



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

co-tutela

UNIVERSITÉ de PERPIGNAN - VIA DOMITIA

CULTURAL STUDIES IN LITERARY INTERZONES
ERASMUS MUNDUS JOINT DOCTORATE

XXVI Ciclo

Las lenguas vivas
Zonas de exilio y traducción en Manuel Puig

Delfina Cabrera

(Matricola: 1014084)

Settori disciplinari ERC:

-SH5_3

-SH5_11

Relatori:

Prof. Rodrigo Labriola, Universidade Federal Fluminense (Brasile)

Prof. Erminio Corti, Università degli Studi di Bergamo (Italia)

Prof. Christian Lagarde, Université de Perpignan Via Domitia (Francia)

Anno Accademico 2012-2013

Declaration of Good Academic Conduct

I Delfina Cabrera, hereby certify that this dissertation, which is 513.386 words in length, has been written by me, that it is a record of work carried out by me, and that it has not been submitted in any previous application for a higher degree. All sentences or passages quoted in this dissertation from other people's work (with or without trivial changes) have been placed within quotation marks, and specifically acknowledged by reference to author, work and page. I understand that plagiarism – the unacknowledged use of such passages – will be considered grounds for failure in this dissertation and in the degree programme as a whole. I also affirm that, with the exception of the specific acknowledgements, the following dissertation is entirely my own work.

Signature of candidate:

Índice

Resumen.....	1
Agradecimientos.....	5
Introducción.....	10

Capítulo 1: Los primeros guiones, esas cosas muy extrañas

1.1. “Nada”.....	25
1.2. Traducción, guión, temporalidad.....	34
1.3. Con el corazón dividido: entre Z y el melodrama.....	37
1.4. <i>Caribbean scenes</i>	40
1.5. Un trabajo de bordado.....	44
1.6. El asunto del idioma.....	51
1.7. Hablar en tango: los idiomas en <i>Summer Indoors/Verano entre paredes</i>	57

Capítulo 2: Ficciones nacionales

2.1. “Limpia, fija y da esplendor”: en torno a la nación y a la lengua nacional.....	65
2.2. “Traducir en nuestra lengua”: cuando política y traducción convergen.....	70
2.3. (Mal)Traducir en la periferia.....	74
2.4. Traducir mal, decir bien en argentino: los debates por un idioma propio.....	78
2.5. <i>Sur</i> y la disposición nacional a la traducción.....	89
2.6. <i>Sur</i> y el peronismo, una pesadilla cargada de detalles.....	93
2.7. “Eso no es fino, es cursi”: Puig tajea el legado de <i>Sur</i>	97
2.8. La voz enajenada.....	105

Capítulo 3: El exilio desplazado

3.1. Escribir el desplazamiento.....	111
3.2. Problematizar el exilio.....	119
3.3. Del escritor comprometido al escritor exiliado.....	127
3.4. ¿La única verdad es la realidad? La ruptura del caso Padilla.....	135
3.5. Espacios y sujetos exílicos.....	140
3.6. La crítica y lo inefable: política, diálogo y traducción.....	145

Capítulo 4: La intimidad del registro

4.1. Las voces en la escucha.....	152
4.2 El registro de la intimidad.....	161
4.3. Saber sobre esas inclinaciones: las notas a pie de página.....	176
4.4. Revolución de luxe y los arcanos de la pólvora.....	180
4.5. Ventriloquia (o de dónde vienen las voces).....	186

Capítulo 5: Maldición eterna...

5.1. La zona sin nombre.....	192
5.2. <i>Translation proper</i>	197
5.3. La lengua embabelada.....	201
5.4. <i>Just a name and nothing more</i>	204
5.5. El comienzo de la no-traducción.....	211
5.6. La traducción de la voz.....	218
Consideraciones finales	228
Bibliografía	231
Anexo	248

Résumé

L'œuvre littéraire de l'écrivain argentin Manuel Puig (1932-1990) suscite depuis quelques années un grand intérêt critique. Ses romans, qui ont bouleversé le champ littéraire latino-américain de son temps, ont été étudiés principalement à partir de trois axes : le rapport entre l'art majeur et la culture de masse, la mise en question des genres littéraires traditionnels et la sexualité. Néanmoins, ses scénarios, de même que ses pièces de théâtre, ont été presque oubliés. Même si la littérature de Puig est considérée comme étant « au-delà de la littérature », c'est encore un regard théorique assez traditionnel qui prévaut sur son œuvre.

Dans ce travail nous analyserons la littérature de Puig à partir de deux problématiques qui demeurent en marge de la critique: la traduction et l'exil. Bien que les deux aient pris une grande importance dans la configuration d'un discours sur l'identité latino-américaine depuis le XIX siècle et que leur présence dans la littérature du continent est évidente, les rapports entre les deux sont rarement étudiés. Généralement, l'attention se concentre sur les effets linguistiques et littéraires que l'exil politique a eus sur la production des écrivains latino-américains exilés pendant les années 70. Le problème principal de cette perspective est, cependant, que l'exil et la traduction ne sont pas analysés selon leur émergence et leur représentation dans le champ littéraire et intellectuel de l'époque, ce qui aboutit à une essentialisation des catégories. Par conséquent, en prenant une position épistémologique critique, nous considérons l'exil et la traduction en tant que *zones*. En d'autres mots, ces dernières ne fonctionnent pas comme des catégories que l'on applique au corpus mais comme des constellations conceptuelles qui surgissent pendant la recherche.

L'analyse commence par la *zone de la traduction* à partir de la lecture critique des premiers textes de Puig: *Ball Cancelled* (1958), *Summer Indoors/Verano entre paredes* (1959) et *La tajada* (1960). Il s'agit de trois scénarios translingues qu'il a écrits pendant son premier séjour à l'étranger et qui montrent son éloignement non seulement du genre littéraire légitime à l'époque, le roman, mais aussi de la langue nationale en tant que

construction identitaire. En ce qui concerne la *zone de l'exil*, l'étude se concentre d'abord sur trois romans appartenant au « cycle de l'exil » : *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980). Ces textes permettent d'une part, de mettre en perspective socio-historique la catégorie exil, et d'une autre part, de rendre visibles d'autres formes de déplacement que le discours de l'exil latino-américain des années '70 éclipse. En effet, les sujets que Puig met en scène s'éloignent des deux figures politiques par excellence de cette période : le révolutionnaire et l'écrivain exilé. A partir d'une stratégie créative qui relie l'enregistrement des voix et la traduction, les deux zones se superposent et remettent en question le discours hégémonique sur l'identité latino-américaine ainsi que la propre construction de la subjectivité.

En somme, ce parcours à travers les *zones d'exil et de traduction* offre une lecture particulière de l'œuvre de Puig en même temps qu'il propose des nouvelles perspectives d'analyse dans le domaine des études culturelles.

Abstract

The narrative of the Argentine writer Manuel Puig (1932-1990) has renewed in the last decades critical interests. His novels, a landmark in Latin American literature, have been studied mainly through three axes: the relationship between high art and mass culture, the disruption of classical literary genres and his politics of sexuality. However, his plays and film scripts still remain largely unexplored, among other key aspects of his literary production. In fact, even though it has been argued that Puig's literature exceeds literature itself, most theoretical approaches have not gone beyond traditional literary paradigms.

This dissertation addresses Puig's oeuvre from two issues that have remained in the margins of criticism: translation and exile. Indeed, in spite of the fact that both have had an undeniable presence in Latin American literature and played a significant role in shaping the discourse of Latin American identity, there is almost no research on them. Usually the focus is put on the linguistic and literary effects that political exile had on the literary production of many Latin American writers of the '70s. The main problem with this perspective is that it does not consider how exile and translation have become key representations in the literary and cultural discourse of that epoch. Therefore, from a critical epistemological position, we propose to consider translation or exile *not* as categories to be applied in the selected corpus but as *zones*, that is to say, conceptual constellations that emerge and overlap during the research.

The analysis will focus first on the *translation zone*. Three early scripts that Puig wrote in his first trip abroad will be analyzed: *Ball Cancelled* (1958), *Summer Indoors / Verano entre paredes* (1959) and *La tajada* (1960). These scripts mark the first shift Puig made, from both the legitimate literary genre of the time (the novel) and from the discourse of national language. Then, we will study the *exile zone* in three novels that Puig wrote during his political exile: *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979) and *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980). These texts question the hegemonic representation of exile and, at the same time, they render visible other forms

of displacement that were eclipsed by such a discourse of exile in the 70s. For example, the political subjects in these novels move away from the two main political figures of that time: the revolutionary and the exiled writer. We will show how these intersected zones through Puig's creative strategy that links voice recording and translation result in a radical questioning of both the hegemonic discourse of Latin American identity and the construction of subjectivity itself.

In sum, this analysis offers a new reading of Puig's work through the intersections of translation and exile zones and by doing so, intends to form new theoretical perspectives in the field of contemporary cultural studies in the context of Latin American Literature and beyond.

Agradecimientos

La escritura, dicen, está poblada de fantasmas. La mía, durante la realización de esta tesis, estuvo sobre todo rodeada de afectos. Por eso, la componen voces que son y a la vez no son mías, experiencias compartidas que la sostuvieron y la hicieron posible. Sin duda alguna, no habría realizado este trabajo sin Christian Abes y Zairong Xiang, mis amigos y compañeros de tránsito de estos tres años, con quienes compartí la vida misma y me la transformaron.

Agradezco a Rodrigo Labriola, por la gran generosidad intelectual y la paciencia con las que me acompañó en el proceso vertiginoso que implica el acto de escribir. Compartió conmigo un tiempo incalculable, una escucha atenta y sensibles experiencias de lectura. Su confianza, su voz, y su presencia fueron vitales para esta investigación.

A María Laura Gutiérrez, *sister* con quien sigo deshaciendo y haciendo los caminos al nadar, por la lectura, la crítica y la amistad que ya no puede medirse en años.

A mi familia, especialmente a Margarita, Rubén, Iván y Dalmiro, por el apoyo incondicional, la presencia amorosa y la convicción de que *es posible*. A Tati, Julio César, Viviana y Mario, por acompañarme siempre con tanto cariño.

A Erminio Corti, por haber confiado en mi trabajo, por su acompañamiento, dedicación y atenta lectura.

A Fabio Amaya, por su apoyo certero y su predisposición.

Al programa Erasmus Mundus Joint Doctorate in *Literary Interzones* que me otorgó la beca gracias a la cual fue posible desarrollar este trabajo.

A la Università degli Studi di Bergamo y a l'Università de Perpignan Via Domitia por haberme dado la posibilidad de llevar adelante esta investigación en co-tutela.

A la Universidad Federal Fluminense, en especial a Fernando Resende, por la valiosa experiencia académica y humana que pasé durante mi semestre allí.

A María Eugenia de Zan, quien con generosidad y entusiasmo me ayudó desde el inicio a traducir mis intuiciones en un proyecto de escritura. Mucho de nuestras conversaciones y de sus observaciones forman parte de este texto.

A Graciela Goldchluk, por el diálogo, su generosidad y por su trabajo como investigadora y en el Archivo Puig, en el cual se apoyan muchas de mis elaboraciones.

A mis compañeras de *Eskalera Caracol* con quienes aprendí que el conocimiento es siempre colectivo.

A mis colegas del Programa de Estudios sobre el Control Social de la Universidad de Buenos Aires, con quienes comencé a interesarme y a investigar gran parte de las cuestiones de teoría política que conforman esta tesis.

A Victorien Lavou, por su colaboración en la primera etapa de la investigación.

A Graciela Speranza, por haberme hecho pensar en la *lengua de escritura* de Puig y por sus sugerencias de lectura.

A Mariano Goicochea, por compartir conmigo, desde tiempos inmemoriales, la pasión por los libros.

A Diana de Riso, por abrirme otros caminos, por el amor y la energía.

A Gloria, por la escucha.

A mis amigas en Buenos Aires, Rosario, Trevelin, Granada, Rio de Janeiro y Paraná, por su presencia en mis recurrentes ausencias, por el sostén y la alegría.

A Samara Grace Chadwick y Ricardo Pérez Martínez, sin quienes los meses en Rio de Janeiro no hubieran sido nunca los mismos.

A Sophie, Luciano, Aleksander y la gran familia de Pian di Marte, por haberme hecho sentir felizmente en casa en los últimos meses de escritura.

A Milka, por *las lenguas vivas*.

Bergamo, julio de 2013

A Rodrigo

Finalmente es más importante aparecer con nuestros trabajos conjeturales que con aquellos logrados... Ya no tengo duda alguna del carácter altamente conjetural de esta traducción... Naturalmente, esto no es algo remediable.

Walter Benjamin

Introducción

El presente trabajo se propone elaborar, evaluar y recorrer los problemas que plantean la traducción y el exilio en la obra de Manuel Puig (1932-1990). Esta tarea implicó trabajar de forma dinámica en tres niveles superpuestos: uno en el que se llevó a cabo una revisión del estado de las cuestiones teóricas a estudiar, concretamente, los conceptos de traducción y de exilio; un segundo nivel en el que se realizó un mapeo de la crítica literaria sobre Puig; y un tercero, que de alguna manera fue guiando y modificando sensiblemente los otros dos, y que consistió en producir una lectura de los textos de Puig considerando los nuevos puntos de vista que podían surgir a partir de la publicación en los últimos años de varios textos inéditos de este autor. Esta investigación encuentra por tanto sus condiciones de posibilidad en elaboraciones conceptuales previas sobre el exilio y la traducción, así como también en un corpus crítico indispensable sobre la obra de Puig.

Ante todo, en lo concerniente a los estudios sobre la traducción, históricamente relegados a los márgenes académicos, es necesario señalar que están experimentando profundos cambios desde hace casi tres décadas. A las aproximaciones sistemáticas de corte científicista de los años cincuenta y sesenta derivadas de la lingüística (la

“translatología” o “traductología”, como se las denominó), se sumaron en los setenta y ochenta los *Translation Studies* anglosajones que abrieron las reflexiones acerca de la tarea de traducir hacia los campos cultural e histórico, en gran parte debido la influencia de los estudios postcoloniales (cf., Claro, 2012; Venuti, 2000; Weissbort, 2006). Actualmente, la pluralidad de perspectivas en torno a las problemáticas que suscita la traducción dificulta la demarcación precisa de fronteras disciplinares. No siendo ya una derivación de la lingüística ni tampoco una rama de la literatura comparada, el pensamiento sobre traducción se ha vuelto más “babélico” en tanto se sostiene en una multiplicidad de saberes que se intersectan y tensionan, como la literatura, la lingüística, la sociología, la psicolingüística, la filosofía del lenguaje (desde la pragmática al postestructuralismo, pasando por la hermenéutica) y la antropología. Sin embargo, precisamente por constituirse como un campo interdisciplinar, la traducción ha logrado un espacio propio en los departamentos universitarios que hubiera sido simplemente impensable algunas décadas atrás.

Este breve panorama circunscripto a lo académico se complejiza si consideramos que el interés actual y creciente por la traducción es también marcadamente político. De la mano con los discursos de la globalización, la traducción entendida en su acepción más general de cruce entre “fronteras lingüísticas”, se ha transformado en un imperativo tanto para los “intercambios” económicos como para los culturales. En una palabra, ha pasado a formar parte de las agendas de gobierno. No es sino en este punto que el creciente interés académico es síntoma de su relevancia política: la traducción, tal como sucedió en el siglo XIX con la literatura, entra a formar parte y a interactuar en el juego de las instituciones.

Ahora bien, ya se ha vuelto un lugar común afirmar que las fronteras, tanto disciplinares como nacionales, han entrado en su ocaso. La atención que reviste hoy en día la traducción no sería más que otra prueba de ello. No obstante, el hecho de que la traducción se considere una forma de comunicación que construye puentes entre disciplinas y culturas, enfatiza, paradójicamente, la vigencia del discurso moderno occidental con el que se consolidó la ecuación lengua-nación-territorio y la división entre diferentes campos de saber de raigambre kantiana (la *praxis* y la *theoria*). No es casual, por lo tanto, que los nacionalismos del siglo XIX y sus contrapartes académicas hayan naturalizado fronteras que son el resultado de complejos procesos históricos.

Si aceptamos que el campo de cualquier disciplina se constituye en la definición de su objeto particular y específico, ese objeto no puede ser más que un efecto de discursos que a su vez se asientan en instituciones específicas (cf., Foucault, 1969). En la traducción, este objeto ha sido la lengua, por lo que, en tanto disciplina, no existiría sin su delimitación categórica. De la misma manera, la traducción literaria se articula necesariamente con un discurso sobre la literatura preponderantemente romántico. Las fronteras de qué es lengua y qué es literatura, por consiguiente, enmarcan y condicionan cualquier investigación que las ponga en relación.

La lectura de los textos de Manuel Puig que proponemos en este trabajo se sustentó en una decisión teórico-metodológica explícita: en lugar de trabajar *entre* las fronteras, esto es, *inter-disciplinariamente*, hemos preferido partir de su cuestionamiento. Esta decisión, si bien explícita, no ha sido impuesta a la lectura sino que ha surgido desde ella. El exilio fue, desde este punto de vista, el elemento desde el cual pudimos pensar el desplazamiento que implica la traducción en Puig desde una perspectiva teórica y metodológica que no respondiera a las demarcaciones tradicionales de la literatura. La noción de *zona* que elaboramos es la marca y la huella de nuestra tentativa, no ya de traspasar las fronteras, sino de evidenciar sus procesos de delimitación.

Por un lado, demarcar estas *zonas* exigió escribir la experiencia de lectura de los textos de Puig y construir, al mismo tiempo, las herramientas teóricas que nos permitieran amplificar las voces que destellan en ese acto, principalmente a partir de la crítica literaria de su obra y de las teorías que se ocupan específicamente de la traducción y del exilio. Por otro, la lectura exigió también poner en escena aspectos de la producción literaria de Puig que no habían sido suficientemente considerados hasta el momento, o que simplemente no emergieron en el curso de otros estudios. Si, como veremos, estas voces y estas zonas se ligan en la escritura de Puig, de lo que se trata es de ejecutarlas en la escritura, desafío que conlleva, inevitablemente, una reflexión sobre el espacio en donde esta ejecución sucede.

En términos generales, un espacio físico funciona conteniendo múltiples elementos que a su vez lo configuran. Recorriéndolo, es posible percibir las formas en que ese espacio los contiene, pero también en cómo éstos se relacionan. Así como una constelación no precede a la diagramación de una figura a partir de estrellas aisladas, el

espacio no es anterior a nuestro paso por él. Es en este sentido que pensar o escribir, o mejor dicho, escribir el pensamiento, puede experimentarse como un *hacer zona*. El funcionamiento de una determinada organización de elementos en un espacio textual que emerge de la desarticulación de los conceptos de traducción y exilio en los textos de Manuel Puig es lo que aquí llamamos *zonas*. Los conceptos, sugieren Gilles Deleuze y Félix Guattari (1991), surgen de la organización de sus componentes: “el concepto es una cuestión de articulación, de repartición, de intersección. Forma un todo, porque totaliza sus componentes, pero un todo fragmentario” (21). *Hacer zona* pues, es el acto de delinear un espacio que no funcione como frontera sino que se aproxime a una orilla: sin límites fijos ni un comenzar o terminar previamente definidos. No *hay* pues una zona que preceda a la *acción sobre el espacio*, esto es, a una delimitación en recomposición continua.

Los conceptos que articulan este trabajo, traducción y exilio, cargan sin embargo una genealogía espesa que fue preciso contemplar, por un lado, considerando las condiciones sociales e históricas que hicieron posible su emergencia en tanto objetos de conocimiento y, por otro, analizando cómo han circulado en campos de saber diferentes e interrelacionados (intelectual, literario, político). Retomando la propuesta de Michel Foucault, llevamos a cabo una problematización de los objetos de conocimiento traducción y exilio, es decir, una operación mediante la cual no representamos un objeto de conocimiento preexistente, ni tampoco lo creamos *ex nihilo* discursivamente, sino que analizamos las prácticas discursivas y no discursivas que establecen los modos en que se ha reflexionado sobre ellos y que, al mismo tiempo, han definido lo que puede o no ser dicho al respecto. Leyendo a Puig, en suma, ofrecemos una deconstrucción de estos conceptos desplazándolos desde sus representaciones tradicionales hacia una *zona de traducción* y hacia una *zona de exilio*.

La pregunta y problema que se planteó desde el inicio fue entonces ¿cómo leer a Puig cuando incluso sus textos canónicos (sus novelas), aunque se presenten como literatura, no respetan criterios literarios básicos como son los de autor, obra, lengua y sentido? En efecto, no es posible leerlos como se lee “literatura”, precisamente porque la desestabilizan. Se ha tratado de explicar esta radicalidad desde diferentes puntos de vista (en especial desde las rupturas que provoca en la división entre el arte culto y la cultura de masas así como en los moldes genéricos), pero su singularidad, aún hoy,

sigue provocando intrigas. Puig se resistió siempre a las clasificaciones fáciles, desde su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (1968), abrió un espacio propio que le valió tanto críticas burlonas de escritores consagrados (“Qué horror” fue el comentario de Jorge Luis Borges al título *Boquitas pintadas*) como ventas extraordinarias, un lugar en el canon y años de continua censura. Como señala Graciela Speranza, “imprevisible en la literatura argentina, apenas asimilable al sistema latinoamericano como una extensión personal de algunas líneas marginales al *boom*, la obra de Puig parece afirmarse con más convicción en una negatividad radical respecto de la literatura” (2000: 12).

Manuel Puig nació en General Villegas, provincia de Buenos Aires, en 1932 y murió en Cuernavaca, México, en 1990. Su pasión por el cine lo llevó primero a querer dirigir películas. Se sabe que iba diariamente al cine, pero de aquello que vio desde la cabina de proyección, la primera vez, solo queda el nombre de una película de los años treinta y un terror desvanecido. Quizás haya sido el pasar de la cinta, el cambio de bobinas, la proyección de la luz: precisaba el secreto al desnudo. Solo después pasó a la sala y, como repetiría más tarde innumerables veces, encontró refugio en la penumbra del cine. Porque en su infancia, General Villegas había sido campo de batalla y desierto arrebatado, una planicie perfecta y seca, un Western visto por error y del que no podía salir. “La persona que nace y se muere ahí no ha visto nada, nada más que lo que le dan en el cine”, dijo hablando del escenario de sus dos primeras novelas, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*. Pero Puig sí había visto, y lo que es más, había oído. Desde la otra sala, la de la vida cotidiana de una familia de clase media en un pueblo de provincia, registró un rumor de voces que se alimentaba de lo que él llamó “manantiales apócrifos”: el cine, la radio, el tango, el bolero, el folletín, las revistas de chismes, las fotonovelas, los periódicos. Fue montando, en palabras de Néstor Perlongher, una “estética de la banalidad, un arte mimética en su manera de no sobrecargar los circunloquios del día a día, sino de dejarlos fluir en su linearidad apenas aparente” (1998: 97).

Hizo todo lo posible por saltar de General Villegas a la Metro-Goldwyn-Mayer, pero, reconocía, le llevó mucho tiempo, y para eso estudió “como loco” los idiomas del cine: “porque para mí, mi lengua [...], el argentino, era la lengua del subdesarrollo, del Western que yo no quería ver” (Puig, 1977). Su lengua no era suya, *auténticamente*

suya; pero no fue sino esa relación de no propiedad la que le permitió escribir. Vivió primero en Buenos Aires, pero Hollywood tampoco estaba allí y se fugó en cuanto pudo a Cinecittà. A fines de los cincuenta el neorrealismo entraba en su ocaso pero aún le quedaban fuerzas para seguir imponiendo la premisa de filmar la realidad “tal cual era”.

Pero cuando llega a Roma, se entera de “que toda expresión personal estaba mal, y era un modo de imponerme una autoridad que me molestaba, y dejé la escuela, me metí a hacer pequeñas experiencias como asistente, ayudante, y a escribir para cine. Los dos intentos fueron desastrosos” (Ibídem). Siguiendo los consejos de sus amigos, intenta escribir guiones en español y sobre algo “que conociera”, pues el primero, *Ball cancelled* (1956), había sido “una especie de *Cumbres borrascosas* ambientada en una mansión campestre inglesa” (Puig en Levine, 2002: 101), compuesta, además, en una lengua extranjera que transitaba entre un español huidizo y el inglés de *Rebecca*. Poco tiempo después escribe *Summer Indoors/Verano entre paredes* (1959), “comedia sofisticada, inspirada en los films de Irene Dunne y Cary Grant, de diálogo ingenioso, en pésimo inglés” (Puig en Baracchini, 1973: 63), pero en el que su estrategia de traducción se afianza pasando al idioma. *La tajada*, de 1960, será su primer guión “en español”, situado en la Argentina y basado en un episodio del peronismo.

Fue en esa época, entrados los sesenta y al regresar de su primer viaje a España (en donde lo sorprendió “el manejo de la lengua en la gente, esa manera de hablar...”) cuando finalmente “tocó fondo”: frente al español castizo sentía que “no tenía idioma, nada”, por lo que se propuso escribir algo autobiográfico en español, “o en argentino, en lo que pudiese, en la lengua que me había quedado de algún modo en la memoria” (Puig, 1977). Surgen así, de regreso a Roma, las “treinta páginas de banalidades”, el recuerdo de la voz de una tía, la transcripción de esa voz y el mito de la llegada de Puig a la literatura: “Sin darme cuenta pasé del cine a la literatura: un guión se volvió novela”. Se dio cuenta de que podía trabajar con materiales profanos que no eran ni celuloide, ni actores, ni decorados, ni la lengua de *Rebecca*. Escribía detrás de viejas traducciones, estableciendo un pasaje casi subterráneo entre la traducción y la escritura, atravesando voces traducidas de subtítulos de películas como los que le leía su madre en el cine de Villegas.

En la década del setenta, cuando ya era un escritor consagrado, Puig recibe amenazas del grupo parapolicial Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y decide

exiliarse primero en México, en 1974, luego en Nueva York y finalmente en Río de Janeiro. Aquí, en este ciclo que la crítica especializada denominó “ciclo del exilio”, las grietas que ya había abierto en la institución literaria se hacen todavía más profundas. De ese ciclo forman parte *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979) y *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980). Estas tres novelas se inscriben en el pasaje de la figura del escritor latinoamericano comprometido a la del escritor latinoamericano exiliado, en el que Puig se destaca por su excentricidad tanto literaria como política. La última, *Maldición eterna*, condensa y lleva al extremo el artificio de traducción que aparece desde los primeros guiones, por lo que es aquí que las *zonas de traducción y exilio* adquieren una densidad mayor. Ambas, casi inexploradas en sus textos, se dibujan en este ciclo como dos espacios nuevos y privilegiados en donde la institución literaria se desestabiliza.

Este breve resumen, sin embargo, no significa que hayamos hecho en este estudio una aproximación biográfica a Puig. Por el contrario, se debe, principalmente, a dos motivos: el primero es que cuando escribimos “Manuel Puig” nos referimos a esa función-autor que emerge como efecto de un complejo sistema de operaciones de lectura y que no se corresponde completamente con la persona que nació en 1932 y murió en 1990. Puig, en este sentido, es una producción ideológica que no precede a sus textos: el sujeto-autor y su correlato, la noción de “obra”, constituyen el momento crucial de individuación en la historia de las ideas. Ambas nociones obturan su emergencia política, el que una producción que fue una emergencia de una práctica social colectiva se reifica y aparece como la propiedad de un sujeto que se constituye como el fundamento y origen de esa producción. Por consiguiente, en lugar de pensar en términos de “autor”, “obra” o “lector”, en tanto substancias preestablecidas, los entenderemos como construcciones que surgen en las relaciones de fuerzas de prácticas sociales concretas.

La preponderancia que han tenido en la crítica literaria los análisis de las novelas de Puig con respecto al “resto” de su obra (sus guiones cinematográficos y sus obras para teatro, en especial sus comedias musicales), enfatiza una vez más que se lo ha leído con categorías que le son ajenas. Por este motivo y considerando que las herramientas de la crítica se delinean en el ejercicio la lectura, en esta investigación no solo se han considerado los libros publicados de Puig, sino también sus guiones de juventud,

entrevistas de época y algunos de sus manuscritos (de *El beso de la mujer araña* y de *Maldición eterna*), sin establecer en ningún caso una jerarquía entre estos materiales. Mientras que una distinción clásica podría diferenciar entre “textos biográficos”, “textos publicados” y “pre-textos”, para nosotros todas son textualidades que operan, si bien diversamente, en el mismo plano.

Leer a Puig desde las *zonas* ameritaba por tanto ampliar los criterios con los cuales emprender la tarea. Para ello, guiamos nuestro trabajo con la propuesta metodológica de Tzvetan Todorov en relación al análisis literario. Específicamente en “¿Cómo leer?” (1969), Todorov distingue tres modos de trabajar sobre el texto literario: el primero es la “proyección”, el cual, a su parecer, es el preponderante en las instituciones literarias y que se caracteriza por considerar al texto literario una transposición hecha a partir de una serie original: “el autor contribuye en el primer pasaje del original a la obra, y el crítico literario es quien hace recorrer al lector el camino inverso, volviendo al origen” (249). Este “origen”, además de los datos biográficos del autor, también se busca en la realidad social contemporánea de la distribución de sus libros o en los acontecimientos representados en ellos. Sea como sea, el crítico tiene, en el horizonte de la proyección, una actitud “reductora e instrumentalista” con relación al texto.

El segundo modo de trabajo o actividad sobre el texto es el “comentario”, el cual complementa y a la vez se opone al anterior. Nace de la dificultad inicial de comprender ciertos textos, por lo que procura explorar su *sentido*. El criterio no es otro que la fidelidad a este sentido, y su límite, por consiguiente, la paráfrasis. El tercero, la “poética”, comparte con la “proyección” el considerar la obra literaria como un producto. Pero mientras que en el caso de la proyección se considera que el texto es producido por una serie original heterogénea (la vida del autor, las condiciones sociales, etc.), según los criterios de la poética, el texto es producido por un mecanismo *ficcional*: la literatura, de ahí que su objeto sea el discurso literario. De acuerdo con Todorov, varias fueron las escuelas teóricas que trabajaron con la poética en el siglo XX: el formalismo ruso, la escuela morfológica alemana, el *new criticism* anglosajón y el estructuralismo francés. A pesar de sus divergencias, comparten la renuncia a desgajar un sentido del texto para, en su lugar, describir sus elementos constitutivos. No es sino este trabajo el permite describir, como postuló Roman Jakobson, el funcionamiento del

discurso literario. La trascendencia de la poética, concluye Todorov, radica en que fue uno de los intentos más cabales de construir una “ciencia de la literatura”.

Por último, llegamos al tercero de los trabajos sobre el texto literario y el que más nos interesa: la “lectura”. Su objeto es el texto singular y su objetivo es desmontar su sistema. En otras palabras, la lectura trata de poner en relación cada uno de los elementos de un texto con todos los demás, los cuales se identifican no ya por su significado sino por su modo de funcionamiento en el texto. Sin embargo, como explica Todorov, esto solo es posible en la medida en que la diferencia de cada texto (su especificidad) no sea pura. El trabajo de lectura, en mayor o menor grado, no consiste en obliterar la diferencia, sino en desmontarla, es decir, en presentarla como un *efecto de diferencia* del cual es posible conocer su funcionamiento pero sin nunca “llegar” al texto.

Un riesgo del que nos advierte es confundir la lectura con sus “dobles”, la interpretación y la descripción, los cuales, si bien se le asemejan, no deberían confundirse con ella. La interpretación, explica Todorov, es la substitución de un texto por otro, cualquier proceso que intente descubrir en el tejido textual aparente un segundo texto más auténtico. Es, en suma, la tradición occidental que domina desde la exégesis medieval a la hermenéutica contemporánea. La descripción, por su parte, tiene inspiración lingüística y trabaja con categorías dadas de antemano, por lo que la obra se relaciona con ellas de forma intemporal. Las categorías son siempre las mismas, lo que cambia es su combinación. Desde la perspectiva de la lectura, en cambio, el texto es al mismo tiempo un producto de un sistema de categorías literarias preexistentes y la *transformación* de ese mismo sistema. Así, el nuevo texto modifica la propia combinatoria de la que es producto. Asimismo, mientras que para la descripción las categorías lingüísticas de un texto son pertinentes en el plano literario de la misma manera en que éstas se organizan en el lenguaje y significan todas en un mismo plano (esto es, la progresión que va desde el fonema a las categorías gramaticales, pasando luego a las funciones sintácticas y a la organización rítmica de los versos, etc.), para la lectura, la obra literaria provoca un cortocircuito en la autonomía de los niveles lingüísticos. No obstante, Todorov explicita que tanto la interpretación como la descripción no deben abandonarse por completo sino, por el contrario, ponerse en relación con la práctica de la lectura.

La lectura puede entenderse así como un comentario sistemático, renunciando a la exigencia de fidelidad que exige el quehacer clásico del comentador; al leer, se trabaja sobre todo con los agujeros del texto, pero sin pretender cubrirlos. La lectura presupone, además y a diferencia de la poética, usar los conceptos en lugar de ilustrarlos, *haciendo a su vez texto*. Para hacerlo, selecciona *zonas* en donde focalizarse y es justamente esta selección preferencial la que vuelve cada lectura diferente de otra y al mismo tiempo, inagotable. Como escribe Roland Barthes (1970), el texto es en su materialidad comparable a un cielo, plano, liso y profundo a la vez, sin bordes ni marcas territoriales. El lector, como un adivino que va dibujando sobre él un “rectángulo imaginario en el que consulta, de acuerdo a determinados principios, el vuelo de los pájaros”, va trazando en el texto ciertas *zonas de lectura*, “para poder así observar la migración de los sentido, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas” (10). Si toda lectura, como creemos, comienza con un gesto que viene acompañado de una cierta perturbación, la respuesta a la pregunta inicial de Todorov es la renuncia a cualquier supuesto inicial absoluto, y es por esto que la lectura no se propone como *exégesis* sino como *práctica*. Es precisamente este último rasgo el que enlaza lectura y traducción, una sensibilidad crítica sobre la que Walter Benjamin escribió en sus “Notas a los *Cuadros parisinos* de Baudelaire” (1938).

Benjamin comienza este texto apelando a una imagen: la obra poética podría pensarse como una suerte de llave confeccionada sin la más mínima sospecha de la cerradura en la que algún día podría introducirse. Así, en el momento en que un lector, o una generación de lectores, perciban la obra en tanto llave, sentirán a través de ella algunos aspectos de una realidad que ya no será la del poeta muerto sino la suya propia. Las percepciones de los lectores, es decir, sus operaciones de lectura, son las que pondrán en contacto llaves y cerraduras. Curiosamente, en estas notas que prepara en francés durante su exilio en París, Benjamin decide volver a los *Cuadros parisinos* que tradujera años antes en alemán y para los cuales escribió un prefacio que se convertirá luego en uno de los textos fundamentales de teoría de la traducción: “La tarea del traductor” (1921).

En estas notas, Benjamin realiza la tarea sobre la que escribe en ese prefacio: traduce, o más específicamente, articula lectura y traducción. En la poesía de Baudelaire, escribe, París está ausente pero es solo a partir de esa ausencia explícita que

es evocada una y otra vez. Baudelaire no pinta la ciudad, la deshace y la escucha (“La calle ensordecedora a mi alrededor aullaba”, es el comienzo de “A una transeúnte”). Y si la ciudad no se describe, es la multitud la que no se nombra aunque esté secreta y amenazadoramente presente. Benjamin lee en las multitudes urbanas de Baudelaire, en la consciencia de un automatismo lentamente adquirido, la continuación de aquellas que en su presente podían jactarse “de una inhumanidad y de una crueldad inéditas”. Desde la lectura y la traducción de los *Cuadros parisinos*, Benjamin percibe su tiempo, ese escalofrío que sintió Baudelaire pero que él dice no saber sentir, por estar también enfrentado a amenazas múltiples, pero ya demasiado precisas.

Traducir deja de ser el pasaje de un texto de una lengua a otra para volverse una operación que, inseparable de la lectura, abre el texto literario a nuevas configuraciones. Como en el proceso de lectura, no se trata de describir el texto ni de extraer de él su verdad o su sentido intrínseco sino de desarmar su supuesto orden a partir de aquello que lo hace específicamente diferente. La escritura de la transformación que lectura y traducción han operado en el desplazamiento, es decir, la puesta en cuestión de las estructuras preexistentes, es lo que llamamos crítica. Benjamin no solo teoriza sobre la práctica de la traducción sino que lo hace traduciendo. Esta *praxis* es pues la que nos permite acercar las “Notas a los *Cuadros parisinos* de Baudelaire” y “La tarea del traductor” a la suerte de llave que son los textos de Manuel Puig. Comenzando por sus primeros guiones, trataremos de dar cuenta de las formas de traducir que Puig pone en acto en su escritura, pues no solo permitirá ubicarlo en un lugar determinado de la “historia de la traducción literaria” en la literatura argentina sino que abrirá, desde la singularidad de su voz, una cerradura antes inexistente.

Leyendo a Puig desde esta perspectiva, se presentó la exigencia de deconstruir, apoyándonos en una densa revisión teórica, los conceptos de traducción y de exilio. De esta deconstrucción surgen las dos zonas que delineamos y de las que Puig es, de algún modo, síntoma. Puig recorre estas zonas en una época histórica determinada, entre fines de los sesenta y principios de los ochenta, pero no por eso las problemáticas que suscita son menos actuales. Es un precursor de las literaturas no-literarias que Josefina Ludmer, en el año 2007, denominó “post-autónomas”: aquellas que marcan el fin de la autonomía literaria en la época de las empresas transnacionales de edición y de la importancia cotidiana creciente de los medios masivos de comunicación. Este “fin”

implica nada menos que nuevas condiciones de producción y circulación de escrituras que provocan, a su vez, cambios en las maneras de leer. En una palabra, lo que Puig inaugura, pero en los setenta y cuando aún era impensable, es el problema del estatuto de lo literario, el cual en ese momento estaba dado por el poder político y emancipador que le asignaba a la literatura su supuesta autonomía. Por esto decimos que en los textos de Puig aparece y se percibe lo que en la época no podía ser nombrado: su producción misma se sitúa en una crisis epistemológica. Será desde su particular modo de traducir (que se revelará, como veremos, una no-traducción) y desde su singular modo de vivir la experiencia del exilio en tanto “escritor latinoamericano exiliado”, que Puig sacude dos pilares fundamentales de la institución literaria: el sujeto moderno y la lengua nacional. Nuestra lectura parte entonces de la percepción de esta crisis epistemológica desde sus primeros textos.

En el primer capítulo analizamos dos guiones que Puig escribió durante su primera estadía en Europa para estudiar dirección de cine: *Ball Cancelled* (1958) y *Summer Indoors/Verano entre paredes* (1959). Considerando que son textos que se sitúan en los bordes inestables de la representación textual y lingüística, se analizan sin las restricciones que impondría una clasificación en términos valorativos que privilegiaría su completud, coherencia y comunicabilidad. Puig mantuvo con estos textos (solo publicados póstumamente) una relación ambigua que oscilaba entre el placer de la experiencia del recuerdo y escritura de sus películas de infancia, y la frustración del resultado final. El hecho de que estos textos hayan sido poco estudiados lleva a cuestionar los motivos del carácter secundario que han revestido. Si bien son conocidas las valoraciones negativas que de ellos hizo el propio Puig, a lo que se suma el hecho de su escasa circulación, es imprescindible contemplar su “olvido” en el marco de la legitimación de la consolidación de la novela como género hegemónico en el campo literario latinoamericano de la época. Desplazándose de la *lengua* al *idioma*, estos guiones “bilingües” inauguran la “escritura de traducción” que pone en tela de juicio tanto las fronteras de la lengua nacional como las de los géneros cinematográficos y literarios tradicionales.

En el segundo capítulo partimos del primer guión de Puig “en español”: *La tajada* (1960), escrito en Buenos Aires a principios de la década del sesenta. Si en los primeros dos la categoría de lengua se mostraba ya insuficiente para dar cuenta de la

operación de traducción que Puig estaba realizando, en este tercer gui3n era ya insostenible. Elaboramos entonces un recorrido hist3rico, te3rico y pol3tico a trav3s de la noci3n de lengua y sus v3nculos con la emergencia de los Estados-Naci3n modernos. Este desenlace te3rico fue de central importancia para profundizar la puesta en discusi3n de la noci3n de traducci3n tradicional y argumentar, a partir de la lectura de Puig, que 3sta se ha construido desde el dogma y la posici3n del “monolingüismo nacionalista” (Derrida, 1996). En el caso de Puig, la imposibilidad de “apropiarse” de su “lengua materna” y de su no-identificaci3n con la “lengua nacional” son justamente dos de las marcas m3s fuertes de su escritura, pero que, lejos de ser un mero sello personal, se inscriben como problem3ticas centrales de la literatura contempor3nea. La novedad que introduce en *La Tajada* a trav3s del artificio de la voz no es otra que la fragmentaci3n de la lengua en tanto unidad 3tnico-lingüística. La categor3a tradicional de traducci3n, por tanto, quedar3 radicalmente cuestionada.

En el tercer cap3tulo iniciamos la lectura de sus novelas del “ciclo del exilio” bas3ndonos en el desplazamiento epistemol3gico que la escritura de Puig pone en escena desde sus primeros textos subvirtiendo categor3as esenciales como las de lengua, g3nero y cuerpo. El desplazamiento de Puig no es entonces solo geogr3fico sino tambi3n lingüístico y gen3rico. Sin embargo, 3ste no ha sido analizado teniendo en cuenta su potencial pol3tico sino que, por el contrario, ha sido subsumido a uno en particular: el exilio. Sin dudas, se le ha prestado m3s atenci3n al exilio de Puig que a cualquier otro de sus desplazamientos, pero a3n as3 siempre surge la siguiente dificultad: ¿c3mo considerar un exiliado a alguien que vivi3 la mayor parte de su vida fuera de “su” pa3s?, o bien, ¿qu3 hace de Puig un escritor exiliado? *El beso de la mujer araña* (1976) y *Pubis angelical* (1979), dos de las novelas de este ciclo que analizamos en este cap3tulo, marcan el pasaje de la figura del exilio hacia una *zona de exilio* que la tensiona y desborda. Desde la *zona exilio* y no desde su representaci3n nos acercamos a lo pol3tico en Puig, pues implica pensar m3s all3 de la pol3tica identitaria asentada tanto a nivel estatal como dentro del fracturado campo intelectual latinoamericano de esos a3os. Usando un procedimiento particular que amalgama la escucha de voces y la traducci3n, Puig comienza a registrar en la zona, sin nombrarlo, lo inefable de la 3poca.

El cap3tulo cuatro se concentra en *El beso de la mujer araña*, texto que marca de forma m3s tajante la ruptura de Puig con la estrategia representacional del narrador

hegemónico del *boom*. A partir de esta novela queda clara la incorporación en su escritura de un proyecto estético y político: trabajar con la crudeza del registro de las voces¹. Con o sin grabador, en una época donde el registro impera, Puig muestra su elaboración, desarmando la supuesta objetividad que se le confiere. Esta estrategia que será hecha *en traducción* evidencia una cuestión crucial pero relegada a los márgenes literarios y políticos: la tensión entre una política de la identidad y una política de la subjetivación.

El capítulo quinto es una lectura atenta de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), novela que Puig escribe en inglés y en español durante su exilio en la ciudad de Nueva York a fines de la década del setenta. Por su composición y apuesta política, *Maldición eterna* es la radicalización de la estrategia traductora de Puig. Como lo hizo desde los primeros guiones, “traduce” sin textos originales, pero suma aquí el registro de las voces y su lectura, volviendo el procedimiento todavía más complejo: “traduciendo” sin lenguas originales escribe las *lenguas vivas*.

Inevitablemente, emprender una lectura de la obra de Puig en los términos expuestos exigió una sistematización pautada inicialmente por el establecimiento de objetivos generales, objetivos específicos e hipótesis que fueron revisados y actualizados en las diferentes etapas de la investigación. Sin embargo, para dar cuenta del trabajo realizado elegimos el formato ensayístico (Adorno, 1967), pues nos ayudó a matizar un vínculo demasiado fijo entre teoría y análisis, estableciendo un ida y vuelta más productivo entre el nivel de corte teórico (la deconstrucción de las categorías de exilio y traducción) y la investigación de crítica literaria referida a los textos de Puig. Además, y lo que no es menos importante, nos permitió ofrecer un texto de lectura más amable.

Por último, así como hemos intentado dejar claras las líneas teóricas utilizadas en esta investigación, es importante destacar una vez más que la justificación bibliográfica en la que se sostiene se encuentra en gran medida en la reciente publicación de muchos de los textos de Puig que no habían sido considerados

¹ Por más paradójico que parezca, esta escritura de límites indeterminados entre estética y política que retoma el registro de las voces había sido ya comenzada por Rodolfo Walsh en la década de 1950 con la elaboración de *Operación masacre* (1957). Si bien este autor no forma parte de esta investigación, queremos destacar este hecho, pues Walsh es también uno de los escritores que junto con Manuel Puig, Felisberto Hernández y Virgilio Piñera (entre otros), plantean en su obra alternativas contemporáneas a la poética hegemónica del llamado *boom* latinoamericano.

“literarios” tiempo atrás. Tratamos entonces de utilizar el potencial de la noción de *interzonas literarias* para generar teoría en una *praxis* de lectura que no se ciñera a las categorías de análisis habituales, esto es, trazando recorridos por las *zonas de exilio* y *traducción* a partir de los textos elegidos de Manuel Puig.

Capítulo 1

Los primeros guiones, esas cosas muy extrañas

1.1. “Nada”

El cine debe ser leído de un tirón.

Manuel Puig

“¿Cuál es su obra anterior?” fue la primera pregunta que la revista *Confirmado* hizo a Manuel Puig días antes de la publicación de su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, en junio de 1968. “Nada. Es decir, tres guiones cinematográficos”, respondió Puig, y a continuación, explicaba: “mi estadía en Europa estuvo dedicada a perseguir la expresión por el cine” (en Romero, 2006: 29). En efecto, *Ball Cancelled* (1958), *Summer Indoors/Verano entre paredes* (1959) y *La tajada* (1960) están comprometidos con un modo de expresión determinado, el cine, por lo que a primera vista no formarían parte de su obra literaria. Sin embargo, Puig vacila al responder; excluyéndolos, los guiones reaparecen: ¿dónde ubicar entonces estos textos que se forjan en los complejos entramados de la escritura y el cine?

En un principio, los primeros teóricos del cine consideraron al guión como una amenaza para la autonomía de ese nuevo arte, pues, en tanto texto escrito, era el anclaje que aún lo sujetaba a la literatura. Antes que su valor literario, se enfatizó su carácter utilitario, por lo que el guión fue de allí en más concebido como el instrumento que debe proveer la información indispensable para que la filmación de una película se lleve a cabo. Así, desde el punto de vista clásico, ha de ser una herramienta con un fin y un final: la película. Puig, quien seguramente no desconocía esta regla, escribió sus tres primeros guiones con la esperanza de venderlos y de convertirse en un guionista profesional. Si en su adolescencia había aceptado que no podría ser ni Tyrone Power ni Ginger Rogers, pero sí quizás el director Henri-Georges Clouzot (Cf. Puig, en Romero, 2006: 62), su experiencia en el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma a mediados de los años '50 acabó con sus expectativas de hacer cine.

Se dedicó entonces a los guiones, pero a pesar de sus esfuerzos, no logró venderlos y las películas que imaginó en ellos nunca se materializaron. “Por suerte nunca se vendieron”, aclaraba, y de hecho, solo fueron publicados después de su muerte. *Ball Cancelled*, *Summer Indoors/Verano entre paredes* y *La tajada* permanecieron inéditos hasta 1996, cuando un equipo de investigadores de la Universidad Nacional de La Plata los incluyó en *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* (Puig, en Amícola, 1996), la primera edición crítica de su obra temprana. No obstante, hasta el momento, la única investigación específica sobre estos tres guiones es *Los guiones del ciclo hollywoodense de Manuel Puig. Copias, rescrituras, transformaciones*, de la escritora y guionista peruana Giovanna Pollarolo (2012).

Basta hacer una lectura de la bibliografía analítica sobre Puig para advertir rápidamente que, aunque mucho se ha escrito sobre la presencia del cine en sus novelas, sus guiones se han prácticamente ignorado. Cuando era ya un escritor consagrado, Puig publicó los guiones *La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana*, en 1985, y *I sette peccati tropicali*, en 1990, pero su producción guionística es mucho más amplia y excede incluso a la novelística. Adaptó obras suyas, como *Boquitas pintadas* (1973) y *Pubis angelical* (1982), y ajenas, como la novela *El lugar sin límites* (1975-1976) de José Donoso y *El impostor*, de Silvina Ocampo (bajo el título *La cara del villano*); pero sobre todo, escribió guiones originales, como *Sad Flowers of Opium* (1976), *Urge*

marido (1979), *Tango Muzik* (1985) y *The Seven Tropical Sins* (1986). Esta constante puede observarse en una detallada cronología de su obra que elaboró la investigadora Graciela Goldchluk (2011), donde figuran tanto los proyectos terminados como aquellos inconclusos entre los años 1954 y 1978. Entre cada novela publicada de ese período, cinco en total —*La Traición de Rita Hayworth*, 1968; *Boquitas pintadas*, 1969; *The Buenos Aires Affair*, 1973; *El beso de la mujer araña*, 1976; *Pubis angelical*, 1979—, el número de guiones, proyectos de guiones, guiones inconclusos y comedias musicales, supera la veintena. Señalar, por lo tanto, que el primer y último texto que Puig escribió no fueron novelas sino guiones (*Ball Cancelled*, en 1958, y *Vivaldi* en 1989) no es un mero dato anecdótico. Recordar, a su vez, que ninguno de los dos fue escrito en su lengua materna puede quizás resaltar un rasgo poco explorado de su escritura que escapa tanto a las cronologías como a los géneros por los que transitaba.

Ahora bien, si la escritura de guiones ha sido tan relevante en Puig, ¿por qué no se le ha dado la debida importancia? Dos factores podrían explicar la ausencia de análisis críticos: el primero es que la producción guionística de Puig tuvo siempre escasa difusión y solo comenzó a editarse recientemente (Cf., Goldchluk, 2003); y el segundo es la propia dificultad de la crítica, tanto literaria como cinematográfica, a considerarlos objetos de estudio. En este sentido, aunque los modos de abordar el guión son múltiples y han variado a lo largo del tiempo, el punto de vista que le otorga una función meramente instrumental es todavía hegemónico, tal como lo atestiguan las publicaciones especializadas, en su mayoría, manuales de escritura cinematográfica (Cf., Field, 1977; Bonitzer y Carrière, 1995; McKee, 1997).

En los estudios literarios en particular, el guión ha sido tradicionalmente percibido como un género menor respecto a los géneros literarios convencionales, el narrativo y el dramático. Por sus estrechos vínculos con la cultura de masas y del espectáculo, se los excluye del sistema canónico de la cultura letrada y se los relega al ámbito de la sub-literatura (Pollarolo, 2012). Sin embargo, esto no significa que no sean estudiados en absoluto sino que frecuentemente, cuando se lo hace, predomina el impulso de rescatarlos o redimirlos de su posición degradada desde una posición externa, manteniendo así la gran división entre las formas artísticas letradas y populares.

Paradójicamente, los guiones de Puig han quedado ensombrecidos por su propia “obra mayor”: sus novelas; hecho desconcertante si recordamos que ocuparon durante

mucho tiempo un lugar excéntrico tanto en el canon literario argentino como en el latinoamericano. Aunque desde hace dos décadas Puig forma parte de lo que las instituciones definen como “canon de la literatura latinoamericana”, su inclusión no fue directa ni inmediata. Puig irrumpió en el sistema literario argentino, letrado por tradición, con una literatura construida con materiales apócrifos. Pero la novedad que provocó su llegada no radicó, como se pensaba en un primer momento, en la inclusión de esos materiales degradados en la institución literaria, sino en su cabal desestabilización. La obra de Puig no se afilia fácilmente al linaje que abrieron otros escritores latinoamericanos contemporáneos, como Guillermo Cabrera Infante o Severo Sarduy. Si bien son evidentes las semejanzas estéticas, la obra de Puig se recorta en esa trinidad como la literatura menos literaria (Cf., Giordano, 2001). En la actualidad, a pesar de los insistentes afanes clasificatorios de la crítica y de las modas teóricas que se suceden unas a otras (y de las que Puig parece siempre ser un objeto ideal) su literatura continúa sorprendiendo.

A diferencia de las miradas que descienden a las profundidades de lo popular para resurgir con un botín de representaciones, la de Puig es particularmente sentimental: *goza* con ciertas manifestaciones del mal gusto. En todo caso, uno de los problemas centrales que puso en evidencia su obra fue la existencia de jerarquías en las diversas manifestaciones artísticas. Transgrediendo los códigos de los géneros populares, Puig cuestiona los límites de su “uso apropiado”. Su literatura interviene de forma particular en un problema cultural que le era contemporáneo: el conflicto entre lo letrado y lo popular (Giordano, 2001; Speranza, 2001; Amícola, 2000). Sin embargo, el riesgo está en subsumirla a ese conflicto y en olvidar aquello inaprensible que la vuelve misteriosamente única. Paradójicamente, el misterio desvela allí donde su resolución parecería alcanzarse: en las superficies. Y no es sino ahí que el arte de Puig despierta, desde su aparición, “el furor de los censores” (Perlongher, 1998: 128).

En 1967, un año antes de la entrevista que dio a *Confirmado*, Puig había llegado a un acuerdo con la editorial Sudamericana de Buenos Aires para publicar *La traición de Rita Hayworth*. La denuncia del linotipista que componía el texto provocó la suspensión de la edición, pues los fragmentos “atentatorios” detectados podían significar grandes conflictos con la censura del régimen militar presidido por Juan Carlos Onganía (Puig, 1985b; Speranza, 2001). Pero ese mismo año, Sudamericana sí

publica *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, que se convertirá no solo en la novela más célebre del llamado *boom* latinoamericano sino, además, en el exponente principal del “realismo mágico”, una de las tendencias narrativas dominantes del *boom* junto al “realismo social” que encarnaba *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier².

En la década del ‘60, estas dos tendencias se afirmaron construyendo una visión mítica de la realidad latinoamericana que fue aceptándose como la “expresión auténtica” del continente (Klinger, 2005). La autenticidad surgía de los subsuelos de la historia: atenazada entre el modelo europeo y la copia local, la *intelligentsia* latinoamericana comenzó a hacer, en palabras de Jean Franco, “una transfusión de sangre primigenia”, la de “aquellos indígenas y de aquellas culturas negras que no habían sido vaciadas de espontaneidad y vigor, que existían en las profundidades de la nación” (2003: 25). La posibilidad de representar esta supuesta identidad originaria fue nada menos que una de las bases en las que se asentó el *boom* y su correlato literario más sobresaliente fue el realismo mágico.

Originado en el ámbito de la pintura, el término realismo mágico fue acuñado hacia 1925 por el crítico alemán Franz Roh para hacer referencia a un grupo de pintores post-expresionistas. Fue adoptado luego a la literatura y definió la tendencia narrativa latinoamericana que se cristalizó años más tarde. En tanto estilo literario, conjuga hechos asombrosos e improbables pero creíbles, y que no alteran la sensación de “realidad” de la historia. De este modo, lo irreal, lo mágico o lo extraño pasa a ser una parte constitutiva del mundo cotidiano. No obstante, si bien esta corriente tuvo su apogeo en la literatura latinoamericana, en el campo intelectual de la época se debatía su pertinencia a la idiosincrasia latinoamericana. Según Alejo Carpentier, una de las características principales del realismo mágico es su pretensión de *fabricar* lo maravilloso. En una entrevista de 1976, explicaba:

[...] tal como lo veía Franz Roh, el realismo mágico venía fabricado por el artista, por así decirlo. El artista se colocaba ante una tela y al representar una calle de una ciudad moderna, la llenaba de elementos misteriosos, extraños, contrastados, en una atmósfera exenta de aire, exenta de espesor, transeúntes misteriosos que nunca se miran a la cara, que nunca dialogan... es un

² Las categorías de *boom* y *post-boom* son amplias y sujetas a debate desde su emergencia. Las utilizamos aquí de forma general para nombrar un movimiento literario y editorial que marcó la narrativa latinoamericana de las décadas del ‘60 y ‘70. Para un análisis detallado de estas nociones remitirse a: Jitrik, 2000; Franco, 2003; Klinger, 2005; De Bragança, 2010.

mecanismo fabricado, un elemento maravilloso fabricado, un realismo mágico fabricado. Los surrealistas también, en la mayoría de los casos, producían lo maravilloso combinando objetos en una mesa, creando contrastes. Es decir, es un mundo maravilloso fabricado, premeditado.

A diferencia de Europa, lo maravilloso en América Latina sería consustancial a la realidad misma: “se encuentra en vuelta de cada esquina, en el desorden, en lo pintoresco de nuestras ciudades, en los rótulos callejeros o en nuestra vegetación o en nuestra naturaleza y, por decirlo todo, también en nuestra historia” (Ibídem). Entonces, si la realidad latinoamericana es maravillosa por naturaleza, ya no es necesario obtener el elemento mágico “con trucos de prestidigitación” o “artimañas literarias” como hacían los escritores europeos, en especial los vinculados al surrealismo. Lo real latinoamericano es maravilloso y la propia historia de América Latina, según Carpentier, no es sino su crónica.

En un artículo publicado en el periódico *El Nacional* en 1948 y que será luego la introducción a su novela *El reino de este mundo* (1949), Carpentier crea el concepto de “lo real maravilloso” para caracterizar esa particularidad latinoamericana. El movimiento crítico de ese texto se inscribe en el proceso de construcción de un movimiento literario “propio de América Latina” que fue apoyado por muchos escritores y que impulsó a su vez el *boom* de la década del ‘60. Mítico y mitificado, lo real maravilloso se acompañó a un relato histórico no eurocéntrico, alianza que le valió una legitimidad inédita en la lucha por la autonomía política y económica de la región.

En las décadas subsiguientes, la ficción, específicamente la narrativa, se convirtió paulatinamente en una práctica política con el potencial de favorecer la unidad del continente y de ayudar a combatir los embates de la colonización cultural. En una época en la que, además, los propios autores eran también críticos literarios, la novela estableció tanto una forma “genuina” de expresar la “realidad latinoamericana” como un sistema de legitimación de las obras literarias. En el momento en que Puig publica *La traición de Rita Hayworth* (finalmente en la editorial Jorge Álvarez de Buenos Aires), la novela se había convertido en el género privilegiado de la producción literaria latinoamericana, el español en la lengua literaria hegemónica, y el orden narrativo del *boom* en el criterio por excelencia para medir el conjunto de esa producción.

La legitimación política de la literatura tuvo como correlato su consolidación institucional y discursiva. Por primera vez en Latinoamérica una generación de

escritores encontraba su medio de supervivencia en el ámbito literario. Asimismo, en paralelo a la profesionalización de la literatura, la figura del “narrador artista” fue quedando desplazada por la del “narrador intelectual” (Rama, 1981b), definida por el compromiso político. Como se ha afirmado en la mayoría de los análisis sobre la época, la Revolución Cubana fue central en este proceso, en tanto constituyó el paradigma político de las izquierdas latinoamericanas y el eje ideológico en torno al cual se articulaban literatura y política. En este contexto, no solo se esperaba que el escritor latinoamericano ofreciera al público sus obras, sino que se ubicara como un interlocutor privilegiado con la realidad social (Franco, 2003; de Bragança, 2010). De este modo, la proclamada continuidad entre estética y política se volvió correlativa a la reivindicación de una identidad regional enraizada en el pueblo latinoamericano que este escritor podía y debía representar. La figura de Manuel Puig, construida tanto por la crítica literaria como por él mismo a partir de su excentricidad literaria y política, contrasta con este modelo³.

Quizás sea posible comenzar a comprender ahora la respuesta a *Confirmado*, la “nada” que significaban sus primeros guiones, hollywoodenses y plurilingües, frente al canon literario del *boom*, la hegemonía literaria del español, y al hecho de que aún Puig era un escritor casi desconocido. Sin el suficiente reconocimiento crítico, su producción guionística no podía tener ni siquiera el destello de legitimidad que sí tenían, por ejemplo, los guiones de algunos escritores-guionistas del nuevo cine argentino de los sesenta, como Beatriz Guido, David Viñas o Augusto Roa Bastos. Pero al responder, Puig vacila: “Nada. *Es decir*, tres guiones cinematográficos”, marcando un punto de inflexión que permite, a partir de un doble movimiento de exclusión-inclusión, proyectar esos guiones más allá de la negación inicial.

³ Si bien Puig fue un *best seller* en su época (la edición argentina de *Boquitas pintadas* fue reimpresa dieciséis veces en el período 1969-1974 con tiradas de hasta 10.000 ejemplares) y hasta fue incluso nominado para el Premio Nobel de Literatura en 1982, no deja de ser problemático afirmar su centralidad en el sistema literario. Graciela Goldchuk ha notado al respecto que: “El problema con Puig es que sigue siendo resistido, para regocijo de sus lectores, por una parte de la *intelligentzia* que todavía está esperando que ‘se pase la moda’. La maravilla con Puig es que eso no importa, aunque lo empapelaran de honores, ahora que en el mismo lugar donde se prohibió la proyección de *Boquitas pintadas* se levanta un cartel de bienvenida que anuncia que General Villegas es el pueblo de Manuel Puig, su literatura seguirá siendo difícil de digerir, con un resto—en medio de tanta corrección política que quiere asimilarlo— no-biodegradable, como una separata inserta en la Historia de la Literatura que ‘burlando la ley sin transgredirla, tiene lugar sin tener lugar’” (2012: 3).

Ahora bien, no se trata de reivindicar estos guiones como textos literarios pues, si bien es un gesto que procura otorgarles legitimidad, es problemático en cuanto obtura lo que tienen de específico. Tampoco se pretende profundizar en los debates actuales sobre el estatus cinematográfico, literario, dramático o autónomo del guión (Cf., Maras, 2009; Pollarolo, 2012; Abes, 2012), sino de leer los guiones tempranos de Puig sin las restricciones que impondría una clasificación en términos valorativos que privilegia la completud, coherencia y comunicabilidad de la obra literaria. Sin dudas, si procurásemos leer estos textos como el estadio previo a la novela, podríamos resaltar en ellos una serie amplia de continuidades, como un abanico de temas que se encontrarán luego en las novelas subsiguientes (la construcción de la masculinidad y la femineidad, el melodrama, el afecto, la enfermedad, la lengua) o incluso similitudes entre sus personajes (como podrían establecerse entre David de *Ball Cancelled* y Juan Carlos de *Boquitas pintadas*). Pero en lugar de poner el énfasis en estas correspondencias o, por el contrario, en las distancias entre guiones y novelas, interesa pensar la obra de Puig, como ha señalado Giordano (2001), como una búsqueda dinámica y experimental que irá distinguiéndose por su singularidad.

Como es sabido, en la literatura de Puig, esta singularidad o el misterio que la vuelve única por su diferencia —y que permanece felizmente irresuelto en cada lectura—, no reside en la presunción de una originalidad irreductible sino en su opuesto. La estética de Puig es espectacularmente banal. Lo común y compartido, es decir, la banalidad, aquello que es de todos y no pertenece a nadie, brilla en su literatura provocando una “sutil torsión de extrañamiento” (Perlongher, 1998: 129). El desconcierto llega en ese instante en que lo banal se vuelve único, en medio de una conversación en el living, en un peinado banana, en un paseo por el parque, en una celda, en el bordado de un mantel o de un cubrecama, en un bolero, un tango, una composición escolar o en una carta de amor.

La narración de ese *lugar común* que circula por los espacios en donde, aparentemente, *nada sucede* se asienta en una no-originalidad que es, en parte, provocada por diversos modos textuales de la reproducción: la copia, la rescritura, la cita, la traducción (Kozak, 1998). Pero estos modos no solo sostienen esta estética sino que la producen y reproducen, pues por ellos transita el placer de la escritura. “Lo que me daba placer al escribir para cine era copiar, no crear” (1977), dijo Puig refiriéndose a

sus primeros guiones. Curiosamente, cada vez que los mencionaba, se ocupaba de resaltar su carácter de “copias”, calificación que justificaría su repetido olvido. Pero tal vez haya algo más.

Una primera opción podría ser situar estos guiones en una “fase inicial” de la escritura de Puig que estaría marcada por la copia, fase que terminaría con su paso a la novela. En este sentido, se sobreentiende que cuando Puig comienza a escribir narrativa, deja de copiar y comienza a crear, pues este pasaje marca “un proceso de reescritura, apropiación y transformación de los materiales iniciales —el cine de Hollywood—, que antes se había limitado a ‘copiar’” (Pollarolo, 2012: 100). Ahora bien, como indica Pollarolo, si se sigue esta opción que se centra en el carácter de copias de los guiones y que va “de menos a más”, estudiarlos se torna casi insignificante. En cambio, si los leemos a partir de lo que tienen de *escribible* (Barthes, [1970] 2004), es decir, desde el efecto de lectura que promueve la propia escritura crítica, adquieren una relevancia especial.

El proceso de “copiado” se vuelve entonces más complejo. Si se acepta que Puig copiaba, es necesario precisar, al menos, que una particularidad es que lo hacía de película a guión. De la imagen a la escritura, el placer estaba en copiar viejos filmes y en transformarlos en guiones que volverían a ser filmes, pero nunca los mismos. ¿Cómo “copiaba” Puig entonces? Desde diferentes ángulos, se han intentado distintos acercamientos a este interrogante, entre los que se destacan el ya mencionado de Pollarolo, desde la teoría de la intertextualidad, y el de Speranza (2001) que enfoca el arte de Puig en tanto realización literaria de las operaciones plásticas del *pop art*. Aun así, todavía no se le ha dado la debida importancia a la traducción en el proceso de “copiado”, un procedimiento más entre los otros, a su vez específico y casi imperceptible que, si bien recorre la literatura de Puig, se pone en marcha en sus dos primeros guiones, *Ball Cancelled* y *Summer Indoors/Verano entre paredes*.

En efecto, con relación a los “grandes temas” puigianos (la tensión entre la cultura letrada y la cultura popular, los géneros narrativos, el *gender*) la traducción casi no ha sido estudiada. Aunque es un rasgo de su narrativa que no ha pasado desapercibido por la crítica, en especial cuando se hace referencia a sus “novelas del exilio”, las operaciones de traducción que Puig elabora no han sido exploradas en profundidad. Además de que no existe ningún trabajo extensivo y específico que analice

cómo opera la traducción en su obra, las veces en que se la ha abordado se lo ha hecho con perspectivas teóricas que no alcanzan a evidenciar la novedad que su literatura trae al respecto (Cf., Logie y Romero, 2008; Álvarez y Gómez, 2004; Siganevich, 1998; Chamberlain, 1987). En Puig, la traducción no es solo el traspaso de una lengua a otra sino que una praxis creativa que se manifiesta desde sus primeros escritos y que recorre toda su producción. Por esto, interesa ahora desglosar la trama que comienza a tejer en estos primeros guiones, no solo en lo concerniente a su conversación infinita con la tradición cinematográfica sino con la ejecución de un complejo mecanismo de traducción. Puig copiaba traduciendo: de *Ball Cancelled* y *Summer Indoors* se conservan varias versiones en las que el inglés y el español aparecen mezclados, así como también versiones en inglés y en español. Los llamaba “bodrios” o “refritos”, collages que con las sobras y los restos de películas y de lenguas, componían otro texto⁴. No sorprende entonces que los guiones fueran “nada”: además de guiones, eran guiones traducidos.

1.2. Traducción, guión, temporalidad

Enmarcada en un contexto de desplazamiento casi constante (durante la escritura de los primeros guiones Puig vivió en al menos tres países distintos) la conjugación de las formas guión y traducción abre un espacio de experimentación en la escritura de Puig. Sin un propósito explícito de ruptura, Puig escribe un género degradado mediante una práctica igualmente desvalorizada. Ensaya con las tareas del traductor y del guionista pero apartándose de los parámetros que tradicionalmente las rigen y convirtiéndose, sin quererlo, en un “mal” traductor y un “mal” guionista.

La traducción se ha considerado por siglos como una reproducción fidedigna de un texto original (Cf., Venuti, 2000). La teoría de la traducción clásica considera el original como una unidad estable de sentido, idea que va indisolublemente enlazada a la

⁴En *The Buenos Aires Affair*, Gladys, la artista plástica y protagonista, dirá también en una entrevista, pero esta vez imaginaria: “La resaca, me atrevía solamente a amar la resaca, otra cosa era demasiado pretender. Los óleos, las témperas, las acuarelas, los lápices de pastel, la arcilla, los bastidores, todo ello era un material precioso, de lujo, que a mí no me estaba permitido gastar, desperdiciar, jugar con objetos valiosos” (Puig, 1973: 108). Su estética es la de la propia novela y también la de los guiones, montaje y experimentación con restos, no solo de objetos, sino de lenguas.

del lenguaje como instrumento de la comunicación. El fin de la traducción sería pues acceder a ese sentido, trasladarlo a otra lengua y representarlo inalterado: “es lo que prometerían otros de los términos utilizados a lo largo de la historia para designar a la tarea: *vertere* y, más precisamente, *transvertere*. Traducir sería traspasar o trasvasijar un líquido de volumen estable –sentido/significado/contenido/objetividad– desde los recipientes-significante-forma– de una lengua a los de otra” (Claro, 2012: 61). La traducción se delimita así como traslado desde un lugar originario a un no-origen, por lo que “copiar” un texto equivaldría casi a lanzarlo al destierro. De allí el mentado desprecio por la tarea, evocado en imágenes de peligro, de pérdida, profanación, decadencia y enfermedad.

Esta concepción de la traducción, no obstante, no ha sido la que siempre ha predominado. Su emergencia se circunscribe históricamente al auge de la cultura humanista del Renacimiento, ligada al establecimiento de otras entidades modernas como la figura del autor y las lenguas nacionales, en tanto las unidades lingüístico-culturales que circunscriben y legitiman el texto original. Sobre todo, es la relación que se establece entre original y traducción la que posiciona a la actividad traductora siempre en un segundo plano. El problema no es, sin embargo, que la traducción se vincule con otro texto, sino que sea en términos jerárquicos.

La tarea de traducir es, por un lado, un proceso de reescritura, pero a su vez, es el texto que emerge de ese proceso. En este sentido, la traducción se acerca a la cita, pues ambas operaciones se basan en un traslado y en una relación vital con lo citado (Benjamin, [1923] 1971; Sakai, 2009). Como el guión, las cartas o los diálogos escritos, la traducción es una forma de la escritura que no existe sin ese referencial externo. Son escrituras ligadas a una presencia ausente: la traducción al original, el guión a la película, las cartas al destinatario, y los diálogos, tanto a múltiples referenciales sobre los que se conversa como a los interlocutores ausentes en el momento de la lectura. Guión y traducción comparten además la posición subordinada que históricamente se les ha asignado respecto a esos referenciales. Desde una perspectiva tradicional (Cf., Field, 1977), se postula que el guión está al servicio de la película, guía su ejecución y una vez terminada, pierde todo su valor; es solo el primer eslabón de una extensa cadena de producción. Esquemáticamente, entonces, el guión existe para *producir* la película

por venir, mientras que la traducción existe para *reproducir* el texto original. La temporalidad de la traducción sería así retrospectiva y la del guión, prospectiva.

Pero en los guiones de Puig, traducción y guión operan de modo diverso, por lo que los límites genéricos y temporales que los definen quedan desestabilizados. Si una de las prerrogativas del guión es que las didascalias deben ser escritas en el tiempo presente de la acción, evitando dar descripciones de sensaciones que no puedan ser exteriorizadas a partir de imágenes y sonidos, es claro que ni *Ball Cancelled* ni *Summer Indoors* la respetan⁵. Pero lo más importante sea tal vez un descubrimiento que Puig hace *escribiendo* los guiones. Se da cuenta de que se complace en “explorar las condiciones anecdóticas” de sus experiencias de espectador infantil (Puig, 1991: 288), pero no de aquello que valdría la pena contar, es decir, de ser convertido en anécdota, sino en esas condiciones que activaban el placer de recordar. A pesar de que los guiones no lo satisfacían una vez terminados, fueron un campo en el que trató de activar un procedimiento traductivo en una textualidad que le permitiera revivir en el presente sus recuerdos infantiles. En este sentido, aunque nunca se materializaron en la pantalla, le permitieron experimentar el gesto del guión, que es el del proceso. En contraposición a la perspectiva tradicional y utilitaria que lo considera un texto en pasado, el guión puede leerse así como un texto en continua tensión entre la presencia y la ausencia del filme (Maras, 2009). Al momento de la escritura y al de la filmación no los separa un corte radical: en el texto, la imagen se presenta espectralmente, por lo que ya no queda anclada en el pasado ni a un futuro remoto.

Puig recrea las películas de su infancia, la evoca, las sueña, las escribe; pero había algo en el despertar, en esa lectura cinematográfica del recuerdo narrado, que le impedía mantener el placer: “Mientras los escribía me entusiasmaba, pero al terminarlos no me gustaban. Me seducía la posibilidad de recrear momentos de espectador infantil, protegido en la sombra de la sala cinematográfica, pero el despertar no era placentero; el sueño sí, el despertar no” (Puig, 1991: 286). En los guiones, aquello que Puig

⁵ Por ejemplo, en esta indicación de *Ball Cancelled*: “La mañana siguiente, David esperaba impacientemente a Iris. Le preguntó a la señora Hastings si la joven ya estaba despierta. Se sorprendió al escuchar una respuesta afirmativa, pero su sorpresa aumentó cuando las notas de un ejercicio de piano se escuchaban desde la sala: ella no le había dicho buenos días” (47). En *Summer Indoors*, también se repiten las escenas irrepresentables, incluso de forma más compleja, como en aquella en la que Puig organiza la página de modo especular, espejando cartas y didascalias. En la columna izquierda, se lee la siguiente indicación: “A medida que leía la carta, Lilla sintió que la invadía un profundo desasosiego. Nunca había pensado que Rick no volviera. No era posible, y sin embargo él podría desaparecer de su vida y alejarse miles de kilómetros sin que ella pudiera pronunciar una palabra de reproche” (99).

experimenta y que se irá profundizando con el estallido de la voz en sus textos posteriores, es la experiencia del tiempo presente. Al escribir traduciendo, el cronotopo de la traducción también cambia. Como veremos, la particularidad de los dos primeros guiones es que la traducción no quedará subordinada a un texto que la precede sino que ambos emergen al ejecutarse la escritura. El tiempo de la traducción se acerca al tiempo presente que desvelaba a Walter Benjamin, un tiempo en el que las temporalidades se entrelazan y el presente centella. La traducción en Puig no es por lo tanto el producto de un movimiento lineal que va de un origen a un no-origen. Como su desplazamiento personal (geográfico, cultural, lingüístico), es un recorrido que no lo fija en un lugar o en una lengua como si fueran propios, sino que lo vuelve un sujeto extrañamente sensible a los pasajes.

1.3. Con el corazón dividido: entre Z y el melodrama

Ball Cancelled y *Summer Indoors/Verano entre paredes* son, en palabras de Puig, “cosas muy extrañas”, copias de películas hollywoodenses de los años ‘30 y ‘40 a mediados de los ‘50, escritas entre un inglés aprendido y un español tembloroso:

Los escribía en inglés, sobre mi realidad, sobre las películas que había visto. Lo que me daba placer al escribir para cine era copiar, no crear. Era una actitud muy neurótica [...]. Yo sabía inglés pero no era bilingüe, estaba lleno de faltas, una cosa disparatada. Los argumentos eran un refrito de *Cumbres borrascosas*, de *Rebeca*, de todas las películas que de chico me habían impresionado. Y así fue que mis amigos más allegados, cuando veían esos productos [decían] “¡qué es esto!”, se agarraban la cabeza, eran cosas muy extrañas (1977).

Pero no es sino esa extrañeza la que los vuelve interesantes. El diálogo intertextual que estos guiones establecen con las películas que Puig dice haber copiado ha sido estudiado en detalle por Giovanna Pollarolo. En el caso de *Ball Cancelled*, los intertextos que se distinguen más claramente son *Wuthering Heights* (William Wyler, 1939), *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) y *Tea and Sympathy* (Vincente Minnelli, 1956); y en el de *Summer Indoors/Verano entre paredes*, *All about Eve* (Joseph Mankiewicz, 1958) y las comedias hollywoodenses protagonizadas en la década del ‘30 por actrices como Irene Dunne y Katherine Hepburn. Distanciándose de otros estudios que los consideran pretextos para *La traición de Rita Hayworth*, la autora analiza estos guiones en tanto textos

autónomos en los que Puig pone en marcha una serie de operaciones de rescritura y transformación de las películas hollywoodenses que se asemejan por las que pasarán, en sus novelas, las revistas femeninas, la música popular y los radioteatros. Es en este sentido que la narrativa de Puig puede entenderse como una “realización literaria de las operaciones plásticas del *pop art*” (Speranza, 2001: 84), esto es, como la puesta en marcha de procedimientos que generan nuevas obras apropiándose de forma novedosa de los materiales de la cultura de masas, del gusto popular y de las técnicas de reproducción impersonales. Como ha señalado Speranza, el efecto que esta cadena de apropiaciones y de reproducciones produce es uno de los rasgos más sobresalientes de la marca personal de este escritor: la singularidad de su ausencia.

Ahora bien, es de notar que las operaciones artísticas que Puig realiza en sus novelas comienzan a perfilarse antes de que las escriba. Si aceptamos que sus primeros guiones son textos autónomos, pueden considerarse un campo de experimentación en sí mismos, incluso en lo que concierne al desvanecimiento de la figura del narrador. Cuando comenzó a trabajar en *Ball Cancelled*, Puig estaba en Londres y había abandonado la carrera de director de cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia. Uno de los motivos fue, como explica en las cartas a su familia, que comenzar el segundo año no tenía sentido pues, debido a los recortes presupuestarios por los que pasaba el Centro, los pocos recursos para filmar cortometrajes serían destinados a los estudiantes italianos, mientras que los estudiantes extranjeros solo podían participar como ayudantes (Puig, 2005). El efecto de esta decisión de las autoridades del Centro pone en evidencia una cuestión clave: la extranjería de Puig.

“Me costó salir de mi país, solamente a los veintitrés años pude juntar el dinero para pagar los veintiún días de barco que separaban entonces Buenos Aires de Europa” relata Puig en un artículo titulado “Síntesis y análisis. Cine y literatura” (1991: 286). Su viaje a Italia en 1956, becado por la Asociación Dante Alighieri, debe considerarse entonces a la luz de un tipo de desplazamiento que se distingue tanto de la emigración como del exilio. Graciela Goldchluk lo ha definido como “una suerte de cosmopolitismo de clase media que convierte su capital cultural en moneda contante y sonante y que resulta adecuado, acaso el único posible, para el nuevo tipo de intelectual surgido entre los años ‘30 y ‘40” (2006: 76). A diferencia del aristócrata, no se nace cosmopolita sino que se deviene uno. El cosmopolitismo, por ende, no sería una

condición sino una práctica que implica una adaptación y readaptación a sucesivos desplazamientos geográficos junto con un cultivo intensivo de los lazos lingüísticos y afectivos que éstos conllevan.

En estos cambios constantes, la memoria, no en tanto pasado sino como actualización del pasado, tiene una importancia fundamental, especialmente para quien escribe, y mucho más si se trata de un escritor que crea su expresión propia “registrando voces”. De esa creación dan testimonio sus primeros guiones, que comienza luego de tomar la decisión de abandonar el Centro. En efecto, si bien su paso por Cinecittà no fue lo que esperaba, Puig creyó durante varios años más que el cine era su vocación. Siguió tratando de vincularse con la industria cinematográfica, participando en rodajes como asistente de director, asistente de diálogos, traductor, guionista. Nunca se sintió a gusto en el set, al que consideraba un espacio cargado de autoritarismo⁶.

Más allá de los alcances del recorte presupuestario, su abandono del Centro también se vio influenciado por la consolidación del neorrealismo como dogma. Según Puig, Cesare Zavattini era quien sintetizaba el credo neorrealista que exigía “salir de las fórmulas hollywoodenses para intentar un cine más inquieto intelectualmente. Un cine de denuncia social, instigador, inteligente” (Puig, 1985: 8). El cine de autor quedaba así abolido por decreto, al igual que toda forma proveniente de la novelística o del teatro; la realidad se volvía la “única fuente de inspiración posible”. En *Estertores de una década*, compilación de artículos que Puig escribió para las revistas *Bazaar* y *Siete días ilustrados* en las décadas del ‘60 y ‘70, Puig relata el “filme ideal” que Zavattini ponía como ejemplo durante sus clases:

El filme ideal de Z, propuesto por él mismo: una mujer sale de su casa en un barrio alejado, toma un colectivo, primero viaja de pie, después se sienta, baja en el centro de la ciudad, mira vidrieras de zapaterías, saca cuentas; finalmente entra, elige, habla con el vendedor, pide rebaja, prueba más de un par, compra un par, fin. Duración del filme, una hora y veinte, un largometraje normal. *Molto divertente* (1993: 152).

Nada más alejado de los apuntes que tomaba durante las clases en el Centro y que darán forma a su primer guión, *Ball Cancelled*. A los ojos de Puig, el neorrealismo, al transformar las historias en crónicas de la realidad, limitaba enormemente las posibilidades de creación narrativa. Impedía la construcción de artificios y el diálogo

⁶ “En los ambientes de filmación había guerra, agresión, autoridad: si uno quería ser escuchado debía gritar y pisar fuerte, las órdenes había que transmitirlos con seguridad y convicción. Mi severa autocritica y mi inseguridad, hicieron fracasar mis intentos: en el set nadie me hacía caso” (en Romero, 2006: 63).

con otras formas de hacer y pensar el cine, especialmente el de Hollywood, cine que había pasado a ser sinónimo de reaccionario: “Yo estaba con el corazón dividido. Por un lado me gustaba la idea de un cine popular y de denuncia, pero me gustaba también el cine bien contado que parecía exclusividad de los reaccionarios” ([1985] 1991: 288).

Sin embargo, Puig rescata una característica fundamental del cine de Zavattini que matiza las diferencias que lo distancian de los neorrealistas. Sobre el film *Humberto D* señala: “de la simple enumeración de los actos exteriores de un jubilado surgía un drama conmovedor”. Narrar *como si* sólo existiera la cámara, desvaneciendo la figura del narrador omnipresente será una de las marcas del neorrealismo en su escritura⁷. Pero los efectos del *pasato maledetto* neorrealista se harán evidente solo años después, a partir de un “accidente” que conjugará banalidades, memoria y voz. A fines de los ‘50, cuando comienza a pensar en escribir su primer guión, Puig todavía estaba en el Centro y *Ball Cancelled* estará más cerca de los venenos del folletín que del credo zavattiniano.

1.4. Caribbean scenes

David: I wondered if there is not a moment, in love, when one stops dreaming, because the reality is as good as any dream.

Cora: I am afraid I can't answer. I never got to know and my time is over now.

David: (Without double meaning) I wonder...

Cora: You wonder what?

David: About the realities of love.

Ball Cancelled

⁷ En la “Tercera entrega” de *Boquitas pintadas* (1969), titulada “Dormitorio de señorita, año 1937”, se enumeran los objetos del dormitorio de Mabel con una precisión de inventario que se acerca a las indicaciones de un guión: “Entrando a la derecha una cama de plaza y media, con la cabecera pegada a la pared y encima un crucifijo con la cruz de madera y el Cristo de bronce. A la izquierda de la cama una pequeña biblioteca de cuatro estantes cargados de libros de texto de la escuela normal y algunas novelas. Los libros de texto forrados con papel marrón y etiquetados, «María Mabel Sáenz-Colegio Nuestra Señora del Pilar-Buenos Aires». A la derecha de la cama la mesa de luz con un velador de pantalla de gasa blanca con motas verdes, al igual que las cortinas de las ventanas y el cubrecama. Debajo del vidrio de la mesa una foto postal de la rambla La Perla de Mar del Plata, una foto postal de Puente del Inca en Mendoza y la fotografía de un joven grueso con cuidadas ropas de campo, al lado de un caballo y un peón que asegura la cincha. A los pies de la cama una piel de conejo veteada de blanco, negro y marrón. En la pared opuesta a la cama una ventana con, a un lado, una repisa adornada de muñecas, todas de cabello natural y ojos movibles, y al otro lado una cómoda con espejo. Sobre la cómoda un juego de espejo de mano y cepillos con mangos de terciopelo colocados en círculo alrededor de un portarretrato de nonato con la fotografía de una muchacha sentada, el vestido formando drapeados en torno al busto, collar de perlas, cabello lacio con raya al medio y rizado permanente en las puntas” (1969: 20). El narrador está, pero se esconde en la mirada sin cuerpo que recorre los objetos y las superficies que parecen hablar por sí mismos.

Puig nunca había estado en los páramos de Yorkshire, pero los había visto en su infancia, proyectados en un cine de la pampa seca. Como en *Cumbres borrascosas*, la acción de *Ball Cancelled* transcurre en una finca inglesa. A fines del siglo XIX, David, el protagonista, llega por segunda vez a Carleton Manor donde había vivido once años antes, cuando se recuperaba de una tuberculosis. A lo largo de tres flashbacks, el guión cuenta la relación que se crea entre el joven David y Cora, la esposa de su primo Philip.

Durante su estancia, David rara vez salía de la casa, y Cora, quien trabajaba administrando la finca, pasaba sus ratos libres contándole historias. En la tercera escena del segundo flashback, David le pide “que le cuente algo”. Cora había viajado tiempo atrás al Caribe y todavía conservaba libros de fotos y recuerdos que había prometido mostrar a David:

David: [...] Have you seen Tobago?

Cora: Yes, I have (*Emulating his enthusiasm*) It was really the most exciting place of all.

David: I thought it would be, but I don't know why.

Cora: (*Becoming more animated*) Oh, maybe because it makes imagination run wild... I have a lot of souvenirs from there. I can show you what I brought from Trinidad too: books with pictures, coral, birds of paradise feathers, lots of things. (36)⁸

Cora visita el Caribe y trae objetos exóticos, fotografías y libros que atesora como recuerdos de un período en el que podía dejarse llevar por la imaginación. Luego de casarse, su pasión por los libros quedará, como ella, recluida en la finca de su marido, donde se encarga de “tener los libros” necesarios para la administración del lugar. Cora organiza además la producción de la finca y mantiene un estrecho contacto con los trabajadores: “I am trying to improve things for the people working for us, teaching them to be cleaner and more careful” (37)⁹. Orgullosa, le muestra a David las mejoras que había logrado: “the old houses were now used as barns and one had been turned into a school and church, an old man from the village has agreed to come and stay to

⁸ “David: ¿Has visto Tobago?”

Cora: Sí (*Imitando el entusiasmo de David*). Fue el lugar más increíble de todos.

David: Eso pensé, pero no sé por qué.

Cora: (*Volviéndose más animada*) Oh, tal vez porque despierta salvajemente la imaginación... Tengo muchos souvenirs de allí. Puedo mostrarte también lo que traje de Trinidad: libros con fotos, corales, plumas de aves del paraíso, muchas cosas”.

(La presente traducción, así como las subsiguientes de este guión, son nuestras. En el anexo del presente trabajo se incluyen, además, debido a su escasa circulación, los guiones completos de *Ball Cancelled* y *Summer Indoors/Verano entre paredes* a los fines de facilitar la lectura).

⁹ “Estoy tratando de mejorar cosas para la gente que trabaja para nosotros, enseñándoles a ser más limpios y más cuidadosos”.

teach the children to read and write. David looked at Cora with admiration —they agreed that a lot could still be done on the estate” (42)¹⁰. En Carleton, Cora hace y dignifica, evocando una figura que volverá en el personaje de Nélida en el guión *La tajada*: Eva Perón.

Pero Cora es también quien cuenta historias para hacer pasar el tiempo. Una, es la que está por relatar a David, cuando su madre, Mrs. Hastings, le anuncia que encontró viejos bosquejos en un baúl. Se trataba de escenas caribeñas que Cora había dibujado en el viaje para que su hermana Katherine las bordara sobre almohadones:

Cora: In Trinidad I heard some stories that impressed me and that’s what the sketches are about.

Mrs. Hastings: (*Showing the sketches*) The embroideries came out wonderfully, Katherine did them in colour.

David: (*To Cora*) I like them, tell me the stories.

Cora: (*Taking five sketches*) These five are about a wood, you’ll like that. It’s a legend of the plantations in Tobago (38)¹¹.

A Cora no le cuentan las historias, las escucha atenta, casi como si escuchara un secreto, como Toto, el niño de *La traición de Rita Hayworth*, o las hermanas Nidia y Luci en *Cae la noche tropical* (1988). De modo distinto al de Puig cuando escribe las novelas *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982), Cora registra historias dibujándolas. En esta diferencia, la que existe entre la reproducción de las voces en los dibujos de Cora y en la del grabador de Puig, es posible que estribe uno de los cambios más notorios por los que pasará su narrativa.

Aunque podría establecerse en efecto una analogía con la “escucha literaria” (Giordano, 1996) de la voz de la tía con la que comienza la narrativa de Puig, los dibujos, a diferencia de la tía, no parecen narrarse a sí mismos. Las voces de la leyenda de Tobago irrumpen en el presente de la narración de los bosquejos a través de la voz de Cora. En *Ball Cancelled* la escritura del recuerdo de esas voces que parecen hablar por sí mismas, el registro que se liga al desvanecimiento de la figura del narrador, no ha acontecido aún. Tanto en este guión como en *Summer Indoors/Verano entre paredes* el

¹⁰ “Las casas viejas son ahora usadas como establos y una incluso fue transformada en una escuela y en iglesia, un anciano del pueblo aceptó venir y quedarse para enseñarles a los chicos a leer y a escribir. David miró a Cora con admiración, estaban de acuerdo en que todavía se podía hacer mucho en la finca”.

¹¹ “Cora: En Trinidad, escuché unas historias que me impresionaron y de eso se tratan los bosquejos.

Mrs. Hastings: (*Mostrando los bosquejos*) Los bordados quedaron estupendos, Katherine los hizo en color.

David: (*A Cora*) Me gustan, cuéntame las historias.

Cora: (*Tomando cinco bosquejos*) Estos cinco son sobre un bosque, te gustará. Es una leyenda de las plantaciones en Tobago”.

narrador toma una posición omnisciente. Los sentimientos de Cora, por ejemplo, son frecuentemente narrados en tercera persona: “Cora’s reaction hurt the boy. She felt too sure of the boy’s affection and need for her. He felt lonely, older people never surrendered completely. Now he was even a burden to Cora”¹². Solo años después ingresará el grabador, en este guión se trata de bosquejos y bordados. Almohadones bordados por una mujer inglesa con una leyenda de las plantaciones de Tobago — entonces colonia inglesa—, y en color. Katherine, como otras mujeres en las novelas de Puig, hace bordados, forma artística considerada artesanía doméstica y femenina, como el tejido o la costura. Puig pone en escena estas artes y, sin otorgarles un nuevo estatus, discute con su presencia las asignaciones estéticas hegemónicas en el orden social.

El espacio que enmarca esas formas y la historia que narran es, como en otros momentos de la obra de Puig, el Caribe. Pero un Caribe que el cine de Hollywood convirtió en un paraíso exótico y salvaje donde, como dice Cora, “la imaginación corre sin freno”. Este paisaje de ficción funciona aquí como *lo otro* de los páramos ingleses, un lugar maravillosamente extraño en donde se oyen historias que impresionaron a Cora. De todas, ella relatará una leyenda de las plantaciones de Tobago: todas las primaveras, le cuenta a David, un campesino iba a sembrar a las plantaciones. Cuando se iba, su esposa quedaba sola. Una vez, durante su ausencia, un forastero la sedujo: “He gave her everything she expected of love: kindness, devotion... and dreams” (38)¹³. Pero olvidaron el regreso del esposo, quien los descubrió en el bosque y asesinó al hombre. La esposa escapó, pero cada año, cuando la siembra recomenzaba, volvía al bosque para visitar la tumba de su amante. Un día ya no regresó: se rumoreaba que había muerto. En su lugar, anunciando la llegada de la primavera, pasa un viento cálido, que los nativos asocian con el espíritu de la mujer: “the natives supposed that it was her spirit, coming for the annual visit to the place of tragedy— and the wind still comes, every year, at the same time” (39)¹⁴.

¹² “La reacción de Cora hirió a David. Ella estaba demasiado segura que él la quería y la necesitaba. David se sintió solo, los adultos nunca se entregaban por completo. Ahora era una carga también para Cora”.

¹³ “Le dio todo lo que esperaba del amor: ternura, devoción.... y sueños”.

¹⁴ “Los nativos suponían que era su espíritu, que venía cada año a visitar el lugar de la tragedia; y el viento todavía sopla, cada año, en la misma época”.

Según las indicaciones del guión, ni David ni el espectador verán los almohadones terminados. Pero el narrador ha escrito los dibujos y a medida que Cora cuenta la historia se verán cinco bosquejos:

Cora displays the sketches in the course of the narration; they show first the lonely woman in the farm, watched by the stranger, then the lovers contemplating the horizon, the crime in the wood, the woman by the tomb and the final transformation (39.)¹⁵

“It’s lovely”, dijo David al escucharla, era la historia que había exigido (“tell me something”) y que lo hacía sentir mejor. En la escena anterior, mientras Cora y su marido discutían, David se había quedado sin aire. Ramírez, el sindicalista exiliado y personaje principal junto con Larry de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, también exigirá lo mismo cuando el dolor en el pecho se le haga insoportable. En la celda de *El beso de la mujer araña*, Molina calma las punzadas de Valentín contándole el final de una película. Pareciera que en Puig, son las historias que se cuentan en la intimidad las que hacen funcionar, reproducción mediante, la máquina de narrar. Sin embargo, los mecanismos de esta reproducción funcionan de modo casi invisible. Uno de ellos es el de la traducción.

1.5. Un trabajo de bordado

Puig reiteró muchas veces que escribió sus dos primeros guiones en inglés y sobre la que era su realidad: las películas hollywoodenses de su infancia en General Villegas. No era bilingüe, decía, pero los escribía en inglés porque era el idioma en el que podía llegar a comercializarlos, y también porque el castellano “puro” lo hacía temblar. Como se explica en el libro en donde fue publicado por primera vez, *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, se conservan varias versiones de *Ball Cancelled*:

Entre los papeles concernientes a este guión se encontraron: a) 25 páginas en forma manuscrita, en las que aparecen mezclados términos en inglés y castellano; b) 29 páginas con las mismas características que la versión anterior; c) 35 páginas mecanografiadas, totalmente en inglés, que es la versión que se transcribe; d) un resumen cinematográfico, manuscrito, que consta de 4 páginas en inglés; e) un

¹⁵ “Cora muestra los bosquejos conforme la narración avanza; éstos muestran primero a la mujer sola en el campo, mientras el forastero la observa. luego, los amantes mirando el horizonte, el asesinato en el bosque, la mujer junto a la tumba y la transformación final”.

esquema narrativo, muy corregido, con mezcla de inglés y castellano. En el reverso algunos papeles tienen una fecha: 1958 (Puig, en Amícola, 1996: 27).

De todas, se ha transcripto y publicado la mecanografiada enteramente en inglés. Pero esa versión es solo una de las tantas del guión y, a la vez, una traducción. Sin embargo, la relación que guarda ese texto (c) con los dos que se mencionan antes (a y b) no es la que guardaría una traducción con un texto original.

Puig relata en la correspondencia con su familia que *Ball Cancelled* pasó por una larga serie de escrituras y rescrituras, especialmente cuando preparaba una versión para mostrarla a algún productor: “El pasado a máquina es lentísimo, por un lado está el asunto del idioma (teclear en inglés) y por el otro el enorme desorden de hojas y notas y agregados. Cada vez me parece peor”. (Puig, 2005: 187). El asunto, pareciera, no era solo escribir en inglés sino en hacerlo traduciendo. La operación de traducción que Puig pone en marcha no parte de una lengua para luego llegar a otra sino que va tejiéndose en un entramado de lenguas. Es decir, no parte de un “texto original” en una lengua del que se desprenderá posteriormente una reproducción en otra, por lo que el pasaje no es unidireccional ni dual sino multidireccional y múltiple.

Puig va escribiéndolo auto-traduciéndose, transitando las fronteras entre la escritura y la traducción. Por su misma forma, el texto que escribe es inestable: un guión se hace sabiendo que será modificado tanto en la etapa de pre-producción como durante la realización del filme, hecho por el cual siempre hay varias versiones de cada guión y, en caso de ser publicado, se elegirá solo una, tal como se ha hecho en el caso de *Ball Cancelled*. Pero, ¿es el texto que se publica, el “c”, una traducción? Negarlo, sería sostener que una auto-traducción no es una traducción, o que auto-traducirse no es traducir. Afirmarlo, implica preguntarse por el estatus de un texto auto-traducido, porque si el original se define no solo por ser el texto fuente sino por ser auténtico, es decir, que proviene directamente del autor, ¿una auto-traducción no podría ser otro segundo original? (Cf., Oustinoff, 2001). Pero quizás estas preguntas no sean las adecuadas, porque analizar el proceso traductivo de Puig a partir de la polaridad original-traducción sería simplificar el asunto, pues es precisamente esta polaridad lo que pone en jaque.

No obstante estas consideraciones, la mayoría de los estudios sobre auto-traducción siguen un esquema de análisis que se asemeja a un espejo: se confrontan el

texto que un autor escribió en una lengua y su propia traducción en otra. Raymond Federman (1987), escritor y poeta bilingüe que se auto-traducía, señaló la necesidad de ir más allá de la comparación de las versiones. Comparar algunos pasajes de esos textos o señalar las diferencias o variantes entre ellos es una tarea que no puede por sí sola dar cuenta de la estética del multilingüismo ni de la auto-traducción pues el riesgo de utilizar el espejo está en la reproducción de la jerarquía original-traducción y de la teoría clásica de la representación que la sustenta.

Aunque el texto que Puig auto-traduce al inglés (c) se forja en relación a los otros dos (a y b) escritos en español e inglés, no mantiene con ellos la relación jerárquica que tendría un texto original con su traducción. Como se mencionó antes, el pensamiento moderno sobre la traducción se articula en términos binarios: hay dos elementos en un proceso de traducción, el texto original en una lengua y el texto traducido en otra. Aunque la relación que mantienen estos elementos entre sí ha sido analizada de las más diversas maneras e incluso cuestionada, fue durante el clasicismo francés y en el período de la Enciclopedia (siglos XVII y XVIII) que, junto a una nueva concepción del lenguaje como representación de la realidad, se impuso en la reflexión europea contemporánea y posterior la idea de la traducción como copia del original.

Entre las metáforas clásicas para figurar la traducción se incluyen la imagen, la pintura y la reproducción del modelo. Incluso en elaboraciones teóricas recientes, como la de J. Desbois, quien afirma que “el traductor [...] crea del mismo modo que el pintor que hace la copia de un modelo” (en Claro, 2012: 109); o en dos exponentes clásicos de la teoría de la traducción, Charles R. Taber y Eugene A. Nida, cuando definen que “la traducción consiste en reproducir en la lengua receptora el mensaje de la lengua de origen por medio del equivalente más próximo y natural, primero que nada en lo concerniente al sentido” (1986: 25). Desde estas perspectivas, el modo en el que operaría esta reproducción sería análoga a la tarea del pintor:

Si la lengua misma es vista como un cuadro que representa la realidad —los gramáticos definen los nombres como formas, los adjetivos como colores y el verbo (bajo el predominio del verbo ser) como la tela que, aunque no se ve, es la condición de posibilidad de toda representación en el lenguaje— la traducción operaría bajo las mismas premisas (Claro, 2012: 100).

A su vez, la representación de la traducción como copia implica una contraparte: la de la autenticidad del texto original. Singularidad irremediabilmente perdida en la traducción, desde entonces signada por la traición y la pérdida. Cuanto más fiel sea al

modelo, es decir, cuanto más oculte su carácter de copia, mejor será juzgada. La obra del traductor, ese “pintor copista”, permanecerá durante siglos en las últimas posiciones de la jerarquía ontológica implícita en esta forma de concebir la traducción, la cual se ocupa en señalar la verdad que se ocultaría detrás de ella.

Traducir de una lengua a otra, pensaba don Quijote en el capítulo 62 de la Segunda Parte, “es como quien mira los tapices flamencos por el revés: que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz”. Puig, al traducir *Ball Cancelled* no hace de ese guión un tapiz sino un bordado. Bajo el modelo que compara a la traducción con las artes representativas, también los bordados que Katherine realiza a partir de los bosquejos de Cora serían copias de copias; la diferencia, no obstante, es que en esa escena la jerarquía desaparece.

Cora escucha la leyenda oral en Trinidad, se impresiona y la dibuja: “I heard some stories that impressed me and that’s what the sketches are about”. Al escucharla, la leyenda deja algo impreso en Cora y ella lo registra. Luego, con lo que recuerda haber oído en Tobago, produce imágenes. Junto con David, veremos esos dibujos a lo largo del relato, aunque la descripción que de ellos dan las didascalias no se corresponda exactamente con la historia narrada (los amantes contemplando el horizonte, por ejemplo, aparecen solo en los bosquejos). Katherine los copia sobre almohadones y luego los borda: “Han quedado estupendos” y “Katherine los hizo en color”, son las dos únicas referencias que tenemos de ellos, pues, distinto a lo que sucede con los dibujos, nunca los veremos. Sabemos que Cora ha tomado la leyenda de modelo y que Katherine ha hecho lo mismo con los bosquejos, pero, ¿han copiado?, quizás sí, del mismo modo en que Puig decía copiar sus guiones de las películas que lo habían impresionado.

En la escena de los bosquejos, cada representación de la leyenda oral deviene reproducción de una reproducción, la copia de una copia. La leyenda se reproduce con variaciones, pasa de la oralidad al dibujo, del dibujo al bordado, del bordado a la oralidad. Leyenda, dibujos y bordado forman parte de una cadena de reproducciones que pone en crisis la idea de originalidad de la obra de arte y, evidentemente, la de autor. Esta última es una de las figuras principales de la modernidad y ha ido definiéndose también desde el siglo XVIII a partir de la influencia decisiva del Romanticismo y su teoría del “genio creador”. En las sociedades pre-modernas, sostiene Roland Barthes, “el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador,

chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la ‘performance’ (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el ‘genio’” (1987: 66). La figura del autor surge pues en un momento histórico centrado en el individuo y en el vínculo que garantiza la propiedad respecto de la obra, aquello “original” y “único” que la distingue de otras obras y de otros autores. La novedad moderna, entonces, es que la escritura se privatiza: arrancada del ámbito social, pasa a la esfera privada y su sacralidad no es ya divina sino jurídica. El autor actúa como el “genio creador” que “engendra” el texto, entrelazándose desde su aparición con las nociones de deidad y de *pater familias*. Es por esto que la disputa por los derechos de autor tiene lugar en el ámbito del Estado. *Auctoritas* es producción, invención, origen y derecho a poseer. Como ha demostrado la crítica feminista, en la cultura occidental la creatividad se presenta como una cualidad puramente masculina. El genio creador es de por sí masculino.

En esta escena de *Ball Cancelled*, a través de la escenificación de la creación en tanto reproducción de la reproducción o copia de la copia, la idea de autor, de propiedad y de originalidad de la obra de arte es puesta en discusión. Aunque ya se ha puntualizado oportunamente el vínculo estrecho de la obra de Puig con el *pop art* (Speranza, 2001), es interesante resaltar que la interrogación implícita y explícita de su obra acerca de los conceptos de autoría, propiedad, original y copia, guarda estrecha ligazón con las artistas *pop* feministas de la escena artística estadounidense de los años ‘70 (vivida también por el propio Puig mientras estaba en Nueva York) en la que categorías como originalidad, copia, genio creador y apropiación fueron los pilares de la deconstrucción de la ideología androcéntrica en el arte (Cf., las obras de Judy Chicago, Lucy Lippard y Martha Rosler). La crítica a los discursos dominantes en torno al lugar de las mujeres en el arte puso en discusión la lógica androcéntrica que asociaba la noción de “genio creador” con lo masculino, quedando relegada la mujer al papel de musa y a prácticas artísticas degradadas como las artesanías (Gutiérrez, 2008). La visibilidad que hace Puig en esta escena del proceso creador, partiendo de la copia, pone en cuestión el papel del autor como “padre” de la obra, llegando a desacreditar los derechos asignados al autor por la ley patriarcal.

Al quedar desplazada la búsqueda de un origen autoral, se desestabiliza a su vez el par clásico fidelidad/traición que permea la teoría moderna de la traducción y la idea de pureza de la lengua que la sostiene. En tanto la fidelidad o la traición se establecían

en relación al texto original, la traducción cumplía un papel reproductivo, siendo infiel, secundaria y derivada, pues nunca podrá reproducir por completo el texto original. Autoras como Lori Chamberlain, Rosemary Arrojo, Luise von Flottow, Gayatri Spivak y Barbara Godard, por nombrar solo algunas, han hecho grandes esfuerzos por desarmar el binarismo que permea esta teoría y la idea misma de origen, enfatizando que ni el texto original ni la traducción son entidades fijas ni inmutables, sino que son siempre “en traducción”. Han también llamado la atención sobre el hecho de que la traducción ha sido habitualmente considerada el par “femenino” de esta dicotomía, asociada, como se mencionaba más arriba, a la reproducción y por tanto considerada una práctica devaluada frente al original masculino. Conjugando traducción y artesanía, Puig evidencia, por un lado, la generización de lo devaluado en cuanto que femenino y por otro, el hecho que la traducción esté vinculada desde la época moderna a nociones cruciales en su obra como la originalidad, la autoría y el género.

Si desde la modernidad, entonces, el texto y las lenguas se “inmovilizan”, es decir, quedan cercados por las leyes de propiedad individual y nacional (Berman, 1985), la acción de Puig, no es un reapropiarse de las lenguas que traduce sino, como se verá, *expropiarlas*. Contrastando con la propuesta de un clásico de los estudios de traducción, F. Schleiermacher (1813), quien sostenía que el traductor, como el padre, debía ser fiel a la lengua materna para poder engendrar “hijos legítimos”, Puig crea mediante la práctica de la traducción un texto monstruoso que quiebra toda pretensión ontológica de la idea de original que se sostiene, a su vez, en la noción de lengua materna pautada por orígenes fijos y metáforas biológicas. Si consideramos, además, la clásica distinción que propone Roman Jakobson en su artículo sobre los diversos tipos de traducción, “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción” (1959) —texto, por otra parte, contemporáneo a estos guiones de Puig—, se advierte, además, que la traducción que Puig opera es de los “signos de un sistema no verbal” a los “signos verbales de un texto”. Jakobson denomina a esta transmutación “traducción intersemiótica”, tercer tipo de traducción que es precedido por la “intralingüística” (reformulación por medio de signos verbales dentro de la misma lengua) y la “interlingüística” (la traducción entre lenguas diversas). Lo interesante aquí de la traducción intersemiótica, es que, como la traducción que hace Puig, escapa a la economía tradicional de la traducción. Es decir, no está regida por la unidad de la lengua. Así como Puig traduce sin copiar y sin

establecer equivalencias, también va descomponiendo ese cuerpo supuestamente incorruptible y único que es el de la lengua a la que pertenece por nacimiento.

Escribiendo y traduciendo entre el inglés y el español, de película a guión, pasando por diferentes formas artísticas, el texto aparentemente monolingüe se forja en relación con otros —las versiones escritas en más de una lengua y las películas de Hollywood—, de los cuales depende para existir, pero con los que no guarda una relación de subordinación. La traducción de *Ball Cancelled* puede interpretarse así, en otros términos, como un proceso que comprende varias rescrituras y, al mismo tiempo, como el texto que emerge de ese proceso. Desde el momento en que ya no es un producto, se observa cómo esta traducción comparte el gesto presente de la forma guión: ya no es *posterior* a un original sino que opera en un dinamismo que no puede ser explicado ni por el esquema temporal clásico mencionado al comienzo ni por la figuras de autor y de texto original. Como el bordado que hace Katherine, la traducción de este guión se asemeja a una reproducción más de un modelo, una mezcla de hilos que vista del revés no nos dejaría ver claro. Pero Puig borda ocultando los hilos, solo sabemos que el bordado ha quedado estupendo y con una modificación: el color. Como lo hará en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y en *Sangre de amor correspondido* (1982), la mezcla de lenguas se hace invisible en la versión monolingüe, las marcas del pasaje se borran dejando impresiones que solo se ven si, como diría Walter Benjamin, leemos lo que nunca ha sido escrito.

En la cadena de reproducciones que comienza con los dibujos de Cora, se pone de manifiesto el procedimiento creativo que Puig comenzó a poner en marcha en este guión pero que operará también en sus novelas. Para dar cuenta del proceso por el que Puig llega a la novela, Speranza traza un paralelo con Toto, el personaje principal de *La traición de Rita Hayworth*. Los tres monólogos de Toto marcan las etapas de este proceso: en el primero, Toto pasa la hora de la siesta jugando con los cartoncitos que su mamá ha pintado con motivos de las películas que más le gustaron. En el segundo, a diferencia de su mamá, Toto calca los dibujos y nombres de películas y actrices que aparecen en revistas de cine (“Sin modelo no sé dibujar, sin modelo mamá sabe dibujar, con modelo dibujo mejor yo”). En el último, Toto escribe una composición: “La película que más me gustó”, en la que cuenta la película *El gran vals* (1938) de Jules Duvivier. Para escribirla, recuerda, inventa y rescribe lo visto en la sala. De acuerdo con

la autora, la composición de Toto puede leerse como el fin del proceso de aprendizaje de la escritura: “La pasión cinematográfica que hasta entonces se traducía en un juego infantil de copia, collage y montaje, se convierte en ‘literatura’, sin apartarse del postulado inicial ‘sin modelo no sé dibujar’” (Speranza, 2001: 84).

En *Ball Cancelled*, es Cora, como hará la mamá de Toto, quien dibuja la leyenda de las plantaciones, su hermana la borda (quizás calcando esos dibujos sobre la tela de los almohadones) y, finalmente, Cora no la escribe sino que se la cuenta a David basándose en sus propios dibujos. La cadena va incluso más lejos: la escena de los bosquejos se abre con la lectura que David hace del diario íntimo que Cora le dejó antes de morir. La didascalia que precede esta escena indica: “The action that follows is the visualized diary, that is, the facts seen by Cora’s eyes”¹⁶; y la que la cierra: “Present. David in the carriage shuts Cora’s diary”¹⁷. David ha estado leyendo la escena en donde Cora narra la leyenda, pero si bien la voz de Cora está registrada en el diario, ¿qué escribe Cora y qué recuerda y lee David?, ¿qué voz imagina David que le está leyendo? En la escena no es posible distinguirlo, como a menudo tampoco es posible distinguir quién habla en los diálogos de las novelas de Puig.

Al igual que Cora al dibujar una leyenda oral, Puig trama su escritura con una relaboración casi imperceptible de las voces oídas: “La manera de pensar y de hablar de mis personajes posee sus propias cualidades musicales y pictóricas. Yo tomo esas cualidades y hago mi trabajo de bordado” (en Wheaton, 1989). Puig borda y desaparece de escena, se impresiona con las voces y las rememora, pues solo pueden narrarse desde el presente del recuerdo, una vez convertidas en fantasmas. La traducción es parte de esa desaparición y de ese trabajo de bordado, aunque sus hilos no se vean, sino que se perciban.

1.6. El asunto del idioma

En 1977, mientras vivía exiliado en Nueva York, Puig concedió una entrevista a la televisión pública española en la que cuenta que durante su primer viaje a España en

¹⁶ “La acción que sigue es la que se muestra en el diario (...) esto es, los hechos según cómo los ve Cora”.

¹⁷ “Presente. David en el carruaje cierra el diario de Cora”.

1958 se recrudeció su “conflicto con el idioma”: “fue un viaje fantástico pero me sorprendió mucho el manejo de la lengua en la gente, esa manera de hablar”. Esa gente, explicaba, “tenía un idioma”, y frente a los “retrueques” llenos de gracia de las mozas que había cruzado en Valladolid, él se preguntaba: “¿mi español qué es?, ¿mi castellano qué es?”. Porque en esa misma época intentaba escribir los que serían sus primeros guiones pero lo hacía en inglés. “¿Entonces tu viaje a España influyó en tu descubrimiento del idioma?”, indaga el periodista: “Influyó en el sentido que me hizo tocar fondo, dije aquí: yo no tengo idioma, nada, ¿en qué voy a escribir?, para escribir los guiones, ¿no?”. El escribir en una lengua que, a diferencia de las mozas españolas, él no tenía, es decir, en un castellano o en un inglés que no le pertenecían, marca un conflicto que sobrepasa su interés profesional como guionista. Puig tartamudea, el entrevistador completa las palabras que deja inconclusas, que comienza en inglés o que no llega a pronunciar, porque en España, dice, “como en ninguna parte del mundo yo noto un manejo en el idioma tan fantasioso, tan lleno de gracia, no sé... un brotar del verbo, tan fantástico, que a mí no me sale la voz”. Pero luego contará cómo, del temblor que le provocaba una lengua que no sentía suya, surgirá su literatura.

Se resistía a la lengua castellana escrita “porque no la sentía legítima”, “auténticamente” suya. En Argentina se habla castellano, contaba, “pero con una deformación en la lengua hablada que no pasa en la lengua escrita”. Esa diferencia entre la lengua hablada y la escrita siempre le había chocado: “ese modo de adoptar una lengua que no era la propia, con el mayor desparpajo del mundo”. Idioma de “la realidad”, el castellano deformado en el habla y castizo en la escritura lo acechaba en los dos flancos. Puro, no estaba en las voces cotidianas pero aparecía invocado en las gramáticas y en la impostura de quienes intentaban darle vida (la institución escolar, por ejemplo: el pelo de Alicita que Toto admira en la escuela “se dice cabello, pelo sí para los hombres, o los animales, los animales no muy sucios”, Puig, 1968: 56).

Los idiomas del cine eran, en cambio, los de “su realidad”, el inglés de Hollywood y el italiano y el francés de las películas de post-guerra. Los estudió con pasión porque pensaba que le permitirían la fuga total del Western clase B rodado en la pampa seca. Por eso, escribía en inglés. *Sabía* inglés, aseguraba, “pero no era bilingüe, no podía escribir en inglés, estaba lleno de faltas, una cosa disparatada”. Pero con faltas experimentaba en otros idiomas, y lo disfrutaba: “mientras escribía yo estaba en una

especie de viaje y no me daba cuenta de lo que estaba sucediendo, me entusiasmaba el trabajo, pero al leer el trabajo terminado, allí, comprendía”. Escribía en inglés porque era el idioma del cine que admiraba, porque escribía guiones para ese cine, pero también porque escribir traduciéndose fue la posibilidad de experimentar con la escritura, fallando ambas lenguas, el inglés y el castellano.

Con los años, seguirá escribiendo con faltas, como se ha señalado en el documento 59d, transcripción de un manuscrito escrito en francés de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (Cf., Logie y Romero, 2008). La nota completa que antecede a la transcripción es la siguiente:

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 (2008: 13).

La prisa, el carácter informal del texto o las interferencias con el español *probablemente* expliquen las *incorrecciones* pero, ¿por qué detenerse en la gramática cuando Puig la desoye? En efecto, los errores detectados con el adverbio “sic” no son agramaticalidades que, sistemáticamente y como parte de un proyecto literario, llevan hasta el límite las variables gramaticales corrientes. Puig comete errores gramaticales en esos manuscritos —que son a su vez las cartas escritas en clave sobre las letras y párrafos de cuatro novelas francesas que Ramírez había tenido en la cárcel—, pero no son errores programáticos sino marcas que quedan allí donde la norma de la lengua extrajera falla (por ejemplo: “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”, *Ibidem*: 14). De esos errores, ninguno formará parte de las versiones publicadas de la novela; solo uno: cuando Larry lee por primera vez la carta cifrada, el verbo de la primera frase que da el título a la novela está mal conjugado. “Malédiction... éternelle... à qui lise ces pages”, lee Larry en francés en la versión en español; en francés, la novela se tradujo como *Malédiction éternelle à qui lira ces pages*, pero es así que Puig escribe esta carta, como si el francés fuera una herramienta y no una reliquia de reglas sintácticas, semánticas y fonéticas. En este manuscrito, la interferencia con el español

que se evoca para justificar las “faltas” en francés permite a su vez diferenciar las lenguas con las que Puig va tejiendo la novela. Marcar los errores gramaticales posibilita, precisamente, distinguir tanto la unidad de una lengua como la no pertenencia de Puig a esa lengua. Y quizás aquí radique una de las problemáticas centrales de Puig: la impropiedad de la lengua.

Cuando en una ocasión le preguntaron por los autores que lo influenciaron, Puig respondió, como solía hacerlo, que venía del cine y que no podría nombrar demasiados autores:

[...] tal vez ciertas cosas que vi escritas con gran libertad, obras que me quitaron el miedo a incurrir en errores de sintaxis. Cuando vi gente que estaba escribiendo sin trabas académicas, sentí un empujón. Ahora me acuerdo de un cuento (creo que era un cuento) italiano escrito en media lengua. No estaba logrado, era afectado, pero me dio un gran empujón (Romero, 2006:30).

Construcción de una imagen de escritor, sin dudas, pero literaria, y que deja entrever algunos de los desplazamientos clave: de la figura tradicional de escritor, por un lado, y del culto a la lengua nacional, por otro. Así como repetir que su tradición no es la literatura sino el cine lo distingue de la cultura letrada, elegir entre innumerables autores un texto sin autor escrito en “media lengua” como influencia para su escritura abre un espacio que permite repensar, a través de la traducción, “el asunto del idioma” en su obra.

En efecto, el conflicto que vive Puig con el castellano es un tópico recurrente en la crítica acerca de su obra. De forma general, se menciona cuando se hace referencia a dos momentos de su trayectoria: su comienzo como escritor y su exilio. Al comienzo, porque permite situar la búsqueda de una “lengua propia” supuestamente encontrada cuando pasa al español en su tercer guión, *La Tajada* (1960); y al exilio porque por un lado, esa experiencia marca de forma particular el escribir en presencia de varias lenguas y por otro, porque dos de sus novelas del período, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *Sangre de amor correspondido*, fueron escritas “en traducción” a partir de entrevistas que Puig hizo en diferentes lenguas (incluso aprendiendo el portugués mientras entrevistaba) en dos de las ciudades en las que se exilió, Nueva York y Río de Janeiro. Sin embargo, poco se ha analizado este conflicto en toda su extensión y menos aún en relación a los modos en que la traducción opera en la literatura de Puig como

procedimiento creativo, no solo al comienzo y al final de su obra sino como operación que la atraviesa.

Si bien tanto el propio Puig como la mayoría de sus críticos señalan que escribió primero en inglés, Graciela Goldchluk indica que comenzó a escribir profesionalmente en español incluso antes de sus primeros guiones, traduciendo diálogos y subtitulando películas mientras cursaba sus estudios de cine en Roma. Esta constatación le permite afirmar que “en el terreno de la escritura, el español fue, para Manuel Puig, una lengua de traducción, de llegada, antes que una lengua ‘materna’, y la escritura, algo que debe construirse, nunca ‘natural’ y nunca una copia de la oralidad” (2012: 2). Traduciendo, Manuel Puig “llega” al español a través de otras lenguas. Sin embargo, prevalece la idea de que Puig empieza a escribir en inglés y que luego de “dos intentos fallidos” (que serían los nunca vendidos ni filmados *Ball Cancelled* y *Summer Indoors/Verano entre paredes*), experimenta con la “propia lengua” en el guión *La Tajada*, en el que además, hablaría por fin de temas más cercanos a su vida, como el peronismo. El paso a la literatura queda finalmente plasmado en un cuarto guión jamás terminado sino transformado en *La traición de Rita Hayworth*, y que marca, además, su renuncia al cine como profesión.

En los textos y entrevistas en los que relata su llegada a la literatura y donde también construye la imagen de escritor que lo caracteriza, Puig siempre repite “el accidente de las treinta páginas de banalidades”. Luego de haber escrito tres guiones que no lo convencían, decide escribir un cuarto —el segundo en español luego de *La tajada*— en base a hechos de su infancia en el pueblo de General Villegas. Como paso previo a la definición de la trama, intenta “aclarase” cada uno de los personajes, pero se da cuenta de que no logra describirlos. Aparece en ese momento la voz de la tía: “Recordé la voz de una tía, que me vino muy clara, cosas que esta mujer había dicho mientras lavaba la ropa, mientras cocinaba, veinte años atrás. Empecé a registrar esa voz. La descripción que iba a ser de dos páginas cuando terminé, era de treinta” (en Sosnowski, 1973: 71). Cuando termina, percibe que lo que acababa de escribir no era un material cinematográfico sino literario. Sin elegirlo, precisará una y otra vez, había cambiado de medio de expresión.

En este “accidente” Puig imagina el comienzo de su literatura, por lo que no interesa su veracidad biográfica sino su carácter ficcional, esto es, la potencia literaria

que concentra (Giordano, 2001). El relato del accidente puede ser leído a partir de dos puntos: uno, como ya ha resaltado Giordano, es que Puig *se descubre* haciendo literatura, y el otro es que es literatura *en español*. Pero ese español, dirá también Puig, es en realidad la lengua que “le había quedado en la memoria” después de seis años de vivir en el extranjero (Puig, 1977). No se trata pues de una lengua materna que rescata del olvido sino de la creación de una expresión propia a través de la activación de los registros no solo de esa lengua “familiar” sino de otras lenguas aprendidas.

La lengua que aparece en este cuarto guión que deviene novela es, sin embargo, la huella de un “asunto” que puede trazarse desde la escritura de los dos primeros guiones. Al respecto, afirma José Amícola:

Los primeros pasos de Puig fueron dados en inglés como imitación de los guiones cinematográficos que el autor había aprendido a amar en la oscuridad acogedora de la sala de cine de su infancia. Esos guiones llevan títulos como *Ball Cancelled* y *Summer Indoors* (el segundo de ellos con una versión también en castellano como *Verano entre paredes*, que sirve como ejemplo de transición y experimento con el propio idioma —que empieza a redescubrirse, en primera instancia, como la traducción de la lengua del país central). Luego viene la búsqueda directa en castellano y no la traducción en el guion titulado *La tajada*. (Amícola, 1996: 14).

Esta observación señala una vez más la importancia de la traducción en la iniciación de Puig a la escritura, pero, no obstante, puede adquirir diferentes matices. Según Amícola, Puig comienza a experimentar con el “propio idioma” traduciendo *Summer Indoors*, experimento que marcaría a su vez la primera etapa de su “transición” al español. Traduciendo de la lengua “del país central”, Puig “redescubre” indirectamente la propia. Ahora bien, desde otra perspectiva, si pensamos que no hay una lengua previa al proceso de creación literaria sino que surge durante el proceso, Puig no “redescubre” una lengua sino que inventa un *idioma*.

A diferencia de la lengua, en tanto experiencia del lenguaje codificada, el *idioma* expresa el carácter propio de alguien, pero no el carácter fatalmente heredado sino infinitamente apropiado. En este sentido, el asunto de Puig con el idioma se relaciona con el poder decir desde la “sutil torsión de extrañamiento” (Perlongher, 1998: 129) que provoca lo propio en lo común. Antes de que la voz de la tía lo interrumpiera contando una banalidad tras otra en el “accidente” de las treinta páginas, Puig se había chocado con el castellano en España y decía: “yo no tengo idioma, nada, ¿en qué voy a escribir?”. Porque ¿cómo escribir una lengua que no se tiene? Se sabe, aunque las

estrategias para apropiársela se multipliquen, que la lengua no pertenece (Cf., Derrida, 1996). El idioma tampoco, pero su misterio está en ser aquello que expresa lo particular en la lengua, y en Puig, destella en la traducción de voces.

A Puig “le sale la voz” traduciendo, es decir, escapando de la ley de la lengua materna, proceso que ha sido interpretado como una “vacilación lingüística” de fuga y de retorno (Logie y Romero, 2008) o como el acceso a lo propio a través del paso por lo extranjero (tanto del inglés del “país central” como del español que lo impresionó en España). Pero, no obstante, Puig no regresa ni accede a una propiedad. Por consiguiente, la pregunta a la cual quisiéramos acercarnos no será, como ya se ha tratado de responder en otros trabajos, ¿en qué *lengua* comienza a escribir Puig? sino ¿qué *idiomas* atraviesan su escritura?

1.7. Hablar en tango: los idiomas en *Summer Indoors/Verano entre paredes*

En *Summer Indoors/Verano entre paredes*, guión inmediatamente posterior a *Ball Cancelled*, la “escucha literaria” de Puig adquiere un tono diferente y significativo. Alberto Giordano (2001) ha caracterizado esta escucha como la invención de las voces en la escritura, es decir, no la *representación* de esas voces sino su *transformación en ficción*. En *Summer Indoors*, esa transformación sucede en un espacio y tiempo marcados por la extranjería. Puig escribe este segundo guión en Estocolmo durante el verano de 1959. Sabemos, por su edición póstuma (en Amícola, 1996), que existe una copia mecanografiada en castellano (la que se publica) y otra en inglés, pero también que “no existen datos para determinar cuál es anterior ni para establecer una fecha precisa” (Ibídem: 59). Las analogías con *Ball Cancelled* podrían resultar obvias e innecesarias si no fuera porque en este guión la traducción adquiere nuevos matices. Como en las películas dobladas, las voces de los personajes de *Summer Indoors* parecen venir de otro lado, y será justamente en esos momentos de dislocamiento que las lenguas crujen.

La acción del film transcurre en Lucerna, “una ciudad suiza de provincia, situada en el cantón alemán, donde los habitantes trabajan duro y tratan de no dejar horas libres para las emociones” (Ibídem: 59). Los tres personajes de la historia son jóvenes “que pasean sus problemas por calles cuyos nombres casi no saben pronunciar y

que se sienten al margen de la vida de la ciudad como un pato que se sumerge en el agua sin mojarse” (59). Lilla es italiana y desde su primera línea de diálogo se indica que habla “con acento italiano”; Cinthia y Rick son estadounidenses, de Jenningsville, un pueblo inventado pero no menos real que la Lucerna de calles con nombres impronunciables. En esta escena, aquello que los presenta como extranjeros es casi no saber pronunciar el nombre de las coordenadas que organizan el espacio en donde están. “Casi”, es decir, una pronunciación a medias, inexacta, distante de la considerada correcta, la marca en la voz del origen (o del no-origen) que los descubre ajenos a esa ciudad.

Lilla no responde al tipo ideal de mujer de los años ‘50. Es divorciada y ha elegido usar su apellido de soltera porque el de su ex marido “era muy difícil de pronunciar”. Tiene muchos amantes, no depende de nadie económicamente, no tiene hijos ni marido. Trabaja en una agencia de viajes y las únicas personas que trata son las que trabajan en turismo, pilotos, azafatas, extranjeros. En la novena escena, Lilla va con Rick y Günther, su amante, al bar que frecuenta, el que está “en el barrio de las agencias de turismo y compañías marítimas y de aviación” (74). La clientela del bar la saluda:

Lilla: Los odio a todos pero son la única gente que trato.

Rick: Por qué?

Günther: Porque son extranjeros parias como ella.

Lilla: Y como vos. La gentuza que vive del turismo. Guías, camareras, pilotos.

[...] Todos mis amigos son extranjeros, los suizos no me quieren.

Rick: Y usted los quiere?

Lilla: No, porque aquí me fue mal. A los italianos tampoco los quiero, por la misma razón.

Lilla vosea por primera vez, su acento la identifica súbitamente, casi en un descuido, como hablante del español rioplatense. El voseo irrumpe en el diálogo, instala la duda en el lector respecto a la lengua que están hablando los personajes. En la misma escena, se acerca a la mesa “una muchacha atractiva con uniforme de *stewardess*”:

Lilla: te presento a Rick, un amigo americano. Maureen, camarera de avión.

Rick: mucho gusto.

Maureen (saluda con una inclinación de cabeza): Lilla, se dice azafata, tu inglés progresa muy despacio.

Rick: ¿De qué nacionalidad es?

Maureen: Inglesa

Lilla: de las colonias. Sudáfrica, ¿no?

Maureen: No hace falta recordármelo.

Rick: ¿Y usted lo quiere olvidar?

Maureen: Detesto Sudáfrica y sus provincianismos aburridos.

(75)

Imaginamos entonces que la lengua es inglés. Maureen corrige el inglés de Lilla y como respuesta, Lilla le recuerda que su inglés no tiene el mismo estatus que el de la metrópolis. Es inglesa, pero “de las colonias”, por lo que su competencia en el uso de la lengua no reviste la misma legitimidad que el de una persona reconocida como británica. Maureen intenta distinguirse corrigiendo la competencia lingüística de Lilla, pero la distinción falla porque no tiene el suficiente poder simbólico para ejercerla. Este acto de corrección de Maureen puede leerse como un efecto de las políticas colonizadoras, es decir, como la auto-reproducción de la norma lingüística imperial, la cual, especialmente a través de las instituciones educativas, establece una versión estandarizada de la lengua metropolitana al tiempo que marginaliza todas sus “variantes”, es decir, incluso dentro de la misma “unidad de lengua”. En este sentido, como B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin sostienen en *The Empire Writes Back* ([1989] 2008), aunque el imperialismo británico haya dado lugar a la propagación de una lengua, el Inglés, el *inglés* de los jamaquinos no es el inglés de los canadienses, maoríes ni kenianos. Por lo tanto, es preciso distinguir entre lo que se propone como un código estándar, Inglés (el idioma del antiguo centro imperial), y el código lingüístico, inglés, que se ha multiplicado en distintas variedades. No obstante es el Inglés (como el Español, el Francés y las lenguas de los centros coloniales) el que se ha ligado al Estado y el que se distingue de todas las demás variantes “menores” mediante una batería de dispositivos de poder.

El problema que actualiza Maureen en esta escena no es otro que el de esta tensión entre la lengua legítima y lenguas minorizadas, problema que articula este guión. Puig expresó en repetidas ocasiones que no podía escribir sus guiones en español porque para él, el español argentino era el “idioma del cine subdesarrollado” (Puig, 1973). De todos modos, ni *Ball Cancelled* ni *Summer Indoors* están escritos en Inglés sino en *inglés*, y más específicamente, en un idioma que Puig traza mientras va traduciendo y errando ese inglés “lleno de faltas” (aprendido en las salas de cine, en institutos de idiomas y durante sus viajes) y ese español que tampoco es Español sino español, una “variedad” rioplatense fuertemente atravesada y modificada, podríamos decir, *desplazada*, por otras lenguas que habitaba tanto en el extranjero como en su casa familiar de General Villegas, donde también se hablaba el dialecto de Parma-Piacenza

de sus abuelos inmigrantes. Según Puig, esta primera generación de argentinos tuvo que inventarse un estilo:

[...] es preferible que las primeras generaciones de argentinos no hayan tenido en la casa *modelos de lenguaje sólido*. Entonces se ha aprendido la lengua como se ha podido y de los modelos más increíbles: de los subtítulos de las películas y del tango. Hay ciertos momentos fuertes en que la gente *habla directamente en tango* y a mí eso me entenece bastante (en Romero, 2006: 86, el subrayado es nuestro).

La “falta” de un “modelo de lenguaje sólido” hace, en efecto, que en *Summer Indoors*, lo que digan los extranjeros en inglés “suene a hueco”, es decir, como una voz desfasada del cuerpo, en otras palabras, artificial. *Summer* evidencia aún más que *Ball Cancelled* el conflicto de Puig con la “lengua nacional”. Contrariamente a lo postulado por el pensamiento romántico del siglo XIX, lo que pone de manifiesto es que la lengua no es “natural” a un “pueblo” ni la marca originaria de su cultura. Lilla y sus amigos “extranjeros parias como ella” habitan y transitan diferentes lenguas, inglés, alemán, italiano. Por un lado, cada una de ellas está en tensión con la lengua nacional de los países de los que provienen: Lilla es italiana, pero su italiano es el del sur de Italia, históricamente menospreciado; Maureen habla inglés, pero “de las colonias”; Rick también habla inglés, pero siempre señala que es del pequeño pueblo de Jenningsville, Colorado; por otro, esas lenguas cohabitan experiencias de lenguaje que escapan a la clasificación de lengua. En una de las últimas escenas, Rick acaba de conseguir un empleo como chofer y sorprende a Lilla con la noticia:

Lilla: (*fingiendo exagerado sobresalto*) Quién es?

Rick: El nuevo chofer de Mister Andrew Preville, director de la sucursal suiza de los cigarrillos California.

Lilla: (*saltando de alegría*) Qué!

Rick: Sí, por cinco semanas, en reemplazo de un tal Hans que chocó y ahora está en el hospital con la cabeza abollada.

Lilla: Pobre Hans! No corre peligro de muerte?

Rick: Por el momento no.

Lilla: (*parodiando a los gangsters del cine*) No importa, vos ganate la confianza del trompa que juntos daremos el golpe. Una noche entramos en la fábrica...

Rick:... y nos levantamos con los habanos.

Lilla: Hermano, el fato está consumado. Echemos un trago.

Rick: Antes del trago lo mejor sería lastrar algo.

Lilla: (*abrazándolo*) Lastrame a mí si querés.

Rick: ¿No hay otra cosa? ¿Ni siquiera un cacho ‘e pan?

Lilla: Juná la cocina y chifláme.

Rick: (va a la cocina y enciende la luz, sobre la mesa hay una cena fría preparada para uno) Piba... (se besan y se abrazan, Rick toma un trozo de pan y lo come)

Lilla: (en su tono natural) ¿Te sientes mejor ahora?

Rick: (con la boca llena). Sí, sobre todo pensando que por cinco semanas el cacho 'e pan no faltará.

Lilla: y por lo menos tendrás algo para contar en el pueblo.

Rick: (yendo al baño a lavarse las manos) Al pueblo no vuelvo más, no sé cuándo lo voy a contar! (114).

Los *gangsters* del cine que imagina Puig en este guión no hablan inglés sino un idioma inventado que se desplaza entre el lunfardo y el doblaje en español de las películas de *gángsters* americanas. En sus orígenes, a mediados del siglo XIX en Buenos Aires y sus alrededores, el lunfardo fue considerado “el caló de los ladrones”. Surge como efecto del contacto de las lenguas de los inmigrantes que llegaban a Argentina (gallego, portugués, español, occitano, inglés), de las lenguas indígenas (quechua, guaraní, mapuche) y africanas (especialmente las lenguas bantúes). El lunfardo fue característico de la cultura de las clases bajas (por ejemplo, el tango), pero con el correr del tiempo se extendió a casi todas las capas de la población rioplatense. No es casual entonces que se lo asimilara al caló, lengua gitana utilizada en especial por los gitanos en España y también asociada con la delincuencia. Ni el lunfardo ni el caló son lenguas en sentido estricto, su origen es incierto e impuro; las hablan sujetos etiquetados como peligrosos, es decir, aquellos que están *fuera de la ley*, entendiendo aquí por ley, la ley del estado. Caló y lunfardo son independientes de cualquier estructura administrativa o nacional; escapan al conjunto unitario dotado de propiedades describibles que comúnmente se denomina “lengua” y que se asocia a un territorio y a un pueblo y cultura en particular (Agamben, 2001).

Ni los gitanos, ni los malevos porteños ni los *gángsters* americanos, ni Lilla, Rick o sus amigos forman un pueblo en el sentido que la teoría política moderna le ha adjudicado a esa palabra. No son ciudadanos sino delincuentes, bandas de malhechores, nómades, excluidos, “extranjeros parias”, *outsiders*. Según las reglas sociolingüísticas, sus lenguas no son lenguas. El lunfardo, por ejemplo: “No es una lengua ni un dialecto o sociolecto. Es decir, el lunfardo no tiene su propia sintaxis o gramática (*reducción*), no es una variante autónoma (*autonomía*), carece de una identidad clara (*mezcla*) y tiene solamente una variedad baja y carece de estatus (*normas de facto*)” (van Mourik, 2011: 9). No contiene todas las partes que forman la oración, requisito indispensable para ser

considerado una lengua: si bien cuenta con sustantivos, adjetivos y verbos, carece de artículos, pronombres, preposiciones y conjunciones. Según Mercado (1996), se pueden expresar frases en lunfardo pero no oraciones. “Hombre bacán” es una frase, pero “Hombre bacán que me acamala” es una oración que no se puede expresar completamente en lunfardo; el relativo *que* y el complementario *me* pertenecen al castellano. Los ejemplos podrían extenderse, pero lo importante es resaltar que las lenguas tienen características precisas que se vinculan con procesos oficiales de codificación tendientes a asegurar su unidad y pureza.

En un comentario sagaz, Jorge Luis Borges se refirió al lunfardo de la siguiente manera: “Yo tengo la impresión de que el lunfardo es artificial. Que es una invención de Gobello y de Vacarezza”. Más allá del trabajo sobre y con el lunfardo de José Gobello —escritor que creó en 1962 la Academia Porteña del Lunfardo— y de Alberto Vacarezza —letrista de tango y dramaturgo porteño—, la impresión de Borges es acertada. El lunfardo es artificial, afirmación que tiene otra como contraparte: el lunfardo no es natural. Pero la frase de Borges desencadena una cuestión que va más allá del lunfardo, pues ¿qué lengua no sería artificial?, esto es, ¿qué lengua pertenece a un grupo “por naturaleza”? Lo que permite resaltar por contraste la artificialidad del lunfardo es precisamente la naturalización de las lenguas nacionales, proceso que borra una genealogía construida a través de la interacción y las tensiones entre lenguas y culturas diversas. En este sentido, las lenguas que han perdido el carácter artificial son aquellas que han sido comprendidas en reglas que delimitan sus fronteras (que por lo general corresponden a un territorio y a una cultura) y que prescriben su buen uso.

En esta escena, Lilla y Rick no solo parodian a los *gangsters* del cine sino a la *lengua*. Extranjeros en Lucerna *copian*, supuestamente en inglés —pues, recordemos, en el guión funciona el artificio de escuchar hablar inglés a los personajes—, la jerga de los *gangsters* del cine americano, en lunfardo. Lilla usa el *vesre* (intercambiar el orden de las sílabas de una palabra, generalmente “al revés”), como por ejemplo, “trompa” por “patrón”. Usa también el voseo, rasgo característico del español rioplatense, en frases como “vos ganate la confianza del trompa”, “si querés lastrame a mí”, “juná la cocina y chifláme” y verbos lunfardos, como “junar”, “lastrar”, “chiflar”. Podríamos explicar rápidamente estos verbos haciéndolos corresponder con los españoles “mirar”, “comer” y “llamar”, aunque si aplicáramos la ley de la equivalencia que permea la teoría

moderna de la traducción, no podríamos distinguir la operación de traducción específica que sostiene este diálogo. Las palabras lunfardas no están traducidas en castellano entre paréntesis ni tampoco están marcadas en el texto. La estrategia de hacer corresponder las palabras en lunfardo con sus equivalentes castellanos habría sido un modo de sugerir que el sentido de las palabras está dado por sus referentes. Pero al leer este diálogo se advierte que no hay correspondencia: “junar” no es “mirar”.

El hecho de que Puig no haya traducido o señalado las palabras lunfardas produce una sensación de extrañamiento en el lector, la pérdida de la certeza de la lengua que se está leyendo y la sospecha de que se trata de una lengua *otra*. Este diálogo que irrumpe en la versión castellana explícita a través de la traducción la extranjería de los personajes. Pero ya no se trata de una traducción de lengua a lengua sino entre jergas e idiomas. Lilla y Rick no hablan la lengua del extranjero, de quien viene de otro lugar, sino un idioma de los que están *fuera de lugar*. En su “tono natural”, Lilla tampoco usa un único registro de lengua: intercala el “tú” con el “vos”, se expresa con argentinismos (“Yo tengo luna”, “Si yo estoy tan pancha”) y con frases que resuenan, como los *gangsters*, a los doblajes de películas (“Eso cuéntaselo a Caperucita”, “Hablas como un jockey”). Ella y Rick juegan a hablar en un idioma que tampoco puede clasificarse como lunfardo; reproducen voces que no proclaman un origen cierto, ecos de letras de tango y de películas, reproducciones de reproducciones de reproducciones. Como el de Puig, el idioma de los personajes de *Summer Indoors* es siempre extranjero. Lilla “vuelve a su tono natural”, un tono que lleva un acento, la marca de la diferencia y de la no-pertenencia. “Casi” no puede pronunciar los nombres de las calles en alemán, su voz no imita a la perfección el acento local que se espera de quien vive en Lucerna. Su acento no señala otra cosa que el artificio de la *lengua*: es la prótesis evidente.

La parodia de la jerga de los *gangsters* funciona produciendo distorsiones en los códigos de significación hegemónicos, en este caso, el de la *lengua*. Desde un punto de vista estético, esta parodia tiene también como efecto una puesta en cuestión de la dicotomía copia-original. Lilla y Rick copian una jerga que no existe antes del proceso de traducción, utilizan elementos variados que van componiendo en el diálogo un código particular. El efecto es un artificio que proviene a su vez de otros artificios lingüísticos que pueden o no, dependiendo de las relaciones de poder en funcionamiento, naturalizarse como lengua. Si en el principio fue la prótesis, una lengua

siempre en recomposición y recomposición, la naturalidad de la lengua queda fuertemente cuestionada.

La sospecha de que las lenguas, como indica Agamben, son en realidad “jergas que cubren la experiencia del lenguaje” (2001: 62) se va instalando en el lector. Desde esta perspectiva, la experiencia de los personajes estaría más cerca del *lenguajeo* que de la lengua. Según Walter Mignolo (2003), el lenguaje no es el uso que los sujetos hacen de una o varias lenguas sino de los recursos lingüísticos. Se comprende ahora la tan difundida aclaración de que Puig no era bilingüe: es claro que no guardaba con los recursos lingüísticos que usaba —reconocidos como pertenecientes a una u otra lengua en tanto unidad contable y cerrada en sí misma— una relación *original*. Y es en este sentido que entendemos su proceso traductivo, pues no se basa en una relación original con la lengua, ni siquiera se ejecuta *entre lenguas* sino entre jergas, idiomas, voces.

Aunque el bordado, como vimos, siempre se muestre del lado del derecho, Puig quiebra la supuesta organicidad de las lenguas nacionales, reclamando otros modos de entender la traducción. En estos guiones tempranos, se va desplazando hacia lo que llamamos *zona de traducción*, esto es, la traducción comprendida no ya dentro del régimen de representación moderno (reproducción menor de un texto en una lengua a otra) sino como espacio de experimentación y reflexión. En el capítulo siguiente empezaremos a recorrerla a través de una revisión profunda del “conflicto del idioma” que atraviesa la literatura de Puig partiendo de la problemática de la lengua nacional.

Capítulo 2

Ficciones nacionales

2.1. “Limpia, fija y da esplendor”: en torno a la nación y a la lengua nacional

“Johan W. von Goethe y Friedrich Schiller son los poetas alemanes más célebres. Nombre una obra de cada uno”; “¿En qué orden de fechas se festejan los santos nacionales?”; “PG, ¿es una marca de té o las siglas de la guía parental de películas?”; “Explicar quiénes son: Lope de Vega, Arturo Pérez Reverte y Cervantes”; “Explicar en qué consiste la tortilla de patatas, el cocido madrileño y la paella valenciana”, son algunas de las preguntas que, según las legislaciones vigentes, se suman a los exámenes de lengua que deberán realizar quienes soliciten, según el caso, la ciudadanía alemana, británica o española (Cf., “El arraigo se vive, no se estudia” en *El país*, 23/07/2010). En una época histórica como la actual, en la que proliferan los discursos sobre la globalización, las nuevas configuraciones del capital transnacional, la apertura de las fronteras nacionales, los flujos migratorios y la reorganización de los espacios políticos y culturales, lo que estas preguntas ponen en relieve es la vigencia de la problemática de la nación en el momento de su supuesto ocaso.

No es necesario realizar un análisis detallado de estas pruebas de inmigración para advertir rápidamente que uno de sus objetivos es indagar acerca de qué es lo alemán, lo británico o lo español. Forman parte de los diversos dispositivos de poder actuantes en el régimen moderno-colonial que delimitan la frontera de aquello que es propio de una identidad nacional y aquello que no lo es, quiénes pueden ser dignos de ella y quiénes no. Desde lo aparentemente absurdo, evidencian la actualidad de las políticas estatales más visibles de producción y reproducción de las identidades nacionales; pero también exhiben algo menos obvio: las operaciones de producción de esas mismas identidades. En efecto, dada la heterogeneidad de los modos de pertenencia nacional, el Estado puede solo reiterar su propia base de legitimación *produciendo* la nación que le sirve de base para mantenerla (Butler y Spivak, 2007).

Como toda identidad codificada, la nacional se naturaliza: la experiencia singular de pertenencia a una comunidad y la sensibilidad que liga los cuerpos a un espacio-tiempo histórico quedan circunscriptas a los modos de identificación de la subjetividad hegemónica; se convierte en las respuestas correctas a un cuestionario estatal, se tecnifica. Así, aunque aparezca como el fiel reflejo de una esencia intemporal y propia, la nación ha sido históricamente producida. A grandes rasgos, y simplificando un proceso que dista de ser uniforme, puede convenirse que el tiempo en el que la nación se erige como principal fuerza constructora de lazo social comienza en Europa hacia finales del siglo XVIII con el ocaso de los imperios dinásticos, el declive del cristianismo y el nacimiento de los Estados-Nación modernos. Eric Hobsbawm ha señalado al respecto que “las naciones no construyen Estados ni nacionalismos sino que es al revés” (1991: 18), frase que condensa la función histórico-política que ha tenido la nación en el despliegue de la modernidad.

En tanto fenómeno histórico, la nación carece de sustancia: es solo una de las diversas formas que puede adoptar la configuración de la vida en común, y a su vez, en tanto fenómeno político, se recorta como una de las formas contingentes de organización de las subjetividades. La construcción de una identidad nacional, es decir, la identificación con un conjunto de creencias y de prácticas compartidas comunitariamente configura el lazo imaginario que une a los miembros de una nación y los identifica como tales. Por consiguiente, es central en la legitimación de las relaciones de poder que sostienen simbólicamente y materialmente al Estado. El espacio

político de esa identidad no es otro que el territorio estatal, de ahí que el ejercicio de la soberanía nacional se funde en la figura del ciudadano, aquel que ha nacido en ese territorio. El conjunto de los ciudadanos conforma el cuerpo político de la nación, es decir, el pueblo. Sin embargo, la condición de ciudadanía se produce mediante la exclusión: si el Estado une conjurando el nombre de la nación, también expulsa y desune a través del ejercicio del poder soberano basado en la demarcación de fronteras y diversos tipos de confinamientos. Quienes no respondan satisfactoriamente el cuestionario citado ni pasen las pruebas de admisión correspondientes, entre otros requisitos, no cumplirán con las exigencias mínimas para obtener la inteligibilidad necesaria para el reconocimiento político de un país.

El sistema político occidental que surge junto a los Estados modernos puede resumirse entonces en la correlación de tres elementos clave: la localización (transformada en *territorio*), el orden jurídico (organizado en tanto *Estado*) y las reglas automáticas de inscripción (basadas en el *nacimiento*). La figura política del pueblo, por lo tanto, no es solo un modo de nombrar la comunidad sino esa comunidad codificada según este sistema. Ahora bien, la correspondencia entre estos tres elementos no sería posible sin la inclusión de un cuarto: la lengua nacional. Giorgio Agamben postula al respecto que la soberanía moderna se ha sostenido en la vinculación estratégica de dos hechos: el *factum pluralitatis*, es decir, el hecho de que las personas se organicen en comunidades, y el *factum loquendi*, la experiencia humana del lenguaje:

No tenemos, en rigor, la menor idea de lo que es un pueblo ni de lo que es una lengua (es sabido que los lingüistas pueden construir una gramática, es decir, ese conjunto unitario dotado de propiedades describibles que se llama lengua, solo dando por descontado ese *factum loquendi*, es decir, el puro hecho de que los hombres hablan y se entienden entre ellos, que sigue siendo inaccesible a la ciencia) y sin embargo toda nuestra cultura política reposa sobre la puesta en relación de estas dos nociones (2001: 59).

El discurso político moderno ha convertido a estos hechos contingentes y culturalmente indefinidos en organismos naturales vinculados a un espacio determinado por el territorio estatal. Hablar de la lengua o pueblo, sin ninguna otra precisión, sería, por lo tanto, olvidar la historia de esta correlación.

El pensamiento romántico europeo tuvo un papel central en la construcción de esta trilogía, influyendo tanto en la teoría política aun dominante como en la lingüística moderna. La idea romántica de lengua nacional como reflejo del “genio de los pueblos”

fue funcional a la división que la ciencia de la lingüística estableció entre las diferentes lenguas. Basándose en esta consideración, se organizaron las manifestaciones literarias en diferentes lenguas según los criterios de las identidades nacionales, dando lugar así a la emergencia de las “literaturas nacionales”, organización que, si bien muy cuestionada, continúa funcionando en la actualidad. La literatura se institucionaliza, y a cada literatura nacional le corresponderá una lengua. Sin embargo, la “lengua literaria nacional” se constituye como tal en un proceso de absorción, neutralización e incluso exterminación de otras lenguas e idiomas presentes en el mismo espacio (Pauls, 1986), y no es sino este proceso el que le otorgará un carácter homogéneo y puro.

En efecto, la visión compartimentalizada de la lengua como sistema lingüístico separado y claramente delimitado se vincula a la emergencia de los Estados-nacionales europeos. Siguiendo la periodización propuesta por Walter Mignolo (2003), la consolidación de las lenguas nacionales se produjo en los períodos moderno y colonial tempranos (entre los siglos XVI y XVIII, con la preeminencia de los imperios español y portugués) y luego en el moderno y el colonial (desde el siglo XVIII hasta mediados del XX, con la preeminencia de los colonialismos británico, alemán y francés). Por consolidación se entiende aquí el proceso de unificación lingüística que se dio de forma general en los diferentes Estados-nacionales. A cada pueblo, su lengua: la multiplicidad lingüística se fundió en la instauración de una lengua nacional oficial y su periferia. Las lenguas que no adquirieron ese estatus pasan a ser consideradas dialectos o jergas, pues lo que distingue a la lengua nacional es precisamente la pérdida de su carácter local: la genealogía múltiple que la constituye se desdibuja en la instauración de un origen. Como el pueblo, la lengua deviene una unidad trascendente, casi divina, protegida por academias e instituciones afines que velan por su integridad. Para mantener el estado puro de la lengua es necesaria una vigilancia y depuración constantes, si bien se acepta que “el contagio” con otras lenguas puede ser beneficioso, no todas las lenguas son iguales ni todas las mezclas bienvenidas.

Las reflexiones de Frantz Fanon ([1952] 2009) acerca de las complicidades de las políticas lingüísticas con las políticas raciales permiten dar cuenta de la historia de *racialización* de las lenguas. En el siglo XIX, el método científico de clasificación de las especies animales que fundamentó la creación y clasificación de las “razas humanas” también fue apropiado y utilizado por la nueva ciencia de la lingüística para clasificar

las diferentes lenguas, asociando en una unidad el carácter supuestamente único de los pueblos con las características de sus lenguas. Ernst Renan, quien enunció en 1882 la pregunta “¿qué es una nación?” postulaba en la Alemania de la misma época el carácter monstruoso de las lenguas semíticas en relación a la perfección de las europeas, discurso que se repetirá una y otra vez en el transcurso de la modernidad colonial. La *racialización*, por ende, no se aplica solo a las personas sino también a las lenguas, religiones, conocimiento, países y continentes. Respecto a las lenguas, la clasificación moderno colonial las organizó así: griego, latín, inglés, alemán y francés, primero; italiano, español y portugués, en segundo lugar; árabe, ruso y bengalí, en tercer lugar; y luego, el resto (Mignolo, 2005).

“Limpia, fija y da esplendor”, frase con la que comenzamos este apartado, es el emblema de la Real Academia de la Lengua Española (fundada a fines del siglo XVIII), que obedece, según su propia definición “al propósito enunciado de combatir cuanto alterara la elegancia y pureza del idioma, y de fijarlo en el estado de plenitud alcanzado en el siglo XVI” (RAE, 2013). Este “estado de plenitud” no es otro que el logrado cuando se conforma la unidad territorial, lingüística y política de España y el imperialismo español comienza a expandirse a América. Como el crisol en el fuego que enmarca el emblema, la Real Academia será la institución que limpie al español de las impurezas de las lenguas subalternas, fundiéndolas en una lengua esplendorosamente pura (no casualmente, el crisol es también una de las imágenes más difundidas en el imaginario moderno-colonial para hacer referencia a la “mezcla de razas”). Pero paradójicamente, lo que la vigilancia de la institución descubre es que la pureza de la lengua no es un estado originario sino que existe como efecto de las operaciones para obtenerla.

Las lenguas se constituyen entonces en un campo de fuerzas y su genealogía es múltiple e inestable. “Toda lengua es en sus orígenes una lengua *créole*”, ha dicho Édouard Glissant (1995: 21), esto es, compuesta y descompuesta por el contacto entre elementos lingüísticos heterogéneos. Su composición nunca es inalterable sino impredecible y cambiante. En el origen, entendido ahora como algo imperfecto e inacabado, ese “remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis” (Benjamin, [1920] 1990: 28-29), están la diferencia y lo extranjero. Quienes habitan o habitaron en varias lenguas, como fue el caso de Manuel Puig, sean quizás quienes

perciben de forma más aguda este entramado fundacional de toda lengua, pero no los únicos, pues aún en la “lengua propia” se está en presencia *de más de una lengua*. Esta es la complejidad que el pasaje del traducir pone al descubierto cada vez que acontece. La traducción muestra el carácter incompleto y extranjero de cada lengua. Vuelve posible el reconocer que toda lengua, incluso la llamada “materna”, “propia” o “natural” es un idioma compuesto a partir de una multiplicidad de elementos extranjeros que se articulan de modos que escapan a las codificaciones esperadas. Por consiguiente, a través del análisis que emprendimos sobre la práctica de la traducción en la literatura de Puig, será posible repensar las categorías modernas mediante las cuales se han concebido la nación y la lengua nacional, dos nociones que estructuran el régimen moderno de la traducción y las formas hegemónicas en las que se la ha entendido. Es en este sentido que las políticas de traducción, raramente enunciadas como tales pero sí operantes en la práctica, pueden dar cuenta de la construcción de lenguas nacionales, ficciones, como la nación y el pueblo, que lejos de no existir, producen efectos simbólicos y materiales que perduran hasta la actualidad, incluso en el momento de su publicitada decadencia.

2.2. “Traducir en nuestra lengua”: cuando política y traducción convergen

*Nous réfléchissons sur la situation des langues et quand nous en arrivons à la question des traductions, nous oublions tout ce que nous avons appris ou découvert.*¹⁸

Édouard Glissant

La densidad conceptual y la significación histórico-social de la traducción está siendo actualmente reconocida y problematizada incluso más allá del ámbito académico. De ser un campo de estudio marginal acoplado a la lingüística, el de la traducción se ha convertido en una disciplina autónoma y un tópico de moda que llegó incluso a formar parte de las agendas de gobierno. Si antes el carácter político de la traducción se diluía en inquietudes lingüísticas o filológicas, ahora parece ocupar un lugar más relevante en la escena institucional.

¹⁸ “Reflexionamos acerca de la situación de las lenguas, pero cuando llegamos a la cuestión de las traducciones, olvidamos todo lo que habíamos aprendido o descubierto al respecto”. (Traducción nuestra).

Principalmente debido a la influencia de los estudios postcoloniales, los estudios sobre traducción han ampliado su campo a lo cultural y a lo histórico: la *zona de traducción* se acerca a las que Mary Louise Pratt denomina en *Imperial Eyes* (1992) “zonas de contacto”, aquellos espacios sociales de interacción cultural indefectiblemente signados por relaciones de poder. La *zona de traducción* se construye entonces desde una perspectiva social e histórica: no remite simplemente al cruce de fronteras lingüísticas y culturales sino que es la *ejecución* de esas fronteras. Los modos particulares en que se ha conceptualizado esa ejecución hacen a los cambios por los que ha pasado el pensamiento moderno sobre la traducción.

Entendida en su sentido más clásico, la traducción ha sido la noble tarea de establecer puentes entre culturas diversas. Desde el siglo XIX, antropólogos y etnógrafos cumplieron con el deseo humanista de proveer al público occidental un saber sobre “culturas desconocidas” mediante la traducción. Se trataba, en otras palabras, de hacerlas inteligibles traduciéndolas: “Cuando consideramos un sistema de creencias, la pregunta que nos hacemos es, de hecho, ¿qué quiere decir o significar todo esto?, y para responderla, nos forzamos a traducir en nuestra lengua reglas establecidas originalmente en un código diferente” (Lévi-Strauss, [1960] 1967: 80). Tal vez, esta traducción “forzada” sea la que más efectos visibles provocó en la historia colonial (Cf., Niranjana, 1992). Aunque no siempre explícitamente formulado, el problema que plantea este comentario de Lévi-Strauss ha marcado las teorías de la traducción en la modernidad: ¿cómo “traducir en una lengua propia”?

Traducción y saber han siempre funcionado a la par y no sería exagerado afirmar que, aunque la historia del colonialismo varíe significativamente según lugares y períodos, la traducción es en ella una constante. La ciencia empírica de la traducción nace junto a la empresa colonizadora que se sustenta, no casualmente, en el proceso de homogeneización lingüística que funda las lenguas nacionales. A partir de la puesta en práctica de operaciones de inclusión y de exclusión de lo extranjero en esas lenguas, la traducción no solo une culturas sino que participa activamente en su delimitación como espacios cerrados y ajenos entre sí. La traducción es por ende central en el funcionamiento de los modos en que la relación con lo extranjero afecta los procesos de identificación de una comunidad nacional (Cf., Berman, 1985).

Como una de las fuerzas constructoras de esa comunidad, la traducción y la lengua nacional se articulan recíprocamente en la selección de textos extranjeros a traducir y en la puesta en práctica de estrategias discursivas para traducirlos. Si la escritura de relatos ficcionales ha sido fundamental para construir un sentido de pertenencia a una nación, también su traducción, difusión y lectura contribuyen a narrar su historia. Ya sea rechazado, ocultado o incorporado, lo extranjero es funcional a la construcción de una identidad que se considera siempre *previa* al proceso de traducción. Por este motivo, la traducción se representa a menudo como una amenaza a la identidad nacional imaginada como si fuera una esencia homogénea, fundada en la idea de una “vuelta a la fuentes”, el regreso siempre posible y deseable a un origen. Sin embargo, el hecho de que esas fuentes se hayan construido de forma relacional e internacional permanece silenciado, y es precisamente la reflexión sobre y a partir de la traducción — a diferencia de otras perspectivas de la literatura o de las ciencias sociales— la que “tiene el potencial de poner en relieve el carácter internacional de la cultura y de dejar al desnudo algunos fundamentos elementales del poder simbólico que estructuran las nociones de literatura y de cultura nacional” (Sorá, 2005: 33). En efecto, la investigación de los diferentes modos en los que se ha entendido la traducción permite poner en tela de juicio el imaginario de la cultura nacional como una identidad estable y homogénea.

A fines del siglo XVIII se produce un giro radical en el pensamiento sobre la traducción que tendrá efectos duraderos hasta nuestros días. En la Alemania romántica, la traducción se inserta en el marco de reflexiones más amplias acerca del lenguaje, la subjetividad y la cultura. A partir de las elaboraciones de J. Herder, W. von Humboldt, F. Schleiermacher y W. Goethe, principalmente, la traducción será desde entonces entendida como uno de los medios privilegiados para la formación de una cultura nacional. La teoría romántica de la traducción acoge lo extranjero, llegando incluso a alentar a los traductores a que sean fieles a la extrañeza de una lengua extranjera y articular esta diferencia en sus traducciones. Schleiermacher, por ejemplo, sostenía que la traducción debía provocar en el lector un sentimiento de extrañeza, la impresión cabal de que estaba confrontándose con algo extranjero. De lo contrario, serían infieles, no al original, como podría suponerse, sino a su propia cultura, puesto que la fidelidad a la extranjería de lo traducido se había transformado en una virtud patriótica. En este

sentido, si para los románticos la lengua era correlativa de la nación, la tarea que debía cumplir la traducción no era simplemente facilitar la comunicación entre dos culturas y dos lenguas sino construir la lengua nacional a través del paso por aquellas culturas extranjeras recubiertas con la legitimidad necesaria para ser traducidas.

Influyente como fue, la perspectiva romántica abrió una tradición de reflexión sobre la traducción de la que son deudoras muchas de las teorizaciones posteriores más difundidas, como las de F. Rosenzweig, W. Benjamin, F. Nietzsche, R. Panwitz, M. Heidegger, P. Ricoeur y J. Derrida. Más específicamente, las elaboraciones de los románticos fueron construyendo, a lo largo de todo el siglo XIX, lo que podría considerarse un programa político que marcó la teoría de la traducción con un sello que solo recientemente comenzó a ponerse en tela de juicio. En efecto, los binarismos clásicos de la teoría de la traducción (original/traducción; fidelidad/traición; etc.) se corresponden con los ideales románticos de un mundo organizado en comunidades culturales y lingüísticas irreductiblemente diferentes y desiguales. En aras de la construcción de una lengua propia para cada una de esas comunidades, la traducción regula los modos de relación con otras lenguas. Por un lado, la traducción de relatos que narran la nación colabora en la formación de un sentimiento de comunidad estrechamente vinculado al Estado; y por otro, la misma reflexión acerca de la traducción, como veremos, va delimitando las fronteras entre las lenguas, colaborando en la producción y reproducción de la ficción de la lengua nacional.

Así, no ya desde una perspectiva lingüística sino histórico-política, la traducción funciona como una de las operaciones culturales más eficaces mediante la cual la diferencia entre lenguas es segmentada y organizada según los diferentes espacios y los esquemas clasificatorios de conocimiento modernos y coloniales (Sakai, 2009b). El sistema mundo moderno-colonial se asienta en una multiplicidad de diferencias unidas en un proceso de homogeneización que posibilita el establecimiento de fronteras a partir de la delimitación de una interioridad nacional conferida por la lengua (Mignolo, 2003). Ahora bien, como vimos, en este esquema no todas las lenguas tienen el mismo estatus. En la teoría de la traducción, el efecto más notable de la racialización lingüística es que el concepto clásico y dominante de traducción ha quedado fijado en un movimiento que privilegia una dirección: *hacia* las lenguas nacionales hegemónicas. Lévi-Strauss, cuando indica que el antropólogo se fuerza a *traducir en* su lengua “reglas establecidas

originalmente en un código diferente”, afianza la representación moderna de la traducción unidireccional de “un código diferente” a una lengua propia, al tiempo que aloja lo extranjero en la otredad, por fuera de la unidad cultural conferida por esa lengua.

Este recorrido por las complejas cuestiones que suscitan la nación, la lengua nacional y la traducción, nos permitirá, en las páginas que siguen, poner en un contexto más amplio los quiebres que la literatura de Puig hace en estas “ficciones nacionales”. En la próxima sección nos detendremos en lo que se ha entendido por “traducción latinoamericana”, puesto que los problemas anteriormente expuestos resuenan en este conglomerado crítico con el que, de forma general, se ha interpretado la práctica de la traducción de muchos escritores y escritoras latinoamericanos, entre los que el nombre de Manuel Puig es poco más que una ausencia.

2.3. (Mal)Traducir en la periferia

El lenguaje de las Américas debe ser el de la mala traducción.

Justin Read

Contextualizada en el proceso de construcción de las lenguas nacionales que esbozamos en los apartados precedentes, la traducción adquiere un significado social y político que una perspectiva puramente lingüística no permitiría abordar. La idea de una nación como comunidad lingüística homogénea que funcionó como base para la identidad de las naciones europeas, fue también fundamental para las latinoamericanas. El pensamiento romántico fue traducido por las élites letradas de América Latina, para quienes la traducción fue un dispositivo eficaz para la construcción de las nuevas naciones independientes. Esta importancia política de la traducción en el continente ha sido puesta en valor por la mayoría de los trabajos contemporáneos sobre la “traducción literaria latinoamericana” (Cf., Catelli y Gargatagli, 1998; Bastin et al., 2004; Adamo, 2012).

A pesar de sus diferencias, estos estudios coinciden en dos puntos clave: el primero es señalar que en la América Latina de los siglos XIX y XX la traducción adquirió una importancia especial dada su influencia en la configuración de las culturas

y literaturas “jóvenes”¹⁹. Por consiguiente, se trata de explicar las implicancias culturales y políticas de la traducción en estas literaturas “jóvenes”, pues los motivos que llevan a traducir determinados textos y los efectos de esas traducciones “en los márgenes” se suponen diversos respecto a los del “centro”. El acto de traducir en América Latina se asocia así con el “traducir en la periferia”, por lo que lejos de ser solamente una actividad literaria, se vuelve un elemento central a estudiar en los procesos de conformación del canon literario, la identidad nacional y las cuestiones ligadas a la relación de esa tradición con la de los países “centrales”. El segundo punto se basa en la afirmación de que la traducción literaria latinoamericana presenta un carácter irreverente que la diferencia de las traducciones situadas en otras geografías.

Ahora bien, a pesar de estas constataciones que valorizan la traducción literaria, los estudios específicos que abordan los modos en que se la practica y teoriza en América Latina, siguen siendo escasos y recientes. El volumen compilado por Gabriela Adamo en 2012, *La traducción literaria en América Latina*, es el único que se propone la inmensa tarea de elaborar un panorama y un análisis de traducción en la región, incluyendo inusualmente —aunque de forma marginal— al Brasil. Partiendo de un marco sociocultural que no olvida que la traducción está siempre vinculada a las coyunturas políticas, económicas y sociales de cada período histórico, este libro distingue, siguiendo la misma línea de los pocos trabajos dedicados al tema, tres momentos centrales en la historia de la traducción en América Latina: el de la América precolombina, donde la traducción se practicaba “entre las muchas tribus y etnias que poblaban el continente”; luego, con la conquista y colonización, aparece la que será “la imagen fundacional” de la historia de la traducción latinoamericana, el encuentro entre Hernán Cortés y la Malinche; en los siglos XVII y XVIII, las traducciones de textos políticos y filosóficos europeos que se hacían durante las luchas por la independencia; y ya en el siglo XX, la influencia en la tarea de traducir de las “olas de inmigración europea masiva” que funcionaron “no solo como una inyección de conocimiento

¹⁹ Es esta la perspectiva de la teoría del polisistema, elaborada por I. Even Zohar en los años ‘70 para dar cuenta de los modos en que la literatura traducida opera de manera diferente en cada polisistema literario. Según Zohar, los polisistemas anglo-americano o el francés, por ejemplo, debido a la “autosuficiencia” de sus tradiciones, relegan a literatura traducida a una posición secundaria, mientras que en los polisistemas de naciones “más jóvenes” (como las latinoamericanas), las traducciones tienen un papel más central en el polisistema (Cf., Even-Zohar. En Venuti, 2000: 192-197).

lingüístico, sino que dio pie al desarrollo de una industria editorial en México y Argentina” (Ibídem: 12-13).

Esta periodización histórica, no obstante, ha dado muestra de serias dificultades para comprender incluso algunos interrogantes que surgen del mismo libro que la adopta. Como se explica en la introducción:

Al armar el índice, quedó inmediatamente a la vista una pregunta básica que atraviesa todo el libro: ¿qué es América Latina? ¿Dónde ubicamos la experiencia de traductores nacidos en Chile o Costa Rica pero que desarrollan su carrera en España? ¿Qué pasa con el caso exótico de una madre e hija de origen estadounidense, que traducen del japonés al español para una editorial argentina? ¿Y dónde ubicamos a Brasil, tan cerca de lo político y social pero separado tajantemente por el idioma? (Ibídem: 15).

El dislocamiento entre la historia de la traducción y la Historia, así como los límites de explicar la primera por la segunda, se vuelven evidentes. Asimismo, la forma histórica cronológica sigue de cerca el relato hegemónico de la historia política de América Latina, relato que dificulta la posibilidad de observar otras instancias de traducción que no se corresponden con él. En otras palabras, en la “traducción latinoamericana” quizás haya casos todavía más “exóticos” y todavía menos visibles que el de la madre y la hija de origen estadounidense que traducen del japonés al español. De igual modo, esta cronología histórica tampoco parece poder explicar los procesos que han tenido como efecto el hecho de que, si bien, como sostiene Adamo “la literatura nacional crece gracias a las traducciones que realiza”, generalmente se trata de traducciones “de literatura europea o anglosajona y que es muy poco lo que se ha mirado en otra dirección, la de las lenguas indígenas y originarias de América”. La respuesta a esta falta viene dada “en parte, solo en parte [...] por el hecho de que estas lenguas deben someterse a un proceso complejo de doble traducción: primero de lo oral a lo escrito, y solo entonces de un idioma a otro; pero desde ya que los motivos económicos, políticos y culturales tuvieron el mayor peso en esa actitud” (Ibídem: 19). Pero es necesario señalar, no obstante, que este proceso de “doble traducción” por el que deberían pasar las lenguas americanas solo es posible de ser planteado en estos términos si se recuerda que la “conquista y colonización de América” fue, entre otras cosas, la conquista y colonización de los saberes existentes codificados en lenguas de “locución no-literal”. En términos epistemológicos, las lenguas indígenas y todas aquellas que no respetaban los parámetros occidentales se volvieron obsoletas, de ahí su marginalización que llega

hasta la época actual²⁰. El “doble proceso de traducción” al que remite Adamo no es entonces otro que el de la creación de la escritura de las lenguas indígenas a partir de la escritura de las lenguas imperiales, como fue, por ejemplo, el caso del náhuatl (Cf., Labriola, 2008).

La problemática que estamos tratando de afrontar, en suma, es que la traducción en América Latina se ha pensado dentro del esquema colonial moderno. En este sentido, junto con la periodización ligada a la construcción del Estado que mencionamos, casi todos los trabajos sobre la traducción latinoamericana comparten el énfasis puesto en la irreverencia de las traducciones y de los traductores latinoamericanos. Construida a partir de una idea de continentalidad que permeó el campo cultural desde las vanguardias, la idea de una “traducción latinoamericana” puede leerse como otra de las prácticas derivativas identificadas con la producción cultural latinoamericana que adquiere legitimidad intelectual a partir de la ruptura con los modelos metropolitanos. La mala copia, o en este caso, la mala traducción, desvaloriza los modelos culturales del “centro”, reivindicándose como un acto de sabotaje desde la periferia (Masiello, 2001). El modo propio de traducir en América Latina sería entonces el de la “apropiación irreverente”, es decir, el que se considera *malo* o *infiel*. Los traductores latinoamericanos, en especial los vinculados a las luchas por la independencia y conformación de estados nacionales, habrían dado a sus traducciones “un carácter netamente latinoamericano” (Bastin, 2004: 32), marcado fuertemente por una tendencia a la apropiación que perdura hasta hoy.

Probablemente, una de las mayores limitaciones que se desprende de la idea de una “traducción latinoamericana” es que se basa en una construcción identitaria dependiente de parámetros de corte romántico que no pueden dar cuenta de otras formas de traducir que vayan más allá de ellos. Una de esas formas es con la que experimenta

²⁰ Nora Catelli y Marietta Gargatagli señalan al respecto, en un valioso libro que recoge textos que tratan específicamente de la traducción en España y América, *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*, que llama poderosamente la atención que el español Marcelino Menéndez Pelayo, quien en los cuatro volúmenes de la *Biblioteca de traductores españoles* (1874-1878) reunió cientos de testimonios de la tarea de los traductores castellanos del hebreo, árabe, griego, latín, italiano, francés, inglés y alemán, no incluyera ningún registro de traducción de las lenguas americanas. Sin embargo, la recopilación de testimonios de la traducción de estas lenguas sí había sido realizada por Pelayo, pero en otro libro: *La ciencia española*. “La razón de tal operación es clara”, explican las autoras, “por un lado las lenguas de cultura, objeto de reflexión literaria, a las que cabe satisfacer nuestras exigencias fundamentales de verdad, belleza y tradición. Por otro, en *La ciencia española*, las lenguas de intercambio, como objetos entre los objetos de estudio de botánicos, físicos o médicos” (17).

Manuel Puig y cuya singularidad ha pasado desapercibida en la mayoría de las periodizaciones y caracterizaciones propuestas hasta el momento (una excepción es Waisman, 2010). Una lectura atenta de las operaciones de traducción que lleva a cabo Puig permitiría abrir el panorama a una reflexión que no subsuma la traducción literaria a los tiempos de la Historia, las lógicas de la autoría y la originalidad, del centro o de la periferia. Para ello, no obstante, es menester comenzar un recorrido por los debates en torno a la lengua, la literatura y la traducción que sellaron el campo intelectual argentino en el siglo XX, pues no es sino en tensión con él que se recorta la figura de Puig.

2.4. Traducir mal, decir bien en argentino: los debates por un idioma propio

Para nosotros la traducción al español hecha en la Argentina tiene la ventaja de que está hecha en un español que es el nuestro.

Jorge Luis Borges

Los debates sobre la lengua nacional en Argentina surgen como un efecto de dos procesos interrelacionados: el de la independencia política latinoamericana que se inicia en las primeras décadas del siglo XIX, y el paralelo de la formación y consolidación de los estados nacionales. En estos procesos que acoplan construcción nacional y diferencia colonial, la disputa en torno a la lengua adquiere la dimensión de un conflicto geopolítico. Lejos de haber sido solo un debate entre académicos, fue una problemática que condensó y produjo representaciones de la nación en ciernes; fue, en otras palabras, una parte constitutiva del proceso mediante el cual se atribuyó una lengua al nuevo territorio estatal (Cf., Alfón, 2011; Glozman, y Lauria, 2012).

“El problema de la lengua”, “la cuestión de la lengua nacional”, “la querella del idioma” cumple un rol activo desde los comienzos del denominado proceso de emancipación y continúa hasta nuestros días (Cf. “¿De quién es el castellano?” Revista Ñ, *Clarín*, abril de 2012). Pero fue en la segunda mitad del siglo XIX, durante el proceso de unificación y conformación del Estado Nacional, que el debate por la lengua adquirió una intensidad particular. En ese momento, la relación entre lengua y nación generó en la Argentina “ensayos de investigación y debates en la prensa, produjo reglamentaciones y leyes, condujo a la creación y a la intervención de instituciones,

puso en cuestión y modificó la confección de diccionarios monolingües” (Glozman y Lauria, 2012: 5). Luego de la independencia de España, se trataba de resolver la cuestión de la identidad cultural de una ex-colonia en la que se hablaba la lengua de la metrópolis. Distinguir una lengua propia era por lo tanto una cuestión indispensable para la construcción de una cultura nacional.

La expresión “idioma nacional”, como ha investigado Alfón (2011), aparece por primera vez en el ensayo inconcluso del escritor Juan Cruz Varela titulado “Literatura Nacional” que se publicó por entregas en 1828 en el diario porteño *El Tiempo*. Curiosamente, en este ensayo que inaugura el asunto del idioma en Argentina el intento no es el de desvincular el castellano local del peninsular, sino lo contrario. Antes de que los románticos argentinos comenzaran a hablar de independencia idiomática, Juan Cruz Varela cuestionaba el “mal uso” del castellano local. Para formar una literatura nacional, sostenía, se debía empezar por conocer en profundidad “el idioma en que se habla”. Este idioma debía ser el español “genuino” y “puro” que, paradójicamente, no se hablaba ni siquiera en España. Varela justifica su argumento de la siguiente forma: con el reinado de Felipe II, España entró en una época de esplendor en la que atrajo el interés de otras naciones en sus asuntos y territorios. La más interesada había sido Francia, cuya influencia afectó toda la cultura española, principalmente su lengua, lo cual provocó que el español fuera perdiendo “progresivamente su belleza primitiva” y que España perdiera su papel de meridiano cultural incluso en sus ex-colonias. La conclusión a la que llega Varela es que la causa del atraso en el desarrollo de una literatura argentina fue el progresivo afrancesamiento de la élite letrada local, provocando en consecuencia un claro desinterés por la “lengua materna”, es decir, la española. Concluye entonces que la lengua nacional debe ser la española. No obstante, aclara, la literatura debe ser argentina y expresar el carácter local. Abre así una disociación entre lengua y literatura que funda un debate que años más tarde los románticos buscarán resolver de otra forma: equiparando la independencia política con la cultural y la lingüística.

A mediados del siglo XIX, se abre la etapa romántica de los debates sobre la lengua, de la cual puede afirmarse que fue principalmente programática, pues prevaleció en ella el objetivo de sentar las bases en las que se sostendría la nación incipiente. Para los románticos argentinos se trataba de desentrañar la tensión entre la tesis de la lengua

como fundamento de la nacionalidad y la soberanía, y el reconocimiento de que la lengua de la metrópolis ya no pertenecía al país en formación. La presencia y vigencia de la herencia cultural colonial era problematizada de manera directa a través de la batalla por la propiedad de la lengua. A diferencia de lo postulado por Varela años antes, España era vista como un país atrasado cultural y políticamente, por lo que el ideal lingüístico a alcanzar estaba lejos del español peninsular. Debido a que la independencia lingüística cobraba una importancia capital en la independencia cultural y política, la “literatura nacional” debía cumplir con la difícil tarea de expresar la naturaleza y las costumbres locales, pero, al mismo tiempo, liberarse del español por el camino de las lenguas y las literaturas del resto de la Europa culta. Siguiendo el modelo de la evolución de los organismos naturales, los románticos apostaban a la evolución de la lengua a partir del “contagio” con lenguas “civilizadas”. Proclamaban el derecho a “contaminar” el español peninsular a través de las traducciones de literatura escrita en esas lenguas, poniendo en marcha un proceso cultural que ha sido caracterizado, no solo para Argentina sino para América Latina, como de “adaptación”, “apropiación” e “importación”, estrategias todas tendientes a la nacionalización de lo traducido. Catelli y Gargatagli, han notado a este respecto que, en efecto, “para la tarea intelectual de América: no sólo hay que escapar de España, sino que para ser americanos, hay que convertirse en lectores y traductores distintos” (Op. Cit.: 369). Los modos de traducir irán marcando entonces la percepción de la lengua que se asume como propia y de aquellas extranjeras. Por esto, en cada debate sobre la lengua nacional, es decir, sobre lo que distingue a esa lengua y en cómo definirla, subyace un debate sobre el traducir.

Sin embargo, a pesar de que la importancia e influencia de la práctica de la traducción en la Argentina es cada vez más reconocida por la crítica, los estudios específicos sobre traducción literaria locales también son escasos y recientes. Si bien existen varias historias de la literatura argentina, la de la traducción no ha sido aún escrita. Pero esto no significa que no se haya reflexionado acerca de las formas en las que se articulan traducción y literatura, sino que se lo ha hecho en textos considerados marginales, como prólogos, artículos de revistas, entrevistas, notas, epístolas, ensayos, reseñas, y en la literatura misma, como es el caso de Puig. En este sentido, como ha señalado Diego Peller, sería pertinente preguntarse “si la traducción constituye un campo propio, acotable, delimitable, acerca del cual [es] posible sostener en general, y

bajo ciertas condiciones, un discurso específico” (2004: s/d), lo que equivaldría, en otras palabras, a institucionalizarla. Pero sin llegar a este punto, la tarea de delimitar un campo de saber se ha emprendido desde diferentes ópticas, y de ello dan cuenta los trabajos críticos más destacados que abordan el tema: “La traducción en Argentina”, artículo pionero de Jorge Panesi (1994); *Traducción como cultura* (1997), compilado por Lisa Bradford; *Traducir el Brasil* (2005), de Gustavo Sorá; *La constelación del Sur* (2004) de Patricia Willson, *Borges y la traducción* (2005) de Sergio Waisman y el reciente artículo de Marietta Gargatagli “Escenas de la traducción en la Argentina” (en Adamo, 2012).

Cada uno de estos estudios propone diferentes recorridos sobre la práctica de la traducción: desde el esbozo de una historia de los modos de traducir en Argentina, como hace Panesi y más recientemente Gargatagli, hasta el trazado de la importancia de y para la traducción en Jorge Luis Borges que realiza Waisman, pasando por una lectura de la traducción en clave cultural (Bradford), antropológica e histórica (Sorá), y por el análisis del lugar de la literatura traducida dentro del sistema literario argentino del siglo XX a partir de la revista y editorial *Sur* (Willson). Todos, además, coinciden en destacar el importante papel de la traducción en el desarrollo de la literatura y cultura locales: la elaboración de modelos de escritura estuvo, en efecto, atravesada y posibilitada por la traducción a partir de la incorporación de modos de representación y de materiales narrativos extranjeros en la literatura local (Willson, 2004). En cada época, qué y cómo se tradujo fue dando forma a la literatura argentina, siempre en diálogo y en tensión con las literaturas y lenguas de los países centrales.

La historia de la traducción argentina que se va trazando fragmentariamente en este conjunto de trabajos va siempre asociada con la de los traductores y sus traducciones, verdaderos personajes conceptuales que dan forma a las diferentes visiones de la traducción en juego. “Una historia de la literatura argentina que no incluya la historia de las traducciones y de todas las cuestiones que las traducciones generan”, es casi imposible, ha afirmado recientemente el escritor Ricardo Piglia²¹. La traducción literaria funcionaría incluso como una tradición en sí misma que comienza, según este autor, con las traducciones que realizaron en el siglo XIX los hombres de

²¹ Se trata de la conferencia titulada “Los perdedores siempre tienen razón”, que tuvo lugar el día 2 de mayo de 2010 y que puede verse en formato video en el sitio: <http://weblogs.clarin.com/diariodelaferia/2010/05/02/ricardo-piglia-los-perdedores-siempre-tienen-razon>.

política y de letras como Mariano Moreno o Domingo F. Sarmiento. Así, por ejemplo, la escena inaugural de la literatura argentina que sugiere Piglia es la traducción que del francés hace Moreno de un libro del Abate Barthélemy durante la travesía en barco de la que no volvería. Pero la escena de traducción más célebre que Piglia cita y que es retomada en muchos otros trabajos, es la protagonizada por Sarmiento cuando huye hacia el exilio en Chile y escribe en el camino, bajo un escudo de armas de la república, una frase en francés “On ne tue point les idées”. Sarmiento abre *Facundo* con esta cita que adjudica erróneamente a Fortoul y que traduce como “A los hombres se los degüella, a las ideas no”. Según Piglia, este gesto de Sarmiento “inaugura una línea de referencias equívocas, citas falsas y erudición apócrifa que es un signo de la literatura argentina por lo menos hasta Borges” (1987: 132).

Esta escena signada por la relación con la lengua extranjera y la tensión entre “la civilización” y la “barbarie” se ha leído como el comienzo de un modo de traducir “argentino” caracterizado por la infidelidad y la irreverencia: “Sarmiento toma insolentemente lo que necesita de la literatura y filosofía política francesas y lo coloca en relación dialéctica con su propia cultura para establecer una nueva subjetividad. El centro queda desplazado en tanto legitimador de la cultura periférica” (Waisman, 2005: 29). Ahora bien, es de notar que la irreverencia traductora que se reconoce en Sarmiento está en sintonía con la perspectiva que caracteriza del mismo modo a la “traducción latinoamericana”, es decir, con el afán de distinguir un modo de traducir propio a un pueblo, ya sea éste nacional o continental. En este sentido, estudiar la traducción en Argentina a partir de conceptos como “traducción en la periferia” (Waisman) o “cultura importadora” (Willson), es posible siempre y cuando, de una parte, el énfasis se posa en la relación con un “centro”, es decir, si se mantiene la división geopolítica que los modos de traducir locales pondrían justamente en cuestión; y de otra, si se acepta de una forma u otra el paradigma de la lengua nacional anclada a una cultura y literatura también nacionales. Asimismo, cuando se traza la historia de la traducción en el país, el hecho de que los protagonistas de las escenas de traducción sean la mayor de las veces “los padres fundadores de la patria” es llamativo, pues es un escenario que parece olvidar que la traducción irreverente respecto “al centro” se forjó en el marco de un régimen biopolítico interno que implicó explícitas políticas genocidas y eugenésicas con efectos materiales y simbólicos sobre la diversidad lingüística del territorio (Foucault,

[1988] 2000 y 1978; García Fanlo, 2010). El “traducir en la periferia” como rasgo distintivo nacional corre el riesgo de acentuar una relación biunívoca entre “los centros” y “los márgenes” haciendo a un lado las periferias y los centros “locales”. En otras palabras, puede dar cuenta de las políticas de traducción de las élites letradas pero cabría preguntarse si no estaría obturando otros modos de traducir que no encajarían necesariamente con el modelo “argentino”. Si el “traducir en la periferia” implica entonces “traducir en la lengua propia”, la cuestión de cómo se construye esa *propiedad* de la lengua es central para comprender esta correlación.

Beatriz Sarlo señala que los inicios de la literatura argentina no son otros que el debate sobre la lengua. No solamente retórico, este debate tuvo como correlato el silenciamiento de las lenguas “malas”, pues el programa romántico incluía, además del referido rechazo a España y su legado cultural, el de las tradiciones y culturas no-hispánicas, cuyo espacio territorial fue definido como un desierto a ser poblado, paradójicamente, con la misma “barbarie” interna que se pretendía exterminar (Sarlo, 1994; Ludmer, 1988). Si bien los románticos promovían el “contagio” entre lenguas, éste debía ser selectivo. La mezcla, siempre y cuando legítima, no constituía un peligro sino la condición de una nueva nacionalidad que engullía —por considerarla la reproducción de aquello de lo cual la joven república debía separarse— la heterogeneidad constitutiva del mundo hispano-criollo. Es por esto que los debates sobre lengua dejan entrever el revés de la trama donde aparecen muchas de las tensiones que a partir de 1850 el Estado argentino trató de dirimir con las políticas de unificación²².

Siguiendo la argumentación de Sarlo, la cuestión de la lengua en la Argentina durante la organización republicana que siguió al período independentista, se resume en tres movimientos. El primero fue “la promoción de las lenguas extranjeras no hispánicas como lenguas de los letrados que, a su vez, deberían con sus obras agregar a la nación incipiente aquello que toda nación posee: una literatura nacional” (Ibídem: 152). El

²² Los efectos de estas políticas están aún presentes y pueden apreciarse, por ejemplo, con solo abrir un manual escolar. En la sección “Lengua” del Libro de Estudio de Cuarto Año de la Provincia de Salta, distribuido gratuitamente en todas las escuelas primarias públicas de la provincia y editado por el gobierno provincial, se lee: “Nuestro idioma es el español, es la lengua con la que se comunica la gente que habita en este país” (2011: 330). Afirmación que se vuelve todavía más grave si se tiene en cuenta que este manual se distribuye hasta el día de hoy en comunidades kollas en donde también se habla quechua o aymará, y en las que el español fue una lengua impuesta en el proceso colonizador.

segundo fue el pasaje por encima de la poesía gauchesca donde la oralidad rioplatense jugó un papel decisivo, y el tercero, la eliminación de las culturas “arcaicas” que obstaculizaban los procesos de modernización en marcha. Estos tres movimientos permitieron que la clase política operara con la premisa del “vacío” fundacional sobre el que se edificarían las instituciones de la nueva nación. La élite letrada asentaba sus políticas en el romanticismo literario y en el republicanismo político, tanto la antigua metrópoli como la barbarie criolla y mestiza pasarán a ser los dos rechazos constitutivos de un proceso de construcción nacional que aceptará, no obstante, a la cultura europea y sus lenguas como elementos constitutivos.

Pero, además de fundarse en la paradoja de la exclusión y de la inclusión abyecta de la barbarie, el romanticismo argentino se basó en un rechazo a las formas orales y tradicionales, aunque, también de forma paradójica, será esa tradición oral la que adquirirá el carácter de literatura fundante de la nacionalidad cuando en el período posterior la inmigración derrumbe los ideales románticos del siglo XIX. Los cimientos de la literatura y la cultura nacionales se construirán desde entonces a partir de la literatura gauchesca, que se incorpora al programa de defensa de la lengua propia amenazada por el “aluvión” extranjero. La heterogeneidad que el imaginario romántico y republicano promovía con la inmigración se convertirá décadas más tarde en otra “mala mezcla” a evitar. Este momento coincide además con un cambio en la imagen negativa que se tenía de España. Como respuesta de la élite a la presencia de las voces inmigrantes se apela a la tradición hispánica y al casticismo a modo de conjuro. El castellano “se conforma como uno de los pilares sobre el cual fundar la nacionalidad deseada, a la vez que se presenta como modelo de asimilación cultural de los inmigrantes a través de las instituciones educativas del Estado” (Glozman y Lauria, Op. Cit.: 36).

De forma conjunta a estos procesos, aparecen los primeros estudios filológicos que buscan fundamentar el desarrollo de la lengua argentina autónoma y la asociación entre nación y tradición criollo-hispánica. El asunto del idioma pasa de los hombres de estado a manos de los lingüistas (Alfón, Op.Cit.). Se distinguen así dos tipos de lenguas extranjeras o dos realizaciones socio-culturales de una misma lengua extranjera: las lenguas extranjeras *escritas y leídas* por los letrados; y las lenguas extranjeras *escritas y*

leídas por la masa inmigratoria (Sarlo, Op.Cit.). Si antes las excluidas habían sido las “lenguas americanas”, en este período serán las de la inmigración.

En las décadas del ‘20 y del ‘30 aunque en las manifestaciones de la alta cultura se continuara utilizando el francés, las calles de Buenos Aires eran, como lo percibía W. Gombrowicz en su exilio, “una confusión de lenguas diversas”. En este contexto, como indica Waisman, los escritores argentinos “enfrentados con los retos y la confusión de una Babel sudamericana, [...] se dieron a buscar alguna clase de síntesis —una suerte de Torre unificadora— en las páginas de las revistas literarias y en la propia obra” (2005: 31). En esta construcción de un mito de Babel al revés, enmarcada en un período vanguardista de la literatura, fue crucial el papel de la traducción y la relación de la tradición literaria argentina con las literaturas de los países centrales. En efecto, la traducción de literatura europea fue una práctica intensa en la mayoría de las publicaciones culturales argentinas. Las políticas y las prácticas de traducción de revistas como *Proa* y *Martín Fierro* muestran los modos en los que la traducción funcionó en el campo cultural de la época, continuando con prácticas ya iniciadas en el siglo XIX en publicaciones periódicas como la revista *Nosotros* y el diario *La Nación* que incluían una sección de “Letras europeas” (Willson, 2004; Waisman, 2005). De estas dos revistas, *Martín Fierro* se destaca por ser la que sintetiza de forma más clara la construcción de la “Torre unificadora” a partir de un proceso de criollización o argentinización de la literatura internacional que publicaba en sus páginas.

En 1927 *Martín Fierro* será el escenario de un debate sobre la lengua que adquirirá una dimensión no solo nacional sino internacional. A partir de una nota periodística titulada “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica” publicada en la revista española *La Gaceta Literaria*, se abre una querella que se desarrollará principalmente en tres revistas latinoamericanas: *Martín Fierro*, de Buenos Aires, *Amauta*, de Lima y *Revista de avance*, de La Habana. En Argentina, esta polémica en la que se trataba de dirimir por dónde pasaba el “meridiano cultural” hispanoamericano, fue el momento culmine en la discusión sobre la lengua legítima de la nación. Pocos años después, el panorama será otro, y la década siguiente se iniciará con la fundación de la Academia Argentina de Letras y la imposición de normas que restringirán los usos no castizos del idioma, como por ejemplo, el lunfardo. La relevancia de este debate estriba en que puso en evidencia el problema de la identidad lingüística a través de la

articulación de preocupaciones y temas de larga data: la lengua, el mercado editorial, la desigualdad en los intercambios literarios, la autonomía política y cultural respecto de la península, la cultura “nacional”, la inmigración, la vanguardia literaria, la ciudad, el americanismo (Croce, 2006; Glozman y Lauria, 2012).

El problema del carácter nacional del idioma y de cómo y quienes marcan su argentinidad regresa en este debate con una fuerza inusitada. Las respuestas de los jóvenes martinfierristas a *La Gaceta* se retrotraen a los argumentos independentistas del siglo XIX. Argumentan que un país emancipado debe tener su lengua propia y defienden una tradición literaria que se distinga del español peninsular. Como apunta Olivari, uno de los polemistas: “La vanguardia reivindica las cosas nacionales, criollas [...] autóctonos puede ser, italianos también, franceses siempre, pero españoles nunca”, porque “hablamos su lengua por casualidad, pero la hablamos tan mal que impertinentemente nos estamos haciendo un idioma argentino. Dentro de pocos años nos tendrán que traducir” ([1927]: 1995 356). Este idioma criollo, no obstante, excluía la lengua de los escritores recién llegados al campo intelectual argentino, que se destacaban por su relación “artificial” con él. Estos escritores “no criollos” tenían, además, un vínculo diverso con el mercado editorial, puesto que vivían de la comercialización de sus producciones literarias. Para los martinfierristas, esa “literatura de mercado” estaba escrita en una lengua que traducía “la pronunciación deformada” de los inmigrantes que eran, a su vez, sus numerosos lectores. De ahí que quienes podían traducir al idioma nacional “sin deformaciones” eran aquellos escritores “naturales” a él, como por ejemplo, Jorge Luis Borges, sin dudas el escritor-traductor que más peso ha tenido en la reflexión sobre traducción en la literatura argentina.

Desde las páginas de *Martín Fierro* primero, luego en *Sur* y sobre todo en su propia obra de ficción, Borges va dando forma a un mito cultural basado en el rescate del pasado hispano-criollo que permitirá definir “lo argentino” en la literatura local. Lo hace sobre dos ejes, por un lado establece una frontera respecto a la “mala” contaminación cultural y lingüística del arrabalero, y por otro, se distancia del casticismo. En “El idioma de los argentinos”, un texto escrito un año antes de la polémica del meridiano, Borges sostiene que la lengua argentina puede captarse en el *tono* de la voz, entendiendo aquí por tono, como ha hecho notar Sarlo, “el sistema de las connotaciones, los desplazamientos del humor y la ironía, todos esos rasgos que no son

sustanciales ni pueden adquirirse por una acción completamente voluntaria y consciente” (Ibídem: 56). El ejemplo está en aquellos escritores del siglo XIX, afirmaba Borges, como E. Echeverría, D. F. Sarmiento, L. Mansilla y E. Wilde, que escribieron escuchando su propia voz, y porque “su boca no fue la contradicción de su mano”, “dijeron bien en argentino” (Borges [1926], 2012: 55).

“En argentino”, es decir, “un español que es el nuestro”, propiedad que ostentan quienes mantienen con ese español una relación original, por oposición a quienes lo aprendieron y balbucean incluso en la escritura. El idioma argentino que Borges evoca es pues la de un mítico español rioplatense *anterior* a la inmigración, una argentinidad primaria amenazada por quienes “dicen mal”. Según Ángela Di Tullio e Ivonne Bordelois, Borges afirma en el tono “la prioridad de la heterogénea lengua vernácula de la conversación porteña en su inspiración literaria” lo cual implica en quien escribe “la capacidad de abandonarse a inflexiones instintivas que *no* pueden ser adquiridas o copiadas”, por consiguiente, “sólo los porteños de rancia prosapia ejercen naturalmente esta norma, que excluye por igual a los españoles autoritarios, a los provincianos reaccionarios y a los italianos advenedizos” (Di Tullio y Bordelois, 1998, s/d). Lo argentino se transforma así en aquel detalle percibido por quienes han *heredado* la lengua. En este punto, considerando que Borges fue uno de los traductores más importantes de la literatura argentina, llegando incluso a inaugurar un “modo de traducir argentino” (Waisman, 2005; Willson, 2004), una pregunta ineludible sería ¿a qué lengua traducía Borges?, o mejor dicho, ¿cómo se vinculan “El idioma de los argentinos” y la tradición traductora que inaugura?

Borges dedica dos ensayos importantes a la traducción: “Las versiones homéricas” (1932) y “Los traductores de *Las 1001 Noches*” (1935). En estos textos cuestiona principalmente los conceptos de originalidad y de autoría que son la base de las teorías clásicas de la traducción. Sostiene, mucho antes de que las teorías de la traducción hicieran eco de estas cuestiones, que las traducciones no son necesariamente inferiores a los originales y que el mérito de la traducción reside en su “infidelidad creadora”. Traductor de obras que se incorporaron al sistema literario local, como *Las palmeras salvajes* de W. Faulkner u *Orlando* de V. Woolf, la traducción cumple también un papel importante en su ficción, en especial en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, “El inmortal”, “La busca de Averroes” y en “Tema del traidor y del

héroe”. En estos cuentos, la traducción no solo se tematiza como una exploración de la diferencia y de la representación sino que también sirve para introducir una reflexión acerca de la originalidad y de la producción y transmisión del significado, y también para poner en marcha la historia misma (Cf., Waisman, 2005).

Especialmente en la ficción que Borges escribe a partir de los años ‘30, señala Sergio Waisman (2005), es posible apreciar una poética borgeana basada en la “mala traducción”, es decir, en el uso de una “infidelidad creadora” que saca partido del desplazamiento espacial y temporal que permite la traducción, para así crear nuevos textos. Desde esta perspectiva, el legado de Borges a la traducción argentina es el ejercicio de una práctica de re-contextualización local de los textos “originales” en la lengua y cultura de llegada. Esta “mala” traducción, a su vez, tiene un valor especial en las literaturas de la periferia, pues permite a los escritores-traductores poner en cuestionamiento la supuesta primacía del centro de donde provienen los textos originales, y en consecuencia expandir las posibilidades creativas de otros escritores latinoamericanos para crear sus propias literaturas (Waisman, 2010; 2005).

Sin entrar en un análisis de la práctica traductora de Borges, quisiéramos destacar que aquello que la distingue es la creación de una lengua literaria *hacia* la cual traduce. Sus traducciones pueden ser “malas” porque cuentan con el prestigio que otorga la posesión de la lengua. Roberto Arlt, a diferencia de Borges, no traduce sino que *lee* traducciones. Hijo de inmigrantes de “apellido impronunciable”, Arlt fue acusado de escribir mal, de cometer faltas de ortografía y de tener un estilo que desobedecía toda regla estilística. Los materiales con los que trabajaba eran menores, degradados, suburbanos al mundo libresco representado por Borges. La relación con la lengua extranjera es opuesta: Arlt no posee ni una lengua extranjera prestigiosa ni el plurilingüismo de las clases altas. Está anclado en la lectura de “malas” traducciones que no son la “mala traducción” borgeana sino que provienen de ese mercado editorial que menospreciaban los martinfierristas. Nunca se dirá, pues, que Arlt traduce. No obstante, su escritura “mala” no sólo fue “irreverente” con el español “puro” (Cf., Arlt, en Glozman y Lauria, 2012), es decir, de una tradición erudita, bilingüe y europea, sino también con la tradición gauchesca. Arlt no “traducía” en el sentido borgeano, de lengua nacional a lengua nacional, sino que escribía a partir de la lectura de esas malas

traducciones populares en un idioma degradado, mezclándolo incluso con otro “artificial” o, como lo llamaba Borges, “técnico”: el lunfardo.

Es así que, paradójicamente, si bien Borges cuestiona el carácter secundario de la traducción y de la originalidad del texto original, sostiene su práctica traductora en la propiedad heredada de la lengua. Esta observación, sin embargo, no atañe solamente a Borges. Del breve recorrido aquí trazado por los debates en torno a la lengua nacional y por las escenas de traducción argentina más célebres, resuena que la relación “mala” o “buena” con la lengua materna y extranjera se define desde el origen y la clase. Así, solo quien goce de esta relación originaria tendrá también derecho a traducir legítimamente. Si la cuestión de la traducción pasa entonces por quiénes pueden traducir y a qué lenguas, en el período posterior los elegidos serán esta vez los escritores y traductores nucleados en torno a la *Revista Sur*. Concentrarnos en la huella que ha dejado *Sur* en la representación de la tarea de traducir en la literatura argentina será de especial importancia para enmarcar la traducción en la obra de Manuel Puig.

2.5. *Sur* y la disposición nacional a la traducción

Victoria Ocampo comenzó a publicar la revista *Sur* en 1931 y dos años más tarde inauguró la editorial con el mismo nombre. A partir de la creación de esta empresa cultural, la traducción se inserta de manera diferente en una tradición literaria que la practicaba desde el siglo anterior. Durante gran parte del siglo XX, las traducciones que allí se hicieron y publicaron marcaron tanto la literatura argentina como la latinoamericana²³. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX* (2004) es sin dudas la investigación que ha indagado en la práctica traductora de *Sur* de forma más exhaustiva. Allí, Patricia Willson analiza el papel que cumplió la literatura traducida por los escritores reunidos en torno a *Sur* en la construcción de una literatura nacional. Por ser uno de los pocos estudios que abordan

²³ Para los escritores de la época del *boom*, estas traducciones tuvieron una gran influencia: “Los escritores del *boom* leerían algunas importantes traducciones de escritores europeos y americanos en *Sur*. Por ejemplo, la reciente edición de la conversación entre Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza ilustra en varias ocasiones la importancia de *Sur* en Colombia. La llegada de libros era un acontecimiento importante que a menudo hacía que se organizara una fiesta: ‘Eran los libros de Sudamericana, de Losada, de *Sur*, aquellas cosas magníficas que traducían los amigos de Borges’” (King, citado por Willson, 2004: 144).

específicamente la problemática de la traducción literaria en Argentina y por hacerlo desde una perspectiva teórica amplia que no se limita a los aspectos lingüísticos, constituye un parte aguas y una referencia ineludible en lo que respecta a los estudios de traducción locales. Es imprescindible entonces comenzar a contextualizar la traducción en *Sur* partiendo de este trabajo.

Para dar cuenta de la importancia de la literatura traducida en la formación de una tradición literaria, Willson indica que se aproxima “de manera descriptiva y empírica” a las traducciones publicadas y leídas en *Sur* entre mediados de las década del ‘30 y fines de la del ‘50. Este período corresponde al auge de la industria editorial argentina, durante el cual la traducción literaria se practicó de forma intensiva y en el que se produce un quiebre con la práctica traductora precedente. Las traducciones que tenían más circulación en la década del ‘20 eran en su mayoría españolas y anónimas, realizadas entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Su impronta era pedagógica, ya que por medio de ellas se buscaba ampliar y entrenar un público lector. Por el contrario, en el período de *Sur* acontecen dos grandes novedades: la primera es que crece considerablemente el número de escritores reconocidos y traductores con una fuerte formación literaria que realizan traducciones en Argentina; y la segunda es que se modifican los criterios de selección de los textos extranjeros a traducir. La traducción se convierte, por tanto, en uno de los modos privilegiados de conformar un repertorio de modelos literarios hasta entonces inédito (Willson, 2004).

Debido a la gran influencia que tendrán en la literatura y en el campo editorial argentino, las traducciones hechas en *Sur* revisten el carácter fundador de modos particulares de leer, traducir y escribir en una tradición literaria que se manifestó, desde sus comienzos, como un resultado excéntrico en relación a los modelos de la cultura occidental. La heterogénea élite cultural argentina, como sostiene Beatriz Sarlo, se propuso desde el siglo XIX dos objetivos contrapuestos:

[...] construir una cultura que pueda pensarse ‘nueva’, ‘original’ y ‘argentina’ o ‘americana’; construirla a partir del reconocimiento de lo que somos (en la escucha de la lengua, de la historia), pero también a partir de la conciencia del carácter incompleto y fragmentario de esos materiales; necesitar, por lo tanto, de otros materiales (extranjeros, traducidos, importados) y de otras lenguas. Las fracciones que operan en el interior de esta problemática se diferencian por la elección de lo traducible, por la relación con la lengua y la cultura de referencia (1983: 262).

Sur fue indudablemente una de las fracciones culturales que más se destacó en este proceso por la definición de una tradición literaria local. Durante el auge editorial que vivió Argentina en los años '50 como efecto directo de la Guerra Civil española, *Sur* fue el agente literario de mayor influencia. En esa época, el centro de la traducción en español se desplaza a Buenos Aires y el mercado editorial local pasará a ser durante décadas el más importante del mundo hispanohablante.

Las prácticas traductorales de *Sur*, indisociables de su práctica editorial, se expandieron en el campo de la edición argentina no solo a las editoriales afines sino a otras con las cuales mantenía una tensión estético-ideológica. Si bien sería un gran error aglomerar a todos los escritores-traductores de *Sur* en una misma forma de traducir, es claro que, como afirma Willson “deben ser pensados en el marco del grupo *Sur* y del vasto proyecto de incorporación de la literatura extranjera que entrañó, y que se irradia a otras editoriales contemporáneas” (2004: 275). La selección de los autores a traducir, la lectura crítica de autores traducidos por otras editoriales y la creación de colecciones que privilegiaran las formas genéricas incorporadas fueron algunos de los aspectos clave de esta influencia.

Ahora bien, el legado más importante de las políticas de traducción que *Sur* puso en marcha no radica en la irradiación de un modo particular de traducir sino en la cristalización de una idea que sigue vigente en la actualidad: la de la traducción como operación básica de la cultura argentina; operación que no será solo literaria sino, desde el momento en que pone en juego la legitimación de una lengua literaria nacional, profundamente política. Los traductores de *Sur* intentaron hacer un trabajo de traducción que se “mimetizara” con el estilo literario mismo (Piglia, 2010). El efecto principal de esta mimesis traductora es la gesta de una lengua literaria exclusiva para quienes pudieran leerla. Como ha observado Nicolás Rosa, “esta condición corresponde a un humanismo liberal, no nace de privilegios de clase ni de fortuna, es sencillamente un privilegio ‘natural’: aquellos que poseen una sensibilidad paralela a la sensibilidad de los autores” (2003: 79). En este sentido, Rosa plantea que la operación crítica jamás enunciada pero practicada por *Sur* fue una política de traducción basada en la sacralidad de la figura del autor. Esto explicaría, además, el hecho de que *Sur* no se dedicara a la crítica literaria sino a hacer reseñas de libros.

Sur, en efecto, traduce la cultura europea a una cultura que considera no tocada aún por el “espíritu de la letra”. Sus políticas traductorales, esto es, la selección de la literatura a traducir, los modos de hacerlo y de hacer circular lo traducido en el campo cultural de la época, fueron conformando el imaginario de una identidad literaria argentina que se destaca por las operaciones de adaptación y de relaboración de la literatura traducida. El énfasis que muchos de los trabajos sobre traducción en Argentina ponen en el “traducir desde la periferia” es una clara resonancia de la política abierta por *Sur*. La periferia traductora queda así legitimada por la tarea “iluminadora” de la alta cultura.

Los autores que traducen en *Sur* cuentan con el derecho innombrado a una antropofagia permitida por el linaje. En contraposición a la mayoría de los inmigrantes de la época, el uso de las lenguas que hacía Victoria Ocampo, por ejemplo, se sustentaba en una relación con el castellano rioplatense garantizada por el origen y no por el aprendizaje. Los traductores de *Sur* pueden traducir “en la periferia” porque poseen las lenguas y los derechos de autor (Rosa, Op.Cit.). La “irreverencia” de sus traducciones es posible porque, como afirmaba Borges, se hacían “en un español que es el nuestro”. Partiendo entonces de este prestigio de detentar lo propio es que Victoria Ocampo alude a una “disposición nacional” a la traducción:

Mi facilidad para expresarme en varias lenguas, mi dificultad para reencontrar, para descubrir la mía propia ¿serán acaso particularidades mías? No lo creo. Esto debe existir entre nosotros como una disposición nacional. El inmenso trabajo de traducciones que muele todos los idiomas unos con otros y que va conquistando el mundo, como dice Drieu, se ha hecho carne en nosotros (Ocampo, 1931, en Sarlo, *Ibidem*).

La imagen de la traducción como el trabajo que muele unos idiomas con otros no está lejos de la del crisol de razas que marcó el imaginario nacional argentino. La traducción es vista como una síntesis de elementos heterogéneos, una suerte de idioma supranacional que “va conquistando el mundo” arrasando las diferencias. En efecto, el “nosotros” al que se refiere Ocampo ha hecho carne la molienda; de aquí la imagen de una cultura argentina “amistosa y abierta a la traducción”, como ha escrito Jorge Panesi en su artículo “La traducción en Argentina” (1994). Una cultura “que parece haber entendido a Joyce porque se ha considerado siempre una babel, como si dijésemos, es

fácil para un argentino traducir a Joyce porque, en definitiva, el *Fynnegans Wake* no es más que un sainete irlandés” (Panesi, Op. Cit.: 7).

Lo interesante de la práctica traductora de *Sur* son precisamente las operaciones mediante las cuales se sedimenta este imaginario de síntesis cultural, el cual implica necesariamente la representación de una cultura y una lengua nacionales previas a la traducción. Como hemos venido observando, la cultura y la lengua nacionales emergen y son consolidadas en procesos históricos de construcción nacional en los que la traducción ocupa un papel relevante. Específicamente en el período que estamos abarcando, estos procesos estuvieron marcados por un fenómeno político y social de alcance y efectos sorprendentes: el peronismo. Remontarnos a él nos ayudará a contextualizar mejor las políticas traductoras de *Sur* y a comprender por qué *La tajada*, el tercer guión que Manuel Puig escribe contemporáneamente a la época de esplendor de la revista, no solo pasará desapercibido sino que contrastará con la literatura y la lengua promovidas por *Sur*.

2.6. *Sur* y el peronismo, una pesadilla cargada de detalles

Cuando Puig comienza a escribir sus guiones en Roma a fines de los años ‘50, en la Argentina, la discusión entre lo culto y lo popular había adquirido una manifestación casi dramática. El gobierno peronista derrocado en 1955 se había caracterizado por su desprecio general a los intelectuales de la cultura letrada. Como los nucleados en torno a *Sur*, la mayoría de los escritores vanguardistas —con la famosa excepción de Roberto Arlt—, habían sido educados políglotas y leían literatura extranjera en sus “lenguas originales”. Pero los materiales de los intelectuales peronistas provenían de otras fuentes, en especial del realismo y del costumbrismo. “Popular”, la poética del peronismo generó mitos anti-letrados que podrían resumirse en el célebre eslogan “Alpargatas sí, libros no”. Solo un libro se reivindicaba en esta poética: *La razón de mi vida*, del que Eva Perón no solo fue la autora sino el personaje emblemático²⁴.

²⁴ En el mes de junio del año de su lanzamiento, 1951, la Provincia de Buenos Aires decretó el uso de *La razón de mi vida* como libro de texto oficial en las escuelas primarias y su inclusión en los programas de literatura de los establecimientos de nivel secundario. Todas las demás provincias imitaron a Buenos Aires y la Fundación Eva Perón se encargó de la distribución gratuita de cientos de miles de ejemplares.

Los procesos políticos, culturales y sociales que atravesaron la Argentina durante el peronismo dejaron una fuerte impronta en los debates sobre la lengua nacional. El cambio más notable que se produjo al respecto fue la introducción de la cuestión de la lengua como asunto oficial de la agenda política de gobierno. En efecto, el problema de la lengua fue tan relevante como para formar parte del *Segundo Plan Quinquenal* de 1952. Entre los objetivos de planificación estatal del gobierno peronista estaba el de crear una nueva Academia Nacional de la Lengua directamente dependiente del Poder Ejecutivo y un Diccionario Nacional. En el documento referido a estas cuestiones, escrito por Raúl Mende, Secretario de Asuntos Técnicos de la Nación, se lee:

La lengua es fundamental para la integración de la cultura nacional. ¿Qué se entiende por esto? No es que pretendamos crear o tener un idioma argentino pero sí no depender de nadie en materia idiomática. Existen en nuestro país y en nuestro Pueblo palabras nuevas, nuestras, que no figuran en los diccionarios que nosotros consideramos como oficiales de nuestra lengua. La palabra “Justicialismo”, por ejemplo, definida y expuesta por el general Perón el 1º de mayo de 1947 [...], que importa toda una definición de una nueva cultura en el mundo, no ha sido todavía incorporada al diccionario de la Real Academia Española (en Glozman y Lauria, 2012).

Desde la doctrina justicialista que aquí se plantea, se trataba de defender y construir la independencia política detentando el poder de nombrar. Para ello, se puso especial énfasis en resaltar las diferencias políticas entre las instituciones y expresiones nacionales y las españolas, aún más prestigiosas. Crear un diccionario nacional era una necesidad imperiosa en tanto el diccionario de la Real Academia Española no se condecía con “la realidad de nuestra vida nacional”.

En el texto ya citado se ilustra este problema con otro ejemplo, esta vez proveniente de las ciencias naturales:

En el Diccionario de la Real Academia Española se define la palabra “pejerrey” diciendo que es un pez que tiene siete centímetros de largo por dos de ancho, y los pejerreyes argentinos tienen más de cincuenta centímetros de largo. Tenemos algún derecho a que los niños, los estudiantes y los hombres argentinos, que van mucho más frecuentemente de lo que creemos a la consulta de los diccionarios oficiales, tengan de los pejerreyes argentinos un concepto distinto del que tienen los miembros de la Real Academia Española.

Curiosamente, como sucede con las ironías de la historia, los argumentos a favor de un idioma nacional esgrimidos años antes en la revista *Martín Fierro* podrían haberse citado casi sin modificaciones en este texto. Martinfierristas y peronistas dejan en claro

que la soberanía es también un problema de lengua. A fin de cuentas, el problema que plantea esta propuesta de gobierno no es uno vinculado a la política nacional sino a cómo las decisiones políticas se apropian de la idea de lengua y entienden la literatura como un uso político para la construcción de nacionalidades ligadas a la singularidad de un territorio²⁵.

Sea como sea, ninguna de las medidas propuestas por el *Plan Quinquenal* fue llevada a cabo, aunque su promoción tuvo como efecto numerosas reacciones tendientes a proteger la unidad y la pureza del español. Algunos intelectuales temían que de ser corrompido por otras voces, el español argentino corriera el riesgo de estallar en una “multitud de dialectos irregulares, licenciosos y bárbaros” (Herrero Mayor, en Glozman y Lauria, 2012: 51). La jerga porteña, fruto de la inmigración urbana en Buenos Aires, era una de las amenazas que se trataba de combatir. Sin embargo, desde el Estado, las políticas lingüísticas tendían a reforzar la identidad “popular” en la lengua nacional, por lo que durante el peronismo, el lunfardo adquirió un estatus más noble: al menos en la esfera pública, pasó de ser considerado —en particular a partir de la publicación del libro *Lunfardía* de José Gobello— “el idioma del delito” al lenguaje “folclórico” de Buenos Aires.

Este contexto político y cultural, no obstante, sufrirá un giro radical en 1955, cuando, luego del golpe de estado autodenominado “Revolución Libertadora”, el modelo popular peronista pasará a ocupar un lugar subterráneo y clandestino (basta recordar el decreto ley 4161, promulgado el 5 de marzo de 1956, con el que se prohibía bajo pena de privación de libertad y multas, mencionar el nombre del “presidente depuesto y su esposa”). La salida de Perón del gobierno fue bienvenida y analizada por el grupo *Sur* en un número especial titulado “Por la reconstrucción nacional”. Entre

²⁵ Geografía e historia se unen en ese uso político de la lengua llamado “Literatura Nacional”, uso que sigue el mismo paradigma de comprensión que postula la continentalidad de la literatura latinoamericana, como queda claro en este argumento que desarrolla Gabriel García Márquez siguiendo ideas consagradas de Alejo Carpentier: “Un problema muy serio que nuestra realidad desmesurada plantea a la literatura, es el de la insuficiencia de las palabras. Cuando hablamos de un río, lo más lejos que puede llegar un lector europeo es a imaginarse algo tan grande como el Danubio, que tiene 2,790 km. Es difícil que se imagine, si no se le describe, la realidad del Amazonas, que tiene 5.500 km de longitud. Frente a Belém do Para no se alcanza a ver la otra orilla, y es más ancho que el mar Báltico” (1998: 6). De modo que para nombrar “el tamaño de la realidad” de América Latina se precisaría “todo un sistema de palabras nuevas” pero ¿se vuelve acaso más comprensible el Amazonas al construir un sistema literario capaz de representarlo? Sin dudas, el efecto que se logra es una representación de América Latina aplicable al discurso político de la lengua nacional y del estado soberano. Ni el artículo de García Márquez ni el proyecto peronista hace la distinción básica de la semiótica clásica entre referente y significado. Con esta confusión se promueve otra más relevante y de corte político, aquella que asocia ese sentido a la nacionalidad y a la soberanía.

artículos como “L’illusion Comique”, de Jorge Luis Borges, “La planificación de las masas por la propaganda”, de Guillermo de Torre, “La historiografía argentina en la hora de la libertad”, de Tulio Halperín Donghi, se leen estos versos de Silvina Ocampo, que sintetizan el tono de la edición:

Brillaba el sol de octubre y apenas lo veíamos
cantaban las torcazas y apenas las oíamos
¡Hablábamos y hablábamos, cruzábamos las calles
como en las pesadillas cargadas de detalles!
El Río de la Plata no parecía el mismo,
la llanura amarilla tampoco. Era un abismo.
¡Durante cuánto tiempo nos persiguió el terror
con sus caras obscenas, el impune opresor!
¡Durante cuánto tiempo la fiesta aniversaria,
el disparate, el libro de enseñanza primaria,
la incesante inscripción, la furia, la vergüenza,
la adulación ardiente, la delación, la ofensa!
¡Durante cuánto tiempo, la cárcel, la locura,
la desaparición de una persona pura!
(Ocampo, Silvina, en *Sur*, 1955: 46-47).

Como es evidente, el peronismo había significado un ataque directo a los valores de la revista, llegando incluso a encarcelar a Victoria Ocampo en 1953 (Cf., en el mismo número, su artículo “El hombre del látigo”). La élite liberal a la que estaba vinculada *Sur* fue, en efecto, sistemáticamente atacada en la retórica de Perón y de los nacionalistas por considerarla antinacional y europeísta. La respuesta de *Sur* a estos ataques fue la autocensura y la publicación de textos de ecos antiperonistas, como “La fiesta del monstruo” (1947) y “El hijo de su amigo” (1954), ambos de Honorio Bustos Domecq (seudónimo de J.L. Borges y A. Bioy Casares).

En el mismo número de *Sur*, Borges afirmaba que el peronismo había logrado conjugar “dos historias”: “una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios” y otra, “de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes”. (Ibíd.: 52). Esta “función”, de la cual Borges celebra el fin, es aquella que Puig pondrá en escena, nuevamente, en *La tajada*.

2.7. “Eso no es fino, es cursi”: Puig tajea el legado de *Sur*

Cuando lean estas páginas las comentarán sonriendo con suficiencia, pensando que “esto es demasiado melodramático”.

Yo quisiera gritarles:

— ¡Sí, claro que es “melodrama”! Todo en la vida de los humildes es melodrama. El dolor de los pobres no es dolor de teatro, sino dolor de la vida y bien amargo. Por eso es melodrama, melodrama cursi, barato y ridículo para los hombres mediocres y egoístas.

Eva Perón

La tajada, el tercer guión de Manuel Puig, fue escrito en Buenos Aires pocos años después de la caída de Perón y se distingue claramente de las producciones literarias de la época. Aunque Perón había sido derrocado, el campo literario y cultural estaba todavía tensado entre el peronismo y el anti-peronismo. La “buena literatura” seguía definiéndose por oposición a la “littérature pour concierges”, como la llamó Borges, una literatura de circulación masiva y escrita para su rápido consumo, forma temida de la banalidad que se desplaza entre el chisme divulgado en el barrio y un fabuloso método de propaganda. Desde la élite letrada continuaba proyectándose una representación de la “masa peronista”, ese “aluvión zoológico”²⁶, como una presencia inculta, amenazante e invasora. Estas tensiones políticas y estéticas atraviesan *La tajada*, en donde no solo aparecen palabras prohibidas como “Perón”, “peronista”, “Evita”, “justicialista” (transgresión que ya había cometido Borges en “El simulacro”), sino que la propia historia que narra es el ascenso social de una actriz de clase baja en paralelo al ascenso y consolidación política del peronismo. Aun así, no podría calificarse a este guión de “texto peronista” o “antiperonista”, pues como sucede en la literatura de Puig, la política se encuentra lejos del panfleto, justo allí donde no se nombra.

Además de ser su primer guión ambientado en la Argentina, es el primero que Puig escribe “en su idioma”, siguiendo la sugerencia de sus amigos más cercanos que habían leído sus dos guiones anteriores: “me aconsejaron, por lo menos, escribir en mi

²⁶ La expresión “aluvión zoológico” se utilizó para definir a los simpatizantes del peronismo en la Argentina, en su mayoría los trabajadores de la nueva clase obrera formada por migrantes internos provenientes de áreas rurales. Fue el diputado Ernesto Sanmartino, de la Unión Cívica Radical, quien la pronunció por primera vez en la Cámara de Diputados el 7 de agosto de 1947, momento a partir del cual cobró una gran repercusión pública.

idioma y en lo posible sobre algo que yo conociese, una experiencia mía, no sobre los páramos de Yorkshire, lugares donde no había estado jamás” (1977). La conjunción de estas dos características lo vuelve un texto particularmente interesante, pues nos permitirá reflexionar sobre la práctica traductora de Puig desde otro ángulo. Si en *Summer Indoors/Verano entre paredes* el asunto del idioma resonaba en el acento de los extranjeros, en *La tajada*, el mismo asunto adquiere la dimensión de una extranjería más próxima, incluso íntima, y espectacularmente política.

Ante el consejo de “escribir sobre algo que conociese”, la respuesta de Puig fue un episodio de la política argentina. Se acercó a una experiencia suya a través de lo que creía conocer, pero una vez terminado el guión solo obtuvo “elogios por el diálogo” y “objeciones por el tratamiento; indudablemente no conocía el tema” (en Romero, 2006: 64). A diferencia de *Ball Cancelled* y *Summer Indoors*, los diálogos parecían reales, y por eso mismo fueron elogiados. Pero nada es realista en *La tajada*, ni siquiera lo que se presenta como tal. Es un texto que se alimenta, sin denostarla, de la ficción escénica peronista de la que Borges celebraba el fin en el citado número especial de *Sur* de 1955. Como muchos en ese momento, percibe la política en todo su esplendor melodramático, aunque con la particularidad de retomarla alejándose de los “prosaicos escrúpulos del realismo” (Borges, Op. Cit.:53), es decir, tal como lo haría una película de Hollywood, una novela rosa, un radioteatro nacional o un artista *pop*.

La primera escena del guión se abre una noche de 1944 cuando cae el telón en el teatro experimental “La gaviota”. Las escasas treinta personas de la platea acaban de ver el último acto de *La Comandante Bárbara* de G. Bernard Shaw²⁷. Nélide, la actriz principal, es Bárbara Undershaft, hija de un rico fabricante de armas que, en desacuerdo con la ética de su padre, se convierte en un referente del Ejército de Salvación, renunciando a sus privilegios de clase para servir a los pobres. La interpretación de Nélide es “insegura y declamatoria”: “falsifica el tono tratando de dar un acento distinguido o etéreo a su personaje” (127). El director de la obra trata de corregirla una vez más:

²⁷ La obra de teatro *Major Barbara* fue publicada en 1907 pero solo obtuvo reconocimiento internacional cuando fue adaptada para el cine en 1941, en la comedia que lleva el mismo nombre dirigida por Gabriel Pascal y protagonizada por Rex Harrison, Wendy Hiller y Deborah Kerr, una de las actrices favoritas de Puig. En 1964, Susan Sontag mencionará que el estilo de *Major Barbara*, especialmente su modo de tratar la moral y la política, es *camp*, esto es, una sensibilidad estética sobrecargada de gesticulación y de gusto por lo artificial, estética que se observa en Puig desde sus primeros guiones, incluso antes de que fuera categorizada como tal.

Director: (personalidad afeminada, cabello largo, aspecto descuidado) Nélda, me estás volviendo a hacer pavadas con las manos. Bárbara es una chica bien pero los meñiques no tienen nada que ver con eso.

Nélda: No me diga que cuando Bárbara señala el cielo y yo hago el ademán para arriba así (*hace ademán, meñiques arqueados*) no queda más fino, más delicado...

Director: No, eso no es fino, es cursi. Una mujer de cuna es más natural, no está consciente de sus movimientos. (128)

Nélda no imita los movimientos refinados de una “chica bien” sino lo que ella imagina como refinado, ademanes que ha visto en el cine o en el teatro. Por eso, sus movimientos son doblemente artificiales: una representación de la representación del buen gusto. Pensando cada movimiento, Nélda imita mal, no es “natural” como la “mujer de cuna” que pretende representar. Si bien Bárbara también debe adaptarse a una nueva condición social, su conversión es inversa a la de Nélda y a la de una figura que resuena en la evocación de ambas: Evita.

Aunque no pueda afirmarse que Nélda Cuenca es Evita, como indica Pollarolo, en *La tajada* hay indicios suficientes para aceptar que se parecen “en el sentido de su ascenso de joven pobre que triunfa en la radio como Eva Duarte y luego se convierte en Eva Perón, del mismo modo como Nélda Cuenca triunfa en el teatro y en el cine y se convierte en la esposa del diputado peronista Titín Marzano” (2012: 604). En la época en que Puig escribe el guión, entre 1959 y 1960, la etapa de actriz de Eva no había casi sido explorada en la literatura. Será recién en los años sesenta que su figura habrá de ser abordada por diferentes escritores (entre los que se destacan Rodolfo Walsh, Copi y Néstor Perlongher), especialmente a partir de dos perspectivas: “una está centrada en la cuestión del cadáver embalsamado y desaparecido (tanto en su versión condenatoria como en la hagiográfica), en sus exequias monumentales. La otra, remite a una Eva Perón viva y actuante” (Punte, 2007, en Pollarolo, Op. Cit.: 26). Pero en *La tajada* no se trata solo del personaje. Aquello que parece interesarle a Puig es, por un lado, el género textual, el “melodrama político” que protagoniza Eva y, por otro, la elaboración del artificio. En la realidad política argentina, no es Eva Perón quien representa a Evita sino al revés: Evita hace el papel de Eva Perón. En *La razón de mi vida*, su autobiografía, escribe:

Unos pocos días al año represento el papel de Eva Perón; y en ese papel creo que me desempeño cada vez mejor, pues no me parece difícil ni desagradable. La inmensa mayoría de los días soy en cambio Evita, puente tendido entre las esperanzas del pueblo y las manos realizadoras de Perón (1951: 66).

Y afirmando aún más su mutabilidad, como si no fuera ella quien habla, radioactriz notable, añade:

De Eva Perón no interesa que hablemos. Lo que ella hace aparece demasiado profusamente en los diarios y revistas de todas partes. En cambio, sí interesa que hablemos de 'Evita'; y no porque sienta ninguna vanidad en serlo sino porque quien comprenda a 'Evita' tal vez encuentre luego fácilmente comprensible a sus 'descamisados'" (Ibídem).

No hay Evita detrás de Eva, ambas se suceden sin dejar lugar a una identidad detrás de la representación; sus figuras son piezas intercambiables que van armándose, desarmándose y rearmándose sin formar una versión definitiva. Nélide, al comienzo imitando a Bárbara y luego, una vez perfeccionado el mecanismo, convirtiéndose en la estrella Nélide Cuenca, experimentará una transformación similar y verá por fin su nombre "al tope de un cartel".

"Sofía Bozán, Mecha Ortiz, Ronald Colman, Bárbara Stanwyck, Francisco Canaro, Elsa O'Connor, Bette Davis, Carmen Miranda", desde el dormitorio de una amiga, Nélide lee los nombres de las divas en las carteleras de Buenos Aires. "Después de un momento vuelve la mirada, el dormitorio de Yaya se ve ordenado y fresco en la penumbra. Entra, observa el arreglo recargado y quita algunos de los excesivos almohadones que hay sobre la cama, y la muñeca Marilú vestida de japonesa" (148). Al mirar, Nélide percibe que los objetos son parecidos a sus movimientos en escena, recargados, excesivos, cursis como esa muñeca argentina que quiere parecer japonesa. Se concentra en la superficie y en el estilo, los quiere finos, mientras escucha un bolero: "Empieza a sonar el disco puesto por Nélide, es el bolero "Dos almas". A Nélide parece gustarle mucho". En esa ambigüedad flotan también las estrellas que Nélide admira, una galería ecléctica de personajes —véase si no, la mención de Francisco Canaro en el desfile de divas— que exhibe, dramáticamente, la identidad como artificio.

Antes de actuar en el teatro de revistas, primer escalón de su camino al estrellato, Nélide observa cómo su madre, una inmigrante gallega, come "sobre el hule" que hace de mantel: "Nélide: (*mira los torpes modales de su madre al comer, se siente profundamente deprimida*) [...] qué ganó con tanto trabajar... que la hija la mire con asco porque no sabe comer" (137). A medida que avanza en su carrera, se enamora de Julio, un estanciero en decadencia que conserva aún su prestigio de clase, a quien le

pide: “Enseñame a comer, antes que nada. A pelar la fruta en la mesa, a poner la mesa, yo soy una burra”. Nélide logra entrar en el teatro de revistas, aprende a bailar, paso a paso:

Barrios: (no busque más, cualquier música de pasarela sirve) (el pianista empieza a tocar sin partitura) Nélide, adelante, el paso que te enseñó Yaya (Nélide avanza insegura)... Alta la cabeza... media vuelta, paso más corto... ahora más largo y pausado (Nélide se va afianzando) Otra vez paso corto... Mejor... Ahora largo y pausado, no, saltando un compás... eso (Nélide pone en juego toda su intuición, pese a su falta de experiencia deja entrever una cualidad escénica atractiva) (157).

Será luego actriz de Sono Films, la gran productora de cine argentino, y hacia el final del guión, ya habrá aprendido a imitar tan bien a una “mujer de cuna” que se confundirá con una de ellas: “El comportamiento de Nélide es ahora aplomado, sus movimientos son medidos y elegantes. Su arreglo es propio de una dama de gran clase. La transformación iniciada en escenas precedentes se ha completado” (177). Sin embargo, antes o después de esta transformación, nada en Nélide es real. No hay originales bajo sus vestidos o detrás de los escenarios donde actúa entre plumas y lentejuelas. También *La tajada*, brillante, es pura superficie.

Desde el comienzo, el guión abre el telón de fondo de la autenticidad. Según Pollarolo, Puig intenta con este texto “una imitación más o menos costumbrista que busca reproducir las formas de hablar de personajes de clase baja, como Nélide, Titín y Yaya, y contrastarlas con el habla de los ‘pitucos’” (Op. Cit.: 485). Como le habían sugerido sus amigos, Puig se había propuesto, distanciándose de los guiones precedentes, “hacer hablar a los personajes en un lenguaje real y teniendo en cuenta la condición social de cada uno” (Puig, 2005: 293). No sería exagerado afirmar que lo logra, pero solo si consideramos la artificialidad del “lenguaje real” que dice reproducir.

Un modo de lograr efectos de realidad en *La tajada* podría encontrarse en la reproducción de la lengua coloquial y de la “oralidad directa” de los personajes. Por ejemplo, cuando Nélide y su novio Cacho salen del teatro luego de la función:

Cacho: Yo le voy a romper el alma a ese tipo.

Nélide: Vos todo lo arreglás a trompadas. Él es el director así que hay que aguantarse, qué se le v’ hacer...

Cacho: Entonces no te vengas con esa cara.

Nélide: Es que no tiene razón con los modales, yo no soy cursi.

Cacho: No hagás caso.

Nélide: Todavía que uno trabaja por nada, se viene con malos modos (pasan por una vidriera con espejo, Nélide se detiene) Esperá (hace el gesto de señalar hacia arriba) A lo mejor tiene razón... (se observa) de este otro modo quedaría mejor (ensaya otro gesto) (130).

El uso del voseo rioplatense (“decí algo”, “vos todo lo arreglás a trompadas”), de calcos fonéticos (“qué se le v’ hacer”), y de estereotipos culturales (“Yo le voy a romper el alma a ese tipo”), están presentes a lo largo de todo el guión. Desde el título, el lunfardo atraviesa casi todos los diálogos, pero su uso en los textos sucesivos de Puig será mucho más restringido.

De acuerdo con Goldchluk, en *La tajada* “la transcripción de los rasgos típicos de la oralidad sobreimprime la mirada del escritor que toma la actitud del entomólogo frente a ese discurso que no quiere compartir” (1996: 478). Según su lectura, se trata aquí del comienzo del fin de la enunciación o voz autoral en la literatura de Puig. La “actitud de entomólogo” se observa en una grafía que distancia al autor del personaje, distanciamiento que le permite al primero imponer su punto de vista:

Siguiendo esa línea, Bajtin nos enseña que cuando un discurso está reproducido desde el exterior, cuando se toma en bloque y se “transcribe”, tendremos ya sea al relato oral donde el autor acentúa la tipicidad del discurso para imponer su perspectiva apoyándose en lo que se entiende por saber popular, ya sea la parodia (de primer tipo) en la que el autor imprime una orientación opuesta a la palabra parodiada, que permanece pasiva. De ese modo, a través del discurso típico que generalmente es el de las clases populares, lo que se impone es la voz del autor. En nuestra literatura el ejemplo paradigmático es la gauchesca, donde se reproducen gráficamente las peculiaridades de pronunciación del habla “representada”, dando por sentado que la lengua de las clases letradas no tiene peculiaridades de pronunciación, el autor “no tiene acento” (2012: 7).

En efecto, el calco fonético solo aparece en este guión para los personajes de clase baja, pues cuando se trata de las clases altas, no se marca gráficamente, pero sí se narra en la en las indicaciones del guionista: “Dos muchachas de aspecto muy cuidado ven a Julio hablando con Nélide. Hablan con típico acento de chica de sociedad de los años del ‘40, es decir lento y escandido, con súbitas desapariciones de consonantes” (162). Goldchluk continúa:

Una característica de este tipo de discursos que Bajtin llama bivocales y a la vez monológicos es su facilidad para ser leídos en voz alta. Son textos que piden la lectura en voz alta. Cuando en cambio la palabra ajena tiene vida propia, cuando el autor la toma desde dentro y en lugar de representarla la recrea, cuando escuchamos los ecos del pensamiento del otro en pugna con el pensamiento del escritor (ya sea en la parodia activa, en la estilización o en la polémica oculta), se trata de una palabra que no sólo es bivocal sino biacentuada, y ya no es posible leerla en voz alta sin traicionarla. Para su desarrollo, la literatura necesitó inventar la novela moderna, de la mano de la imprenta y la lectura silenciosa (Ibidem).

Sin embargo, a pesar del lunfardo y las marcas fonéticas, “la palabra ajena” no se representa en *La tajada* o, al menos, Puig no toma ninguna palabra o voz “desde adentro” sino desde su vacío.

Desde Cora en la escena de los dibujos y bordados de *Ball Cancelled*, pasando por los extraños *gangsters* de *Summer Indoors*, a la Nélide actriz que declara “yo no soy cursi” ensayando una y otra vez, dentro y fuera de escena, los gestos cuidadosamente observados, la reproducción de las voces no viene “desde el exterior”. Los guiones de Puig no se encuadran por tanto en ninguno de los dos tipos de lectura definidos en las citas como “lectura en voz alta” y “lectura silenciosa”. El primero se corresponde con textos que “piden” ser leídos en voz alta porque dependen de la voz del narrador como mediador para existir. En los segundos, en cambio, el narrador se vuelve dispensable porque las voces se auto-representan. Pero en Puig, como se verá, la “palabra ajena” no tiene “vida propia” ni tampoco depende de una voz autoral para sobrevivir.

Pero si en *La tajada*, entonces, nada es verosímil, ¿cómo funciona el artificio? En principio, desbaratando las separaciones entre lo natural y lo artificial sin reponer originales²⁸. En *Summer Indoors* y en *Ball Cancelled*, el artificio estaba, recordemos, en la lengua. En *Summer*, tanto en la escena de los extranjeros en el bar de Lucerna como en aquella donde aparecen los *gangsters*, los personajes conviven en el espacio transicional y transitorio que abre la traducción, hablando una lengua artificial que acaba por rescindir toda pretensión de realismo. Al analizar los modos en que la traducción funcionaba en los dos primeros guiones notamos que las categorías de lengua materna y lengua extranjera, así como las de lengua de partida y de llegada eran insuficientes para dar cuenta de un proceso traductivo que no seguía la lógica que caracteriza a la lengua nacional. Puig pone en jaque la “universalidad” de la lengua nacional al fragmentarla con los idiomas y las jergas de los que esta lengua se nutre pero excluye. Discute, en otras palabras, la relación “natural” con la lengua que planteaba Borges en “El idioma de los argentinos” y del cual hará eco el grupo *Sur*, un vínculo original, sanguíneo, con el linaje criollo y la patria. En los guiones, aunque el bordado siempre se nos muestre del lado del derecho, Puig quiebra la supuesta organicidad de las

²⁸ Tampoco se trata, no obstante, de una reversibilidad como la que propone Borges en su literatura, aquella en la que Menard es Cervantes, el lector el autor, el soñador es soñado o viceversa (Cf., Rancière, 2007). En Puig abundan lo que a Victoria Ocampo le agobiaba: los detalles. Por eso, frente a la reversibilidad borgeana, presenta una multiplicidad de puntos de vista que nunca se resuelven en una u otra figura.

lenguas nacionales, reclamando otros modos de entender la traducción. En este sentido, la teoría de la traducción comprendida en el régimen moderno que antes discutimos, no podría dar cuenta de la estética traductiva que permea estos guiones, una estética que no está signada por la propiedad y originalidad de la lengua sino por la inapropiabilidad de la expresión de una singularidad no codificada.

La novedad que introduce Puig en *La Tajada*, es que marca la fragmentación de la lengua “directamente en castellano” y usando otro mecanismo, el de la voz. Lilla, en *Summer Indoors*, lamenta que todo lo que puedan decir los extranjeros, aunque hablen entre ellos en inglés, “suene a hueco”. De forma similar, pero sin cambiar de lengua, mientras Nélica filma una película en Buenos Aires, la didascalia indica: “los actores juegan la escena con típico estilo de cine argentino, es decir, contrapunto de voces ahuecadas acompañada por tenaz agitación de cejas y labios” (188). Como *La tajada*, las películas argentinas parecen también películas dobladas aunque estén “habladas en castellano”. Estas voces huecas, esto es, insustanciales y vacías; voces, en definitiva, sin un contenido originario que las defina, pueden, sin embargo, decir *varios tonos* y no solamente “en argentino”, como E. Echeverría, L. Mansilla y J. L. Borges. Pero si la voz es hueca, no es sino la “tenaz agitación de cejas y labios” que la sostiene, así como el ademán de Nélica, repetido una y otra vez, la convierte en una “mujer de clase”. En *La tajada* (como en *Evita*), la voz no viene antes del ademán, surge de esos gestos incansablemente repetidos que le darán forma al cuerpo donde la voz resuena.

Si no fuera a fuerza de repeticiones, el artificio no sería posible. La transformación de Nélica en estrella de cine se escenifica en la repetición que hace de la misma escena durante el rodaje de una película. A pesar de los esfuerzos de Nélica, la repetición nunca es igual, por lo que necesita ser recitada una y otra vez. Su personaje muestra, como muchos en las obras de Puig, especialmente los femeninos (Cora, en *Ball Cancelled*, Nené en *Boquitas pintadas*, Ana/Ama en *Pubis angelical*, Gladys en *The Buenos Aires Affair*) que la identidad es artificial y performativa, como la voz.

Nélica, imitando a Bárbara, a Evita o a Rita Hayworth es la consagración de un trabajo de composición. La admiración de Puig por las divas reside también en ese trabajo. En México, Puig conocerá el cine de cabareteras y dirá sobre Ninón Sevilla, actriz, cantante y bailarina cubana, diosa rumbera del cine mexicano de los años ‘40: “Ninón no hace un solo gesto veraz, todo es imitativo, nada está enraizado en una

emoción propia, vivida” (Puig, 1980: 58). En *La Tajada*, incluso las emociones propias, vividas, son banalmente comunes, pero al ser narradas por voces insustanciales, pueden ser vividas como experiencias. Ahora bien, los personajes no son figuras que van cayendo en casillas predeterminadas que los absorben —en otras palabras, no son *hablados*— sino que muestran el rotundo fracaso de la repetición. Pero en el fracaso que delata el meñique mal arqueado o el titubeo de una voz descansa la potencia política, justo en el quiebre de la configuración sensible en la que se definen las partes, desplazando a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o a una voz del que fue su cuerpo. “Ninón”, dice Puig, “mima los gestos que ha visto en las grandes trágicas del cine. Ninón es ridícula en primera instancia porque todo lo vuelve excesivo y falso, pero hay tal intensidad en su intento, cree de tal manera en gestos admirados en alguna pantalla de su infancia, que de ridícula pasa a patética y de patética a sublime” (Ibídem). Percibida ahora desde la voz, desde aquello que da alidoma esa “sutil torsión de extrañamiento” de la que hablaba Néstor Perlongher, la traducción en *La tajada* deja de ser entre lenguas o en la misma lengua para convertirse en un gesto siempre artificial, repetido incansablemente por Nélicas y Ninones redimidas, al filo del ridículo, “por la intensa sinceridad de su falsa concepción” (Ibídem). La naturalidad, se sabe, es una postura que se mantiene a fuerza de infinitos ensayos, pero no más ficticios que esas sensaciones sobre las que alguna vez escribió Fernando Pessoa, “sensaciones sentidas sólo con imaginarlas, que son más nuestras que la propia vida”, en las cuales nos perdemos para prolongar, algunos segundos más, los encantos de la ficción.

2.8. La voz enajenada

La tajada marca el principio de un desencanto que será primero desazón y luego epifanía. Si bien fue el guión que recibió más elogios, corrió la misma suerte que los dos anteriores. Apenas terminado, despertó el interés de un productor argentino que desapareció tan rápidamente como la posibilidad de filmarlo. Es así que, en la primavera de 1961, desilusionado con el mercado cinematográfico y abandonando los esfuerzos por venderlo, Puig decide regresar a Roma para seguir trabajando como asistente en filmaciones, dando clases de español o traduciendo subtítulos de películas (Puig, 2005; Levine, 2000). Allí, a pocos meses de cumplir los treinta años y horas antes

de que terminara el día en que Marilyn Monroe murió, le cuenta a su amigo y lector Mario Fenelli que estaba escribiendo “algo” que no parecía ser un guión:

One night we went out to eat at our usual *tavola* in Trastevere. It was August 5, 1962. A fellow sat down at the table next to ours with the latest newspaper and we saw the headline that announced the suicide of Marilyn Monroe. The news upset us *that* I'm not sure we were able to finish dinner. We were so identified with the mythical figures of the scree that a star's "mortality" affected us proffoundly, as had happened in my childhood with Jean Harlow (1937) and in his [Manuel's] with Carole Lombard (1942). We walked around the Trastevere for a while discussing the tragedy. Suddenly Manuel told me he was writing something he wasn't sure yet what it was. It had started as a screenplay but was developing into something else, some *Spoon River* type monologues (by some key characters of his childhood) which he was dealing with in a literary way but which could serve as the basis for a screenplay (Fenelli, en Levine, 2000: 142).²⁹

Este texto aún incierto y cambiante no es otro que el que componen las famosas “treinta páginas de banalidades” que Puig escogerá una y otra vez para relatar sus comienzos como escritor. El doble título que llevan estas páginas (publicado por primera vez en 1996 como parte de los *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*) está escrito con bolígrafo sobre las hojas mecanografiadas: “Pájaros en la cabeza”, y un poco más abajo, “La tía Clara”. Finalmente descartado, nunca formó parte de la primera novela de Puig, pero la crítica coincide en afirmar que marca su inicio y, en consecuencia, el de su novelística. “Pájaros en la cabeza” se ha convertido así en el texto que abre el paso de Puig a “la literatura”, pues, conforme al prestigio que la narración adquirió en los años ‘60, escribir “la novela” (y no “una novela”) era la prueba obligatoria para ser considerado escritor.

Experimentando con un procedimiento que será clave en su obra, Puig se descubre registrando una voz que “solo tenía banalidades para contar”, un rumor de “tonterías” dichas por una tía en la ciudad de La Plata en los años ‘40. Sin embargo, notó que con ese material de “datos dispersos” por fin podía expresarse y moldearlo a su

²⁹ “Una noche, fuimos a comer a nuestra mesa de siempre en el Trastevere. Era el 5 de agosto de 1962. Un tipo se sentó en la mesa de al lado con el diario del día y vimos el titular que anunciaba el suicidio de Marilyn Monroe. La noticia nos puso tan mal que no recuerdo si terminamos de cenar. Nos identificábamos tanto con las figuras míticas de la pantalla que la “mortalidad” de una estrella nos afectaba profundamente, como me había pasado en mi niñez con Jean Harlow (1937) y a él con Carole Lombard (1942). Caminamos un rato por el Trastevere discutiendo la tragedia. De repente, Manuel me contó que estaba escribiendo algo que todavía no sabía bien qué era. Había empezado como un guión, pero se estaba convirtiendo en otra cosa, unos monólogos del tipo *Spoon River* (de algunos personajes de su infancia) que estaba tratando de modo literario pero que podían servir como base para un guión”. (Traducción propia).

gusto: “sentí que podía revisarlo y rehacerlo todo lo que quería, los materiales no eran preciosos, no eran ni celuloide, ni actores, ni decorado; usaba siempre papel usado de un lado, de traducciones, de cosas que hacía, de trabajitos” (Puig, 1977). Si, en efecto, antes no le satisfacían sus textos cuando los releía (“el sueño era placentero, el despertar no”) pareciera que desde este “accidente” puede disfrutar el despertar³⁰: a diferencia de los guiones que le exigían respetar un sinnúmero de parámetros técnicos, este material era maleable y reutilizable³¹. El hecho de que el procedimiento de registro de la voz haya comenzado detrás de traducciones, además, no hace más que acentuar una matriz creativa que siempre se acciona a partir de la subversión de la originalidad. Detrás de traducciones (de “papel usado” y no de “originales”) Puig *recita* una voz; es decir, no la representa sino que la desplaza y la reconfigura en un nuevo tiempo y espacio.

Según Alberto Giordano (2001), aquello que distingue estas páginas de los guiones precedentes es que Puig deja de “representar” las imágenes de las películas de su infancia (como lo habría hecho en los guiones) para “repetirlas” en las voces que hablan *de* y *desde* esa experiencia cinematográfica. Esta repetición, no obstante, no es una mediación sino una *transformación*. Por esto, afirma Giordano “su lógica no es la de la representación de lo mismo sino la de la repetición de lo diferente” (Ibíd.: 77). El registro de la voz de la tía Clara se aparta de lo que sería una “transcripción directa” de esa voz (lo que equivaldría a su reproducción) para acercarse a una *recitación*, esto es, a la escritura de un registro mediado por la memoria de las reverberaciones de ese registro en el cuerpo.

Sin embargo, esta lectura es muy reciente, pues en las primeras críticas a sus novelas se señalaba que Puig no hacía más que reproducir ideologías de clase. Juan

³⁰ “Puig sabía, y por eso se desentendía de la calidad de la reproducción o de la integridad de las copias que sus “esclavitas” le mandaban desde todo el mundo (su archivo incluía muchos fragmentos), que el cine devuelve las imágenes a la patria del gesto. Introducir en el ensueño cinematográfico el elemento del despertar es la tarea del novelista.” (Link; 2009: s/d).

³¹ Recordemos que Puig temía usar y echar a perder el celuloide, material precioso por lo escaso, caro e irrecuperable una vez usado. En “Pájaros en la cabeza”, la tía Clara expresará un miedo similar: “Hacer una labor es mucho más descansado que coserse ropa, porque si yo fuera una modista tendría mano más segura y no tendría que estar probando las cosas mil veces, y siempre con el miedo de haber echado a perder la tela. En cambio, un bordado lo hago con toda paz y me sale precioso y si no está ninguna de las chicas para charlar me pongo a pensar en cosas y es tan lindo acordarse un poco de lo que pasó” (240). Para el bordado no se necesita la precisión y la rapidez del corte que exige la costura (precisión en las indicaciones y temporalidad limitada a la duración de una película eran dos problemas importantes que tenía Puig al escribir guiones), y además, el bordado es una labor que puede extenderse en el tiempo y que permite el ejercicio extenso de la memoria (como lo permite la novela). No casualmente, entonces, *La traición de Rita Hayworth* se abre con esta frase “El punto cruz hecho con hilo marrón sobre la tela de lino color crudo, por eso te quedó tan lindo el mantel”.

Carlos Onetti dijo al respecto una frase que se volverá famosa: “Después de leer dos libros de Puig, sé cómo hablan sus personajes pero no sé cómo escribe Puig, no conozco su estilo”. Ahora bien, como explica Giordano, aquello que da “un sentido literario a la narración de lo que ocurre cuando los personajes de Puig hablan o escriben [...] no se funda en la realidad misma de los discursos [...] sino en el ejercicio de una “escucha literaria” por la que la realidad de los discursos (tanto como la de la literatura), comunicándose con algo que la excede, *deviene otra*” (Op. Cit.: 79, énfasis en el original). La literatura de Puig, por lo tanto, no es *realista*, las voces que escribe (tensionadas entre la generalidad de los discursos y la singularidad irrepresentable del acto de aparición de cada una) sólo se convierten en literatura a partir de la transformación (que no es posterior a la escucha sino simultánea a ella) de esa voz en un artificio que se asemeja al habla “natural”. Es en este sentido que “Pájaros en la cabeza” no es la reproducción de un discurso o de un flujo de conciencia de un ama de casa de clase media argentina. La voz de Clara no es una caja de resonancia de discursos ajenos, sino que es una voz enajenada porque excede esos discursos, los saca fuera de sí acumulando una banalidad tras otra; exceso que deja de transmitir un mensaje para volverse una experiencia placentera³².

En *Una voz y nada más* (2007), Mladen Dolar cuenta una broma que puede esclarecer este último punto: “En medio de una batalla, un comandante del ejército italiano da la siguiente orden: ‘soldados ¡ataquen!’ Los soldados, que están atrincherados, no atinan a moverse. El comandante emite por segunda vez la orden y nuevamente, nadie se mueve. Intenta una tercera vez y uno de los soldados exclama ‘*Che bella voce!*’” (2007: 13). La interpelación del comandante fue un rotundo fracaso, pues los soldados escucharon la voz y no la consigna. No se interesaron ni por las causas del sonido —el comandante que emitía la voz— ni por el sentido de las palabras; lo que los cautivó fue la voz en sí misma. Como Puig, los soldados italianos convirtieron la voz en una fuente de placer estético. Puig comenzó recitando ese recuerdo de la voz de la tía, voz que al correr de las páginas se iba convirtiendo en un rumor seductor capaz de burlar, repitiéndose, los ademanes de la significación. Se comprende así por qué Giordano sostiene que “Puig no escuchó la voz de algo sino algo

³² Puig quiebra así la “concepción burguesa de la lengua” que teorizara Walter Benjamin, la cual sostiene “que el medio de la comunicación es la palabra, que su objeto es la cosa y que su destinatario es un hombre” (Benjamin, 1916).

en una voz”. “Algo” que se liga, por un lado, al modo singular en el que un cuerpo es atravesado por los discursos, es decir, las resonancias del cruce entre discursos y cuerpo, y por otro, al encuentro de una voz con el cuerpo de quien la escucha en la escritura. No es sino este encuentro el que posibilita la *presentificación* y no la *representación* de las voces:

Por el modo en que lo “presentiza” y no por el modo en que lo representa. Las voces, para la literatura de Puig, no son simplemente un material ya dado que se somete, con miras a su integración estética en una novela, a un trabajo de “ficcionalización”. La transformación de las voces escuchadas en voces literarias, la invención —que aquí llamamos ejercicio de una “escucha literaria”— de voces en la escritura, no es simplemente un efecto literario. Tampoco se trata, simplemente, de que esa facultad opera en Puig como causa o como condición de posibilidad de la literatura. De lo que se trata es de pensar también aquí en términos de acontecimiento, de apreciar la causalidad paradójica que supone la invención literaria que acontece en el encuentro (ese encuentro que ocurre entre palabras) del “cuerpo” de cada voz con el “cuerpo” de quien escucha y escribe (Giordano, Op. Cit.:82).

Ahora bien, el cuerpo de Puig que escucha esa voz en la escritura tiene una particularidad: su carácter desplazado. Es un cuerpo que no solo ha sido desplazado geográficamente sino también lingüísticamente (las voces resuenan en un cuerpo atravesado por una multiplicad de lenguas) y genéricamente (un cuerpo que no puede pensarse a través de las grillas heteronormativas de significación genérica). La voz de la tía Clara emerge justamente en el cruce de estos desplazamientos. Puig *presentifica* las voces porque ha preferido el desplazarse al establecimiento de “un lugar” o “una lengua” desde donde enunciar. Ni siquiera “tenía un idioma” en el que escribir, pues al castellano “lo tenía olvidado” porque hacía años que vivía fuera de Argentina (“en lugares donde se hablaba otro idioma”) y, además, estaba teñido de “pampa y de machismo” (Puig, 1982: 5). Graciela Goldchluk (2012) señala al respecto que Puig comienza a escuchar literariamente precisamente “a partir de la aceptación del lugar desde donde no es posible asumir la enunciación”. A diferencia de otros escritores desplazados, Puig fue siempre un excéntrico. Juan José Saer o Héctor Tizón, por ejemplo —Saer se va a París con el paisaje del litoral santafesino, Tizón es un excéntrico en relación a la lengua—, “quedan ubicados, por necesidad geográfica o glotopolítica, en *un* lugar excéntrico desde donde enuncian su literatura y es desde ahí que se instalan en el mapa de la literatura argentina” (Ibídem). Pero el desplazamiento de Puig, es de otro orden, y no solo, como plantea Goldchluk porque “se formó como escritor fuera de su país y fuera del sistema literario” sino porque su literatura pone en

escena una subjetividad que subvierte categorías modernas esenciales como las de lengua, género y cuerpo.

Puig empezó a escribir *desde* el desplazamiento, como ha dado cuenta Giordano, *presentificando* voces, esto es, expresando la memoria de la voz que resuena en su cuerpo (“noté por primera vez que me podía expresar”), pero también, *traduciéndolas*. Entendiendo aquí por traducción una operación que no se basa en el sentido, puesto que la escucha literaria de las voces no es significativa, no transmite un mensaje, no es una comunicación, como tampoco lo es la traducción³³. La traducción puede captar lo inefable (y estéticamente placentero) de cada registro. Se comprende también ahora por qué Puig se acerca a la novela, que además de ser una exigencia de época, le permitía una forma de experimentación, artificial por definición, y marcada históricamente por la escritura de la memoria.

³³ Como ha señalado Walter Benjamin, la traducción no es del orden de la comunicación: “¿Se hace acaso una traducción pensando en los lectores que no entienden el idioma original? Esta pregunta parece explicar suficientemente la diferencia de categoría entre original y traducción en el reino del arte. Por lo demás, es esta la única razón posible para repetir «la misma cosa». ¿Qué «dice» una obra literaria? ¿Qué comunica? Muy poco a aquel que la comprende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación. Y sin embargo la traducción que se propusiera desempeñar la función de intermediario sólo podría transmitir una comunicación, es decir, algo que carece de importancia. Y este es en definitiva el signo característico de una mala traducción” (Benjamin, [1923] 1971: 31).

Capítulo 3

El exilio desplazado

3.1. Escribir el desplazamiento

Puig percibió antes que muchos que el *locus* de la construcción de la subjetividad, tal como se lo había pensado desde categorías como clase social, trabajo y división sexual del trabajo, se desplazaba hacia constelaciones transversales como el cuerpo, la sexualidad, el género, la raza, la nación, la lengua, e incluso, la imagen. En su época, mientras los movimientos de izquierda mantenían una división explícita entre opresiones constitutivas (la clase) y opresiones secundarias (la raza, el género), su literatura, del mismo modo en que operaba con el par arte culto-cultura de masas, no solo volvía visibles esas opresiones sino que las narraba desde sus intersecciones y articulaciones. Pero no lo hizo desde la denuncia ni intentando despertar conciencias alienadas; el compromiso, si lo había, era con la escritura: “No se puede escribir para demostrar. El olor a panfleto es horrible” (Puig, en Romero, 2006: 66). Peligroso cocodrilo anímico, como lo llamó alguna vez Cabrera Infante, las lágrimas novelísticas

de Puig saben, después de todo (o cuando levantamos la vista), a la pérdida de aquellas certezas que apuntalan, a duras penas, las ficciones del yo.

En lugar de deconstruir las identidades, su escritura ejecuta una operación aún más sutil: vuelve políticos los propios términos con los que éstas se conforman. La suspensión de una voz que unifique el relato, la imposibilidad de regresar a una lengua materna en la que encontrarse o recluirse, la amalgama inestable de diversos géneros textuales, la traducción de voces y de idiomas, el artificio de los cuerpos que se vuelven divas de cine, zombis, amas de casa, maridos, espías o animales, van construyendo una máquina de narrar que da por tierra con toda ilusión de fijeza de las identidades, al tiempo que pone en crisis la propia institución literaria. Puig se alimentó de todo lo que quedaba por fuera de la literatura o suspendido en sus bordes, se trasladó a zonas extraliterarias y las reinventó creando una melodía propia al ritmo de géneros menospreciados, idiomas rarísimos y secretos jugosos confesados en una intimidad a medias iluminada.

Nunca ha sido fácil clasificarlo, incluso hasta mediados de los años '90, poco después de su muerte, la crítica argentina, como recuerda Alan Pauls (1995), no estaba particularmente interesada en él: “pareciera que Puig no existe como escritor argentino, como si no hubiera sido asimilado a la literatura argentina, como si fuera un escritor extranjero o deportado”. Desplazado de acento indefinible, siempre parece estar llegando de otro lugar. Además de haberse forjado políglota (estudió francés, inglés, italiano y alemán, los idiomas del cine que admiraba), hizo uso de una pluralidad singular e inusitada de códigos, de voces y de tonos. Traduciéndose, experimentó con los inestables confines de las lenguas, siempre mal disimulados con la vigilancia atenta de diccionarios y gramáticas.

Pero también, el desplazamiento de Puig fue geográfico y polimorfo. Es sabido que se fue de Argentina a estudiar cine a Roma a mediados de la década del '50 y que a partir de ese viaje no hizo más que mudarse. Sin embargo, ha sido recientemente que se comenzó a considerar este aspecto más de cerca y a relacionarlo con su escritura (Cf., Goldchluk, 2012; de Diego, 2000; Giordano y Poldbudne, 2000; Larkosh, 2006; Logie y Romero, 2008). Desde diversas perspectivas, sus desplazamientos fueron asociados al del cosmopolita, *emigré*, exiliado, nómade, migrante o desterrado. Pero si bien ninguna de estas categorías podría por sí sola abarcar la complejidad de su caso, se ha intentado

analizarlo con una en particular que podría dar cuenta de varios aspectos de su desplazamiento. Se trata del “escritor extraterritorial”, figura que acuñó el crítico George Steiner a fines de la década del ‘60.

En “Extraterritorial” ([1969] 1973), partiendo de la obra y biografía de Vladimir Nabokov, Samuel Beckett y Jorge Luis Borges, Steiner sostiene que la literatura contemporánea se caracteriza por un tipo de escritor que, además de la relación de “duda dialéctica” que mantiene con su lengua materna (como Hölderlin o Rimbaud, por ejemplo), escribe y se traduce en una pluralidad de otras lenguas sin sentirse jamás “en casa”. Con esta idea de “extraterritorialidad lingüística”, Steiner busca explicar lo que considera como uno de los principales cambios en la literatura moderna:

El hecho de que tres de las figuras quizá más geniales de la ficción contemporánea —Nabokov, Borges y Beckett— tengan un dominio absoluto de varias lenguas [...] es algo profundamente interesante [...]. Las realizaciones de estos tres escritores [...] sugieren que la literatura moderna puede ser considerada como una estrategia de exilio permanente. El artista y el escritor son turistas infatigables que miran los escaparates en los que se exhibe toda la gama de las formas existentes. Las condiciones de estabilidad lingüística, de conciencia local y nacional en las que floreció la literatura desde el Renacimiento hasta, digamos, la década de los ‘50, se encuentran actualmente bajo enorme presión. Faulkner y Dylan Thomas posiblemente serán considerados algún día como los últimos escritores «con casa» de la literatura mundial (1973: 30-31).

En la segunda mitad del siglo XX, argumenta, cuando la estabilidad lingüística y cultural que otorgaba la pertenencia a un territorio y la identificación con él entran en su ocaso, comienza otro tiempo, el de la extraterritorialidad. Equipara entonces la condición de la escritura literaria al desarraigo que implica tener que irse del propio territorio, es decir, el exilio. En estos términos, la literatura moderna pasa a ser nada menos que “una estrategia de exilio permanente”.

Sin embargo, asociando exilio y extraterritorialidad, Steiner actualiza la ecuación entre lengua y territorio que intenta desarmar. Como se verá más adelante, esta conjunción es particularmente significativa y permitirá comprender, por un lado, por qué los escritores extraterritoriales por antonomasia son exiliados, ya sea literal o metafóricamente, tanto de su país de origen como de su lengua materna; y por otro, por qué coinciden casi sin sorpresas con el estereotipo del intelectual moderno: hombre occidental, heterosexual, blanco y burgués. En efecto, si bien el escritor extraterritorial

que perfila Steiner se desplaza de la lengua y del territorio, no lo hace necesariamente de otras categorías modernas como el género o la raza.

Puig, al igual que muchos escritores argentinos, también ha sido considerado un escritor extraterritorial: escribió en más de una lengua, se tradujo a sí mismo, vivió en el extranjero la mayor parte de su vida, y fue también un exiliado. Giordano y Podlubne (2000) así lo entienden en “Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti”:

En la segunda mitad de este siglo, la literatura argentina presenta varios casos de experiencias literarias en las que se anuda la condición de exiliado del autor y la extranjería lingüística de la obra. Manuel Puig que dejó la Argentina en 1973 y vivió en el exilio hasta su muerte en 1990, escribió una serie de cuentos en italiano para la revista de actualidad *Chorus* (1990), el guión de una comedia musical en portugués (*Gardel, uma lembrança*) y además de varios guiones cinematográficos, la primera versión de una de sus novelas en inglés (*Maldición eterna a quien lea estas páginas*, 1980). Únicamente en el caso de la novela, la decisión de escribir en una lengua que no es la materna respondió, fundamentalmente, a motivaciones literarias, a exigencias planteadas por el arte narrativo de Puig (que es, como se ha señalado, un arte de narrar voces): el inglés era la lengua que hablaba el “informante” real a partir del cual Puig construyó uno de los personajes de la novela y el inglés fue también esa lengua desde la que él escuchó narrativamente esa voz. Los cuentos en italiano fueron escritos a pedido de la revista que iba a publicarlos y los guiones para el teatro y el cine en las lenguas requeridas para la escenificación (382).

Aunque la ausencia de un enraizamiento cultural en un espacio y lengua nacional determinados son las marcas que harían de Puig un escritor extraterritorial, los autores aclaran que en la literatura argentina habría casos de “extraterritorialidad más radical” que el suyo. Éstos serían los de Copi, Rodolfo Wilcock y Héctor Bianciotti, quienes se fueron de Argentina por diversos motivos y se establecieron definitivamente en Europa (Copi y Bianciotti en Francia y Wilcock en Italia), adoptando el francés o el italiano, respectivamente, como nueva lengua de escritura.

El caso de Puig aparece entonces como “menos radical” que el de los otros escritores mencionados porque nunca “cambió” de lengua de escritura. Así, el presupuesto que subyace a la “extraterritorialidad más radical” no es otro que el de “convertirse a una lengua”, ya sea por un sentimiento de agotamiento de la lengua en la que se escribía antes (“el español no da para más”, declaró Wilcock al dejar Buenos Aires), por una “necesidad espiritual” (Bianciotti) o porque la mayor parte de la obra se ha escrito en esa otra lengua (Copi). El hecho de comenzar a escribir en una lengua que no es la materna aparece como el factor más significativo de la extraterritorialidad, por

lo que las formas y tensiones entre los pasajes de lenguas, las operaciones de traducción, la mezcla de lenguas en la escritura, no son tenidas en cuenta. Es por este motivo que se intenta dar cuenta de las razones y los efectos del cambio de lengua, o de comprender si la decisión de escribir en otra lengua respondió a motivos literarios, editoriales, comerciales o pragmáticos. Sin embargo, leer la literatura de Puig desde este paradigma puede resultar restrictivo. De hecho, como pudo observarse en los ejemplos citados, aunque el concepto de extraterritorialidad enfatice el quiebre con el paradigma romántico sigue teniendo a la nación y a la lengua nacional como referencias. Se explica así que Steiner, en el mismo ensayo, considere a Borges “el más original de los escritores angloamericanos”: extraterritorial, pero siempre repatriado.

No sería entonces exagerado afirmar que el desplazamiento de Puig fue incomprendido por la mayoría de sus contemporáneos. Invisible y anacrónico, solo comenzó a ser tenido en cuenta recientemente por la crítica, tal como lo demuestran los análisis que lo vinculan a la noción de extraterritorialidad que data del mismo momento en que publicaba su segunda novela, *Boquitas pintadas* (1969). Quizás esta incompreensión radique en la dificultad de ubicarlo, pues, a diferencia de otros escritores, Puig no se alejó de la Argentina reclamando la necesidad o la urgencia de una toma de distancia, no cambió radicalmente de lengua de escritura, ni tampoco trazó en su obra un “lado de acá” y “un lado de allá” eventualmente conectados o solapados a través de galerías o pasajes entre Buenos Aires y París. Su desplazamiento no es más o menos extraterritorial: directamente desplaza la categoría nostálgica y trágica de patria que ha fundado la comunidad política moderna³⁴.

Ahora bien, si la extraterritorialidad está íntimamente ligada al exilio, no es casual que haya sido esta última categoría la que más peso ha tenido en los trabajos que analizan este aspecto de la obra de Puig. De forma general, se ha delimitado un “ciclo

³⁴ En este sentido, Puig nunca escribió ni hubiera escrito, como hizo Julio Cortázar pocos años después de partir de la Argentina, una “Carta abierta a la patria” (1955), en la que expresa: “Te quiero, país desnudo que sueña con un smoking, vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo que salga: tercera posición, energía nuclear, justicialismo, vacas, tango, coraje, puño, viveza y elegancia. Tan triste en lo más hondo del grito, tan golpeado en lo mejor de la garufa, tan garifo a la hora de la autopsia. Pero te quiero, país de barro, y otros te quieren, y algo saldrá de este sentir. Hoy es distancia, fuga, no te metás, que vachaché, dale que va, paciencia. La tierra, entre los dedos, la basura en los ojos, es estar triste, ser argentino es estar lejos, y no decir mañana porque ya basta con ser flojo ahora. Tapándome la cara, me acuerdo de una estrella en pleno campo, me acuerdo de un amanecer de Puna, de Tilcara de tarde, de Paraná fragante, de Tupungato arisca, de un vuelo de flamencos quemando un horizonte de bañados. Te quiero país, pañuelo sucio, con sus calles cubiertas de carteles peronistas, te quiero sin esperanzas y sin perdón, sin vuelta y sin derecho, nada más que de lejos y amargado. Y de noche.” (Cortázar: [1955] 1967: 67).

del exilio” que comprende las novelas que escribió después de exiliarse en México en 1974. Puig ya era en ese momento un escritor consagrado y su novela *The Buenos Aires Affair* (1973), acababa de ser secuestrada y prohibida. A fines de 1973 viajó a México en un viaje de trabajo y poco después comienza a recibir amenazas telefónicas del grupo parapolicial Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en su casa de Buenos Aires³⁵. Decide entonces no regresar a Argentina, sin saber que nunca volvería a residir allí y que sus libros subsiguientes entrarían en las listas de libros prohibidos por la dictadura militar que comenzará en 1976. *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical* (1988) son las que componen este ciclo, no solo porque fueron escritas durante el exilio sino porque lo tematizan de modo particular³⁶. A su vez, dos de estas novelas, *Maldición* y *Sangre* han sido agrupadas en par debido a que fueron escritas con una técnica de escritura similar, basada en las conversaciones que Puig mantuvo con personas reales y en la práctica de la traducción (Logie y Romero, 2008; Goldchluk, 2012; Kozak, 2011).

Sin dudas, se le ha prestado más atención al exilio de Puig que a cualquier otro de sus desplazamientos. Es más, se han hecho notables esfuerzos por resaltar su carácter de exiliado. Como señala Goldchluk (2012), aunque las novelas de Puig estuvieron prohibidas en Argentina desde 1974 a 1983, no es frecuente encontrarlo entre los escritores exiliados. Esta exclusión, explica, “tal vez no se deba a una falla en la memoria o a un problema de inventario, sino a la expresión de una incomodidad constitutiva de la literatura de Puig, que había comenzado mucho antes del exilio y no cesa con la llegada de la democracia” (Ibídem: 5). Paradójicamente, si bien queda claro que Puig no se adapta a la categoría de escritor exiliado de la década del ‘70, pareciera que este estatus podría acentuar el aspecto político de su obra que ha sido tradicionalmente menospreciado. Incluso en un libro reciente, *Ráfagas de un exilio* (2009), Pablo Yankelevich dedica la sección “Letras y literatos” a los escritores

³⁵ Así lo relata Puig en una entrevista: “En diciembre de 1974 hacía más de un año que yo había abandonado la Argentina, cuando, de todos modos, la Triple A, una organización nazi protegida por Isabel Perón, llamó por teléfono a la casa de mis padres para que yo dejara el país en 24 horas, etc. Yo estaba entonces en una larga lista con gente de izquierda que había apoyado al peronismo” (Puig en Levine, 2000: 225).

³⁶ Una excepción a este recorte es la investigación de Graciela Goldchluk *Exilio, identidad y escritura en textos mexicanos de Manuel Puig* (2011) en la que, si bien el análisis está centrado en *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*, también se incluyen los guiones y comedias musicales que Puig escribió durante su exilio en México.

argentinos exiliados en México durante la última dictadura militar argentina. Puig no figura entre esos exiliados a pesar de que las fechas de su exilio coinciden con las de los demás escritores mencionados. Es curioso, sin embargo, que su nombre aparezca unas páginas más adelante en la sección titulada “Artistas y espectáculos”, donde se explica que “desde 1973 el escritor Manuel Puig residió en México, a consecuencia de haber recibido amenazas y de la prohibición de algunos de sus libros. Puig no circuló por los espacios de la comunidad exiliada, pero en sus contactos con la prensa le resultaba difícil evitar preguntas relacionadas con su país” (264). Puig queda así por fuera de la comunidad de los intelectuales exiliados³⁷. En un tono similar, un periodista le pregunta en 1979: “Entiendo que su exilio fue voluntario, ¿no es cierto? Un gesto de fastidio y Puig contesta: “Sí, salí por voluntad propia, pero no por gusto. Ya se me había hostigado de varias formas, había recibido amenazas y decidí continuar en otra parte, en México, entre otros lugares” (en Romero, 2006: 173). Ni críticos y periodistas pueden encuadrarlo fácilmente en la figura de escritor-intelectual-latinoamericano-exiliado, dificultad que da cuenta, quizás más que cualquier otro aspecto, de las complicaciones que plantea la política que recorre su obra³⁸.

Sea como sea, las tensiones que genera la figura de exiliado sobrepasan su inclusión o no en la categoría. En este sentido, la crítica también ha señalado que en Puig hay algo mucho más complejo que la imagen de un escritor exiliado. Según José

³⁷ Respecto a la condición de intelectual latinoamericano en las décadas del ‘60 y del ‘70, Gilman (2003) explica que “la pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual”; en este sentido, la fórmula *intelectual progresista*, era redundante, pues “el solo contenido de la palabra intelectual arrastraba hacia sí ese adjetivo. Dicho de otro modo, lo que no podía pensarse, excepto como aberración de la naturaleza social o caso de laboratorio, es la idea de que un intelectual “reaccionario” mereciera el nombre de intelectual. Ese clivaje podía expresarse, en todo caso, por medio de clasificaciones más tradicionales: hombres de letras, escritores, mientras que el término “intelectual” quedaba reservado al diccionario progresista” (57-58). Entre los escritores que no ocuparon esa posición de intelectual, menciona a Manuel Puig, Lezama Lima, Bioy Casares y García Márquez.

³⁸ En una perspectiva muy similar, Mario Vargas Llosa, escribió en 2001, conmemorando los diez años de la muerte de Puig, un artículo en el que lo considera un autor superficial: “De todos los escritores que conocí, el que parecía menos interesado en la literatura fue Manuel Puig (1932-90). Nunca hablaba de autores o libros y, cuando la literatura se infiltraba en la conversación, se mostraba aburrido y cambiaba de tema [...] me pregunto si la escritura de Puig tiene la trascendencia revolucionaria que le atribuyen Levine y otros críticos. Me temo que no. Creo que es más ingeniosa y brillante que profunda, más artificial que innovadora, y demasiado dependiente de las modas y los mitos de su época como para alcanzar, alguna vez, la permanencia de las grandes obras literarias, como las de un Borges o un Faulkner. [...] En la escritura de Puig hay imágenes cuidadosas, hábilmente construidas, pero no ideas, ni una visión central que organice y le dé significado al mundo ficcional, ni un estilo personal. Hay fantasmas y manifestaciones de ingenio, algunos títeres de las sombras a los que la destreza formal del escritor ocasionalmente otorga una semblanza de realidad, pero, unas páginas después, desaparecen como espejismos” (en *Clarín*, 07/01/2001).

Amícola, “si uno mira toda la trayectoria de Puig uno va viendo que era un gitano incansable y que esta insatisfacción por el lugar en que vivía no tiene que ver solo con las circunstancias políticas de la Argentina. Lo que hace constantemente es cortar amarras y ser el vivo reflejo del hombre insatisfecho” (en Tepass, 2008). Ricardo Piglia (Ibídem) también aporta un punto de vista similar al notar que, tanto Nueva York como Rio de Janeiro, dos de las ciudades en las que Puig pasó su exilio, eran parte de una “circulación sexual” vinculada a los “objetos de deseo” del escritor, lo cual le permite establecer una línea que une a Puig con otros escritores como Pier Paolo Pasolini, William Burroughs y Jean Genet. De esto mismo pretende dar cuenta una anécdota que cuenta Suzanne Jill Levine (2000) en la biografía que escribiera sobre Puig. En 1976, relata, Puig se instala en Nueva York y es entrevistado por un periodista “del este europeo”:

A reporter from Western Europe naively interviewed Manuel that summer as an exemplar of the Latin American writer in exile, and said solemnly, “You must be so relieved to breathe the free air, having fled tyranny in Argentina.” Manuel, suppressing a laugh, was reminded of Jack Benny, acting as a stern Nazi in Lubitsch’s *To be or not to be* (1942) and revealing the frivolous twit beneath his uniform when he daintily articulated, rubbing his hands: “How nice is to breathe the air of the Gestapo again.” When Manuel met the Scottish writer and translator Alastair Reid for a cup of coffee on Seventh Avenue, he told him that he had to spell it out for the ideological reporter “It wasn’t so much that I was fleeing... you’ve got to understand” pointing in the direction of two young men kissing on the corner of Christopher Street and Sheridan Square. “This for me is Mecca; why would I want to be anywhere else?” (Levine, 2000: 272)³⁹.

Más allá de la veracidad de esta anécdota, lo que importa es señalar el modo en que se ha pensado el exilio de Puig. Notoriamente, todos los intentos clasificatorios parecen encontrarse con la misma dificultad: ¿cómo considerar un exiliado a alguien que vivió la mayor parte de su vida fuera de “su” país?, o dicho de otro modo, ¿qué hace de Puig un escritor exiliado?

³⁹ “Un periodista de Europa del este entrevistó ingenuamente ese verano a Manuel, considerándolo parte de los escritores latinoamericanos en el exilio. Con tono solemne, le dijo: “Debe sentirse aliviado al poder respirar aire libre, habiendo escapado de la tiranía en Argentina”. Manuel, conteniendo la risa, parecía Jack Benny, actuando de nazi en el film de Lubitsch *To be or not to be* (1942), mostrando la frivolidad escondida bajo su uniforme al exclamar delicadamente, frotándose las manos: “Qué agradable es respirar nuevamente el aire de la Gestapo”. Cuando Manuel se encontró con el escritor y traductor escocés Alastair Reid para tomar un café en la Séptima Avenida, le dijo que había tenido que explicarle claramente al periodista que “No estaba huyendo... usted tiene que entender” mientras señalaba dos muchachos besándose en la esquina de Christopher Street y Sheridan Square. “Esto para mí es la Meca, ¿por qué debería querer estar en otro lugar?” (Traducción propia).

Ahora bien, si se leyera de otra manera el desplazamiento puigiano, ¿no sería acaso más pertinente preguntarse por qué el exilio ha llegado a funcionar como un factor capaz de politizar una producción literaria? O dicho de otro modo, ¿cómo el exilio llegó a considerarse, como apunta Ben Bollig, “productivo en términos artísticos, positivo en el sentido moral, subversivo en el campo político, y loable en términos éticos”? (2010: 3). Se impone entonces una revisión de la articulación entre exilio, política y literatura que permitirá quizás comprender mejor el papel que reviste “el exilio” en tanto desplazamiento en la literatura de Puig. Para ello, es menester desglosar primero las figuras de exilio y de escritor exiliado, para luego profundizar en cómo la obra de Puig se articuló con ellas política y literariamente en el campo cultural de su época.

3.2. Problematicar el exilio

*El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar,
pero terrible de experimentar.*

Edward Saïd

Una teoría general sobre el vínculo entre el exilio y la literatura, o la literatura del exilio implica necesariamente, como han señalado entre otros, Amy Kaminsky (1999) y Sophia McClennen (2009), convertir al exilio en una metáfora, es decir, vaciarlo de su condición de experiencia intransferible. En *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures* (2009), McClennen enfatiza que, especialmente en las últimas décadas, los estudios culturales y literarios han hecho un uso “lúdico” del término exilio que se manifiesta en la transformación de una experiencia dolorosa en una abstracción ahistórica sin referencia alguna a su “realidad material”. Esta abstracción que, según sus palabras, flota en los textos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Edward Saïd, Jacques Derrida y Homi Bhabha, ha sido empleada para categorizar a un “sujeto posmoderno” libre de ataduras nacionales e identitarias pero que, sin embargo, lejos está de la experiencia de quienes han debido exiliarse.

Como alternativa a este uso “lúdico” del exilio, la autora propone un análisis comparativo de tres escritores exiliados —Ariel Dorfman, Cristina Peri Rossi y Juan Goytisolo— en el que, leyendo la literatura y la teoría a la luz de la historia, busca hacer

visibles “los límites empíricos de las afirmaciones abstractas”. Como lo anuncia en el título del libro, esta puesta en relación de teoría e historia es realizada mediante un método específico: el dialéctico. Entender al exilio *como* dialéctica, argumenta, no solo evita transformarlo en una abstracción, sino también superar los binarismos que generalmente atraviesan las “teorías del exilio”, como ser, los pares excluyentes local/global, nacional/transnacional, asimilación/des-asimilación. En efecto, mediante la puesta *en tensión* (y no ya en *oposición*) de estos pares en los textos literarios de los tres escritores seleccionados, la lógica binaria quedaría cuestionada. La crítica dialéctica permitiría entonces complejizar el exilio de modo que ya no funcione como “idea abstracta”, “esencia” o mero conjunto de “hechos materiales”:

Exile is not an abstract idea, nor is it an essence that can be predetermined nor is it merely a series of material facts: a dialectical critique of exile culture understands texts produced in this condition as complex combinations of concrete elements that are in tension, in the progress of change, and interconnected (31).⁴⁰

Ahora bien, si nos detenemos en este desarrollo teórico, no es para analizarlo en detalle sino para resaltar su carácter sintomático en el marco de un conjunto más amplio de análisis sobre el exilio y la literatura (Cf., Levin, 1966; Saïd, 1984; Boccanera, 1999; Kaminsky, 1999; Alegría y Ruffinelli, 1990). Este conjunto de trabajos sin dudas heterogéneo, comparte un rasgo que puede sintetizarse en el riesgo sobre el cual advierte McClennen: transformar al exilio en una metáfora. Esta advertencia es sintomática porque presupone, necesariamente, que existiría una *condición* de exilio “material” y *anterior* a esta metaforización. Sin embargo, el riesgo reside, más bien, en tomar al exilio como un objeto de conocimiento dado de antemano (Cf., Foucault, 1969). En este sentido, tanto el exilio que McClennen analiza en los textos de Dorfman, Peri Rossi y Goytisolo como el que es investigado en los otros trabajos mencionados, no existe antes ni independientemente del discurso en el que ha emergido y desde el cual es a menudo estudiado.

La teoría de Michel Foucault es central para comprender este problema. Como ha señalado en *La arqueología del saber* (1969), aquello que se busca conocer no

⁴⁰ “El exilio no es una idea abstracta, ni una esencia que pueda determinarse, así como tampoco es meramente una serie de hechos materiales: una crítica dialéctica de la cultura del exilio entiende a los textos producidos en esta condición como combinaciones complejas de elementos concretos que están en tensión, en proceso de cambio e interconectados”. (Traducción nuestra).

proviene del sustrato empírico y objetivo de la experiencia sino que es construido discursivamente. El riesgo, por consiguiente, no está (solo) en la metaforización del exilio sino en no contemplar, por un lado, las condiciones sociales e históricas que hicieron posible su emergencia en tanto objeto de conocimiento y, por otro, en cómo ha circulado en campos diferentes e interrelacionados (literario, académico, político). De hecho, aunque pocas veces se dé cuenta de ello, la construcción del conocimiento y de la experiencia es indisociable de prácticas discursivas que las posibilitan y dotan de sentido⁴¹. En términos de Foucault se trataría de *problematizar* el exilio, entendiendo que con esta operación no se representa un objeto preexistente, así como tampoco se lo crea *ex nihilo* a través del discurso sino que se plantea analizar las prácticas discursivas y no discursivas que establecen los modos en que se ha reflexionado acerca del exilio y que a su vez han definido lo que puede o no ser dicho respecto a él. Problematizar, en este sentido, es cuestionar nada menos que “la noción de representación que supone la construcción del objeto de conocimiento como reflejo de objetos constituidos de antemano, así como también se cuestionan las conceptualizaciones textualistas que presentan al objeto como una quimera, una ilusión resultante de la mediación discursiva” (Galvani; et.al, 2010: 55).

Desde este ángulo, si bien entender al exilio como lo hace McClennen es coherente con el método dialéctico que ha decidido utilizar, sería pertinente preguntarse si no estaría replicando el discurso político y teórico hegemónico de la época que analiza, esto es, aquel que articula la dialéctica marxista con un sentido teleológico y progresista de la historia y en la cual el protagonista es el sujeto moderno. En otras palabras, a pesar de leer al exilio en relación al contexto histórico, no deja de pensarlo sobre todo como una *condición* o un *estado* que sufre un sujeto, es decir, no se

⁴¹ Marcelo Cohen, escritor argentino exiliado en España, relata cómo se vincularon, en sus primeros años de exilio, el discurso del exilio (“el relato que dictaba la idea del exilio”) con su experiencia de vida: “mi sentimiento de exilio era un aparato superpuesto, implantado sobre una experiencia real de atención, curiosidad y transformación cotidiana, fabricado por aprioris sobre la cultura y la biografía. Ese aparato u objeto replicaba una larga serie de exilios documentados, acumulando sobre sí la tradición y la historia, y trabajaba todos los días en reproducirse a sí mismo. Muchas teorías, tradicionales y contemporáneas, afirmaban la superioridad moral del ser individuado que puede reconocerse en un relato coherente de sí mismo. Por mi parte, no sólo las sensaciones sino también la memoria tendían a la discontinuidad; a veces extrañaba mi país y en general, si quería ser sincero, no extrañaba tanto. El presente no me daba tiempo para extrañar, y en vez de extrañar me inducía a echar de menos. La comida, los acentos de los amigos y los amores, la lectura del diario, las letras de las canciones que cantaba, los olores que me salían al paso o entraban por la ventana a cualquier hora del día, emociones adosadas a una hora, un estado del tiempo y un rincón preciso de la ciudad: de todo eso era tan actor como de mis recuerdos de adolescencia porteña”. (Cohen; 2007: s/d).

contempla el poder productivo que ha tenido el exilio en ese mismo contexto, un poder que atravesó muchas de las prácticas políticas de la época y que se extiende a la actualidad hasta el punto de seguir abriendo debates e investigaciones académicas.

En el presente trabajo, interesa más bien indagar cómo el exilio ha adquirido una importancia particular en los estudios literarios, en especial en la literatura latinoamericana. De este modo, no será entendido ni como metáfora ni como concepto sino que se hará hincapié en leerlo como objeto de conocimiento⁴² que emerge como problema y se instituye en tanto experiencia en el marco de un discurso particular que ha tenido un papel nada desdeñable en la elaboración de la identidad nacional y regional (Cf., Gómez, 2007). De allí que el concepto de discurso no sea un mero asunto lingüístico sino una interrelación entre discurso y experiencia, puesto que toda producción discursiva está acoplada a relaciones de fuerza que la constituyen pero que, a su vez, son constituidas por esa producción. No procederemos por lo tanto a historizar el exilio ni tampoco a esencializarlo, pues no se nos presenta como concepto o condición ya dada sino, por el contrario, nos parece más interesante pensarlo, en términos de elaboración del conocimiento, como un efecto político.

Giorgio Agamben señala en su ensayo “Política del exilio” (1996) que el exilio es una categoría política que pone en cuestión la correspondencia supuestamente “natural” entre los sujetos y el Estado al que pertenecen. Es en este punto que Agamben coloca en circunstancia al exilio, es decir, usa la historia pero no en términos cronológicos sino discursivos, entendiendo al exilio como construcción no solo conceptual sino experiencial. El artificio de esta correspondencia que se ha naturalizado, señala, se percibe al “cuestionar la asociación que se suele establecer entre la cuestión del exilio y la de los derechos del hombre” (Agamben, Op. cit.: 3). Retomando los análisis de Hannah Arendt sobre los orígenes del totalitarismo, resalta que estos derechos declarados y aclamados como universales están intrínsecamente ligados al proceso de emergencia de los Estados-Nación europeos. Como efecto de la conjugación de los principios de nacimiento y de soberanía, estos estados subsumieron los derechos del hombre en la figura jurídica del ciudadano. En consecuencia, luego de la Primera Guerra Mundial, la existencia de “un ser humano como tal” portador de “derechos

⁴² Según Foucault (1969), los objetos no son aquello que proviene del sustrato empírico y objetivo de la experiencia, sino que son contruidos discursivamente: no existen antes ni independientemente del discurso en el que emergen.

humanos”, quedó desarmada con la aparición de miles de ex-ciudadanos arrojados a los márgenes de la comunidad política estatal. De este modo, quedó en evidencia que los “derechos humanos” conservan su vigencia cuando se circunscriben a los marcos regulatorios de un Estado-Nación.

Agamben resalta así la importancia que ha tenido el exilio en el cuestionamiento de la ficción originaria de los Estados modernos que se sustenta en la tríada Estado-Nación-Territorio. El recorrido histórico-político que delinea, por consiguiente, le permite afirmar que “el refugiado y el exiliado deben considerarse por lo que son, es decir, ni más ni menos que un *concepto límite* que pone en crisis radical las categorías fundamentales de la Nación-Estado, desde el nexo nacimiento-nación hasta el de hombre-ciudadano”, y que permite abrir el camino “hacia una renovación de categorías ya improrrogable, que cuestiona la misma adscripción de la vida al ordenamiento jurídico” (Ibídem.: 12).

Sin embargo, especialmente en los estudios culturales y literarios contemporáneos, el exilio ha sido utilizado como una etiqueta aplicada sin distinción a un conjunto heterogéneo de casos y experiencias. En su clásico “Reflections on Exile” ([1984] 2005), Edward Saïd analiza las paradojas que emergen de esta fascinación teórica por esta experiencia de desarraigo forzado: “El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza” ([1984] 2005: 177). De modo diverso al de Agamben, quien pone en un mismo plano al exiliado y al refugiado, Saïd propone una distinción entre categorías que podrían solaparse. Comienza con la de refugiado, ligada a la historia del Estado del siglo XX y que refiere a “los enormes rebaños de hombres y mujeres despavoridos e inocentes, necesitados de ayuda internacional” (Ibídem.: 179). Por otra parte, considera expatriados a quienes viven por su voluntad en un país extranjero, ya sea debido a motivos personales o sociales. La categoría de *émigré*, por último, recubre a su juicio un “estatuto ambiguo” pues puede tratarse de un exiliado que ha dejado de serlo porque puede regresar sin peligro a su país de origen, pero que decide no obstante continuar residiendo fuera de él; o puede denotar también un emigrado voluntario que pasa a ser exiliado por razones ajenas a su voluntad debido a la situación política de su país natal.

En el contexto literario argentino, José Luis De Diego, en su trabajo *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)* (2001), señala las limitaciones que tiene una aproximación semántica al término exilio, en especial si se trata de elaborar un acercamiento a la literatura “vinculada con o producida en tal situación” (139). Propone así un deslinde similar al de Saïd:

- 1) Sólo el verbo *emigrar* (ya que no el participio *emigrado*) admite una acepción que considera el acto de abandonar el país en el que se vive como deliberado y no necesariamente forzado;
- 2) Los términos *desterrado*, *deportado* y *ostracismo*, de gran linaje desde la Antigüedad, suponen causas judiciales, basadas en decisiones explícitas de algún poder;
- 3) *Exiliado*, a su vez, se asocia en parte a emigrado, por el desplazamiento territorial; en ocasiones es resultado de un deseo de eludir una probable decisión judicial y, en todos, tiene un fundamento de orden político y no siempre descansa sobre una decisión individual (Ibidem.: 139).

Como se ve, el exilio es solo *uno* de los modos de representar teóricamente los diferentes desplazamientos modernos, pero, curiosamente, es el que más efecto ha tenido en la reflexión literaria contemporánea. Caren Kaplan afirma al respecto en *Questions of travel. Postmodern discourses of displacement* (1996) que, en el siglo XX, uno de los modelos del autor o crítico con más trascendencia ha sido el del exiliado hombre, solitario, voluntariamente expatriado o involuntariamente desplazado. En el artículo pionero y ya mencionado de George Steiner, en efecto, las experiencias de desplazamiento de los escritores analizados son leídas en términos individuales y estéticos, y no como parte de un fenómeno histórico colectivo. En este sentido, Kaplan sostiene que el exilio puede ser entendido en tanto representación cultural moderna que, por un lado, cumple un papel central en las narrativas de la formaciones políticas, culturales e identitarias de Occidente, y que por otro, está culturalmente implicado en las formaciones de la “alta cultura” moderna. Bajo esta perspectiva, el exilio moderno europeo es entendido como una representación que toma sus varios significados de diversas fuentes, pero que se circunscribe, sin embargo, a la experiencia de un individuo que ha debido abandonar un lugar de origen y al que no puede regresar.

El modelo de exilio moderno conlleva, por tanto, una determinada relación con las representaciones espaciales del lugar de origen y pertenencia, por lo general marcadas por un sentimiento de nostalgia. La evocación del hogar perdido, de lo familiar o de la lengua materna que a él se liga estriba en un sentimiento de territorialidad que circunscribe la localización en términos de fijeza: lo “natural” es

estar “en casa” y la partida no puede ser sino traumática. Pero a su vez, este distanciamiento traumático es el que habilita una cierta “ganancia estética”. Para Saïd, el distanciarse pasa a ser un prerequisite de la creatividad, un rito de pasaje para el artista o escritor. Se comprende así que se asocie metafóricamente el exilio con la condición de escritura, un despegarse de la familiaridad que habilita un espacio a la vez crítico y creativo. De esta forma, la ecuación que se repite en la metáfora de la escritura como exilio es la siguiente:

si todo ser hablante tiene a la lengua como hogar, patria, ley, un escritor tiene una específica relación con este componente fundamental, es profundamente consciente de él. Por esa razón, el escritor se sitúa siempre en el límite entre dos esferas; una es la de la patria exterior, por así designar la estructura social en que vive, y la otra es la de lo que hace o se propone hacer en la suya propia. Juan Martini señala: “Quien escribe renuncia al orden establecido, infringe leyes, rompe pactos, queda fuera de la comunidad y en las fronteras de la lengua común” (De Diego, Op. cit: 139).

Pero se las abandone o no, siempre se trata de la patria y de la lengua; de ahí que en literatura, si la patria es la lengua, el escritor sea un exiliado permanente.

En este sentido, la metáfora de la escritura como exilio no se corresponde, como podría parecer a primera vista, con la que se ha vuelto casi un lugar común a partir de la lectura que hacen Deleuze y Guattari de Kafka y de Proust. Proust, escribe Deleuze, “extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*”. El escritor, entonces, es quien “inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera” (1996: 9). Sin embargo, la figura del exilio implica un abandono del propio territorio —ya sea geográfico, lingüístico, cultural o todo a la vez— que, a diferencia de la figura del extranjero, tiene un carácter necesario o forzado. El acento de la metáfora de la escritura como exilio no está pues en resaltar la extrañeza de lo propio, es decir, en poner en marcha una estrategia de des-identificación, sino en un distanciamiento obligado que permitiría sintetizar, como contrapartida, la identidad de la cual se es parte.

En la literatura latinoamericana, como se ha señalado, la vinculación del exilio a la literatura tiene una impronta particular. Cuando en 1999 le preguntaron en Madrid a Guillermo Cabrera Infante si habían sido los escritores o los políticos quienes crearon la nación cubana, éste respondió: “La nación cubana la creó José Martí. No hay más que leer su prosa para sobrecogerse pensando dónde aprendió a escribir. La respuesta es una sola: en el exilio. El ‘insilio’, como dice Heberto Padilla, creó a los otros poetas

nacionales, atrapados en Cuba, que le siguieron” (en *ABC*, 8/08/1999). Cabrera Infante distingue aquí dos períodos unidos por el objetivo de la construcción nacional (el de Martí y el de Padilla), construcción en la cual, como se vio, la literatura y la relación con lo extranjero ocupa un papel central. Se comprende así la afirmación, a primera vista exagerada, de Antonio Gómez:

[...] el exilio político no es solo una circunstancia histórica recurrente en el proceso de construcción de las literaturas nacionales en América Latina y de reconocimiento de una literatura latinoamericana, sino más bien un proceso necesario, imprescindible, y la única circunstancia que permite y ha permitido la emergencia conceptual de las literaturas (o sea, de las identidades culturales) nacionales y regional (2007: 10).

En efecto, el vínculo entre el exilio y la construcción de la identidad nacional de las repúblicas latinoamericanas es de larga data, pero es especialmente durante los años ‘70 que vuelve a cobrar una importancia significativa. En una época enmarcada por el ascenso de regímenes dictatoriales en varios países de la región el exilio fue una representación central en los discursos políticos y culturales. En referencia al caso argentino, esta representación se manifiesta en la siguiente explicación de De Diego: “si la literatura argentina parece ser consustancial a la experiencia del exilio, pocas veces como en la década del setenta esa experiencia golpeó con tanta crudeza a la sociedad argentina en general y a los escritores en particular” (Op. cit.: 138). “Consustancial a la literatura”, la impronta del exilio fue tan fuerte en ese momento que el modelo de escritor políticamente comprometido que había surgido durante el *boom* comenzó a articularse con el discurso de y sobre el exilio de escritores latinoamericanos, dando lugar a la figura del escritor latinoamericano exiliado sobre la que Puig se recortará de forma distintiva.

3.3. Del escritor comprometido al escritor exiliado

En Latinoamérica la necesidad de cambios de estructuras profundas es tan evidente, que no creo que haya necesidad de una novelita para descubrirse a nadie. En general los escritores no son hombres de acción, así que las revoluciones las hacen los políticos.

Manuel Puig, Ciudad de México, 1974

En las décadas de 1970 y 1980 América Latina asiste a grandes cambios que tendrán profundas consecuencias de largo alcance. Las dictaduras militares de varios países de la región pondrán en marcha, terrorismo de estado mediante, la transición hacia el estado neoliberal. Las políticas de aniquilamiento sistemático de población por parte del aparato estatal, la represión, la censura y el exilio forzoso terminaron de desarmar los sueños de usar la literatura y el arte como herramientas para el cambio social. Como señala Jean Franco, “términos como ‘identidad’, ‘responsabilidad’, ‘nación’, ‘futuro’, ‘historia’ y hasta ‘latinoamericano’ debieron de ser repensados” (2000: 23). En efecto, en el momento en que las dictaduras hacen de la modernización su horizonte y lo implementan asentadas en estados represivos, el ideal de modernización que subyacía al *boom* queda vaciado de toda ilusión liberadora.

En este nuevo contexto político, el exilio de muchos escritores latinoamericanos marcó no solo la validación política de la localización espacial de los escritores sino la reactivación del discurso de una “comunidad literaria regional”, como la denominara el crítico Ángel Rama. En su artículo pionero sobre el tema, “Founding the Latin American Literary Community” (1981b), Rama articula teóricamente el papel del exilio en la conformación de un campo intelectual latinoamericano. Considerando al exilio como uno de los elementos fundantes de “lo latinoamericano”, explica que los escritores latinoamericanos exiliados, “al compartir su obsesión con el pasado nacional, están también fundando la comunidad literaria latinoamericana del futuro” (1981: 13)⁴³. Si bien se trata, como explica Antonio Gómez (2007), de un esfuerzo por enfatizar el

⁴³ En *Tierra que anda. Los escritores en el exilio* (1999) el argentino Jorge Boccanera da un testimonio que se acerca al planteo de Rama: “Los exilios se imantan. En México trabo amistad con escritores exiliados: el boliviano René Bascopé, el uruguayo Saúl Ibargoyen, el guatemalteco Otto Raúl González, y otros muchos de distintos países. Una comunidad de proscriptos alterna sonidos, olores, ideas, texturas, y el nacatamal nicaragüense convive con la empanada chilena y el asado argentino” (19). El exilio es así ese espacio utópico, deseado, en el que las culturas nacionales se imantan y conviven.

carácter exterior del constructo “América Latina”, también es un gesto que enuncia la paradoja del exilio intelectual. El exilio, como afirma Cortázar en la época, tiene un alto potencial crítico: “nuestra verdadera eficacia está en sacar el máximo partido del exilio, aprovechar a fondo esas siniestras becas, abrir y enriquecer el horizonte mental para que cuando converja otra vez sobre lo nuestro lo haga con mayor lucidez y mayor alcance” (1978, s/d). A los exiliados los une entonces la deuda con “el pasado nacional” o “lo nuestro”, fórmula que porta los ecos de un discurso que, primero enmarcado en la emergencia de los Estados Nacionales y el paradigma romántico, considera la experiencia del exilio como una oportunidad de sacrificio y de enriquecimiento personal al servicio de una identidad nacional. “La más extendida de las ideas de Exilio” escribe Marcelo Cohen, “se nutre y es origen de la obsesión de volver al país, con la condición nacional lo más intacta posible, como fin rector de todo movimiento (en este sentido suplanta muy bien a la de Revolución), y método para recuperarse a uno mismo” (Cohen.; Op. cit.: s/d). Exilio y revolución, sin embargo, no siempre se han suplantado sino que se articularon en el campo intelectual de los ‘70, una época de profundos cambios políticos y sociales.

En ese momento, el exilio aparece, junto con la revolución, como productor de una regionalidad que se aparta de lo estrictamente nacional para reforzar lo continental⁴⁴. Aun en pie, el imaginario del nacionalismo continental latinoamericano seguía funcionando como una de las vías hacia la emancipación, pero esta vez, apostando a una tríada distinta: nación-cultura-identidad (Labriola, 2012). De esto dan cuenta algunos textos y declaraciones de Cortázar, quien se consideró exiliado “cultural” con el golpe de estado de 1976 en Argentina, cuando se encontraba ya residiendo en Francia. Si, como declaraba, la distancia que implicó la decisión de irse del país le permitió acercarse con otra perspectiva no solo a América Latina sino a la literatura y a la política, no fue otra que la figura del exiliado mediante la cual hizo pública su conversión a la política luego del golpe de estado de 1976 en Argentina.

⁴⁴ En este período, como sostiene Gilman, se configura una idea de América Latina “con la misma fuerza e igual voluntarismo que durante el período de la emancipación o el torbellino modernista, una idea (o la necesidad de una idea) de América Latina, en cuya formación colaboraron también ciertas coyunturas de orden histórico político, matrices ideológicas y el peso de ciertas instituciones, como partidos, gobiernos, instituciones culturales y hasta mercantiles. La fundación deliberada de un nuevo marco de relevancia geopolítica se tradujo en la referencia continental como espacio de pertenencia de los intelectuales latinoamericanos. Este latinoamericanismo se insertaba, además, dentro de una solidaridad tercermundista” (Gilman, 2003: 27).

Desde entonces proclamará hacer “del disvalor del exilio un valor de combate” y clamará al mismo tiempo por más “Che Guevaras del lenguaje” para una América Latina que, a sus ojos, precisaba de “los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución” ([1978] 1984: 223).

La nueva comunidad se conformaría con estos revolucionarios de la literatura, esto es, solo con aquellos escritores que compartieran el ideal de una identidad común latinoamericana y la voluntad de transformar la realidad social, pero esta vez, desde el exilio impuesto por esa misma realidad. No todos los exiliados conformaban este futuro, lo cual habla de la existencia de “diferentes exilios” organizados diferencialmente desde el punto de vista del compromiso político. El exilio “independiente”, es decir, el apolítico o no alineado al ideal revolucionario, era el “más difícil de comprender”, como explica otro escritor que vivió en el exilio, Pedro Orgambide:

No hubo un exilio sino diferentes exilios en un mismo tiempo. Por un lado, el exilio político de militantes, dirigentes, y simpatizantes de distintas tendencias y, por otro, el de numerosas personas que abandonaron el país en años de la dictadura; profesionales, amigos o familiares de militantes que temían por su seguridad; intelectuales para quienes el ejercicio de pensar y expresar sus ideas se tornaba peligroso. Este segundo exilio era, según creo, el más difícil de comprender. Conformaba el sector de *los independientes*. No respondía a una determinada línea política. Ausente de héroes, desprovisto de liderazgo, sólo mostraba su orfandad. Y, a veces, un sentimiento hipercrítico hacia *los políticos*. Por eso, al hablar del exilio, es bueno saber desde qué lugar se habla. No es fácil (en De Diego, Op. cit.: 159, cursiva en el original).

El problema era, justamente, “desde qué lugar se habla”. Cuando en la época se contrastaban las figuras de Rodolfo Walsh y de David Viñas, ambos viviendo en Argentina, con las de Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, viviendo en Europa, lo que se estaba discutiendo era dónde estaba “el lugar del combate”. Empuñando esa misma retórica, David Viñas cuestionó en 1972 el lugar de enunciación y de acción de Julio Cortázar, argumentando que “la esquizofrenia geográfica está emparentada con el fenómeno de la doble lealtad. Escinde tanto, por lo menos, como el querer jugar a dos paños al mismo tiempo” (en Szichman; 1972: 18). Pero esta “esquizofrenia” no afectaba solo a Cortázar sino, y principalmente, a los escritores más exitosos del *boom*, quienes no obstante su publicitado compromiso político, estaban lejos “del lugar del combate”. Un artículo de Mario Benedetti de 1973, “El escritor latinoamericano y la revolución posible”, publicado por la revista *Crisis*, expresa esta tensión política que separó los

escritores “comprometidos” de aquellos “no comprometidos” y a los exiliados “legítimos” de aquellos “ilegítimos”:

En los grandes mercados latinoamericanos del libro, potentes reflectores de la publicidad se dedican a enfocar a esos escritores que optaron por el exilio, la mayoría de las veces sin que ninguna persecución los forzara a ello. [...]...o al premiado *best-seller* que, desde la *rive gauche*, pergeña comprometidos cuentos, novelas o poemas, a menudo inspirados en los cándidos compatriotas que corren sus riesgos, no precisamente literarios, en la patria lejana, sufriendo y subdesarrollada (en De Diego, *Ibidem*: 14).

De lo que se trata es nada menos que de la legitimación (geo)política del ejercicio de la literatura, entendida en este contexto como *praxis política*. El escritor no solamente debía hacer público su compromiso político sino que era aún más loable hacerlo desde su patria “sufrida y subdesarrollada” o, al menos, desde una ubicación políticamente válida. El exilio, para ser legítimo, debía ser aceptado como político.

Los debates del campo intelectual de la época del ‘70 actualizaron en tiempos de dictaduras continentales la pregunta de los ‘60 por el compromiso político de los intelectuales. El modelo de escritor surgido del *boom* que había desplazado el “escritor artista” por el “escritor intelectual” (Rama, 1981b; Gilman, 2003) se verá ahora acoplado al del “escritor exiliado”. No casualmente, los textos citados de Viñas y de Benedetti son posteriores al “caso Padilla”, en el que estas cuestiones quedaron expuestas al rojo vivo. Los debates internacionales que suscitó el encarcelamiento en su país del escritor cubano Heberto Padilla en 1971, así como su posterior liberación y público arrepentimiento, marcan el fin simbólico de la que había sido la comunidad intelectual latinoamericana de la década anterior.

El “vértigo estetizador de la lucha revolucionaria” (Gilman, *Op. cit.*: 170) había ido erosionando la confianza en la eficacia política del arte. Al ponerse en duda que la palabra constituyera una forma de acción “real”, la figura del intelectual comprometido quedaba deslegitimada, pasando a ser, en palabras de Gilman, “un revolucionario de tinta”:

El paso que va del intelectual comprometido al intelectual revolucionario puede traducirse en términos políticos como la diferencia entre reformismo y revolución. Las exigencias crecientes de participación revolucionaria devaluaron la noción de compromiso, bajo la cual una gran parte de los intelectuales encontraron sombra y protección durante algún tiempo. Fue manifiesto el intento de redefinición del rol y la función social del intelectual, que, al poner el acento en los requerimientos “revolucionarios” (y no simplemente críticos, estéticos o científicos) de la práctica intelectual, afectó sus criterios de legitimidad y validez (*Op. cit.*: 160).

Paradójicamente, uno de los efectos de este cuestionamiento fue un proceso de “politización” de las diferentes formas del exilio de los escritores latinoamericanos que se iban de América Latina. La ausencia, esto es, la imposibilidad de estar en el lugar de combate, su compromiso, comenzó a ser justificada públicamente ante los miembros de la familia intelectual (y en algunos casos, también ante el mercado). El exiliado ocupó así un lugar político relevante en el campo intelectual, pues sus intervenciones también repercutían en la legitimación de su comunidad (revolucionaria o no) a nivel internacional. El problema no era tanto que el exiliado fuera de izquierda o de derecha sino que fuera escritor, por lo que la comunidad intelectual no se reunía, como antes, en torno a una ideología política, sino a una identidad cultural. La comunidad literaria que se estaba formando y que se consolidará en las décadas subsiguientes estaba pues basada en la identidad heredada del *boom*, de ahí que pudieran formar parte de ella escritores de diferente signo político, como Cabrera Infante, Cortázar o Vargas Llosa.

En el período que se abre con el caso Padilla, como bien advierte Rama en 1981, la “comunidad literaria latinoamericana” no puede venir sino del futuro y desde afuera. En otras palabras, del final de las dictaduras y desde una mirada internacional (como será, veremos, aquella de la UNESCO), pues aquella que se había forjado en los años precedentes había entrado en una crisis política aguda. La década del ‘70 inaugura entonces una fase de tentativas de intervención de la política estatal en la literatura en términos de una exigencia de verdad vinculada al realismo (tal como se aprecia tanto en el caso Padilla, desde un Estado de izquierda, como contemporáneamente en uno de derecha, como el argentino, donde el General Perón, con las mismas bases afirmaba que “la única verdad es la realidad”⁴⁵). Como consecuencia, la narrativa del momento estará teñida por el debate de la representación. Como apunta Idelber Avelar (Op.cit.), los años ‘70 dieron a la literatura un matiz fantasmal: la necesidad de representar lo irrepresentable y el duelo por los muertos y desaparecidos produjeron una profunda crisis en la estructura misma de la “mímesis” en la que se asentaba el *boom*. Tal como ha explicitado al respecto Beatriz Sarlo, esta crisis abrirá el paso a nuevas tendencias estéticas que trabajarán, “sobre problemas constructivos, de relación intertextual, de

⁴⁵ Esta frase, que encabezaba un documento de Perón publicado por la agencia de noticias EFE en 1972, se volvió un lugar común de la política argentina y da cuenta de la presencia, en esa época, de los conflictos políticos en torno a la representación.

procesamiento de citas, de representación de discursos, de relación entre realidad y literatura o de imposibilidad de esta relación” (1987: 9).

En este contexto y como efecto de esta crisis irrumpe *El beso de la mujer araña*, novela publicada en Barcelona en 1976 y que inaugura el llamado “ciclo del exilio” de Manuel Puig. En ella, así como en las novelas posteriores, la realidad política de la época no se “representa” sino que es la propia “relación entre realidad y literatura” a ser cuestionada. La imposibilidad de conjugar sin fisuras la experiencia y la representación de esa experiencia, la renuncia tanto a la correspondencia inequívoca entre un sujeto y un territorio, entre el lugar de origen y la lengua que lo nombra, así como la presencia de sexualidades y géneros no normativos, van delineando en este “ciclo” puigiano nada menos que unos sujetos políticos que no se corresponden con aquellos que privilegiaba el campo literario en ese momento: el revolucionario y el exiliado.

Las novelas de Puig de esta época, disruptivas cuando fueron publicadas y aún en la actualidad, atraviesan precisamente la cuestión de fondo de este problema: el sujeto político. O mejor dicho, lo van atravesando hasta desarmarlo, introduciendo formas políticas distintas. Sería entonces más pertinente considerar que ha sido la recepción de estas obras la que se ha concentrado en el sujeto político, pues ¿no es éste acaso uno de los efectos del discurso sobre el exilio? Sea como sea, desde la crítica literaria tradicional, su recepción, desde nuestro punto de vista, sigue siendo compleja. Baste señalar, por ejemplo, que *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), novela que junto a *Pubis angelical* (1979) toca el tema del exilio de forma más evidente, fue incluida por el crítico Claude Cymerman en “La literatura hispanoamericana y el exilio” (1993) dentro de las “Obras que hacen de los revolucionarios unos fracasados”, y *Cae la noche tropical* (1988) entre las “Obras que presentan el exilio de mediocres o de personas insignificantes”:

Maldición eterna a quien lea estas páginas (1980), otra novela de Manuel Puig, presenta la vida cuasi vegetativa de un ex prisionero de la dictadura argentina, exiliado en los Estados Unidos para ser tratado allí por una organización de ayuda humanitaria, impedido en lo físico y disminuido mentalmente a consecuencia de su encarcelamiento y de las torturas sufridas. Puig hubiera podido hacer de él un héroe de la revolución. En lugar de esto, ha creado un personaje insustancial, maniaco depresivo, cuyo comportamiento no sugiere más que el fracaso y la decrepitud [...] *Cae la noche tropical* (1988), la última novela de Puig, si bien no alude a la lucha armada, se mantiene en la temática del exilio al contarnos las historias de tres mujeres exiliadas en el Brasil, entre la decrepitud y el desamor (1993: 543).

Cymerman está en lo cierto cuando indica que los personajes de estas novelas son personas insignificantes e insustanciales: una mujer enferma de cáncer, exiliada pero “apolítica”, un homosexual afeminado, un exiliado en silla de ruedas, un ex profesor desempleado, un guerrillero sensibilizado por una “loca”, una prostituta del futuro, dos viejitas muriendo en el trópico mientras comentan la vida de su vecina psicóloga.

Ahora bien, la novela que contiene “todos los ingredientes propios del género” (léase “género exilio”) es, siempre según Cymerman, *El jardín de al lado* (1981), de José Donoso. Los personajes de esta novela, clasificados en la categoría “Obras que se burlan de los exiliados, asemejados a ‘revolucionarios de salón’”, son también mediocres, pero mediocres nostálgicos “que se pasan el tiempo añorando e idealizando el *antes* y el *allá*” (Ibidem: 542). Pero en esta novela, así como en la mayoría de los textos contemporáneos de Reynaldo Arenas no se trata de hacer de los revolucionarios unos fracasados sino de mostrar el fracaso del sujeto (intelectual) en su esencia revolucionaria y seducido más de una vez, por las veleidades del mercado. *Antes y allá*, Julio Méndez, escritor protagonista de *El jardín*, no había sido mediocre sino que había conocido el éxito con una sola novela: “novela-documento que, aunque ya rechazada una vez por la formidable Núria Monclús, yo estaba seguro de poder transformar en una obra maestra superior a esa literatura de consumo, hoy tan de moda, que ha encumbrado falsos dioses como García Márquez, Marcelo Chiriboga y Carlos Fuentes” (72). Una sola, sí, pero “novela-documento”, “superior a la literatura de consumo”, en una palabra, considerada (exitosamente) comprometida. Escribir entonces el exilio de mediocres y de personas insignificantes puede acabar, paradójicamente, reforzando la figura idílica del héroe latinoamericano exiliado.

En *Maldición eterna*, la operación es otra. Ramírez, como indica Cymerman, podría haber sido un héroe de la revolución, pero no lo fue. A diferencia de Donoso, Puig no se concentra en el exilio sino en la figura del exilio como efecto del discurso de la comunidad intelectual latinoamericana. Tematiza las figuras del militante político de izquierda y del exiliado como lo hace con las de la mujer, el macho, el homosexual o la madre, poniendo de manifiesto que no son simplemente una categoría, así como tampoco son el sujeto político que le interesaba a Cymerman. Ramírez, Ana (*Pubis angelical*), Nidia y Lucy (*Cae la noche tropical*) son nodos de tensión en los que va detonando, sin heroísmo, la crisis de ese sujeto. Juan Goystisoló apunta en este sentido

que “en una época en la que la imagen de Latinoamérica como continente en lucha convertía plumas en metralletas y a los escritores en portavoces de la revolución en marcha, una figura y una obra como las de Puig suscitaban recelo, desdén y rechazo” (1991: 121).

Lejos de los héroes y de los Che Guevaras del lenguaje, los personajes de Puig son desplazados de los lugares de sujeto asignados y del sujeto político del momento. Se insertan en la crisis política del campo intelectual, durante la cual, a mediados de los ‘70, se revierten los términos:

La importancia política concedida al intelectual y a sus producciones específicas (especialmente la literatura) estuvo acompañada de una interrogación permanente sobre su valor o disvalor social y por la intensa voluntad programática de crear un arte político y revolucionario. De esa permanente interrogación surgieron respuestas transitorias y antagónicas. La metástasis creciente de la lógica instrumental de la política tuvo importantes efectos sobre la producción literaria y la justificación de esa producción en términos político-ideológicos y sobre los avatares del campo intelectual (Gilman, Op. Cit.: 29).

En este sentido, las novelas de Puig de este ciclo están indudablemente vinculadas al discurso intelectual de la época en la que fueron escritas y del cual forma parte la representación hegemónica del exilio. Pero lo que llama la atención es cómo van desplazándose hacia una *zona del exilio* que la tensiona y desborda. Si en la época, el exilio era una figura concreta, cristalizada, cuando leemos a Puig deberíamos quizás poner el acento en otro lado, pensar el desplazamiento en términos no codificados, esto es, términos que no se identifiquen con esa figura, sino ir marcando a través de ella un recorrido por el exilio en tanto zona. Puig pone en evidencia que el exilio lleva, además, una pesada carga identitaria y lo muestra a partir de la experimentación con su estereotipo, hasta desidentificarlo.

Como se verá, Puig se desplaza del exilio usando un procedimiento particular con el que comienza a experimentar de forma más sistemática a partir de *El beso de la mujer araña* y que le permitirá registrar, sin nombrarlo, lo inefable de una época. Para comprender este procedimiento en el que se amalgaman el exilio (entendido ya dentro de la *zona exilio*), la voz y la traducción, será necesario remontarnos unos años antes, específicamente a 1971, fecha que marca el comienzo y el fin desencantado de lo que fue un hito en la comunidad intelectual de fines de los ‘60 y principios de los ‘70, el

“caso Padilla”, momento culmine del debate estrella de la época: el vínculo entre literatura y política.

3.4. ¿La única verdad es la realidad? La ruptura del caso Padilla

*Como mi vanidad ya no tenía límites, llevé mis posiciones políticas desafectadas
a donde nunca debí llevarlas: a la poesía.*

Heberto Padilla, *Autocrítica*, abril de 1971

“Yo compro marca Puig”, le afirmó el publicista Hugo Gil a Manuel Puig en una conversación publicada en 1972 en el *Boletín publicitario* de Buenos Aires. “El proceso es el mismo que el de la imposición de cualquier moda. Vos editás el libro, te leen los líderes de opinión y luego el gran público. Ya sos *best-seller*, un fenómeno comercial”. Puig disiente, le parecen “abominables” esas listas de *best-sellers* que publican las revistas y, terminando su frase, acota: “a veces ante tanta bambolla, siento que preferiría ser un asalariado en un país socialista”. Gil contraataca: “¿Eso quiere decir que tus ganancias te dan culpa?”. “Siento”, responde Puig, “que la literatura, en este momento en que están pasando cosas, no mueve nada. No participo. Por ejemplo, me gustaría hacer periodismo de choque” (en Romero, 2006: 45). Por más absurdos que parezcan ahora tanto la publicación como el diálogo, en 1972 no hubieran sorprendido a nadie.

Puig era uno de los escritores latinoamericanos con más éxito de ventas y “la marca Puig” batía récords tanto en Argentina como en el exterior. En Italia, ese mismo año, *Boquitas pintadas*, con tiradas inusitadas de cien mil ejemplares (la misma cantidad que se editó en Buenos Aires) superó en el primer puesto al ya célebre *Cien años de soledad*. Sin dudas, Puig no era un asalariado en un país socialista. No solo se había convertido en un escritor exitoso que alcanzaba grandes cifras vendiendo sus propios libros en editoriales prestigiosas nacionales e internacionales, sino que, además, su labor literaria estaba solamente comprometida con ella misma. No fue suficiente que contrastara literatura y periodismo “de choque”, los aires de época fueron más fuertes: “Insisto en sentir que la literatura no cumple ningún rol”, repetía en la misma conversación, tal como lo hacía incasablemente en casi todas las entrevistas del momento, pues especialmente luego del llamado “caso Padilla”, exigir un

posicionamiento político a los escritores se había vuelto tan corriente como preguntarles por sus números de ventas.

Una de “las cosas que pasaban” fue el caso Padilla, sobre el que Puig no hizo públicamente ningún comentario, ni firmó ni redactó declaraciones, cartas abiertas, poemas de protesta o de rectificación. Pero que no lo haya hecho lo ubica, nuevamente, en un lugar excéntrico con respecto a la comunidad intelectual latinoamericana, reunida en torno al liderazgo político y cultural de la revolución cubana. Como es sabido, en su mayoría, los intelectuales de izquierda latinoamericanos se alinearon con la causa revolucionaria, persiguiendo la utopía del hombre nuevo y de una América Latina unida más allá de las fronteras nacionales, libre y autónoma. Coincidiendo con el *boom*, esta comunidad acogió la figura del escritor como figura pública, al tiempo que se sucedieron y proliferaron las asociaciones intelectuales a nivel continental. Las complejas relaciones entre el campo intelectual y el político habían encontrado en Cuba una nueva y fértil arena de disputa (Cf., Gilman, 2003; Croce, 2006). Sin embargo, a fines de la década, este panorama político-cultural empieza a resquebrajarse y el síntoma más evidente de esta agria ruptura fue el famoso “caso Padilla”.

En 1968, el escritor cubano Heberto Padilla recibe de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) el Premio Nacional de Poesía por su libro *Fuera del juego*. A pesar de este reconocimiento, el libro fue publicado con un prólogo de la comisión directiva de la Unión en donde se disientía con la posición antirrevolucionaria del autor, posición que fue acentuándose hasta llegar al encarcelamiento del poeta en abril de 1971. Casi de inmediato, un grupo de escritores latinoamericanos y europeos “solidarios con los principios y metas de la revolución cubana”, tal como se denominaron, publicó una carta en el matutino francés *Le Monde* en la que pedían informaciones al gobierno cubano sobre la detención de Padilla. Entre los firmantes de “la declaración de los 54”, se encontraban personalidades como Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Marguerite Duras, Italo Calvino, Alberto Moravia, Gabriel García Márquez, José Donoso, Octavio Paz, Severo Sarduy, Jean Genet, Carlos Fuentes y Susan Sontag. Días después, comienza a circular una carta de autocrítica de Padilla, quien, ya libre, hace público su arrepentimiento y adhesión incondicional a la revolución en la sede de la Unión de Escritores y Artistas (oportunidad en la que denuncia, además, a otros pares por verse envueltos en acciones

contrarrevolucionarias). Semanas después, en un discurso del 30 de abril pronunciado en el Primer Congreso Nacional de Educación, Fidel Castro se pronunció contra los intelectuales que, desde su “mundo irreal” con base en Europa, están “a 10.000 millas de los problemas, usufructuando un poquito de la fama que ganaron cuando en la primera fase fueron capaces de expresar algo de los problemas latinoamericanos” (en Croce, 2006: 244-245).

Para este entonces el caso ya había cobrado repercusión internacional. Si bien se trataba de una coyuntura enmarcada en la política interna cubana, los problemas que puso sobre la mesa se extendieron rápidamente, como una grieta que aumenta de tamaño, a toda la intelectualidad de izquierda, pues se cuestionaba un punto hasta ese momento dado por descontado: el papel del intelectual como conciencia crítica y actor político indiscutido. En respuesta a la autocrítica de Padilla (que se sospecha en su momento una negociación para salir de la cárcel) y al discurso de Castro, otro grupo de intelectuales (si bien mayor en número, pero con una baja notable: la firma de Julio Cortázar), siempre desde Europa, expresan su cólera y su vergüenza en la “declaración de los 62”, advirtiendo a Cuba de no repetir “el oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el stalinismo” (Ibídem: 257).

Auténtica o no, la autocrítica de Padilla resume los problemas principales sobre los que se pronunciaron en los meses subsiguientes —diarios, revistas y cartas abiertas mediante— escritores latinoamericanos y europeos, *desde América Latina y desde Europa*: “el valor político del arte y la estética, las determinaciones de clase de los intelectuales, la relación entre la tradición y la necesidad de inventar nuevas formas urgentes de expresión de alcance colectivo, la problemática relación entre los intelectuales no alineados en un partido o movimiento y los dirigentes políticos” (Gilman, Op. cit.: 254-255). El discurso de Castro en respuesta a los firmantes de la primera carta dejaba en claro que o se es *intelectual crítico* o se es *intelectual revolucionario*, aunque a esa altura de los acontecimientos, la segunda categoría ya comenzaba a ser englutida por el segundo de los términos (Lombardo, en Croce, Op. cit.). Este caso abrió en Cuba un período que fue conocido como el “quinquenio gris”, en el que poco se publicó y durante el cual el Estado impuso una política de exclusión y represión a cualquier tipo de actividad considerada contrarrevolucionaria, ya sea esta literaria, artística o incluso sexual, pues la homosexualidad era otro vicio burgués a

combatir (Cf., Castro en Croce, 2006: 242-247). El campo de lo visible y de aquello que podía ser dicho, quedaba bajo la vigilancia de la autoridad política estatal. Padilla inaugura así, al menos públicamente, un tipo de exilio interno (“insilio”) en el que las fronteras de lo privado y lo público se vieron radicalmente modificadas.

El problema central, en suma, es nada menos que el de los límites de la autonomía de la literatura con respecto a la política, cuestión que involucra, en consecuencia, el dilema sobre la representatividad de la obra de arte en un contexto político marcado por la utopía revolucionaria. En el punto álgido del debate, el único que percibió esta cuestión fue Ángel Rama desde las páginas del semanario montevideano *Marcha*:

Aquí es la especificidad y la autonomía de la obra de arte lo que ha resultado cuestionado y negado; nadie le ha disputado que todos los sucesos que cuenta su libro son verdaderos, ni que su obra se instala en un ‘realismo válido, socialista y crítico’ [...]. Pero eso no alcanza: se le exige una determinada interpretación de esa realidad bajo la advocación de un subrepticio idealismo. Tocamos aquí un centro neurálgico: la interpretación de la realidad, que es el punto clave donde una obra tiene su coherencia interna y que muchas veces se sitúa más allá de todo esfuerzo de racionalización del que es capaz un artista, no queda librada a su investigación, a su trato directo con la materia, a la evolución armónica de su ideología en esta tarea exploratoria, sino que se le proporciona bajo las especies de un sistema cuya simplicidad está de acuerdo con su operatividad y con las circunstancias del momento (en Croce, Op. cit.: 279).

Aunque el realismo exigido no era el del tipo soviético, quedaba claro que cualquier obra literaria debía articularse en los términos políticos dados, objetivamente comprensibles, funcionales y operativos. Se había tratado de sostener la unión entre el vanguardismo intelectual y el político, pero la ruptura estaba a la vista. Dicho de otro modo, la palabra y la acción política quedaron en campos separados, el intelectual no podía contar la experiencia sin traicionarla. La única verdad parecía ser, como decía en la misma época el General Perón y mal que les pesara a los 54 o a los 62 firmantes, nada más que la realidad, y ésta, así como su posible modificación, no tenía lugar en la tradición retórica epistolar sino en el trabajo material de los “hombres de acción”⁴⁶. La política entendida en estos términos no es otra que la política de Estado, de ahí que para

⁴⁶ La tradición retórica epistolar no era una novedad del grupo de intelectuales comprometidos. Como señala Labriola, “aunque firmados por intelectuales europeos y latinoamericanos, estos textos se inscriben en una tradición retórica que, en el continente americano, adquiere sus rasgos determinantes con las cartas de Hernán Cortez narrando la conquista de México —que alcanzaron gran publicidad y éxito ya en el siglo XVI— y las cartas de 1780 de Túpac Amaru, antes de ser descuartizado (una a Micaela Bastide, su esposa, y otra escrita en la cárcel con su sangre sobre la tela de su camisa, pidiendo ayuda u oro para fugarse)— las cuales testimonian hasta la actualidad, casi en secreto, su fracaso” (Labriola, Op. cit.).

la revolución, los “revolucionarios de tinta” estaban de sobra y, como queda claro en la mencionada frase de Perón, para la “contrarrevolución” también.

De estas tensiones, aunque no las volcara en declaraciones públicas, también se hace eco la literatura de Puig, pero las presenta de modo diferente a cualquiera de los integrantes de los dos sectores que quedaron definidos luego de la ruptura de la “familia intelectual” (Cf., Gilman, Op. cit.). En efecto, las novelas del llamado “ciclo del exilio”, ponen bajo la lupa la homogeneidad de la figura del exilio en torno a la cual esta “familia” pudo realinearse. Si bien es cierto que la presunta homogeneidad de la comunidad intelectual latinoamericana se había resquebrajado⁴⁷, también debe tenerse en cuenta que, desde la visión externa, el exilio acabó dando una nueva unidad al proyecto del *boom*. Esta unidad se configuró como identitaria y cultural, dando así continuidad a los parámetros políticos moderno-coloniales que prefiguraban la correspondencia entre una nación, una lengua y una cultura. Puig, a partir de otros desplazamientos, como el género o las formas políticas de lo cotidiano, “politiza” desde categorías que se vinculan indefectiblemente con la cultura, pero sin hacer de ésta una identidad. En las novelas de este ciclo puede trazarse entonces una política de lo heterogéneo que cuestiona el lugar común del escritor exiliado, ya sea de izquierda o de derecha.

Dos puntos que puso sobre el tapete el caso Padilla son particularmente relevantes en Puig: por un lado, se trata del problema de lo decible o enunciable que aparece amalgamado en la forma diálogo, la voz y la traducción; y por el otro, aunque de modo inseparable, al vínculo entre el Estado y los sujetos de ese Estado. Lo “decible”, sin embargo no es entendido en términos de ideología sino de *épistémé*, es decir, el espacio disperso en el que se constituyen los *a priori* históricos en un momento dado y que a su vez, funcionan como horizonte de posibilidad de la emergencia del saber (Cf., Foucault, 1969). En cuanto al segundo punto, el vínculo entre sujetos y Estado no resuena en las novelas de Puig solamente como el efecto de una política represiva sino como una política de la subjetivación. De este modo, el problema que se plantea es el recorrido de la *zona exilio*, es decir, la espacialidad desde el punto de vista formal de la literatura.

⁴⁷ “Creo que si en algo tuvo unidad casi completa el *boom*”, escribió José Donoso en su *Historia personal del boom*, “fue en la fe en la causa de la revolución cubana; creo que la desilusión producida por el caso Padilla la desbarató, y desbarató la unidad del *boom*” ([1972] 1998: 58).

Es desde esta *zona* que podemos acercarnos a lo político en Puig, pues implica pensar en términos de dispersión y de heterogeneidad que el exilio, en tanto *figura*, obtura. No casualmente en estas novelas del exilio Puig trabaja en particular con la espacialidad, partiendo de la puesta en crisis de la separación moderna de lo público y lo privado. Construyendo espacios políticos ficcionales que se diferencian de los espacios exílicos de otras novelas de escritores exiliados (por ejemplo, la citada *El jardín de al lado*, de José Donoso), Puig cuestiona qué se entiende por espacio político, de ahí que, a partir de estos espacios ficcionales, sea posible poner en cuestión nada menos que los estereotipos políticos de una época.

3.5. Espacios y sujetos exílicos

En las novelas de Puig que componen el “ciclo del exilio”, el marco espacial cobra una relevancia inusitada. La primera novela que escribió en el exilio, *El beso de la mujer araña* (1976), marca un cambio notable respecto a la espacialidad de las obras anteriores. Con ella Puig inaugura una nueva economía narrativa de la que se destacan principalmente dos puntos, sobre todo en contraposición con las dos primeras novelas: el primero es la reducción de elementos, tanto de espacio y tiempo como de personajes, y el segundo es la preponderancia del diálogo en el texto (Amícola, 2000; Goldchluk, 2011). Guillermina Rosenkrantz, en un trabajo que se aboca específicamente al análisis de los espacios del exilio en la obra de Puig, *El cuerpo indómito. Espacios del exilio en la literatura de Manuel Puig* (1999), sostiene que en el tríptico que conforman *El beso de la mujer araña*, *Pubis angelical* y *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, el desplazamiento que caracteriza al exilio

se ve encapsulado en un sedentarismo marcado por el confinamiento a un espacio reducido: la celda en *El Beso* —espacio exílico por excelencia en tanto denota un intento deliberado de saneamiento y exclusión por parte del sistema; la cama del hospital en México en *Pubis Angelical* y la silla de ruedas en Nueva York en *Maldición eterna* (15).

En una situación que se define por el desplazamiento, la inmovilidad forzada indica una paradoja o faceta doble: aunque el exilio implique traslación y cambio, puede convertirse también en un proceso de victimización. La enfermedad y el confinamiento de los personajes —la intoxicación de Valentín, el cáncer de Ana, la parálisis y la

amnesia de Ramírez— darían cuenta de esta otra faceta, pues sus cuerpos quedan confinados y al margen del espacio nacional.

Se pone en primer plano, entonces, el vínculo entre el Estado y el exilio a partir del cuerpo de los exiliados. Más específicamente, en términos de la autora, el exilio se produciría por el quiebre del vínculo entre el cuerpo del individuo y el cuerpo estatal:

El exilio, catalizador centrífugo que excomulga al insurrecto del seno de la comunidad, compele a hacer de la patria un asunto íntimo. El hiato impuesto por el abandono del lugar de pertenencia obliga al sujeto a replantear aquello que fuera del orden de lo público en la intimidad del orden estrictamente privado (Rosenkrantz, Op. cit.: 100).

Desde esta perspectiva, Valentín y Molina pueden considerarse como exiliados en el espacio de la cárcel, institución total que sirve a la vigilancia y al confinamiento de todos aquellos sujetos peligrosos que amenazan con subvertir el orden establecido. Se los ha recluso en un espacio que no es público sino de clausura y en el que resisten mediante el diálogo que abre la narración de películas. Por su parte, la novela posterior, *Pubis angelical*, también parte de una situación de encierro. En ella se enlazan las historias de tres mujeres a punto de cumplir treinta años: la de Ana, exiliada argentina en México, enferma de cáncer internada en un hospital con pronóstico reservado; la de Ama, actriz de cine de los años '30; y la de W218, conscripta en la Sección A de la Terapéutica Sexual del Ministerio de Bienestar Público del Valle de Urbis, en la futurista Era Polar. Las tres se ven sometidas al asilamiento: Ana en el hospital, Ama primero en la mansión de su marido y luego en los estudios de cine hollywoodenses, y W218 tanto en el ministerio en donde presta sus servicios como en la prisión de los Hielos Eternos a donde es condenada.

Según el análisis de Rosenkrantz, el aislamiento que viven las tres mujeres “sofoca toda posibilidad de participación activa en un ámbito compartido, las expelle hacia un espacio del margen y enuncia así su condición exílica” (Ibídem: 91). En el caso de Ana, la movilidad es recobrada a través de la escritura de un diario íntimo: “en la fertilidad de la escritura, Ana se re-concibe en su condición femenina” (Ibídem: 103), cambio que la posiciona en una nueva posición subjetiva pues vislumbra la posibilidad de construir comunidad con las mujeres de su familia (su madre y su hija). Asimismo, la figura del cuerpo sujetado de las otras dos protagonistas tendría su contraparte liberadora en la utopía del “pubis angelical” que aparece hacia el final de la novela.

En cuanto al espacio exiliar en *Maldición eterna*, el análisis de la autora se concentra en el personaje de Ramírez, viejo sindicalista argentino exiliado en Nueva York que está confinado a una silla de ruedas y al hogar en donde vive. Ramírez es amnésico, por lo que “es un cuerpo que fracasa en el intento de apropiación de un nuevo espacio”. Tanto él como su acompañante, Larry, ocupan “un lugar periférico con respecto a su propia comunidad” (Ibídem: 143).

Dos podrían ser los denominadores comunes de este análisis de los espacios de exilio en estas tres novelas: uno es la conceptualización del exilio en tanto condición de confinamiento y extrañamiento contra la cual los personajes generan estrategias de resistencia a través de la palabra, como el diálogo de la narración de películas en *El beso*, la escritura del diario íntimo en *Pubis* y la reconstrucción de las notas de Ramírez que intenta hacer Larry en *Maldición eterna*. El segundo es el efecto de este confinamiento: la expulsión del espacio público hacia una “periferia” en donde no es posible construir espacios de intimidad —esto es, espacios protegidos y familiares— así como tampoco espacios comunales, tal como serían los públicos del lugar de origen. Ahora bien, quizás el problema más importante de esta categorización es que si el exilio se concentra en el desplazamiento del espacio público a un espacio de clausura en el cual los sujetos desarrollan resistencias que generan opciones políticas e identitarias alternativas, esto es, si se articula necesariamente al par moderno público-privado o Estado-individuo (“cuerpo individual-cuerpo estatal”), se obturan los múltiples desplazamientos de los personajes de las novelas así como también otros aspectos políticos que no se subsumen a su condición de exiliados. Por otra parte, los espacios exílicos que más se destacan, esto es, la celda, la cama del hospital y la silla de ruedas, son sobre todo considerados en su dimensión “represiva” y no en tanto células de *producción* de subjetividad. Estas novelas van más allá de enfatizar la represión de estos espacios reducidos; articulando dos espacios disciplinarios por excelencia como la celda y el hospital con el control difuso de la cifra (W218), el reticular y en píldora de la información serial (la *teletotal* de *Pubis*) y la industria farmacológica (el *Seconal* de *El beso*), Puig no solo marca el solapamiento de las sociedades disciplinarias (Foucault, 1976) con las de control (Deleuze, 1991) sino que narra cómo este solapamiento de “espacios” crea subjetividad.

No es entonces el exilio el que ha desplazado a Molina, Valentín, Ana, Ama, W218, Ramírez o Larry, así como tampoco los espacios que habitan son ante todo exílicos: estos personajes son sujetos-ya-desplazados que, además, han quebrado, antes del confinamiento, la separación en esferas típica del pensamiento político liberal. En este sentido, la idea que subyace a la imagen del exilio como exclusión del sujeto del espacio público es la de este espacio como ámbito político en que los ciudadanos organizan la sociedad unidos comunicativamente. Así, según Rosenkrantz,

[...] el prisionero es un ciudadano de otro orden, no goza de los derechos del ciudadano común, tampoco ocupa el mismo espacio ni transita por los mismos lugares. El cuerpo de la nación se erige como exterior, y el cuerpo del prisionero se ubica por ende, al margen (Op.cit.: 25).

¿Pero son Molina y Valentín, fuera de la cárcel, “ciudadanos comunes”?, a mediados de los ’70 en Argentina, ¿gozan de los mismos “derechos” que el resto de los “ciudadanos”?, ¿transitan por los mismos espacios?, ¿es el cuerpo de la nación “exterior” a ellos? o bien, más que un “cuerpo” podría pensarse al Estado-Nación como una relación social de subjetivación siempre generizada? Baste recordar, como ejemplo quizás demasiado evidente, el “quinquenio gris” cubano al que hicimos referencia, durante el cual la condena de la homosexualidad era públicamente una política estatal, impulsada sobre todo en el ámbito educativo⁴⁸.

Antes y después del exilio, Molina no fue homosexual, sino uno de los espectros que recorre los límites de la heterosexualidad y la amenaza: una loca, un puto. Valentín fue un revolucionario en la clandestinidad de la “esfera pública” y que, una vez en la cárcel, vive una relación afectiva que transita las fronteras de la heteronormatividad, la familia, el amor romántico, la amistad y el compañerismo militante. Ana desestabilizó la ecuación que hace a la mujer al renegar su ser-madre (“traje al mundo a mi hija porque sí nomás”; “Pozzi me lo dijo, que yo era una máquina”). Al irse de Argentina abandonó a su hija y a su madre; divorciada, además, había sido ya “mala esposa”. Se exilió “por razones personales” lo que la convierte en una mujer “apolítica” que no sabe siquiera cómo se nombran aquellos que pertenecen a una comunidad política alternativa (le pregunta a su amigo abogado y militante Pozzi: “¿y tus otros... compañeros? o no sé cómo se dice, cómo se llaman entre ustedes”). Ama se enamora, casada, de un espía

⁴⁸ Es necesario aclarar, no obstante, que la generización no atañe solamente a las sexualidades no-hegemonías (es decir, no-heterosexual) sino a cualquier identidad sexual (Cf., Butler, 1990).

travestido de nombre Thea (que se revelará Theo) y al que matará antes de que pueda traicionarla por amor a su patria. W218 no es simplemente una mujer sino una conscripta de corazón mecánico que presta servicios sexuales a sexagenarios solitarios (el “sector masculino descalificado”) y que, luego de ser condenada por asesinar al hombre superior que amó, elegirá morir contagiada por el virus que asola a los enfermos terminales en el frío polar de los Hielos Eternos. Ramírez es un sindicalista exilado que usa una prótesis adaptativa, es decir, una silla de ruedas que si bien exhibe su parálisis, por otro lado desplaza la diferencia sexual pues, si seguimos la genealogía de la noción de discapacidad, un hombre en silla de ruedas se acerca más a la representación de una mujer que a la de un hombre (es decir, al del “sector masculino descalificado”)⁴⁹.

¿Cómo considerar a estos personajes como “exiliados” (en sus mismos términos) si en ellos es imposible separar “vida privada” de “vida pública”? Esto es, ¿si en ellos puede leerse una transversalidad de “opresiones” (matrimonio, homosexualidad, heterosexualidad, discapacidad, *teletotal*, etc.) que exceden esta división moderna? Quizás la cuestión resida, como con el exilio de Puig, en tratar de reflexionar por qué se ha de considerar exiliados a sujetos ya-desplazados y en tensión con las matrices que generan la categoría de exilio. Puig, antes que la crítica y en contemporaneidad con su momento histórico, sabiéndolo y no, comenzó a registrar esta transversalidad desde lo más ínfimo y cotidiano. Cuando todo comenzaba a registrarse y la sociedad disciplinaria que analizó Michel Foucault comenzaba a articularse con la que Gilles Deleuze llamará “de control”, Puig estará cada vez más de cerca de la escucha atenta de las voces que cuentan, en primera persona, las banalidades de una intimidad indefectiblemente política.

⁴⁹ En términos de Beatriz Preciado el régimen heterosexual opera para poder sostenerse una “castración anal”, así “los chicos-de-los-anos-castrados erigieron una comunidad de la que llamaron Ciudad, Estado, Patria, de cuyos órganos de poder y administrativos excluyeron a todos aquellos cuerpos cuyos anos permanecían abiertos: mujeres doblemente perforadas por sus anos y sus vaginas, su cuerpo entero transformable en cavidad uterina capaz de albergar futuros ciudadanos, pero también cuerpos maricas a los que el poder no pudo castrar, cuerpos que reniegan de lo que otros consideran evidencia anatómica y que hacen de la mutación una estética de vida” (Preciado, 2008: 137).

3.6. La crítica y lo inefable: política, diálogo y traducción

La política del espacio que Puig articula en el “ciclo del exilio” resalta, por contraste, con la lectura de la literatura latinoamericana que la crítica realiza en la época del caso Padilla. No es un hecho casual que un año después, en 1972, se publique en México, bajo los auspicios de la UNESCO, la antología *América Latina en su literatura* (1972), compilada por el argentino César Fernández Moreno. Este volumen que formaba parte de una serie más amplia, *América Latina en su cultura*, trataba de identificar en los textos literarios consagrados durante el *boom* los rasgos que los distinguían del resto de la producción literaria latinoamericana⁵⁰. Se evidenciaba aquí el desplazamiento desde el eje político hacia el cultural, cambio que fue, ante todo, conciliador, tal como puede verse en el criterio de selección de autores. Se reunieron intelectuales (hombres) tan disímiles como Aroldo de Campos, Noé Jitrik, Severo Sarduy, Emir Rodríguez Monegal, Antonio Candido, Juan José Saer y Roberto Fernández Retamar. Según la gran división de la época, el énfasis de la publicación estuvo puesto más en un criterio estético que en uno político. Pero aunque la familia intelectual trataba de buscar una nueva armonía (esta vez, en torno al problema de la identidad cultural), las tensiones que la habían conmocionado se manifestaban más o menos subrepticamente en los ensayos compilados.

Puig jamás se interesó por hacer crítica literaria y huelga señalar que no formó parte de la compilación, pero sus dos libros publicados hasta ese momento (*La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*) son mencionados y brevemente analizados en dos de los ensayos que componen la antología, uno es “Tradición y renovación”, de Rodríguez Monegal y el otro, “La literatura y los nuevos lenguajes”, de Juan José Saer. Ambos destacan en Puig la novedad que introduce su obra en la tradición literaria latinoamericana, la cual podría resumirse en la creación de un lenguaje literario nuevo.

⁵⁰ En el prefacio, testimonio de las políticas que estaban por venir en las décadas posteriores y de una nueva fase de la organización capitalista, así se lo explica: “La resolución 3.325, adoptada en la decimocuarta reunión de la Conferencia General de la Unesco (París, 1966), autorizó al Director General” a emprender el estudio de las culturas de América en sus expresiones literarias y artísticas, a fin de determinar las características de dichas culturas”. Este plan [...] se integra en un sistema mucho más vasto, según el cual la UNESCO tiende a articular el conocimiento de la cultura universal en dos etapas: estudio de las grandes regiones culturales del mundo actual y difusión de los caracteres de cada región en todas las otras. Procura así remplazar una concepción atomizada de las distintas culturas por otra más estructural, a base de las más grandes zonas en que esas culturas pueden ser divididas, de forma tal que cada una de esas zonas puede utilizar creativamente los recursos descubiertos por la otras” (Ibíd.: 1).

Ahora bien, ahora no nos detendremos en estos textos sino en algunos puntos clave de otra intervención que, si bien no hace referencia a Puig (o mejor dicho, precisamente porque *no lo hace*), creemos que manifiesta de forma sintomática lo inefable en el campo de la crítica literaria en el momento mismo en el que Puig escribe. Se trata del ensayo de Noé Jitrik titulado “Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales. El ‘autocuestionamiento’ en el origen de los cambios”, y lo inefable, quizás, no sea más que el desplazamiento de Puig de la literatura misma, en un momento en que ésta se transformaba en el soporte de la identidad latinoamericana, es decir, de la cultura en términos unitarios, como da cuenta el título de la colección de la UNESCO.

De la misma manera en que Monegal y Saer observan la excentricidad de Puig sin poder explicarla totalmente, Jitrik *sugiere* los cambios que Puig introduce al articular el problema de la lengua con el de la experiencia en tres escritores: César Vallejo, Horacio Quiroga y Macedonio Fernández. Pueden establecerse así dos series que operan como eje del ensayo de Jitrik: una es la de tránsito por espacios exílicos y la otra se vincula a la forma, es decir, al modo en que el lenguaje va siendo “traducido” o transformado a través de la forma literaria.

Citando a César Vallejo, Jitrik abre la álgida cuestión del vínculo entre literatura y representación. La poesía de Vallejo contrasta con la seguridad de los “grandes poetas” como Lugones, Chocano o Neruda (a quien menciona entre signos de interrogación, tal vez porque su seguridad plantea una unidad de identidad que acaba a veces por engullir la forma). Vallejo tartamudea ante el mundo, no sabe, tiembla con la propia fragilidad y así “nos arranca del positivismo, reino de las rotundas, orgullosas y homogéneas afirmaciones del ser” (131). Su poesía no es sólo un producto de una estructura social sino su lectura sensible; su palabra poética nace justamente en ese cruce entre experiencia social y experiencia subjetiva. A este cruce Jitrik lo llama “autocuestionamiento”, actitud que implica un cuestionamiento tanto filosófico como moral y la capacidad de *escribir* esa actitud (“convertirla en forma”). Este autocuestionamiento no es, sin embargo, propio de Vallejo sino que ya había comenzado a esbozarse en Latinoamérica con la literatura de fin de siglo (llamada “modernismo” en la historiografía de la literatura latinoamericana) hasta llegar a la “literatura latinoamericana actual”. Pero aquello que lo caracteriza particularmente en la poesía de Vallejo concierne, según Jitrik, a la “zona del lenguaje” y se manifiesta en la

construcción de un lenguaje propio articulado con la experiencia misma. La consecuencia principal de esta construcción es “un violento enfrentamiento con el realismo tradicional latinoamericano, aun hasta su destrucción” (134).

El realismo, hacia principios del siglo XX, se consolida en la literatura argentina como sinónimo de crítica social. Esta actitud literaria cargada de sentido ético no deja, sin embargo, de presentarse como exterior al postular un corte entre novela y lector:

el realismo se afirma con su poder de reproducir la realidad, esa responsabilidad le hace distinguir las deformaciones y aberraciones de esa realidad, mostrarla es denunciarla, es obligar al lector a tomar partido; el lector condena o absuelve, como quiere el realista, pero en una causa que no es la suya a fuerza de estar prolijamente recortada (136).

A partir de una “identificación simpática” con los personajes, el lector se ve en la posición de tener que decidirse por “una causa que no es la suya”, pero “sin que nada en su conciencia haya sido tocado”. El problema de esta decisión no es otra que una falla en el cumplimiento de una función clave de la literatura: hacer violencia contra el sistema (Cf., Jitrik, 1972). El lector, a diferencia de Vallejo, permanece vestido ante la realidad; he aquí también la falla política del realismo social.

El sistema realista se apoya entonces en el proceso de identificación con los personajes. El escritor que, en pleno realismo, hace una radical diferenciación es Horacio Quiroga. El narrador de Quiroga no describe a los personajes, los desprovee de adjetivos, los desviste de atributos estereotipados y logra así llevar la identificación del lector a otro plano, el de la *situación*:

lo hace pasar a un plano simbólico en el cual importa menos la víbora que pica al mensú que todo peligro, y luego, que todo desafío humano, que todo trabajo o que toda reflexión acerca de lo que lleva a un hombre a afrontar un riesgo. A través de los personajes el lector es tocado de otro modo, desde dentro de un riesgo que no puede sino compartir porque forma parte de su propio sistema de relaciones con el mundo (Jitrik, Op. Cit.: 137).

El personaje-héroe se diluye en la situación sin ser, no obstante, oprimido por ella. Este modo de construir los personajes complejiza la experiencia del lenguaje, pues es el lenguaje del narrador el medio que involucra al lector y lo vuelve cómplice. El realismo adquiere así una nueva dimensión política. En efecto, Jitrik considera al texto como una entidad concreta que opera productivamente sobre el mundo real. Se repite aquí, o mejor dicho, regresa (pues, como dijimos, el artículo original es de 1969), el debate

sobre la politicidad del hecho literario, capaz de poner en evidencia las tensiones que recorren lo social en su conjunto.

La función del escritor, en consecuencia, cambia: no se pregunta por la realidad exterior a él sino por la articulación de esa realidad con la que experimenta él mismo. Frente a la imposibilidad de asumir la voz del héroe, de adjetivar al sujeto, de predicarlo, el narrador se transforma en un organizador de conjeturas. La narrativa latinoamericana ha ido profundizando este cambio a partir de estrategias como el montaje y de todas aquellas “formas rotas” de ordenar los contenidos del texto, formas que expresan, redundantemente, “la manera rota en que en realidad se los vive”.

Si Quiroga, entonces, pone en circunstancia al lector que se transforma en el doble del personaje, la apuesta poética de Vallejo acaba por deconstruir al sujeto, despersonaliza al lector, le quita el estereotipo con el que se podría identificar, en otras palabras, lo vuelve otro. En Macedonio Fernández, el que se vuelve otro es el autor, y este efecto se logra a través de la multiplicidad de voces presentes. En los tres casos se trata, como plantea Jitrik, de una “zona del lenguaje”, pero en Vallejo ésta recorre la imposibilidad de decir y comprender (“Hay golpes en la vida, tan fuertes, yo no sé”), la destrucción de la gramática y de la idea de lengua como instrumento. La zona es la experiencia del balbuceo, el tránsito de la desterritorialización de la lengua⁵¹. Vallejo se va del Perú como se va de la literatura: rompiendo, de alguna manera, con la identidad heredada y con la idea de la unicidad del lenguaje. Después de haber apoyado la causa republicana en la Guerra Civil española, sus últimos poemas son escritos en París, y no es exagerado decir que ya sin intenciones literarias. La desterritorialización de Quiroga es diferente, se trata de ir al corazón de las tinieblas, en su caso, a la selva misionera. Allí, fuera del mundo literario de la metrópolis, su experiencia del lenguaje le permite construir de modo inusitado la situación del personaje y no el personaje mismo. Para Macedonio, sin embargo, el desplazamiento no tocará la geografía, pero sí, como se lee

⁵¹ Según plantean Deleuze y Guattari (1988), la desterritorialización es la apertura o la fuga del territorio, entendiendo por territorio el ámbito del tener. Como explican Guattari y Rolnik (2006), “el territorio puede ser relativo a un espacio vivido, así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente ‘en su casa’. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación encerrada en sí misma. El territorio puede desterritorializarse, esto es, abrirse y emprender líneas de fuga e incluso desmoronarse y destruirse. La desterritorialización consistirá en un intento de recomposición de un territorio empeñado en un proceso de reterritorialización” (2006: 372). Salirse del territorio, desterritorializarse, es desarticular las relaciones de poder que han estructurado el espacio en el cual se construye la pertenencia cultural, pero siempre (y aquí está puesto el acento) reterritorializando, rehabilitando espacios que serán luego desterritorializados, formando un movimiento que se repite y sobre el cual siempre es factible ejercer un control.

en *El museo de la novela de la Eterna* (1967), la familiaridad de su propia lengua. Así desplazado, el texto literario, en palabras de Jitrik, se vuelve una “rebeldía”, esto es, un modo de conocimiento que pone en cuestión justamente el ordenamiento del mundo.

La desterritorialización, aquí cercana al autocuestionamiento, es entonces, antes que un estado, un acto, una forma de accionar de una determinada manera en un lugar y tiempo histórico determinados mediante la escritura. Sin embargo, Jitrik no continúa desarrollando este aspecto del autocuestionamiento; imbuido en el discurso estructuralista de la época, lo detiene en un punto clave: el diálogo. Sostiene así, y distanciándose abruptamente de sus análisis anteriores sobre el personaje y el narrador, que lo característico del diálogo (de la estructura del diálogo) en la narrativa latinoamericana contemporánea es, por un lado, su exterioridad respecto al relato y, por otro, su carácter intelectual:

una estructura corriente en la narrativa, pero lo que motiva la observación es el hecho, absolutamente frecuentemente de que está extrapolado de la acción y se propone dilucidar cuestiones de orden intelectual; el esquema es este: dos o más personajes se ponen a hablar a partir de una circunstancia cualquiera por lo general irrelevante y casi de inmediato, en lugar de examinar sus relaciones, o de realizar la clásica confidencia o de urdir una nueva situación, fijan los límites, alcances y repercusiones de a veces arduas cuestiones filosóficas. La verificable generalización de este tipo de diálogo suele constituir la prueba de la apertura a la crítica y el pensamiento de la novela contemporánea: los ejemplos, en consecuencia, serían muchos aunque creo que los principales, que me limito a citar, están dados por *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, *Rayuela*, *Paradiso* y *Tres Tristes Tigres* (1972: 160).

La “apertura a la crítica y el pensamiento” que se verifica en los ejemplos seleccionados da cuenta de un proceso dialógico en el que el “discípulo” es siempre el lector. Los diálogos no están encerrados en la experiencia individual de los personajes sino que tocan problemas de alcance “cultural”. Si bien no puede vincularse de forma sistemática este tipo de diálogo con la estructura general de las novelas, argumenta Jitrik, lo relevante es que es el propio género narrativo el que permite al escritor expresar sus cuestionamientos y preocupaciones de y por la “cultura latinoamericana en su totalidad”. Ahora bien, el motivo principal de esta preocupación por Latinoamérica es la apertura a la universalidad que desde algunos años experimentaba el continente, entendiendo por universalidad, se aclara, la cultura europea. Es a través del diálogo que la identidad latinoamericana se abre paso en la cultura occidental. En esta interpelación

entre lo universal y lo regional, el autor es el barquero que va de una orilla a la otra: “el autor, a través del diálogo de sus personajes, diálogo en realidad con Europa, hace de traductor para latinoamericanos, los está poniendo al día” (171).

El problema del diálogo acaba trayendo, casi inevitablemente, el de la traducción, que aquí no es otro que el problema de la translación de la cultura europea a la especificidad de cultura latinoamericana. Esta *mediación* entre lo regional y lo universal plantea en la nueva narrativa un dilema de representación de la identidad latinoamericana que se dirime en tres opciones: la primera es el lenguaje folklórico, “pobre y pintoresco si se lo transcribe ‘sin más’; la segunda, un lenguaje “copiado, artificioso y falso” y el último, “un lenguaje *adaptado* —o *traducido*— que implica la única posibilidad de *universalización*” (171-172, subrayado nuestro). Según Jitrik, la novela opta en general por esta tercera salida, que tomará luego la forma del “traducir desde la periferia”. Lo curioso y relevante es que esta traducción (“adaptación” o “filtro”) se hace a partir del diálogo “intelectual” (aleccionador, educador) de los personajes. Y he aquí, por un lado, el límite del ensayo de Jitrik o aquello que su propia idea de la crítica y de la literatura no llega a leer; y por otro, la imposibilidad de incluir la literatura de Puig en su análisis.

Como vimos, Jitrik parte de la poesía para llegar a la novela, y la línea que escoge para relacionarlas es un cambio en la actitud de representación realista. En la novela contemporánea, el autor tiene una experiencia del lenguaje de la que no puede dar cuenta objetivamente, por lo que desaparece en la organización o montaje de las situaciones que viven sus personajes anti-heroicos. El narrador deja entonces su lugar al narrador-organizador (del cual el ejemplo por excelencia es la narrativa de Macedonio Fernández). Ahora bien, el narrador no desaparece sino que regresa por otro lado: el diálogo. A diferencia de las situaciones en las que se encuentran los personajes, situaciones vividas desde su experiencia, los diálogos son exteriores, y lo que es más, traducciones, pero pensadas como adaptaciones de las disputas por la identidad cultural que informan del estado de cosas a los lectores. En una palabra, Jitrik no puede llegar a la singularidad de la voz, a la convergencia, si bien centellante, entre experiencia y lenguaje, y menos todavía a esta singularidad en el género narrativo (evidentemente, está más cerca de aceptarlo en la poesía). La tercera opción que plantea Jitrik es la única que se puede universalizar, es decir, generalizar, porque es la singularidad mediatizada.

Jitrik transforma las voces, esa singularidad inapropiable, en diálogos intelectuales. La traducción, así entendida, compartiría con la literatura una función de *mediación* entre la experiencia y el mundo, experiencia que se traduce, casi inevitablemente, en una identidad. En este sentido, si bien la noción de autocuestionamiento comenzaba articulando la zona del lenguaje con la experiencia en la construcción del narrador y de los personajes, al tocar el diálogo esta articulación se rompe y solo queda espacio para la traducción, pero no cualquier tipo de traducción sino una *cultural*.

Puig, entonces, no es el único que percibe la tensión de la época entre una política de la identidad y una política de la subjetivación. Sin mencionarlo ni analizarlo, Jitrik alcanza a plantear los términos de construcción literaria fundamentales para entender sus últimas novelas: traducción, experiencia, y voz. Sin embargo, lo que Jitrik no percibe, aunque Puig ya lo estuviera haciendo, es un cambio literario radical: el registro de la inefabilidad de la voz, registro que, como bien intuyó el crítico, se realiza a través de la traducción, pero que en Puig no será *mediatización* sino (y volviendo a Macedonio Fernández) organización de voces que no hablan más que de la propia vida.

Capítulo 4

La intimidad del registro

4.1. Las voces en la escucha

Toda relación con una voz es por fuerza amorosa.

Roland Barthes

Dos voces en una cárcel de Villa Devoto: el procesado 3.018 y el detenido 16.115 comparten la celda 7 del pabellón D. En abril de 1975, el procesado, Luis Alberto Molina, encarcelado por abusar de un menor en la tienda donde trabajaba como decorador de vidrieras, es transferido a la celda del detenido, Valentín Arregui Paz, preso político, arrestado luego de haber provocado disturbios con un grupo de activistas en una fábrica de automotores en 1972. Apostando a la debilidad y a la bajeza con las que habitualmente desprecia a un “amoral” de su tipo, la policía ha negociado con Molina la posibilidad de salir en libertad condicional si a cambio le provee información del movimiento al que pertenece Arregui. Pero la política en esa celda no se reducirá a la que dicta el régimen carcelario ni tampoco circularán informaciones: en el corazón de un espacio biopolítico por antonomasia como es la cárcel, *El beso de la mujer araña*

pondrá en escena la cruda sujeción de los cuerpos y mostrará también la potencialidad de su encuentro en los recodos de la intimidad.

En 1976 la novela se publica en España y permanece prohibida en Argentina hasta terminada la dictadura militar. Además de la censura que le impuso el gobierno de facto, gran parte de la izquierda la recibió con claro escepticismo, pues en ese contexto político, un libro que unía guerrilla urbana y homosexualidad se volvía, cuanto menos, altamente polémico. En la Argentina de las décadas del '60 y '70, los grupos de lucha y reivindicación homosexuales eran criticados por la izquierda como una expresión burguesa, pero no solo por su composición de clase sino porque no privilegiaban la denuncia anticapitalista y antiimperialista, las únicas urgencias políticas legítimas según los principales sectores disidentes. En el interior de los grupos de guerrilla y de lucha armada, el “puto” no se consideraba solamente un desviado sino un peligro para el “hombre nuevo”, tal como se plasmó en uno de los cánticos que circulaban por las calles argentinas: “no somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros”⁵². A pesar de la retórica igualitaria, tanto las mujeres, como los y las homosexuales eran vistos como un factor de desestabilización de la fuerza y del carisma del sujeto político de la izquierda: viril, trabajador, reproductivo y varón (Gutiérrez, 2011).

En este contexto, cualquier narrativa de la singularidad quedaba marginalizada por la retórica universalista de izquierda⁵³. De aquí también la reticencia de varias editoriales extranjeras a publicar *El beso de la mujer araña* (Feltrinelli en Italia, Gallimard en Francia) pues dañaba la imagen del militante revolucionario latinoamericano al presentarlo seducido por un homosexual afeminado. A su vez, al tocar un tema delicado para la revolución, la novela tampoco circuló en Cuba. Como explicaba el propio Puig:

⁵² Montoneros fue la fuerza armada del llamado peronismo de izquierda. FAR son las siglas de Fuerzas Armadas Revolucionarias, ejército guerrillero originado a partir de las divisiones del Partido Comunista Argentino. “Faloperos” refiere a los consumidores de drogas ilícitas, en ese momento, consumo muy asociado al movimiento hippie.

⁵³ Según afirmaba Fidel Castro, “los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones, en manifestaciones del arte revolucionario, alejado de las masas y del espíritu de nuestra revolución”. Discurso pronunciado durante el *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura* en La Habana, 1968.

Argentina a la derecha y Cuba a la izquierda, ambos tienen algo que objetar a mis libros. En Cuba ninguno de mis libros pudo aparecer. Extraoficialmente me dijeron que estaba demasiado relacionado con el erotismo. Todavía peor, *El beso de la mujer araña* estaba comprometido con el homoerotismo y eso a Castro sin duda no le gusta (en Romero, 2006: 185).

Sin embargo, la erótica que despliega *El beso* se despegue de lo estrictamente “homosexual” para poner en crisis las delimitaciones de género tradicionales. En efecto, aunque conjuga de forma inédita en la literatura de la época la partición estricta entre lo que se delimitó históricamente como privado (la sexualidad) y como público (la política), aún más interesante es el hecho de que esta conjunción no solo concierne, como se ha enfatizado tantas veces, a la homosexualidad masculina y a la revolución, sino a la producción genérica de la subjetividad (Cf., Butler, 1990). De este modo, frente a una estructura de dominación vertical y sin fisuras que postula la dominación de una clase por otra y de un sexo (el fuerte y masculino) por sobre otro (el débil y femenino), Puig narra un sistema complejo de relaciones de fuerza que cruza transversalmente a los personajes y a partir del cual, en el espacio misérrimo de una celda bonaerense, empieza a escucharse el rumor de un vínculo aparentemente imposible.

El lector de *El beso de la mujer araña*, ha escrito Graciela Goldchluk, “experimenta la ilusión de estar escuchando lo que sucede en un lugar privado al que no ha sido invitado” (2012: 12). Esta sensación, al igual que el espacio en donde las voces resuenan, ha sido cuidadosamente construida, y uno de los elementos cruciales para su elaboración surge de las entrevistas que Puig realizó como investigación previa a la redacción de la novela. En 1973, año del regreso a la Argentina de Juan Domingo Perón (antes exiliado en España) y del recrudecimiento de los conflictos sociales, Puig se fue del país llevando consigo los manuscritos que serán su cuarta y más famosa novela.

Entre esos materiales, concretamente, había al menos cuatro entrevistas a ex presos políticos liberados meses antes por el breve gobierno de Héctor Cámpora que precedió al de Perón:

Puig: Estaba acá en Nueva York alrededor del final de 1973 cuando había partido de Argentina y había reunido todo el material de la novela. He hecho cierta investigación.

Christ: ¿De qué tipo?

Puig: Primero que todo me entrevisté con prisioneros en Argentina.

Christ: ¿Prisioneros políticos?

Puig: Sí, era muy fácil en junio de 1973, porque cuando los peronistas llegaron al poder de nuevo, el presidente era Cámpora y él puso en libertad a todos los prisioneros políticos. Yo le pedí a un abogado amigo que los

defendía que me ayudara a entrevistar a algunos de ellos. Dos meses después el equilibrio político se inclinó hacia la derecha y yo decidí partir del país (en Romero, 2006: 180).

A estos textos se suman las investigaciones que Puig realizó en la biblioteca pública de Nueva York sobre homosexualidad y propaganda nazi. Meses más tarde, ya viviendo en México, se interesó en particular por los melodramas mexicanos (especialmente por las películas “de cabareteras” de los años ‘40) y por los boleros, géneros populares que recorren y estructuran gran parte de la novela. En efecto, tanto las investigaciones de la biblioteca (incorporadas en las notas al pie) como los boleros (que dan forma, por ejemplo, al último film que cuenta Molina) se perciben fácilmente en la superficie del texto. Sin embargo, no ocurre lo mismo con las anotaciones de las entrevistas a los ex presos políticos (Goldchluk, 2011).

Puig no grabó a los entrevistados sino que hizo anotaciones y varios dibujos de las celdas (Cf., los documentos I, VIII, IX y XI en Puig, 2002). Un tópico que se repite y que parece interesarle particularmente es la vida cotidiana en la cárcel, de hecho, gran parte de las notas versan sobre los horarios de las comidas, qué se daba de comer (“polenta”, “mate cocido”, “fideos”), cómo dormían los presos (cómo eran las camas y los colchones, cuántas sábanas y frazadas se distribuían por persona), y qué materiales de lectura tenían con ellos (revistas, novelas de amor, “libros camuflados”). El registro de las experiencias de tortura es detallado y ocupa también un lugar preponderante (“picanas nervios muertos dientes”, “toalla mojada”, “ojos vendados”, “palizas”, “cables pelados”, “corriente continua”, “pensar en los compañeros/ en la familia/ imagen madre/en la compañera”, “aliento a vino del torturador/ hombre lobo/ goce”). La homosexualidad, si bien es un tema central en la novela, casi no aparece en las notas. Inversamente, Puig apunta una gran cantidad de palabras del vocabulario carcelario que utilizaban los presos:

José Amícola.: ¿Hablaron de homosexualidad?

Manuel Puig: No. Ellos hablaron de renunciar a una vida afectiva propia, pero era todo en abstracto. Me contaron todo, cómo eran las horas de las comidas, esas cuestiones. Ah, y otra cosa más linda, me dieron un vocabulario de prisión argentina que después no usé, porque no entraba, pero ellos tienen toda una jerga. Una vez que se entra parece que en la prisión alivia hablar en ese idioma de la prisión, porque recuerda menos la vida de la libertad, ayuda un poco a entrar en esa vida, en esa enajenación. Y es todo un vocabulario especial que incluso los presos políticos aprenden, porque los alivia, los ayuda; es como un elemento de juego que entra en esa situación tan poco simpática (en Romero, 2006: 226).

A diferencia de lo que hará en las novelas posteriores, Puig no introduce “directamente” la palabra de sus entrevistados: “Me dieron todo ese vocabulario, como una cosa divertida, algo de lo poco divertido que había sucedido ahí dentro, pero no era nunca ponerlo ya en un personaje. Eran datos” (en Romero, 2006: 226). Años más tarde, a partir del personaje de Juan José Pozzi en *Pubis angelical* (1979), comenzará a experimentar de otra forma con el relato de sus entrevistados, incorporándolo al texto y trabajando “con el personaje ahí al lado de la máquina de escribir” (Puig, 1981: 278)⁵⁴.

Pero en *El beso*, como explica Puig en la cita, el vocabulario de la prisión “no entró”. Los motivos de esta decisión distan, no obstante, de ser solamente estilísticos. Aunque Puig descartó, por un lado, el uso de localismos y de lunfardo (esto es, de todas las marcas que pudieran anclar a los personajes en un determinado espacio cultural), y por otro, las marcas gráficas de oralidad (que usó por última vez en *La tajada*), la jerga de los presos no podía entrar porque Molina y Valentín no tienen un idioma común previo al que construyen en los meses que pasan encerrados juntos. La relación que establecen no puede nombrarse con ese vocabulario, pero tampoco con el de los estereotipos de “la loca” y “el guerrillero” que a menudo representan⁵⁵.

“Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco” ([1976] 2011: 56), le dice Valentín a Molina en el capítulo III, luego de haber despreciado la película que Molina le estaba contando porque era una producción nazi. Valentín no comprende cómo su compañero de celda puede disociar el arte de la política y, menos aún, el sexo del género; por eso, quiere *saber* “qué es lo que le pasa”. Le pregunta entonces por el hombre del cual está

⁵⁴ Puig construye el personaje de Pozzi en *Pubis angelical* usando entrevistas que había hecho en 1975 a un abogado argentino exiliado en México, César Calcagno. Como ha señalado Goldchluk (2003), estas entrevistas le sirvieron en un primer momento para completar datos de Valentín: “La primera consecuencia directa del contacto con Calcagno se ve en las fichas del capítulo VIII que dan información sobre la identidad de los prisioneros y sus fechas de detención. Molina está procesado desde julio de 1971 y Valentín detenido a disposición del poder ejecutivo desde octubre del mismo año; ambos son trasladados a la celda siete en abril de 1972. Estos datos se copian en el dactiloscrito, donde las fechas aparecen tachadas con lápiz y reemplazadas por 1974 y 1975 respectivamente” (72). Este cambio de fechas se corresponde con las de la detención de Calcagno y ponen en evidencia las detenciones del Gobierno de María Estela Martínez de Perón, anterior a la dictadura miliar que se inicia en 1976.

⁵⁵ En la mayoría de los análisis de *El beso de la mujer araña*, Valentín y Molina son analizados como personajes que representan dos tipologías opuestas, la del “homosexual afeminado” y la del “militante revolucionario”. Este antagonismo de época “se plantea en base a una serie de atributos: género (más masculino/menos masculino); edad (más joven/menos joven); estatus económico (origen acomodado/humilde). El militante tiene título de arquitecto y su posición de intelectual ‘consciente’ lo hace pasar a la lucha armada y foquista. El gay es subjetividad indefensa de la clase media baja que hace simbiosis con modelos de la cultura de masas: el melodrama, el efecto, la impregnación sentimental de todo lo que lo rodea” (Páez, 1998: 82).

enamorado, Molina le explica que cuando lo conoció “estaba con otros amigos, dos loquitas jóvenes insoportables”, “¿dos chicas?”, se sorprende Valentín, “no, cuando yo digo loca es que quiero decir puto”, aclara Molina con otra incógnita. El relato continúa con una breve biografía del amigo de Molina y la ausencia de un vocabulario compartido se hace aún más evidente:

–Y vieras qué historia más terrible, bueno, la historia de tantos muchachos de familia pobre que no tienen medios para estudiar, o que no tienen estímulo.

–El que quiere estudiar, de algún modo se las arregla. Mirá... en la Argentina estudiar no es el problema mayor, la universidad es gratis.

–Sí, pero...

–La falta de estímulo es otra cosa, ahí sí estoy de acuerdo, el complejo de clase inferior, el lavaje de cerebro que te hace la sociedad.

–Vos esperá, que yo te cuente más, y vas a ver qué clase de persona es, ¡de primera! (62).

Así como Valentín no puede politizar el deseo, tampoco asocia “loca” a “puto”, y Molina, desde su estética melodramática, no relaciona “clase” con el concepto de “clase social”. Físicamente tan hombre como Valentín (“vos, físicamente sos tan hombre como yo...”) pero también “loca”, “puto” o “mujer”, Molina se corre de las etiquetas identitarias. Quizás por eso, en el capítulo XI, cuando Valentín puede acercársele, o mejor dicho, para poder hacerlo, le inventa un nombre que pronuncia cuando Molina termina de contar la anteúltima película que compartirán juntos. Este nombre no es sino la marca del fracaso de los glosarios en la celda.

Ante la noticia del posible traslado de Molina, Valentín se entristece y le pide que, antes de irse, le termine la película “de la mujer zombi”. En el final, cuenta Molina, una chica que huye y el capitán de un barco a punto de zarpar salen a la borda para escuchar un canto hermosísimo de cientos de isleños que han llegado “para despedirse con un canto de cariño y agradecimiento” (186). La chica se conmueve y tiembla, “el capitán le pasa el brazo por la espalda para cobijarla. Y muy lejos en la isla se ve, lejos del pueblo, allá por el campo, una inmensa hoguera”. En ese fuego, piensa la chica mientras los escalofríos le recorren el cuerpo, está ardiendo una mujer zombi. El capitán, abrazándola, le dice que no tenga miedo porque “la música del amor de todo ese pueblo le está dando la despedida para siempre, y le augura un futuro lleno de felicidad. Y colorín colorado, este cuento se ha terminado. ¿Te gustó?”. Molina llegó al final de la historia:

-Ahhhh...
 -¡Qué suspiro!
 -Qué vida ésta, más difícil...
 -¿Qué te pasa, Molinita?
 -No sé, tengo miedo de todo, tengo miedo de ilusionarme de que me van a soltar, tengo miedo de que no me suelten... Y de lo que más miedo tengo es de que nos separen y me pongan en otra celda y me quede ahí para siempre, con quién sabe qué atorrante...
 -Mejor no pensar en nada, total nada depende de nosotros.
 -Ves, ahí no estoy de acuerdo, pienso que a lo mejor pensando se nos ocurre alguna salida, Valentín (186-187).

Valentín trata de consolarlo, le sugiere que si sale de la cárcel no se quede solo, que se sume a algún grupo de acción política (“aunque sean grupos que no hagan más que hablar”), pero las cosas no van a cambiar al salir, Molina llora de nuevo y se apaga la luz, son las ocho y media (“Pasó rápido el tiempo con la película, Molina”) y como si estuvieran siguiendo un bolero, frente a frente, sin verse la cara, sin hablar de lo que se supone deberían hablar (“No hablemos... más...”), sin pensar alguna salida, sin pensar (“¿No te puedo acariciar?”), ya no saben de quién es el lunar que “Molinita” busca llevándose la mano a una ceja. Sabemos entonces, por un dolor que pasa o por el goce que empieza, que los cuerpos se afectan mutuamente y que, en ese momento, Valentín y Molina salen una vez más del circuito de la semiótica autoritaria.

En esa oscuridad, no escuchamos un diálogo sino voces entrecortadas. La escena clave de la novela está, paradójicamente, contada a través de elipsis y silencios, estrategia que da cuenta, una vez más, de la compleja relación entre experiencia y representación que presenta la literatura de Puig. Las identificaciones previas al acto sexual, las de Molina como heroína del cine y *femme fatale* (mujer-estrella, mujer-araña, mujer-pantera) y de Valentín como macho revolucionario, quedan por un momento desestabilizadas:

-[...] ya tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer, pero que se siente...
 -... fuera de peligro.
 -Sí, ahí está, ¿cómo lo sabés?
 -Porque es lo que siento yo (204).

En la experiencia, las identidades pierden sustancia, o en palabras de Molina, se “vaporizan”: “Yo siento un calorcito en el pecho, Valentín, eso es lo más lindo. Y la cabeza despejada, no, macana, la cabeza como llena de vaporcito tibio. Yo todo estoy lleno de eso”. Aquí, como apuntan Echavarren (1998) y Masiello (2001), no es la

identidad lo que se nombra. Las categorías de conocimiento tradicionales han quedado suspendidas (“ni hombre, ni mujer”), pues ya no sirven para comprender, no las palabras, sino los gestos, aquello que acontece o se siente sin ser nombrado.

“Molinita”, el otro nombre, solo puede aparecer cuando la experiencia va resquebrajando las referencias estables; como los silencios marcados con los puntos suspensivos, no pertenece más al reino del sentido. Es por esto que la “escucha literaria” de las voces en Puig, la escucha de la escritura, no puede ser sino amorosa (Giordano, 2001). Estas voces, se sabe, no son simplemente reproducciones de discursos o de ideologías dominantes (si lo fueran, además, sería mucho más simple localizarlas), sino que en ellas resuena la singularidad, aquello que escapa a las referencias identificables. La singularidad, como plantea Félix Guattari (2006), está indisolublemente vinculada a la experiencia, es, en otras palabras *vital*, mientras que la identidad es el proceso a través del cual la singularidad de las diferentes formas de vida se cristaliza en un solo cuadro de referencia (Molina como “loca”, “puto” o “amoral”, por ejemplo). Se entiende así la ya mencionada afirmación de Giordano: “Puig no escuchó la voz de algo (un discurso, una ideología), sino *algo* en *una* voz” (Op. Cit.: 71, énfasis en ell original). Ese *algo* es el modo singular en que la voz resuena en quien la escucha (es decir, en quien la lee), o en otras palabras, es el *tono*, la diferencia que vuelve única a esa voz.

La escucha es entonces *amorosa*, si por eso entendemos, siguiendo a Roland Barthes, el modo en que la voz se impone como *átomos*, es decir como inclasificable, de una originalidad imprevisible: “Es *átomos* el otro que amo y que me fascina. No puedo clasificarlo puesto que es precisamente el único” ([1977] 1982: 54). Dicho de otro modo, es la voz como resistente a ser decodificada recurriendo a códigos pre-establecidos. La voz humana, explica Barthes, es “el espacio privilegiado (*eidético*) de la diferencia: un espacio que escapa a toda ciencia, puesto que ninguna ciencia (fisiología, historia, estética, psicoanálisis) es capaz de agotar la voz” (1982: 273). Así, aquello que como lectoras nos fascina es el modo particular en que las voces resuenan en el cruce de los moldes discursivos y la experiencia singular. Desde esta perspectiva, la voz no es simplemente una portadora de sentido sino que lo excede.

“No necesitamos un lenguaje para vivir”, ha escrito César Aira sobre las voces en Puig, “pero sí necesitamos una voz para hacer saber a distancia, en la noche, que estamos vivos” (1991: 27). Las voces de Molina y Valentín, así entendidas, no van

formando un diálogo sino una conversación. El diálogo, en efecto, tiene una larga tradición en la literatura occidental que se remonta a los clásicos griegos y latinos, por lo que se trata de un género canonizado y de "registro elevado". La conversación, por el contrario, ha sido considerada una modalidad informal de la comunicación, definida tradicionalmente como "una actividad verbal oral de carácter interactivo organizada (o estructurada) en turnos de palabra" (Cots et al., 1990: 59). Por esto, como indica Barthes, la conversación "es uno de esos objetos que plantean un desafío discreto a la ciencia porque son asistemáticos y extraen su valor, si se puede así decir, de su flojedad normal" (1979: 42). La conversación, dicho de otro modo, no se compone sino de voces que, en la escucha, no puede identificarse con un origen preciso. "La conversación tiene un ritmo, un movimiento, una ausencia de sucesión en las ideas, con, por el contrario, extrañas asociaciones, curiosas recordaciones, que no se parecen en nada a los diálogos que habitualmente pueblan las novelas y las obras de teatro", esta cita de Alejo Carpentier retomada por Deleuze (1983: 305), anuncia sin proponérselo las conversaciones que pone en escena Puig en sus libros, los cuales, en efecto, en poco se parecen a la mayoría de las novelas y obras de teatro. Influido por el cine y la máquina de registración que lo sustenta, Puig no encontró otro modo de captar las voces en conversación más que haciéndolas escuchar. De allí que el análisis crítico de los textos de Puig pueda pensarse como la realización de ese cruce que se hace en la escucha, es decir, pensar la escucha amorosa pueda como una forma específica de la lectura.

En *El beso de la mujer araña*, la escucha amorosa de Molina y Valentín será, sin embargo, confrontada a una operación inversa, aquella que intenta organizar las voces en un todo significativo usando un código preciso: el género policial, uno de los más estructurados de la literatura. Por esto es el momento de prestar atención al procedimiento específicamente retórico con el cual Puig construye la representación en *El beso de la mujer araña*, el artificio ficcional que atraviesa el género policial como molde discursivo y la singularidad de la voz, pero sobre el cual, no obstante, la crítica especializada no se ha casi interrogado. Se trata, en suma, de hacer visible el texto en sí mismo que compone la novela, entendiendo los capítulos de "puro diálogo" como una fiel transcripción policíaca de una grabación sistemática de las voces de Molina y Valentín en la celda, probablemente comandada por el director de la prisión que intenta obtener información de Valentín a través de Molina.

4.2 El registro de la intimidad

—...

—...

El beso de la mujer araña

En las entrevistas previas a la redacción de *El beso de la mujer araña* que hizo a los ex presos de Villa Devoto, Puig no utilizó el grabador. Pero, sin embargo, está presente de modo ficcional en la novela. Si es cierto, como observaba Goldchluk (2012) el lector experimenta la ilusión de estar escuchando lo que sucede en un espacio al que no ha sido invitado, el registro no puede ser sino secreto. El artificio para crear esta sensación, como argumentaremos, se sostiene en la introducción implícita de un grabador-espía. En efecto, el hecho de que el grabador no esté explícito en el texto hace que la ilusión sea *doblemente* ficcional: el grabador-espía, como todo dispositivo de registro fija lo singular para que luego pueda ser generalizado, o dicho de otro modo, el registro transforma la asistematicidad de la conversación en algo clasificable y discernible llamado “diálogo”. La ilusión creada en el lector de *El beso* no es por lo tanto la de estar escuchando un diálogo entre dos presos sino una conversación a partir de la lectura de una forma escrita que, por el guión que organiza las intervenciones, es reconocida como diálogo. En este sentido, la ficción de esas páginas escritas en forma dialogada se sostiene en la intromisión de un grabador-espía que está implícito en la forma misma del texto, aunque sin ser jamás mencionado.

Ahora bien, si tenemos en cuenta que en los textos narrativos en general el diálogo aparece siempre enmarcado en la narración por el narrador, el que leemos en *El beso* no sería simplemente diálogo sino un *documento*. Más específicamente, se trataría de una *transcripción* de voces grabadas y de su posterior edición en un informe policial junto con otros documentos, entre los cuales están las transcripciones de las reuniones secretas de Molina con el director de la cárcel, el informe de las llamadas telefónicas interceptadas entre Molina y los compañeros de Valentín, y las notas al pie de página.

En *El beso de la mujer araña*, entonces, no son solo los personajes quienes llevan adelante la narración sino que se distinguen diferentes niveles narrativos. En *The Buenos Aires Affair* (1973), publicada tres años antes, Puig ya había comenzado a esbozar estos niveles, pero de forma claramente diversa. Esta novela (subtitulada

“Novela policial”) presenta los dos últimos días en la vida de Leopoldo Druscovich, un famoso crítico de arte envuelto en un crimen inconfesable y en una relación tortuosa con la artista plástica Gladys Hebe D’Onofrio. En los capítulos V y X se presenta la reproducción de conversaciones grabadas en una oficina de un departamento de policía. María Esther Vila, artista rival de Gladys y la voz en el teléfono que nunca se identifica, llama para denunciar el crimen cometido por su confidente, el mismo Leopoldo:

Oficial: (levanta el tubo) Hable.

Voz en el teléfono:

Oficial: Sí, la escucho (su mirada cae sobre un titular del diario –“ÚLTIMAS BAJAS DE ESTADOS UNIDOS”- y recorre parte del texto que sigue sin concentrarse, prestando atención sólo a su interlocutora)

Voz:

(82).

En este “prodigioso cotillón de procedimientos narrativos”, como lo ha llamado Páez (1998), se intercalan la voz del oficial, la voz que nunca “se escucha” y que tampoco dice su nombre, y una sucesión de titulares de prensa que manifiestan la escalada de violencia militar y su resistencia hacia fines de los años ‘60 en Argentina. Curiosamente, la conversación comienza a ser explícitamente grabada ante el posible revelamiento del nombre del supuesto asesino y de su víctima:

Oficial: (hace señas al asistente para que escuche la conversación por el otro teléfono) Déme los nombres de ellos, y los domicilios.

Voz:

Oficial: El nombre del sujeto este que le parece peligroso, y el de ella.

Voz:

Oficial: (hace señas al asistente para que conecte la línea telefónica al magnetófono) (84).

Ante el insistente pedido de identificación, la voz en el teléfono corta la conversación, la cual no es transcripta sino cuidadosamente archivada. En el capítulo X, la misma voz vuelve a llamar, pero la conversación no puede ser grabada debido a que el asistente no logra poner en funcionamiento el magnetófono. Procede entonces a tomar notas taquigráficas que se presentan como un registro textual:

La versión taquigráfica tomada es la siguiente:

–Hola

–Ud. no acordar mí

–Acordar

–Muy preocupada

–Hablar confianza (175).

En los dos casos citados, ya sea la versión registrada con el magnetófono o no, los sujetos narradores aparecen explícitamente representados y, con la excepción de la voz anónima (pero que, por indicios en los capítulos anteriores sabemos que corresponde a la de María Esther) también están identificadas. Esta estrategia cambiará de forma radical en *El beso de la mujer araña*, pues la figura del narrador aparecerá secretamente inserta en la estructura misma de la representación.

Pueden distinguirse al menos tres niveles narrativos en *El beso*, los cuales no conforman una secuencia de sucesiones lineales sino que funcionan a modo de capas que van superponiéndose: en el primero, el narrador es un narrador-transcriptor que escucha las voces grabadas y las transcribe; en el segundo, un perito en psicología que recibe esa transcripción y le añade las notas al pie de página; y en el tercero, un policía que reúne todos los materiales y, operando como el narrador-organizador al cual hacía referencia Jitrik (Cf., 3.6), los organiza en un informe final que los contiene. Este informe final es el texto que el lector lee.

En el primer nivel, el narrador ha sido reducido a su más mínima expresión, la de alguien que transcribe textualmente las voces que escucha. Su intervención es también mínima, pues se limita a marcar el cambio de voces recurriendo solamente al guión de diálogo. A diferencia de lo que sucedería en un texto dramático o en un guión cinematográfico, este narrador-transcriptor nunca indica quién habla; aunque podría haber escrito, por ejemplo, “preso 1” y “preso 2”, ha dejado las voces suspendidas y, como sucede en varios momentos, hasta confundidas. Este recurso al guión sin nombre es un intento de organizar un fluir de voces en una estructura dialógica predeterminada según los criterios de lo que comúnmente se entiende por conversación. Al diferenciar cada intervención con el guión, aunque manteniéndola anónima, el transcriptor convierte el ruido interlocutorio en un documento organizado listo para su análisis. En el segundo nivel, el narrador es un perito en psicología que recibe la transcripción del narrador-transcriptor para elaborar una interpretación de la homosexualidad de Molina que le permitiría a la policía comprender y justificar científicamente su traición final. Asumiendo que cada intervención diferenciada con el guión corresponde a una persona distinta, el perito añade al texto las notas al pie de página que se extienden del capítulo IV al XI. Es éste narrador el que entregará, finalmente, la transcripción anotada al tercer narrador, el narrador-policía, quien organizará el informe final en su conjunto, editando

la transcripción y los informes con la correspondiente subdivisión en partes y en capítulos.

La complejidad de este artificio narrativo puede observarse en el capítulo VIII, pues en él convergen la transcripción de las voces, tanto las de la celda como las del despacho del director del penal, y las notas al pie de página. Diferenciándose de aquella de la celda, la transcripción del despacho está encabezada por un título, “Informe para el señor Director del Sector III, preparado por Secretaría Privada”, y cada una de las voces que interviene está claramente señalada en mayúsculas. Sin embargo, estas voces tampoco tienen nombre sino cargos jerárquicos: “DIRECTOR”, “PROCESADO” y “SUBOFICIAL”. Al individualizarlas así, el narrador-transcriptor deja constancia de la organización jerárquica que rige en ese espacio, en otras palabras, del poder de enunciación que otorgan los cargos otorgados. De este modo, al estar la policía implicada en el registro, el transcriptor cumple, incluso textualmente, con algunas de las funciones básicas de la institución policial: definir, fijar y clasificar diferencialmente las identidades, función que queda resumida en la orden que le da el suboficial a Molina cuando entra en el despacho: “descúbrase ante el señor Director”. El hecho de que se haya enfatizado en el título del documento que se trata de un informe elaborado “en secretaría privada” da cuenta, además, del carácter secreto de la operación de espionaje (la cual se evidencia en el último capítulo cuando se explicita la participación del servicio de vigilancia secreta “CISL” en la grabación de las llamadas telefónicas), a la vez que permite distinguir esta transcripción de las grabaciones clandestinas de la celda.

La huella del segundo narrador, el perito, aparece en un momento clave que explica a su vez su intervención: la primera sospecha de traición de Molina. Por el informe sabemos que el director convoca a Molina para comunicarle que existe la posibilidad de dejarlo en libertad condicional, siempre y cuando cumpla con su labor de informante. El plan de la policía consistía en debilitar físicamente a Valentín para que Molina pudiera obtener datos sobre la organización de la que éste formaba parte. Para lograrlo, se le daba comida envenenada:

DIRECTOR: ¿Ayudó o no que lo debilitáramos por el lado físico?

PROCESADO: El primer plato que vino preparado me lo tuve que comer yo.

DIRECTOR: ¿Por qué? Hizo muy mal...

PROCESADO: No, porque a él la polenta no le gusta, y como vino un plato más cargado que el otro... él insistió en que me lo comiera yo al más grande, y hubiese sido muy sospechoso que yo me negase. Usted había dicho que el

preparado venía en el plato de lata más nuevo, pero se equivocaron al cargarlo más. Y me lo tuve que comer yo.

DIRECTOR: Ah, muy bien, Molina. Lo felicito. Perdónenos el error.

PROCESADO: Será por eso que me encuentra más flaco, estuve descompuesto dos días.

DIRECTOR: ¿Y Arregui cómo está de moral?, ¿conseguimos que se ablandara un poco?, ¿cuál es su opinión?

PROCESADO: Sí, pero a lo mejor ya convendría dejar que se componga.

DIRECTOR: Bueno, tanto no sé. Molina, eso déjelo de nuestra cuenta, aquí contamos con los técnicos necesarios.

PROCESADO: Pero si se agrava no va a haber modo de que se quede en la celda, y en la enfermería ahí ya no puedo hacer nada yo.

DIRECTOR: Molina, usted está subestimando la capacidad de nuestros técnicos. Ellos sabrán cuándo parar y cuándo seguir. Tengo más tino, compañero¹ (133).

La nota al pie que aquí comienza no fue introducida al azar sino que intenta dar una explicación al incumplimiento de órdenes de Molina al comerse la polenta que estaba destinada a Valentín. El narrador-perito desarrolla con este propósito las teorías freudianas sobre el nacimiento de la autoridad patriarcal y la represión sexual que comporta. Puesto que Molina justifica primero su desobediencia en términos sentimentales (“a él la polenta no le gusta”) y luego en términos estratégicos (“como vino un plato más cargado que el otro... él insistió en que me lo comiera yo al más grande, y hubiese sido muy sospechoso que yo me negase”), deja en evidencia su atracción por Valentín, al punto de conocer sus gustos y de sacrificarse para protegerlo. Con estos datos y siendo coherente con un sistema de creencias que liga homosexualidad a la debilidad y al sentimentalismo, el perito justifica la traición de Molina explicando su orientación sexual.

Esta nota, no obstante, no es la primera que provee una explicación de los rasgos psicológicos de Molina, pues éstos ya habían comenzado a delinearse desde la intervención del perito en la nota que funciona como sinopsis extendida de la película nazi que Molina le cuenta a Valentín (*Destino*). Ésta es la única nota en su tipo, porque a diferencia de todas las demás, no glosa ninguna de las teorías sobre la homosexualidad. Se trata de un recorte que Molina había guardado junto con las revistas que atesoraba y que se mencionan por primera vez, precisamente, cuando aparece esta nota: “Sacá las revistas de ahí, que no las vean o se las van a robar”, le advierte Valentín. Es un resto de sus pertenencias que quedó en la celda cuando finalmente pudo salir en libertad condicional (capítulo XV) y que se añade a la transcripción de modo fragmentario. En efecto, el final de esta nota está inconcluso,

marcado simplemente con la anotación entre paréntesis “Sigue”, y de la cual no hay continuación alguna. Así, se reitera una vez más que el contenido no es lo que importa, sino su carácter de prueba; en otras palabras, que las intervenciones del perito psicológico han sido a su vez interrumpidas por la pertinencia que encuentra o no en sus disquisiciones el narrador del tercer nivel: el narrador-policía.

La inclusión de este recorte permite observar el doble origen del resto de las notas porque muestra que la lectura de Molina de la película nazi es ante todo emocional y estética, pero no ideológica, como la que hace Valentín:

- Es una inmundicia nazi, ¿o no te das cuenta?
- Mirá... mejor me callo.
- No te calles. Decí lo que ibas a decir, Molina.
- Basta, me voy a dormir.
- ¿Qué te pasa?
- Por suerte no hay luz y no te tengo que ver la cara.
- ¿Eso era lo que me tenías que decir?
- No, que la inmundicia serás vos y no la película. Y no me hables más.
- Disculpame.
- ...
- De veras, disculpame. No creí que te iba a ofender tanto.
- Me ofendés porque te... te creés que no... no me doy cuenta que es de propaganda na... nazi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte, vos no sabés po... porque no la viste (54).

No casualmente es en este punto que el perito, contrastando la narración de Molina con un documento de propaganda nazi de la época (la publicidad oficial de la película), observa por primera vez, aunque de forma no explícita, la homosexualidad de Molina.

Con esta nota se pone así de relieve un cruce entre el relato del psicoanálisis y el relato policial que ya se advertía en *The Buenos Aires Affair*, en el sentido de que tanto la lectura de la policía como la del psicólogo operan en un mismo plano. Subtitulada retóricamente *Novela policial*, *The Buenos Aires Affair* sustituye la figura clásica del detective por la del psicoanalista. Para Leopoldo Druscovich, apunta Páez, “psicoanalista y detective cumplen la misma función” (1998: 52). Leopoldo imagina incluso que el psicoanalista “durante las sesiones del análisis ha logrado dar con la clave de la personalidad del paciente, y ello le ha llevado a descubrir un crimen perfecto, cometido en un baldío, muchos años antes” (Puig, 1973: 194). Los intereses de ambos saberes coincidirían pues en la determinación de la normalidad, desviación o subversión

de los sujetos y sus prácticas⁵⁶. En *El beso de la mujer araña*, el renombrado final de las notas al pie, aquel en donde aparece Puig “travestido” de la doctora danesa Anneli Taube presentando una teoría “progresista” con relación a la homosexualidad, es, sin embargo, otra tentativa de elaborar un saber sobre un sujeto que no ha respetado un supuesto básico de inteligibilidad: la correlación entre un sexo, un género y sus prácticas sexuales. Esta correlación no es otra que la heterosexualidad, entendida no ya como una práctica sexual, sino como un régimen político, más precisamente, una tecnología biopolítica productora de cuerpos heterosexuales (Wittig, 1980, Preciado, 2008).

Desde el punto de vista del orden social, el comportamiento de Molina es difícil de explicar pues pone sobre el tapete la arbitrariedad de las fronteras entre el gran arte y la cultura de consumo masivo, como se evidencia en la cuestión de lo *kitsch*⁵⁷. Transigiendo los límites entre la supuesta alta cultura y la cultura de masas, la estética puigiana deja de reproducir ficcionalmente las jerarquías sociales que se espejan en los criterios estéticos. Por esto, la desobediencia de Molina no es sólo a la autoridad policial sino también a la del “buen gusto”. En este punto, la obra de Puig contribuye al debate que desde mediados del siglo XX abrieron las artistas y críticas de arte feministas: los modos en que histórica e ideológicamente la alta cultura supuso a la cultura de masas como su reverso “femenino”, y por lo tanto, degradado. Puig así lo entiende en una entrevista con Elena Poniatowska, haciendo referencia a la grandilocuencia y exageración de las actrices de cine que admiraba:

Me interesan también ciertas grandilocuencias de Dolores del Río, que se las pretenden descartar como lastres del cine mudo. ¿Lastre? ¿Por qué no herencia enriquecedora? ¿Es que sólo se admite un estilo realista de actuación? ¿Es que está prohibido experimentar con otros estilos? ¿Qué fascismo es ése? De veras hay una tendencia tan autoritaria en la crítica en

⁵⁶Como subraya Paco Vidarte: “el problema de la identidad, muy vinculado con el de la etiología y llegando a confundirse ambos, salta siempre a la palestra cuando hay una realidad que se considera molesta, peligrosa o indeseable y se quiere acabar con ella [...]. La utilidad de saber si la homosexualidad es un rasgo heredado genéticamente, (un todo homogéneo y si es innata o adquirida) se traduce de inmediato en la posibilidad de desarrollar una higiénica eugenésica cuando las circunstancias lo permitan” (2007: 32).

⁵⁷El problema de lo *kitsch* en Puig abre puntos de análisis que están fuera de esta lectura, pues partir de lo *kitsch* en Puig implica partir del discurso de la institución literaria, es decir, de una diferenciación entre formas artísticas “altas” y “bajas”. La decisión de comenzar nuestro análisis con los primeros guiones de Puig es un intento de cuestionar esta diferenciación (en este caso, entre “textos principales” y “textos secundarios”). En este sentido, la lectura de las zonas de exilio y traducción en la obra de Puig, parte explícitamente de estos “textos secundarios”, es decir, de textos contruidos “desde fuera” de la institución literaria.

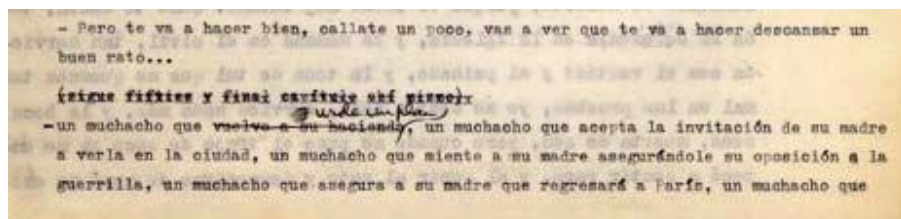
general, que me eriza, la misma actitud existe con los géneros menores, y de los subgéneros (todo ese ámbito del mal gusto) ya mencionados. El crítico los trata como se trata a la mujer en los países machistas, es decir se goza con ellas pero no se las respeta. ¿Qué clase de esquizofrenia es ésta? Fascismo puro (en Romero, 2006: 112).

La frontera entre alta cultura y cultura de masas no es un mero problema del campo estético sino que se desprende de una configuración socio-histórica en torno a la mujer como consumidora de subproductos culturales y al hombre como productor de alta cultura (que, se sobreentiende, es considerada *la* cultura a secas). Como sostiene Andreas Huyssen, “no es difícil reconocer el hecho de que la identificación de la mujer con la masa exhibe implicaciones políticas, [de allí que] una crítica al mecanismo de la cultura burguesa vaya acompañado por una exhibición de los prejuicios sexistas de esa cultura” (Op. cit., 102).

Pero el comentario de Puig va incluso más lejos, pues percibe una tendencia autoritaria en “la crítica en general” que consiste en delimitar políticamente las formas artísticas, determinando cuáles son legítimas y cuáles no. Efectivamente, Puig, como Molina, “subestima la capacidad de los técnicos”, pero en un sentido amplio, ya que incluye a los técnicos intelectuales, o como advertía Ángel Rama en su texto sobre el caso Padilla (Cf., Croce, 2006), a “la literatura dictada por funcionarios”. No es sino en este rechazo a la autoridad donde se inscribe el último nivel narrativo de *El beso*: el de los pensamientos, flujos de conciencia, o delirios de los personajes.

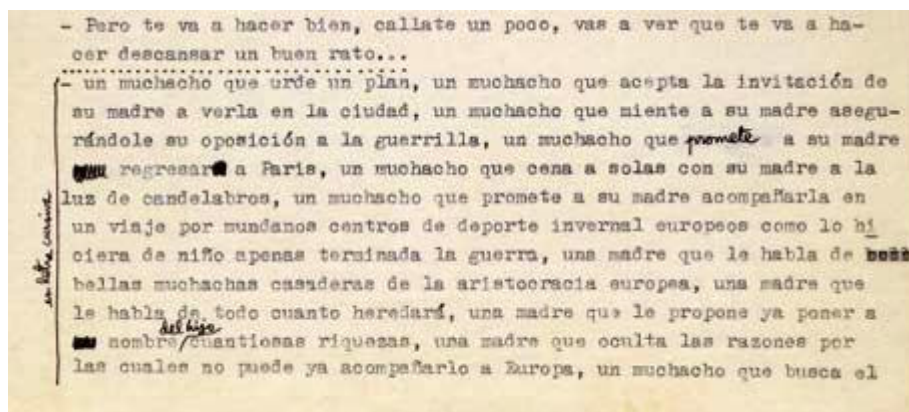
En el texto, estas intervenciones aparecen marcadas en cursiva y van siempre entrelazadas al diálogo en la celda (con la excepción del delirio final de Valentín después de haber sido torturado, que es el único que no aparece intercalado). Debemos tener en cuenta que, en la época, el efecto tipográfico de la cursiva se lograba una vez que el manuscrito entraba en la fase de impresión, pues no todas las máquinas de escribir contaban con la opción de escribir en cursiva. Por consiguiente, Puig marcó esos fragmentos mediante diferentes formas, tal como se observa en los siguientes manuscritos⁵⁸:

⁵⁸ Las figuras completas de los manuscritos y las transcripciones de los fragmentos aquí utilizados se adjuntan en el anexo del presente trabajo.



Fragmento figura 1

En esta primera versión, Puig todavía no había considerado la posibilidad de usar la cursiva, dejando los diferentes “niveles de realidad” indiferenciados en el texto. El guión que está fuera de margen y que marca el inicio de una pesadilla o fluir de conciencia de Valentín (“un muchacho...”), fue añadido a máquina en una lectura posterior. En una versión más tardía, la cursiva se indica con una llamada al margen:



Fragmento figura 2

Esta versión posterior permite suponer que el resto de las páginas en donde debe aparecer la cursiva también fueron marcadas diferencialmente, por lo general a mano, alterando visiblemente la composición del manuscrito llevado a imprenta.

Dada la cantidad de niveles narrativos de la novela, este gesto implica una atención diferenciada de Puig que podría estar indicando una problematización de lo que era la norma tipográfica de la época: la redondilla se utilizaba para el discurso del narrador, y la cursiva para los monólogos interiores de los sujetos, ya sean del enunciado como de la enunciación. La cursiva identifica así, por convención, el flujo de la conciencia (entiéndase de cualquier conciencia, tanto la del personaje como la del narrador). Sea como sea, esta diferenciación es binaria, ya que dispone un “adentro” y un “afuera”, una interioridad del lenguaje (en términos de flujo de conciencia) y una exterioridad (en términos de la narración). En *El beso de la mujer araña*, queda claro

que la marca de la cursiva cuestiona paródicamente este binarismo, pues si se trata de una narración de voces en conversación de las que no es posible identificar un adentro o un afuera, los supuestos “monólogos interiores” cuestionan directamente al sujeto de enunciación de esos monólogos.

De este modo, si, como suponemos, Puig estaba mostrando la crudeza de la literatura dictada (o transcripta) por “funcionarios”, al menos desde el punto de vista de los niveles narrativos que venimos desarrollando, los fragmentos en cursiva solo pueden tratarse de una intervención deliberada que quiebra material y visiblemente la unidad del texto en tanto documento y, más importante aún, la cadena de órdenes en la cual se apoyan los tres narradores antes mencionados (transcriptor, perito y policía). Los fragmentos diferenciados en cursiva que recorren el texto admiten entonces ser leídos, anacrónicamente, a partir del concepto de “discurso indirecto libre” que desarrollan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1988), y que Deleuze utiliza nuevamente en *La imagen movimiento. Estudios sobre cine* (1983) para dar cuenta de la particularidad de la imagen cinematográfica.

En el cine, sostiene Deleuze, “la cámara no se confunde con el personaje, y tampoco está fuera de él: está *con él*” (1983: 110). Su estatuto es impreciso, situándose siempre entre lo “subjetivo” y lo “objetivo”. Como el “ojo de la cámara”, la “mirada sonora” (Aira, 1991: 28) de Puig transforma en audible el discurrir de los pensamientos de Molina y Valentín, pero no los reproduce como si fueran un discurso directo o indirecto sino que lo hace usando el “discurso indirecto libre”. Según la lectura que Deleuze hace de Pier Paolo Pasolini y de Mijaíl Bajtín, este discurso consiste en “una composición de enunciación que opera a la vez dos actos de subjetivación inseparables, uno que constituye a un personaje en primera persona y otro que asiste a su nacimiento y lo pone en escena” (1983: 112). Por ejemplo, cuando Molina se cuenta a sí mismo una película:

Una casa envuelta en algo extraño, de sus paredes no se desprende música tampoco, las piedras, las vigas, el burdo revoque, la hiedra adherida a las piedras que laten, están vivas, permanece el ciego un momento inmóvil, los latidos cesan, desde el bosque el lento aproximarse de pasos tímidos en dirección a esa misma casa. Una muchacha, «no sé si usted señor y su perro sean los dueños del chalet, ¿o es que los dos se han perdido?», y es tan dulce la voz de esta muchacha, qué finos modales, seguramente es bella como una alborada, y aunque no acierte a mirarla en los ojos bastará que me quite el sombrero para saludarla (90, cursiva en el original).

¿Cómo distinguir las voces que aquí intervienen? Lo que se lee no es *la* voz de la conciencia de Molina sino la fuerza colectiva de la enunciación, esto es, las innumerables voces presentes en una voz. Escribir, dicen Deleuze y Guattari, quizás no sea más que “seleccionar las voces susurrantes, convocar las tribus y los idiomas secretos de los que extraigo algo que llamo Yo. YO es una consigna” (1980: 105). El acto de escritura de Puig es precisamente mostrar esa consigna a partir del contraste entre el discurso obscenamente directo de las transcripciones y el rumor silencioso de los pensamientos de los personajes. *Rumor* y no “voz del inconsciente”, pues es un ruido que no se agota en el sujeto sino que alcanza, como dijera Borges, el atareado rumor del universo ([1949]1974).

La intromisión de la cursiva es la marca que corta con la supuesta objetividad debida del registro policial a la vez que señala la imposibilidad de un discurso directo “puro”. Esto que en otros textos es simplemente un corte entre dos elementos, es decir, entre interioridad y exterioridad, en el caso de *El beso* se trata de un problema mayor que excede este mismo corte. La cuestión no reside ya en distinguir entre la objetividad o la subjetividad de la narración (adentro o afuera), sino en saber que Puig ha buscado “hacer percibir el registro”, a través de él, afirmándose en él y distinguiéndose de él, al mismo tiempo y en los diferentes niveles de la narración. La cursiva no distingue entre adentro y afuera sino que está precisamente en el borde, en la raya, en otras palabras, en la superficie del texto. Y es ésta la diferencia que diferencia la cursiva de Puig de la mayoría de las cursivas del siglo XX.

De ser así, no sería una exageración decir que en *El beso de la mujer araña* el héroe de la literatura moderna que narra, es decir el autor, no está simplemente muerto (como es el lugar común de la época), sino que ha sido asesinado. Comenzando con *La traición de Rita Hayworth*, Puig se había encargado de borrarlo tras los monólogos interiores de los personajes, los diarios, las cartas; después, en *Boquitas pintadas*, hace con esos mismos materiales de la cultura de masas una exasperación de la intermediación narrativa, parodiando, como bien ha notado Páez, “los modos tradicionales de transcriptibilidad” (Op.cit.: 18). Pero en *El beso de la mujer araña* la operación es todavía más extrema: por un lado, el narrador va siendo agónicamente desplazado de la posición de poder que lo caracteriza en la tradición literaria hasta volverse una escucha sin la fuerza epistémica para intervenir más allá de la

transcripción. Por otro, se construye en un poder de vigilancia, como ocurre en los informes policiales de los capítulos VIII, XI, XIV y XV; y por último, regresa esquizofrénico escuchando voces que hablan desde el discurrir de una voz. Desde varios frentes, la figura del narrador queda indudablemente cuestionada. Los tres primeros narradores analizados, el transcriptor, el perito y el policía, no hacen más que mostrar el rechazo de Puig por el poder de esta figura en general, dejando en evidencia que el narrador de la Literatura está muy cerca del discurso del Estado. El cuarto narrador, (ni el perito, ni el transcriptor, ni el policía), el que es resaltado por Puig explícitamente con cursiva, muestra por contraste otra figura de narrador, o si se quiere un anti-narrador, que no se quiere hacer cargo de la porción de poder que corresponde a todo narrador, o un narrador que se desplaza del ejercicio de la autoridad con la singularidad de su voz.

Ahora bien, más allá de los efectos que provoca en *El beso de la mujer araña* en particular, el artificio narrativo de Puig tiene un alcance aún mayor, pues pone en jaque un juego de palabras que, como indica María Moreno, “podría ser el eslogan-síntoma del campo cultural de la Argentina de los años ‘60 y ‘70”, aquel que reza: “para voz no hay como la mía” (en Moreno; *Página/12*; 24/10/2010). Pero además, este eslogan también describe la estrategia representacional del narrador hegemónico del *boom* del cual Puig se aparta, aquel que hizo suyos los versos de Neruda de “Alturas de Machu Picchu” (1950): “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”. En este poema, el poeta es el portavoz de las ruinas y de los muertos, quien descifra lo que se ha perdido y calla. La voz poética redentora se constituye a partir de las voces de los oprimidos que no pueden hablar por sí mismos; representativa, esta mediación no puede ser sino jerárquica (Moreiras, 2001). Los grandes narradores del *boom* operaron con esta política, representando literaria y dicotómicamente “la voz de los vencidos” y “el discurso de los vencedores”. Este último está representado por lo general en la voz de los tiranos, como por ejemplo, en el monólogo interior de *El recurso del método* (1974), de Carpentier o en *Yo el Supremo* (1974) de Roa Bastos. En ambos casos, la voz se presenta predominantemente en el discurso (y no en su singularidad) a la vez que vencedores y vencidos establecen una relación en términos binarios y de oposición.

La literatura de Puig, sin embargo, se despegas de estos mandatos de época. El guión de diálogo sin nombre, solo una pequeña raya, es la huella que marca la construcción de la voz. Tanto la reproducción de las voces por medios técnicos así

como literarios se basan en el supuesto de que es posible, efectivamente, representar objetivamente aquello que reproducen. Pero la posición de Puig es diferente, pues no asume una voz ni tampoco sus silencios. Presenta las voces *en* su registro, esto es, siempre mediada, ya sea por una escucha, por unas notas, por una correspondencia interceptada o por un grabador-espía. Por más paradójico que parezca, a partir de *El beso de la mujer araña* Puig incorpora en su escritura un proyecto estético y político comenzado poco antes por Rodolfo Walsh. El autor de *Operación masacre* (1964) esperaba en efecto que en un futuro, “lo que realmente se aprecie en cuanto arte sea la elaboración del testimonio o del documento que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente en el montaje, la compaginación, la selección en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas” (en Moreno, Op. cit. s/d). Elaborando y utilizando documentos basados en el registro de la voz, Puig rechaza otro eslogan-síntoma de la época que se articula sin dudas con los dos primeros: “ser la voz de los que no tienen voz”. Por esto además, Puig no graba a los presos de Villa Devoto sino que toma nota de las entrevistas. A diferencia de lo que hará en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *Sangre de amor correspondido*, aquí, debido al carácter político que revestían de por sí los entrevistados, Puig elige escribir a partir del recuerdo de esos encuentros. No interpreta el documento así como tampoco determina su veracidad, lo elabora y da cuenta de su artificio, de ahí la dificultad para detectarlo en la superficie textual.

En una época donde el registro impera, Puig muestra con crudeza su elaboración, desarmando la supuesta objetividad que se le confiere. Si, como es sabido, desde la irrupción de la radiodifusión y el cine, el pensamiento crítico ha tenido una postura ambivalente frente a los medios masivos de comunicación, Puig, como Walter Benjamin, no los condena ni lamenta su aparición. Intuye, más bien, que la reproducción técnica, al crear condiciones inauditas de percepción estética y de comunicación, da lugar a nuevas subjetividades al tiempo que perfecciona los dispositivos sociales de control. Es en esta tensión que su literatura ejecuta, junto con el del narrador, el asesinato de la ficción identitaria central en el paradigma del humanismo: el sujeto moderno cartesiano, occidental, hombre, blanco, heterosexual, burgués, racional, indiviso y libre.

Benjamin ya había advertido el comienzo de su disolución décadas antes, a principios del siglo XX. En su célebre ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) señalaba cómo este sujeto se diluía incluso en un espacio en donde antes podía afirmarse: la escritura. Con la creciente expansión de los medios de comunicación, en particular de la prensa, argumentaba, ya no había hombre común que no pudiera convertirse en actor ni lector que no pudiera aspirar a ser autor. La educación especializada había sido reemplazada por un conocimiento técnico y masificado:

La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático. Se convierte en funcional y discurre de distinta manera en distintas circunstancias. El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor. En cuanto perito (que para bien o para mal el perito tiene que acabar en un proceso laboral sumamente especializado, si bien su peritaje lo será sólo de una función mínima), alcanza acceso al estado de autor. [...] La competencia literaria ya no se funda en una educación especializada, sino politécnica. Se hace así patrimonio común ([1936] 1973: 42).

El narrador, tal como se lo entendía antes de la aparición de la novela moderna (esto es, un jugador antes que un escritor), había entrado en su ocaso. De su fragmentación resultan una infinidad de autores que, sin embargo, no hacen de la experiencia un patrimonio común sino que se recluyen en el refugio de la soledad de la lectura. Es por esto que el lector moderno vive, como el poema de Neruda, de la muerte de la experiencia ajena.

Ahora bien, si la literatura moderna se basa en esta falta de experiencia propia, la literatura de Puig está, como observó tempranamente Ricardo Piglia, “más allá de la literatura” (1969). Más cercano en este aspecto a la poesía de César Vallejo que a la novelística del *boom*, Puig deja de representar la experiencia para aniquilarse en tanto sujeto de la representación. Compartirá, a destiempo, pero por anticipársele casi dos décadas, una sentencia de Néstor Perlongher: “se trata ahora de salir de sí” (1998: 92). En este sentido, la lectura que propone la obra de Puig es una ventriloquia llevada al límite: como los zombis de la película de Molina, los muertos cobran vida. Pero también cobran voz los objetos, desestabilizando así cualquier jerarquía ontológica. Gladys, en *The Buenos Aires Affair*, cuenta durante una entrevista imaginaria que hablaba con los objetos desechados que luego convertía en arte: “Volví a casa y empecé a hablar —en voz muy baja para no despertar a mamá— con una zapatilla olvidada, con una gorra de baño hecha jirones, con una hoja rota de diario, y me puse a tocarlas y a escuchar sus voces. La obra era esa, reunir objetos despreciados para compartir con

ellos un momento de la vida, o la vida misma” (1973: 126). Gladys percibía, de modo muy similar al de Benjamin (1916), que los objetos, desechos o no, son nodos que condensan las tensiones de una época determinada (“bodrios”, parafraseando al propio Puig). Desde este punto de vista, una “cosa” se asemeja a una ruina o un fósil en los que se ha cristalizado el conglomerado de fuerzas que les ha dado vida. Según Benjamin, las cosas no son nunca simples “objetos pasivos” sino que en ellas reverberan fuerzas en conflicto, esto es, relaciones sociales. “Escuchar” los objetos, entonces, es ir más allá de su representación. Se trata, como hace Gladys, de ponerlos en relación o de “hacerlos obra”, en otras palabras, de mostrar o incluso modificar creativamente las relaciones que los definen. Una vez hechos “obra” (y no a partir de una conceptualización teórica prefijada como la de su rival María Esther Vila, sino en la experimentación) Gladys cree que podrá, a su vez, hacérselos escuchar a “la gente”, es decir, ponerlos nuevamente en contexto: “A veces, después de trabajar todo el día, yo cerraba los ojos contenta con lo que había hecho y me atrevía a pensar que la gente vería y oiría mis obras y las elogiaría hasta el delirio” (127). En estas obras, como en las de Puig, el espectador o el lector, como quien escribe o hace arte, *escucha voces decir*.

El narrador ha sido asesinado y enterrado en las innumerables capas de subjetividad que constituyen a los sujetos. La cursiva no hace más que poner en evidencia al asesino: el lector. Al mostrar el proceso, Puig da las pistas en el proceso de lectura y no en el texto mismo. La subjetividad de la escucha que pone en acto esta literatura es indisociable del aspecto corporal de la lectura. Para quien lee, las voces resuenan en voz alta y su escucha trae aparejada inevitablemente la pregunta por cómo ha llegado a sus manos ese registro. De aquí la respuesta imaginativa del lector⁵⁹ de alguien que ha registrado y escrito esas voces, lo que posiciona al narrador en un lugar secundario, pues no antecede nunca al registro. En este sentido, la lectura de estas voces abre un espacio en donde el narrador tradicional se desvanece y en el que la escritura deja de ser un resultado transformándose en una *praxis*. Las notas al pie de página son quizás el contrapunto necesario y crucial para entender el quiebre que realiza Puig en la autoridad conferida al narrador. En ellas, la escucha de las voces es expresamente interrumpida para introducir un saber sobre unas identidades cada vez más difíciles de asir.

⁵⁹ Entiéndase en el sentido de la estética de la recepción y, específicamente, en el sentido de la respuesta estética que Wolfgang Iser elabora en *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1978).

4.3. Saber sobre esas inclinaciones: las notas a pie de página

–Un momento, Molina, estás muy equivocado, si yo te pregunto es porque tengo un... ¿cómo te puedo explicar?
–Una curiosidad, eso es lo que tendrás.
–No es verdad. Creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco¹.

El beso de la mujer araña

En *El beso*, las notas al pie de página acompañan gran parte del texto (son quince capítulos en total y las notas van del IV al XI) y se han constituido en uno de los mayores aspectos de divergencia crítica. En más de una ocasión Puig explicó el motivo de su inclusión: “En cuanto a la homosexualidad, la gente no sabe siquiera si se trata de un vicio, de una tara hereditaria o de una frivolidad adoptada como un nuevo corte de pelo. Así que introduje todo ese material como había sido escamoteado, violentamente” (en Romero, 2006: 145). Explicar qué se ha entendido por homosexualidad para ponerla en cuestión es, aparentemente, la función didáctica de estas notas. Para elaborarlas, Puig investigó en la biblioteca pública de Nueva York y trabajó en particular con dos libros en inglés: *Homosexuality*, del psicólogo inglés D. J. West (1967) y *Homosexual Oppression and Liberation* del politólogo australiano Dennis Altman (1971). Sin embargo, a pesar de que los esfuerzos de la crítica han ido en este sentido, es decir, en enfatizar la vocación didáctica de Puig y en detectar las fuentes originales, un análisis que se concentre en extraer de las notas una teoría de la sexualidad puigiana o en esclarecer de dónde provienen, solo apunta a desarmar una ficción en la cual lo que menos importa es la referencialidad.

De forma general, se han establecido dos puntos importantes sobre las notas: el primero es que de las nueve presentes, solo ocho tratan temas relacionados con la sexualidad. Daniel Balderston explica en su ensayo “Sexualidad y revolución” (en Puig, 2002) que no analiza la nota que completa la trama de la película nazi “porque nada tiene que ver con el proyecto de las notas sobre homosexualidad, y entabla una relación muy distinta con el ‘texto de arriba’ como lo llama Lucille Kerr” (1998: 2). El segundo punto es el que señala que las notas reintroducen el narrador que Puig había borrado, es decir, que “ofrecen un modo de acceso casi único al punto de vista de su autor”

(Ibídem). En especial la última nota, la que recoge las elaboraciones teóricas de la Dra. Anneli Taube, es considerada por la mayoría de los críticos como “la voz de Puig en las notas al pie” (Masiello, 2001; Páez, 1998; Balderston, 2002).

Respecto al primer punto, sería pertinente preguntarse si, como afirma Balderston, la segunda nota, aquella que comenta la película nazi, “nada tiene que ver con el proyecto de las notas sobre homosexualidad”. Esta nota está compuesta por las páginas centrales del folleto distribuido a los “exhibidores internacionales” de la película *Destino*. No obstante, si bien es cierto que no trata explícitamente el tema de la “homosexualidad”, obviarla significa pasar por alto nada menos que un vínculo crucial entre política y sexualidad, vínculo que Puig intuyó aquí y que era contemporáneamente teorizado por Michel Foucault en su libro *Historia de la sexualidad* (1976). Según Foucault, a fines del siglo XVIII se produce en Europa un cambio político radical: el paso de la “sociedad soberana” a la “sociedad disciplinar”. Este paso marca el desplazamiento de una forma de poder, el de la muerte o tanatopolítica, al de la vida, la biopolítica, el gobierno técnico de la población nacional⁶⁰. A partir de esta nota aparentemente irrelevante, Puig indaga en un lugar biopolítico que ni siquiera fue contemplado por Foucault: el totalitarismo de Estado del siglo XX, régimen que no solo existió en la Alemania de Leni sino en la Argentina contemporánea a *El beso de la mujer araña*.

Así, para comprender cómo se enlaza esta nota con las demás es importante recordar que la biopolítica moderna se define como tal al incorporar la vida dentro de los cálculos del poder estatal. Para hacerlo, el poder biopolítico no solo reprime a los cuerpos (como sucedía en las sociedades soberanas) sino que los produce dentro de estructuras arquitectónicas disciplinarias (como el cuartel, la prisión, la escuela y el hospital) y a partir de una proliferación de saberes, textos científicos, manuales de uso y las más variadas reglamentaciones de la vida cotidiana (calendarios, uso del tiempo, higiene personal y pública). En su trabajo pionero, Foucault (1976) enfatiza la

⁶⁰ “Decir que el poder, en el siglo XIX, tomó posesión de la vida, decir que se hizo cargo de la vida, es decir que llegó a cubrir toda la superficie que se extiende desde lo orgánico hasta lo biológico, desde el cuerpo hasta la población, gracias al doble juego de las tecnologías de disciplina, por un aparte, y las tecnologías de regulación, por otra” (Foucault, 2004: 229). En *Pubis angelical*, uno de los pacientes de W218 hace un comentario que da cuenta, en términos muy similares a los de Foucault, de este tipo de gobierno biopolítico: “Realmente hay que admitir que este gobierno funciona. Ya se han solucionado todos los problemas económicos [...]. Todo marcha, y ahora, que se ocupen del alma de la gente, me parece muy justo” (155).

centralidad del sexo y la sexualidad en este gobierno de la vida, analizando, entre otros dispositivos disciplinarios, la histerización del cuerpo femenino, la regulación de la sexualidad de los niños y los placeres considerados perversos. En el ejercicio del poder disciplinario, la regulación del sexo y la sexualidad se convierte en uno de los modos dominantes del accionar de la biopolítica moderna.

En este sentido, los totalitarismos de Estado pueden entenderse como la biopolítica llevada a su máxima expresión. Muestran, en otras palabras, que “gobernar” una población no solo debe entenderse como el proceso por el cual un poder regulatorio produce un conjunto de sujetos sino también el proceso mediante el cual se intenta eliminar sistemáticamente a todas las personas que no entren en los parámetros de la normalidad. Por consiguiente, esta nota al pie “extraña” respecto a las otras, permite pensar el encarcelamiento de Molina desde una dimensión más amplia, aquella que articula régimen político y gobierno de la vida llevado hasta las últimas consecuencias en el seno de los totalitarismos de Estado.

Considerando el segundo punto sobre el cual versan los análisis de las notas, sería interesante reflexionar si el afán de la crítica por descubrir a Puig travestido de la Dra. Taube no se acerca al afán de Valentín por descubrir un hombre travestido en Molina. La búsqueda del narrador que había sido teóricamente desplazado es una búsqueda casi policíaca, pues trata de identificar el individuo que podría autorizar el texto, o en otras palabras, el autor del hecho. Este descubrimiento parecería ser esencial para otra operación: la interpretación fiel de la obra. Sin embargo, la doctora Taube, es tan ficcional como todos los autores de las notas, y el hecho de que lleven el mismo nombre que autores “reales” (Balderston explicita que “se citan un total de veintiséis autoridades —desde Freud y Lenin a la doctora Taube— y un total de treinta y un textos”) no deja de ser otro artificio de verosimilitud.

En los apuntes de planificación de la novela (Cf., Puig, 2002: 275, V) Puig hizo referencia a las notas como “llamadas con asterisco” de citas de “textos no existentes”:

<u>Técnica nueva</u>: llamadas con asterisco, más son quotes de textos no existentes que explican	teorías de homo film stories lo que venga
---	--

(Transcripción del documento N.D.2.0013 R publicada en Goldchluk, 2011: 65)

La técnica, efectivamente, se convirtió en una novedad, pues a diferencia de las notas al pie de *The Buenos Aires Affair*, las de *El beso* parecen provenir de textos científicos “existentes”. En la novela anterior, las notas van marcando los momentos de la masturbación de Gladys mientras se suceden sus fantasías y recuerdos: “Gladys lleva una mano por debajo del camisón y se acaricia los muslos”, “Gladys sube la mano hasta su vello púbico”, “Gladys introduce la yema de un dedo en su sexo, obteniendo sensación de frío” (64-67). Estas notas tienen el mismo tono paródico que las instrucciones que, en *Pubis angelical*, la conscripta W218 sigue en sus encuentros sexuales terapéuticos, o que los consejos de seducción que, en *Boquitas pintadas*, Mabel lee en un artículo de la revista *París elegante*⁶¹. Nadie dudaría pues de su carácter ficcional, el cual se evidencia aún más mediante el uso del discurso indirecto libre, especie de “cámara espiona” como la llamó el propio Puig (1985: 602) que nos permite, al correr de las notas, conocer tanto los pensamientos de Gladys como lo que sucede en la habitación.

Como se ha repetido infinidad de veces, se trata de uno de los aspectos que distinguen la obra puigiana: la puesta en escena de discursos que “hablan” a los personajes, esto es, la evidencia de que “en las novelas de Puig no hay hecho que no se muestre como hecho de discurso, (de que en ellas no se hace más que *hablar* o *escribir*)” (Giordano, 1996: 11). Sin embargo, esta consideración no es la más usada en los análisis de las notas de *El beso*, en los cuales se intenta identificar su o sus autores “reales”. En este sentido, la cita del manuscrito de Puig abre otras perspectivas de análisis al poner de relieve que el pensamiento en su forma escrita está siempre construido a partir de fragmentos de otros textos y discursos.

El contraste de estas notas con el diálogo de la celda da cuenta de cómo Puig se posiciona frente a algo vivo: la voz. O, más específicamente, como postulaba Barthes (1983), frente al *grano* de esa voz, ese destello que la vuelve diferente cada vez que se produce el encuentro de la lengua con la voz, es decir, entre lo más general y lo más

⁶¹ Durante uno de sus servicios sexuales, W218 cumple con la “orden del día” usando “con muy buen efecto los siguientes parlamentos, también sugeridos por el reglamento, con el fin de establecer una atmósfera de medio siglo veinte, ‘nunca había sentido lo que vos me hacés sentir, nuca, nunca...’, ‘ahora que conseguiste lo que buscabas, quién sabe si me vas a querer otra vez’ (154-155). En cuanto a Mabel, lee en la revista los siguientes consejos: “La especialista francesa recomendaba para la mañana frescas lavandas que habrían de avivar el interés del hombre por la mujer, para la tarde temprano —en recorridas por museos y algún alto para el té— fragancias más dulces, creadoras del sortilegio que se habría de acrecentar a la hora del cocktail” (1969: 52).

singular. En el discurrir de las voces no sabemos quién habla (solo contamos con guiones de diálogo para diferenciarlas), pero tampoco quién escribe (no se trata de Freud, ni de la Dra. Taube, ni de Puig). El artificio narrativo de *El beso de la mujer araña*, entonces, no solo pone en escena un cuestionamiento al poderoso narrador del boom (el de *Cien años de soledad*, el de *Rayuela*) volviéndolo un mero escriba, en perito o en policía, sino que, además, a partir del recurso de las notas al pie de página explicita la ficcionalización presente en la elaboración de toda narración.

4.4. Revolución de luxe y los arcanos de la pólvora

Computadoras, detectores de mentiras, oráculos, venid a mí.

Manuel Puig, *Estertores de una década*

Puig registra en una época en donde el registro impera. Usa este recurso en su potencialidad creativa, tal como comenzó a hacerlo a fines de la década del '60, años antes de publicar *El beso de la mujer araña*. Entre 1969 y 1970 escribió crónicas sobre cine y teatro para la revista argentina *Siete días ilustrados* tituladas *Cartas de Manuel Puig*. Inmediatamente posteriores a *Boquitas pintadas* (1969), las escribe mientras viaja por Londres, París y Nueva York relatando los estrenos de las carteleras artísticas. Si bien en su momento no se les otorgó una relevancia particular dentro de la obra de Puig, acercarse a ellas permite poner en relación la interrelación de tres ejes vitales en su escritura: el registro, la intimidad y la política.

“Como en misa: sentado en la platea”, Puig asiste y comenta el estreno del musical *Coco*, protagonizado en Broadway por Katherine Hepburn; también presencia el de *Hair*, al que admira y considera no solo artística sino políticamente de vanguardia; y ya terminando su viaje, en Francia, escribe sobre la última película de François Truffaut, vista desde el mismo set de filmación junto al director y al *casting* estelar. Pero así como recorre el circuito de los espectáculos en cartelera, también se adentra en el de “los espectáculos turbios”. Observa el ascenso de la industria pornográfica desde el minicircuito de las salas porno de “clientela lombrosiana” a las enormes salas familiares:

La pornografía está presente por donde se la mire. Hace dos años no existía. Diarios y revistas pornográficos: en venta en los quioscos cuando tienen texto. Con desnudos totales de ambos sexos. A veces en la tapa ya hay anticipo. Y están a la vista del transeúnte. Sin texto: solo se venden en librería especiales que se encuentran a casa paso, en el centro. Fotos a todo color, más caras que las de los quioscos (93).

Por donde se la mire y al alcance de la mano: Puig percibe la expansión de una economía visual pornográfica que ya había comenzado a producir una mutación en las prácticas de consumo. Las infranqueables paredes de la esfera privada se abren para dar lugar a una cámara y a través del texto y sus imágenes se despliega un nuevo espacio virtual productor de deseo. En las salas familiares, cuenta, se proyectan películas con títulos como: *Separándose* “comedia psicoanalítica con situaciones picantes entre médico y analizadas”; *Todas las parejas amantes*, “comedia de matrimonios colectivos con pantallazos de desnudos” y *Marido y mujer* “comedia con primeros planos (no precisamente los rostros)” (95). Y no solo en las salas. La última novedad es “el cine porno de bolsillo” que permite consumir videos similares públicamente en solitario: “En locales públicos, con anexo de *bowling* y billares. En algo así como una cabina telefónica, una pantalla se ilumina al introducir monedas (muchas) y refleja películas de cinco minutos de duración”. Desde los quioscos de revistas a las salas de cine y las cabinas personales, Puig da cuenta de la emergencia de un nuevo discurso sobre la sexualidad, el género y las fronteras entre espacios públicos y privados. Transitándolos, observa y escribe sobre las mutaciones en curso de un régimen disciplinario típico del siglo XIX a formas de producción y control capitalistas mucho más sutiles y flexibles que conducirán a la consolidación de otras identidades, deseos y consumos.

En el año quizás más representativo de las luchas obreras en Argentina, el año del *Cordobazo*, y en el mismo momento en que Cuba, a diez años de la revolución y amenazada por el bloqueo norteamericano, se preparaba para la “zafra de los diez millones” a la que fueron convocados intelectuales y artistas, Puig elige registrar el contexto de las luchas de las minorías en Estados Unidos. En esa época, a fines de los ‘60, se produce la emergencia de movimientos políticos desconocidos hasta el momento que proponen conceptos críticos distintos a los de la lucha de clases. Crean, en consecuencia, nuevos modos de lucha y de ocupación del espacio público para hacer visibles sus reclamos. Los movimientos por los derechos civiles de los negros fueron los primeros en inaugurar las nuevas formas de protesta luego ampliadas con las

manifestaciones pacifistas contra la guerra de Vietnam, los movimientos feministas, los de liberación homosexual y las luchas anticoloniales. Escuchando lo político en donde otros solo ven un espectáculo en technicolor, las crónicas de Puig son sensibles a estos acontecimientos.

En “Una revolución en las costumbres”, anticipando a la presentación de diálogos transcriptos que se verá en las novelas subsiguientes, leemos dos voces que discuten y polemizan sobre los cambios que ha impulsado “la juventud”:

—¿De qué se trata?

—De la juventud. Que está cambiando el espíritu de Nueva York, la ciudad de la tensión.

—Explíquese.

Uno de los interlocutores explica al otro el *american way of life*, modo de vida asentando en el deseo irrefrenable de consumo de bienes materiales, el miedo, y la neurosis urbana calmada a dosis regulares de sedantes y televisión. Son los jóvenes quienes comenzaron a revolucionar estas costumbres:

—Un día, a un grupo de chicos se les ocurrió que no es fracaso carecer de coche, de visones, de casa con césped: fracaso es vivir en tensión. Los hippies se dieron cuenta y se rebelaron.

—Una rebelión de país rico, que se cansa del confort como de un juguete viejo. Vaya la importancia. Revolución “de luxe”.

—En technicolor porque la ropa es colorínche, y en cinerama, porque las cabelleras no entrarían en la pantalla común. Pero revolución interna y espontánea contra la sociedad de consumo.

¿Pero dónde está el cambio? Pregunta exasperado uno de los interlocutores:

—El cambio. Después de tanto preámbulo va a parecer una pavada, pero no lo es. Se trata simplemente de bandadas de gente joven que van por las calles. A veces son muchos, a veces dos o tres. La ropa no es necesariamente extravagante, el pelo a veces hasta corto. Pero caminan sin apuro, no corren, miran y hablan a la gente que les pasa al lado. Un día yo iba solo por un barrio de oficinas y un grupo me dijo que iban todos al Radio City y que si no tenía otra cosa que hacer podía ir con ellos. Eran chicas y muchachos de aspecto corriente, todos menores de 25, vestidos y peinados como lo exigen sus jefes (¡aun aquí!), pero en lo más profundo fieles a los mandamientos principales del hippismo. Estas bandadas (después del trabajo o del colegio) revolotean por Nueva York, sin rumbo fijo a veces, y si ven una cara que les interesa la miran, abordan a los desconocidos, se sientan a charlar en los cordones de las veredas (en Nueva York no hay cafés para sentarse) y espantan del modo más directo al fantasma número uno de las grandes ciudades: la soledad.

—¿Pero son cuatro locos o casi todos los jóvenes?

—Casi todos. Una especie de solidaridad tácita une a los extraviados y a los solitarios (1993 [1969]: 72).

Esta dificultad para comprender “el cambio” puede ser la misma que experimentarían en ese momento histórico los lectores argentinos de la crónica. En efecto, la política que Puig elige registrar aquí no se aloja en la lucha sindical ni obrera sino en la “revolución de luxe”, en las transformaciones subjetivas y sensibles de la vida cotidiana en el corazón de un país poderoso. De nuevo, su lugar político es desplazado respecto a la retórica de izquierda hegemónica en Argentina, quizás uno transversal que cruza, sin dejar absorberse, el hipismo, el feminismo, los movimientos homosexuales y el mayo del ‘68 (ocurrido un año antes y durante el cual se escribían grafitis que no le hubieran desagradado al Puig de estas crónicas, como ser, “el aburrimiento es contrarrevolucionario”).

Casi diez años más tarde, en 1978 y ya exiliado en Nueva York, una revista de modas que se editaba en la España posfranquista, *Bazaar*, le ofrece nuevamente escribir crónicas. Su última novela publicada había sido *El beso de la mujer araña* y, a pesar de la aparente distancia que guardan las crónicas con ella, puede notarse la continuación de un procedimiento narrativo que se había plasmado en las entrevistas a los ex presos políticos que hizo en 1973. Las nuevas crónicas no se centran, como las de 1969, en las estrellas de cine y teatro de las grandes metrópolis, sino que se aproximan a la intimidad de los habitantes de Nueva York. Durante el día y la noche, Puig recorre, grabador en mano, calles, bares y departamentos de una ciudad que parece haber perdido el brillo del sueño hippie.

Casi todos los protagonistas son machos, locas, solteras y mujeres latinoamericanos (puertorriqueños, mexicanos, venezolanos, argentinos, colombianos) y casi todos los relatos van sondando, sin jamás develarlos, los secretos de su vida sexual. “Bar de solteras”, “Asexualidad”, “El detective negro”, los arcanos están en su mayoría escritos en primera persona e introducidos con un bolero de Mario Clavel: “Querida/o vuelvo otra vez a conversar contigo... la noche... trae un silencio que me invita a hablarte”. Se trata de conversaciones, sí, pero de aquellas en las que predomina una voz y que se escuchan furtivamente desde otro teléfono, detrás de la puerta o desde una mirilla abierta hacia los espacios del deseo (clásicos y nuevos) que Puig ya había comenzado a explorar tiempo atrás. Desde *La traición de Rita Hayworth*, dice Alan Pauls, Puig se dedicó a “atentar contra la intimidad como refugio, guarida, espacio privado, utopía de interioridad: husmear, inmiscuirse, interceptar comunicaciones

confidenciales, irrumpir en archivos secretos, descorrer telones, restablecer verdades escamoteadas, sacar confesiones a la luz, exhumar primicias innobles o desoladoras” (2011: 9).

Ahora bien, si bien desde su primer libro Puig había escuchado el secreto de las voces, en estas crónicas de fines de los ‘70 lo hace exponiendo el registro de la voz:

Querría... que este relato te interesase. Me temo... que es un crimen lo que está pasando. Por eso... grabé esta voz en una noche oscura, la voz de un hombre que perdió su alma. Estaba... muy embozado yo a la salida del bar... que peor fama tiene aquí hoy día. Me puse... una escafandra para evitar contagios y osé... hacer preguntas al primer viandante (Puig, Op. cit: 16).

Como en *El beso*, el artificio está en la transcripción, pero que aquí se hace explícita (es decir, no es la estructura misma de la narración). Los puntos suspensivos de esta cita tienen como efecto el armado de un ritmo particular, el de quien habla grabándose mientras se mueve (téngase en cuenta, además, el tamaño de los magnetófonos portátiles de la época). El viandante interrogado en este caso es una mariquita de Pensilvania en las puertas de un bar gay sadomasoquista:

Nunca había venido a este bar, pero me lo habían dicho. Nada peor, nada más bajo, más de moda, nada que te ponga a prueba las agallas de macho como esta letrina inmunda. Y era cierto. Hay que ser macho para aguantárselas. El que es macho, aunque le guste otro macho... macho queda, ¿lo discutimos? Con navaja se discute, o nada. Ah, ya tiene la mano ocupada con la grabadora (Ibídem: 17).

La voz de la mariquita-macho es sórdida, por momentos tan delirante como la atmósfera de cadenas, puños y látigos en donde resuena, allí donde “un japonesito ha encendido un cerillo para buscar sus gotas de sangre”. Su transcripción es a su vez una compleja operación de traducción:

Ahí en el fondo oí a alguno que tenía el mismo acento de usted, de latino, del subdesarrollo, y me pidió que le meara encima. Y mientras le meaba el mestizo inmundo acercó un cerillo a la pared y había escrito algo en letras que no eran las de acá, y le pregunté qué eran. Y así contestó: Querido... con mucho gusto te he de explicar todo, no temas... soy loca culta aunque mexicana. Aquí... en tierra tuya yo soy despreciada, ya que... en vez de John Wayne aspiro a ser mi madre [...]. Y traduzco: ESTA INSCRIPCIÓN TE PIDE PERPETÚES, SEA COMO SEA... CASTIGOS Y DOLORES, LOS OJOS... QUE ENTRE LAS TINIEBLAS TODO LO VISLUMBRAN, LOS OJOS... QUE PETRIFICAN A QUIEN SE REBELA, EN TI HARÁN BLANCO SI NO TE FLAGELAS (Ibídem: 19).

Las letras que no son “las de ahí”, es decir, que están escritas en otra lengua, están doblemente traducidas: suponemos que quien relata la escena lo hace en inglés con un interlocutor de acento latino, el “mestizo-loc”, quien escribe en “letras” de otro lugar y que se las traduce en inglés, pero que leemos en español. ¿De dónde son estas letras y estas voces?, ¿en qué idiomas hablan? La voz sigue:

Querido... en estos tiempos de liberaciones... ¡cautela!... porque liberación solo la da el castigo... el miedo... que sientes de las autoridades, solo se calma... si te infligen más inequidades. Entonces... te agradezco que así me degrades, Iglesia... y dictaduras de derecha e izquierda... saludan tu advenimiento a este antro de goce. Y eso es todo... periodista inmundo, vaya a contarle esto a su puta madre (Ibíd.: 19).

¿Habla el mestizo-loc-mexicana?, ¿la mariquita-macho de Pensilvania?, ¿el periodista inmundo? No hay marcas que señalen dónde termina una voz y empieza la otra: la ficción de la lengua queda desnuda en la intimidad del registro. Pero además, grabando estas voces y ficcionalizándolas, Puig muestra en su *materialidad* el cruzamiento de la reproductibilidad técnica y el cuerpo, anticipándose a las teorías que, años después, considerarán al sexo y al género no ya como naturales sino como aparatos inscriptos en un sistema tecnológico complejo.

En este sentido, si, como explicaba Giordano (1996; 2001) la escucha amorosa de Puig se funda en “el encuentro (‘transdiscursivo’) del cuerpo de una voz con el cuerpo de quien la escucha en la escritura”, debería considerarse que estos cuerpos, como las voces escritas, son también producidos por los dispositivos tecnológicos que Puig percibe en estas crónicas, desde las tecnologías centradas en el cuerpo (como la cirugía plástica) hasta las de representación (cine, televisión, fotografía). Lo que comparten la revolución de luxe y los arcanos de la pólvora es precisamente el desmantelamiento de las categorías estéticas y políticas modernas, en otras palabras, ponen de relieve los procesos de construcción de la subjetividad en el tecnocapitalismo avanzado de la segunda mitad del siglo XX, una subjetividad en la que, como cuentan las voces de Puig, la economía política y la economía libidinal han quedado indisolublemente entrelazadas.

4.5. Ventriloquia (o de dónde vienen las voces)

- Me da miedo, Valentín.
- Cuando te explique todo se te va a ir el miedo. Vas a ver lo fácil que es pasar un mensaje.
- Pero si la línea está intervenida me comprometo yo, ¿o no?
- Hablando desde teléfono público, no, y cambiando la voz, que es lo más fácil del mundo, eso yo te lo enseño. Hay mil maneras, con un caramelo en la boca, con un escarbadiante debajo de la lengua... Mirá, eso es nada.

El beso de la mujer araña

Desde sus primeros guiones Puig provoca una disyunción entre las voces y el lugar que supuestamente las determinan. Muestra, como el cine, el carácter “acusmático” que roza a toda voz, esto es, la imposibilidad de fijarla en un origen preciso; de ahí la fascinación que provoca este misterio. Tal como fue definida por Michel Chion (1982), la voz acusmática es una voz cuya fuente no se ve, por lo que se vuelve difícil de ubicar. Esta voz permanece en un lugar topológico paradójico: en la intersección del lenguaje y el cuerpo, sin pertenecer por entero a ninguno de los dos. Pero en un punto, todas las voces son acusmáticas, pues siempre hay algo incongruente entre la voz y el cuerpo de donde emana, entre quien habla y su voz que suena, en principio, extraña. Como explica Mladen Dolar, la voz plantea una disyunción entre lo visible y lo audible: “La fuente de la voz nunca puede ser vista, surge de un interior secreto y estructuralmente oculto, no se corresponde en modo alguno con lo que vemos. [...] Cada emisión de voz es en esencia ventrilocuismo” (2007: 80). En la literatura de Puig, además de voces acusmáticas, podríamos hablar de “idiomas acusmáticos”, esto es, de idiomas que no se corresponden con un origen determinado.

Los personajes de Puig hablan idiomas que, como ellos, no pueden localizarse fácilmente. En *El beso de la mujer araña*, dos de las protagonistas de las películas que Molina le cuenta a Valentín, Irena y Leni, provienen de zonas que han sido arena de conflictos políticos durante siglos y en las que las disputas no solo estuvieron marcadas por la posesión del territorio sino también por la imposición de una lengua y de una cultura. La novela se abre con una voz que habla de Irena, la protagonista de la película *La mujer pantera*:

—A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos (9).

Irena está dibujando una pantera macho en el zoológico del Central Park de Nueva York, pero, en realidad, “está como en otro mundo, ensimismada dibujando a la pantera”. Se sobresalta con un sonido, el chasquido de un fósforo. El muchacho que estaba encendiendo un cigarrillo detrás de ella se disculpa y cuando hablan, “él se da cuenta que es extranjera por el acento”:

—La chica le cuenta que es una refugiada, estudió bellas artes en Budapest, al estallar la guerra se embarcó para Nueva York. Él le pregunta si extraña su ciudad. A ella es como si le pasara una nube por los ojos, toda la expresión de la cara se le oscurece, y dice que no es de una ciudad, ella viene de las montañas, por ahí por Transilvania (11).

Transilvania es una región que forma parte del actual territorio de Rumania, pero hasta la I Guerra Mundial perteneció a Austria-Hungría y luego a la Hungría aliada a Alemania en la Segunda Guerra Mundial. La virtualidad de Transilvania alude, por un lado, a un territorio en el que convivieron durante siglos húngaros, rumanos y gitanos y en el que se sucedieron luchas por el establecimiento de una lengua nacional; y por otro, a un escenario característico de una historia de terror, *Drácula*. Nunca hay precisiones respecto al lugar de origen de Irena, solo se sabe que viene de “por ahí por Transilvania”. Esta dificultad para localizarla se repite cuando el muchacho la invita a almorzar a un restaurante de “compatriotas de ella” que no se sabe si es “húngaro o rumano, algo así”:

— [...] cuando él se para frente a un restaurant húngaro o rumano, algo así, ella se vuelve a sentir rara. Él creía darle un gusto llevándola ahí a un lugar de compatriotas de ella, pero le sale el tiro por la culata. Y se da cuenta que a ella algo le pasa, y se lo pregunta. Ella miente y dice que le trae recuerdos de la guerra, que todavía está en pleno fragor en esos momentos (12).

Molina no recuerda las marcas de localización y pertenencia, aunque pueda describir el brillo de una tela o el peinado banana de una actriz. En ese restaurant impreciso, Irena se encuentra con otra mujer como ella, extranjera, hermosa y rara (“se le nota algo rarísimo en la cara, algo que da miedo y no se sabe qué es”). Irena habla con esa mujer “en un idioma rarísimo”. El muchacho “no entiende ni una palabra de lo que se dicen”, pero antes de irse, la mujer traduce al inglés una frase, que Molina

reproduce a su vez a Valentín doblando la voz de ella: “La mujer entonces, para que entienda también él, le dice a Irena: ‘Te reconocí enseguida, tú sabes por qué. Hasta pronto...’”. Como Lilla y Rick en *Summer Indoors*, Molina “traduce una traducción” a un idioma que emerge en el presente de la historia narrada, es decir, a un idioma que no es previo a ser hablado sino que surge en el movimiento de la narración y la escucha. Molina no traduce el sentido sino aquello único que en un determinado modo de hablar y de gesticular produce una emoción en quien escucha, observa o lee. Esta operación traductiva se vuelve aún más evidente en la segunda película narrada por Molina, la mencionada producción nazi titulada *Destino*.

La protagonista es Leni, una cantante francesa, pero de Alsacia, región situada al este de Francia en la frontera con Alemania y Suiza. Allí, se habla francés, alemán y alsaciano y, como Transilvania, fue una zona en la que se produjeron continuos conflictos y disputas por la definición de los límites territoriales. Pero Leni vive ahora en la París ocupada por los alemanes y se enamora de un oficial nazi⁶²:

– [...] él pregunta por qué ella tiene nombre alemán, Leni, y apellido francés, que no me acuerdo como era. Y ella le dice que viene de Alsacia, en la frontera, donde a veces ha flameado la bandera alemana. Pero le dice también que fue educada para querer a Francia, y que ella quiere el bien de su país, y que no sabe si los ocupantes extranjeros lo van a ayudar (51).

Como Irena, Leni se presenta haciendo una *performance*, pero en lugar de estar dibujando, canta en un teatro parisino de lujo:

– [...] Y canta una canción primero en francés y después en alemán. Y ella está en lo alto del escenario y de repente a los pies de ella como un rayo se enciende una línea recta de luz, y va dando pasos para abajo y a cada paso, ¡paf! una línea más de luz, y al final queda el escenario todo atravesado de estas líneas, que en realidad cada línea era el borde de un escalón, y se formó sin darte cuenta una escalera toda de luces.

[...] Bueno, lo que no te dije es que lo que cantó fue algo muy raro, a mí me da miedo cada vez que me acuerdo de esa pieza que canta, porque cuando la canta está como mirando fijo en el vacío, y no con mirada de felicidad, no te vayas a creer, no, está asustada, pero al mismo tiempo no hace nada por defenderse, está como entregada a lo que le va a pasar.

–¿Y qué es lo que canta?

–No tengo idea, una canción de amor, seguro. Pero a mí me impresionó (49).

⁶² En 1980, Néstor Perlongher publica un libro de poemas titulado *Austria-Hungría*, en el que la “Canción de amor para los nazis en Baviera”, cantada por Marlene Dietrich enamorada de un nazi, nos recuerda a esta película que cuenta Molina: “Marlene Dietrich/cantaba en Londres una canción entre la guerra:/Oh no no no es cierto que me quieras/Oh no no no es cierto que me quieras/Sólo quieres a tu padre, Nelson, que murió en Trafalgar/y ese amor es sospechoso, Nelson/porque tu papá/era nazi!//Era el apogeo de la aliadofilia/debajo de las mesas aplastábamos soldados alemanes/pero yo estaba sentada junto a ti, Nelson/que eras un agente nazi/Y me dabas puntapiés//Oh no no no es cierto que me quieras/Ay ay ay me dabas puntapiés”. (1980: 24).

Leni canta canciones incomprensibles, que no se *sabe* lo que dicen, pero a partir del recuerdo de la voz de Leni, Molina se impresiona y puede traducir la canción sin traducir la letra (como Cora en *Ball Cancelled*, a quien la habían impresionado las historias de Tobago que luego tradujo en dibujos). Lo que impresiona, entonces, es lo que se traduce.

La segunda canción que Leni canta es una habanera, enmarcada en palmeras hechas de papel plateado, una luna bordada de lentejuelas y el sonido de las olas que simula la orquesta con maracas:

—¿Qué dice?

—Andá a saber..., porque no traducían las canciones. Pero era triste, como de persona que ha perdido su gran amor y quiere resignarse pero no puede, y que se deja llevar por el destino. Sí, debía ser eso, porque ella cuando le dicen que el viento es favorable se sonríe muy triste, porque la lleve donde la lleve el viento ya le da igual. Y así cantando se vuelve al velero, que poco a poco va saliendo por un costado del escenario, con ella en la popa que sigue con la mirada perdida detrás de las palmeras, que es donde empieza lo más negro de la selva (67-68).

Molina tampoco sabe qué dice Leni pero, con su mirada cinematográfica percibe sus gestos, una sonrisa triste, el caminar hacia el velero en la arena, una mirada perdida. No *sabe* pero *siente*, “traduce” a partir de su experiencia emocional y no a partir del sentido de las palabras. Es por esto, precisamente, que Molina no traduce según la representación tradicional de la traducción, es decir, aquella que privilegia el traslado de sentido de una lengua a otra. En *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, como veremos, la operación de traducción tampoco será a partir del sentido. Ramírez es la contracara de Molina, pues sí sabe lo que significan las palabras pero no “lo que debería sentir” cuando se las nombran. Pero en *El beso*, Molina traduce sintiendo el “grano” de las voces, aquello que Roland Barthes asociaba no sólo con el timbre de la voz, sino con lo enunciado que *excede* el sentido sin por ello convertirse en un sinsentido.

Las voces que traduce Molina, así como su propia voz, se encuentran al filo de la expropiación a la que las somete el poder, en otras palabras, en el cruce de los discursos y la singularidad. Puig escucha con la “mirada sonora aniquiladora del mundo”, desarmando el lugar de donde provienen las voces que registra: el propio *locus* moderno de construcción de la identidad. Las voces que Puig escribe no son adjetivables porque el sujeto que las emite es siempre descentrado, y no es sino por esto que no se postulan como narradores.

La mirada sonora de Puig corresponde a una forma nueva de sensibilidad que logra escuchar el destello final del sujeto moderno y lo suspende en el último instante iluminado, como diría Molina, “por trucos del cine”. Quizás sea esta “mirada sin cuerpo” de la que hablaba Puig en una entrevista cuando le preguntaron cómo le gustaría regresar a su pueblo, General Villegas. “Como una mirada sin cuerpo”, fue la respuesta, una mirada suspendida, casi fantasmal, como la voz. El registro sonoro, afirma Derrida, es uno de los fenómenos mayores del siglo XX. En el cine, “la voz no agrega algo; ella es el cine, pues es de la misma naturaleza que el registro del movimiento del mundo” (2001; s/d.). La voz, como las imágenes del cine, se presenta siempre en su actualidad, es decir, viva, por lo que su pasado “será para siempre radicalmente ausente, irrepresentable en su presencia viva” (Ibídem).

En *El beso*, este mecanismo vital está también impulsado por la traducción. Las lenguas que Molina no “entiende” pero que aun así traduce, sobreviven en su voz. Éste es el “gesto inicial de amor” que Puig hace en su escritura y que llegará a su máxima expresión en *Sangre de amor correspondido*. El desafío es presentificar las voces, no relatarlas: “La presentificación es lumínica, un resplandor para el que se ha creado antes toda la oscuridad. Es la creación de un corazón humano” (Aira, Op. cit.: 29). Puig crea este corazón, como si se tratara de un complicado mecanismo de relojería —como el corazón de Ama y de W218, o de Ana, que no es una mujer sino “una máquina”— en la escritura misma del registro. Molina, sin la “autoridad epistémica” para narrar, se oculta en la reproducción del registro, o mejor dicho, se “mimetiza”, como el cuerpo de Irena o de Leni:

—Pero vos no sabés los ojos que tiene esa mujer, muy negros, sobre esa piel tan blanca. Y me olvidaba lo mejor: cuando ya aparece al final en la popa del velero, se ha puesto la flor de terciopelo en el cabello, a un costado, y no se sabe qué es más suave, si el terciopelo de la orquídea o el cutis de ella, que es como de pétalo de alguna flor, de una magnolia pienso yo (68).

Sin embargo, no se trata de una reproducción mimética de un original, puesto que ese mismo original ha sido puesto en duda. Leni se transforma por un momento en orquídea, o la orquídea en Leni (“hay un primer plano de esa orquídea salvaje pero finísima, caída en la arena, y sobre la orquídea va apareciendo esfumada la cara de Leni, como si la flor se transformase en mujer”) y, nuevamente, como en *The Buenos Aires Affair*, las jerarquías ontológicas quedan puestas en jaque. A menudo, los cuerpos que Puig presenta no se definen por su pertenencia a una especie, sino que van

transformándose en la experiencia (mujer-pantera, mujer-araña, sexo-zarza: “es preciso comprender exactamente dónde la carne animal se vuelve vegetal”, dice Gladys). Del mismo modo, las voces que Molina traduce provienen de territorios diversos, dicen lenguas impuras, quiebran toda ilusión de pertenencia natural para instalarse provisoriamente en ciertas “zonas del lenguaje”, como mencionaba Jitrik (1972) respecto a la poesía de César Vallejo⁶³. Puig parece haber intuido prácticamente, en el hecho vital de escribir, lo que literariamente ya habían intuido las vanguardias, o sea, una particular relación indiferenciada entre arte y vida que pone en jaque la noción iluminista de la unicidad de la lengua. Esto es precisamente sobre lo que escribían Deleuze y Guattari en la misma época que Puig, cuando planteaban que “todas las lenguas están en variación continua inmanente: ni sincronía ni diacronía, sino asincronía, cromatismo como estado variable y continuo de la lengua” (1980: 123)⁶⁴.

Las voces que Molina traduce no remiten a una voz original perdida y tampoco son traducidas a una lengua materna, es decir, a otro origen. La traducción de voces registradas es el medio de reproducción textual que Puig utiliza, pero es una operación que por su radicalidad desarma incluso la idea clásica de reproducción. Contrariamente a lo que postula Paula Siganevich en “Brasileridad, traducción y género en la escritura de Manuel Puig”, Puig no traduce para filiarse “a la palabra de la lengua extranjera” ni para iniciar otra filiación (en Amícola y Speranza, 1998: 238). La cuestión, más bien, sería preguntarse qué sucede cuando no hay una lengua o texto “original” en los que basar la traducción. Si, como las voces, la traducción deja de ser una forma de predicado textual el problema se desplaza. La traducción no nacería entonces de un trabajo autenticado por un autor diferenciable o individualizable sino de un artificio, es decir, de un texto que pretende o simula ser el original, pero que es artificialmente construido y replicado. Así, de la operación de traducción con la que Puig experimenta salen voces, pero ventrílocuas, artificiales... sensibles, como un corazón de relojería.

⁶³ La “zona del lenguaje” no se corresponde con las zonas de exilio y traducción. Refiere específicamente a la relación de Vallejo con el lenguaje, en tanto experiencia de la vida y no de representación de la vida. Como escribe Coyné, es la ligazón vital entre lenguaje y experiencia: “Vallejo no recibe el lenguaje como una riqueza formada de antemano, que se trataría entonces de utilizar en la mejor forma posible, sino que lo ve nacer y morir ante sus ojos, dotado de una existencia inquietante, tan inquietante como la existencia misma” (en Jitrik, 1975: 133).

⁶⁴ La noción de lengua se establece, como se vio en el capítulo 2, a partir de la formalización y disciplinamiento (condensados por la norma ortográfica) de la vida del lenguaje; en este sentido, ha sido establecida a base del mismo criterio iluminista que permite cambiar el tiempo cambiando los nombres de los meses.

Capítulo 5

Maldición eterna...

5.1. La zona sin nombre

-¿Con quién comparte un estilo?
- Lo siento, pero no sé mucho de literatura.

Manuel Puig

Con el correr de los años y de los análisis críticos sobre su obra, se ha vuelto casi un lugar común afirmar que Puig fue *más allá* de la literatura. Pero podríamos ahora reformular esta frase preguntándonos si estuvo alguna vez dentro de ella. Por simple que parezca, los efectos de esta reformulación pueden ser vastos, pues ponen en cuestión algunos aspectos clave del andamiaje epistemológico con el cual se ha abordado, en términos generales, su producción literaria. Por “literatura” entendemos aquí el campo de fuerzas históricamente situado (Bourdieu, 1984) que vincula autor, público lector, crítica y mercado editorial, y que, en el caso de Puig, aceptó sus novelas pero no gran parte de sus otros textos, especialmente sus primeros guiones y sus comedias musicales.

Pero los textos que han quedado en los márgenes de su producción no se configuran, sin embargo, como pre-textos para llegar a la “literatura”, o como productos

para la industria del espectáculo, sino que ameritan ser leídos desde fuera de las reglas dictadas por el campo literario, o mejor dicho, desde las fisuras que en él provocan. Si, como creemos, Puig se sitúa *más allá* de la literatura, leerlo con herramientas teóricas “literarias” no puede ser sino un ejercicio con resultados previsibles. Concentrándonos en lo indecible que se expresa en los textos de Puig, en sus agujeros y silencios más que en lo que “comunica” su escritura, el recorrido por las zonas de traducción y exilio que emprendimos puso de relieve la necesidad de un cambio en el modo de leer la producción puigiana que partiese del cuestionamiento de conceptos clave (como la lengua), y que no postulara, además, un “objeto de conocimiento” previo a la experiencia de la investigación y su escritura.

Desde sus primeros guiones, Puig enuncia desde un lugar y desde una lengua inciertos, de ahí la dificultad que se renueva cada vez que se intenta fijarlo “más acá” o “más allá”. Su desplazamiento no es solo un dato biográfico sino una condición necesaria de su escritura, del mismo modo que lo fue su pasión por el cine. Las categorías con las que se ha tratado de definirlo, no obstante, no han podido dar cuenta de su complejidad. La noción de extraterritorialidad lingüística, indisociable como vimos a la de exilio, corre el riesgo de situarlo *por fuera* de una lengua y un espacio, cuando en realidad lo que Puig hace es atravesarlos y ponerlos en crisis. Como expresa Graciela Goldchluk: “Afuera del país pero no exiliado, de viaje por Europa pero no de paseo, extranjero en todas las lenguas, opera de manera inversa al escritor erudito que delimita un idiolecto preciso, inalienable, que cultiva el jardín de un idioma al cual podrá volver siempre como una patria” (2005: 13). No *posee* una lengua a la que volver porque no establece una relación de propiedad con las lenguas sino que las experimenta en una amalgama indiscernible entre experiencia y voz, desplazándose diferentemente por los lugares de enunciación desde los cuales narra. Las zonas de exilio y traducción van componiéndose y recomponiéndose con el desplazamiento por estos lugares.

Escribiendo, Puig captó lo inefable de todo cambio, pero como se trataba de aquello que todavía no había sido nombrado, una “zona sin nombre”, lo expresó conjugando un registro sensible con “accidentes de la fantasía”:

[...] mi idea es que ciertas zonas del inconsciente son las que están más cerca del cuerpo y son las más subversivas, son las partes del ser humano menos dispuestas a aceptar una acción represiva. Entonces si el autor, el narrador, puede iluminar, mostrar, algo de esto, descubrir algo de esto, difícilmente por medio de un planteo racional, sino por un accidente de la fantasía, por una

intuición, entonces aquí es donde el narrador haría su aporte. Es decir, tocando una zona donde hay una plaga social, pero es una plaga muy secreta, tal vez no se la pueda nombrar sino que se la pueda nombrar a través de una metáfora porque no existe el nombre, es algo tan difícil, tan inesperado que no tenemos vocabulario para eso, solamente a través del poder de la metáfora se puede captar allí ese cáncer (Puig, s/f, en Romero, 2006: 156).

“No tenemos vocabulario para eso” es la fórmula que marca el quiebre epistemológico en el que se inscribe Puig, y como “no existe el nombre”, queda la posibilidad de lo inesperado: inventarlo. Puig traza, fragmentados, los mapas de las zonas que afloran en el desplazamiento. “Cartógrafo del éxtasis”, como lo llamó Néstor Perlongher (1998: 129), no calca el territorio sino su experiencia, el movimiento mediante el cual se sale de la propia posición, el inquietante *estar fuera de sí*.

En tanto éxtasis, el desplazamiento por las zonas se vuelve un corrimiento de los lugares de sujeto asignados, ya sea de género, de clase, lingüísticos o culturales. Puig desplaza las estrategias codificadas de apropiación del espacio, la lengua y el cuerpo, “elementos” indispensables para la conformación de cualquier identidad. Si aceptamos, entonces, que toda experiencia se sitúa, como la voz, en el cruce de la historia con la singularidad, es precisamente desde allí que es posible hacer enunciaciones aún no codificadas, y a partir de las cuales se puede cuestionar aquello considerado aceptable o “normal”. La singularidad, como vimos en el capítulo cuatro, se entiende aquí, siguiendo a Félix Guattari, como un proceso de subjetivación que rechaza los modos de codificación preestablecidos para construir “modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular. Una singularización existencial que coincida con un deseo [...], con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad” (Guattari y Rolnik, 2006: 29). Por eso, parece decirnos Puig, el peligro acecha cuando la singularidad se transforma en identidad, o dicho de otro modo, cuando la zona se nombra con un nombre absoluto y el desplazamiento de los cuerpos, de las lenguas o de las voces, se fija⁶⁵.

⁶⁵“Durante mi estadía en Caracas, cada vez que alguien me quería expresar su máximo grado de apreciación me decía: “Tú no pareces argentino”. Acto seguido yo contaba mis problemas de toda la vida con la idiosincrasia de mis compatriotas, especialmente los porteños. Pocos minutos después, inexorablemente, me contaban el último chiste sobre argentinos. Y allí mis lentísimos reflejos empezaban a actuar, me empezaban a señalar una zona de peligro, se me producía un vago pero persistente desagrado que no lograba comprender y menos aún expresar [...] Lo que más me alarmó fue ese arsenal de chistes con los que se acribilla el gigantesco (?) ego argentino. Me recordó la oleada de chistes sobre judíos que

Es en estos *nombres-por-venir* que se inscribe la política de la obra de Puig, una política que no se enuncia (“el olor a panfleto es horrible”, dijo en plena década del ‘70), pero se lee. Se trata, más bien, retomando a Deleuze y Guattari (1988), de una *micropolítica* que circula por la intimidad del registro. En tanto descentramiento de lo que constituye la *macropolítica*, esto es, la política representada por el aparato de Estado (las luchas de la macropolítica son las que comandan, por ejemplo, los partidos políticos, los intelectuales orgánicos, los sindicatos, la policía), la *micropolítica* conforma todas aquellas relaciones sociales que no pueden ser fácilmente capturadas por los sistemas de representación habituales, lo cual implica su continuo reposicionamiento y renovación. Así, la literatura de Puig nos advierte que, ya sea nacional, partidaria, lingüística, cultural, de clase o de género, el problema es la política basada en las identidades preestablecidas.

Si bien en su época ni siquiera se lo consideraba un escritor politizado, Puig fue políticamente radical al desarmar cualquier base “natural” que se le otorgue a la identidad. Sacudió incluso la más “natural” de todas, aquella que hace corresponder el sexo biológico con la sexualidad. “No admito que la identidad pase por la sexualidad”, declaraba a mediados de los ’80, y explicaba: “la sexualidad es algo intrascendente. Algo opuesto a la afectividad, que sí es trascendente. Lo que ocurre es que se confunden esos dos planos cuando no se deberían confundir. Por eso, para mí, el concepto de hombre es un concepto reaccionario” (en Romero, 2006: 247-248). En sus textos nos ofrece nada menos que una nueva experiencia sensible de lo político (Rancière, 1995), ya que abre la posibilidad de entender como políticos los términos mismos con los que se articulan las identidades. Lo hace, como vimos, inventando nombres antes inexistentes, pero también (y esto quizás es lo que fue menos comprendido), invirtiendo una consigna de Audre Lorde, desmantelando la casa del amo con las herramientas del amo.

Leer a Puig exige entonces un dispositivo conceptual que no se ordene en torno a un solo un núcleo teórico o disciplina. Este quiebre epistemológico no parte sino de aquello que Puig estaba de algún modo cartografiando. Por esto, se vuelve preciso

devastaron las pampas en los años cuarenta, mientras otros vientos devastaban Belsen y Auschwitz. Me recordó los chistes sobre homosexuales, que devastaron y devastan el planeta entero y seguramente también en Marte, que por algo también lleva nombre de macho guerrero” (Manuel Puig, s/f, en Romero, 2006: 196).

revisar los elementos conceptuales que nos permitan abordar las zonas de traducción y exilio desde otras perspectivas. “En las zonas”, es decir, leyendo contemporáneamente a Puig, la traducción y el exilio como categorías van dejando de ser funcionales para poder pensar la novedad que su escritura introduce. Durante el análisis de las novelas del “ciclo del exilio” surge así un cuestionamiento de la figura del escritor latinoamericano exiliado de la década del ’70 y de la representación del exilio que se articula con él. Del mismo modo, una lectura de las operaciones de traducción que Puig realiza nos lleva a reflexionar acerca de la vigencia de categorías tradicionales como “texto original”, “lengua nacional” y “lengua materna” en su literatura.

La traducción en las *novelas* de Puig (pues no se la ha abordado de forma detallada en el resto de su obra) ha sido analizada especial y casi exclusivamente en dos de las que fueron escritas durante el “ciclo del exilio”: *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982). Como afirma Claudia Kozak (2011), ambas se conforman como un par: “*Maldición eterna* y *Sangre* constituyen un par solidario en cuanto a la técnica empleada en el proceso de escritura que implicó el registro de conversaciones mantenidas con personas reales, a través del tipeo en la máquina de escribir en un caso o del uso del grabador en el otro; par solidario también en cuanto al recurso a la traducción (del inglés y portugués respectivamente)” (132). Esta observación coincide con las propias declaraciones de Puig en el momento de escritura y publicación de estas dos novelas, en las cuales destacaba “la pirueta de traducción muy especial” (1979, en Romero, 2006: 192) que debió hacer para *Maldición eterna* y la escritura a partir de entrevistas con personajes “reales” y “a sueldo”.

Sobre la experiencia de escritura de *Maldición eterna*, cuenta en 1981:

Después de dos años en México donde me había sentido muy bien, la estadía se interrumpió por un problema de salud muy inquietante en el que desarrollé una intolerancia a la altura. Me fui entonces a Nueva York y me encontré allí con un personaje, con un ser real vecino del Village, que de algún modo encarnaba todas las incógnitas neyorquinas [...]. El misterio que lo envolvía me fue obsesionando: él era un símbolo viviente de mis dificultades en Nueva York. Le propuse entonces hacer un trabajo de investigación juntos: una larguísima entrevista durante la cual él debía tener el valor de responder todas mis preguntas. No quería. Se resistió. Pero estaba sin trabajo y le ofrecí una paga por horas (en Romero, 2006: 204-205).

El material de las entrevistas fue registrado en inglés y sin grabadora: “él estaba sentado al lado mío y yo tomaba nota a máquina de lo que íbamos diciendo” (Ibídem). La “pirueta” de traducción de la que habla Puig no es otra que la escritura misma de la novela. Trabajó en las dos versiones (en “inglés” y en “español”) al mismo tiempo y es la novela que, indudablemente, exhibe de forma más cruda el “asunto del idioma” que recorre su obra desde sus primeros textos. En este sentido, si es cierto que las cuestiones del espacio y las voces atraviesan la obra de Puig, es en *Maldición eterna* que comprometen y se comprometen con la materialidad de la escritura. En otras palabras, los textos de Puig plantean un problema irresoluble desde el punto de vista de la literatura que es la ambivalencia de la voz en su materialidad fónica y gráfica. Es por esto que *en lo que queda escrito* de Puig hay una crisis: no de lo que dijo, quiere o podría decir sino de lo que Puig escucha en la materialidad de una voz que ya no puede decir más.

Ahora bien, el hecho de que los análisis más exhaustivos de la traducción en Puig se concentren en estas dos novelas y no en su producción anterior, se debe en gran parte a que —incluso para el propio Puig— puede aplicárseles casi automáticamente el concepto más clásico de traducción, en un momento histórico, además, en el cual éste se articulaba en el campo intelectual con la experiencia de otros escritores que también vivieron los efectos lingüísticos y culturales del exilio. La correspondencia entre la traducción que Puig realiza en estas novelas y el concepto “traducción”, sin embargo, es solo parcial. De hecho, aunque por momentos coincidan, interesa sobre todo recorrer la *zona de traducción*⁶⁶ percibiendo los espacios en donde se cruzan, se superponen o se bifurcan.

5.2. Translation proper

En su artículo “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción” (1959), Roman Jakobson propuso una distinción tripartita de las diversas formas de traducción que se transformó en un clásico. La primera es la traducción intralingual, a la que define

⁶⁶En su libro *The Translation Zone* (2006), Emily Apter usa el concepto “zonas de traducción” para indicar aquellos lugares “en traducción, es decir, que no pertenecen a una sola y determinada lengua o medio de comunicación” (6, traducción nuestra). Sin embargo, nos diferenciamos de su propuesta en que ésta se concentra en una renovación de la teoría de la traducción en el marco de la renovación de la literatura comparativa en tanto campo disciplinar.

como la interpretación de signos lingüísticos dentro de la misma lengua; la segunda es la interlingual, la interpretación de signos lingüísticos por medio de otra lengua; y la tercera y última, la traducción intersemiótica, aquella que se realiza entre distintos sistemas semióticos. Según Jakobson, solo la interlingual, es decir, la traducción entre lenguas, es la “traducción propiamente dicha” (*translation proper*). Vista en retrospectiva, no es casual que esta definición de Jakobson haya llegado a la condición de clásica, pues condensa lo que comúnmente se entiende por traducción: el pasaje de una lengua a otra. Jakobson, sin embargo, no podría haber postulado el carácter genuino de la “traducción propiamente dicha” (*proper* podría traducirse también como “verdadero”), sin presuponer que cada lengua es externa a otra, esto es, diferente y susceptible de ser individualizada y contabilizada como si se tratara de elementos aislados. Esta diferencia “natural” entre las lenguas no es otra que la que sostiene la representación *dóxica* de la traducción como un puente que acerca lenguas y culturas.

La red de connotaciones lexicográficas asociadas al término traducción da cuenta de la relación que se ha establecido entre la traducción y la espacialidad. La idea de transferir o mover de un lugar a otro, o de unir una palabra, frase o texto con otro, está presente en más de una etimología (como *fanyi* en chino, *translation* en inglés, *traduction* en francés, *honyaku* en japonés, *Übersetzung* en alemán) (cf., Sakai, 2006). En este sentido, como sostiene Susan Sontag, traducir implica una geografía de la acción, específicamente, de una acción *en el espacio* (2007). No obstante, 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. Sin embargo, la traducción no es solamente la barca que une dos orillas (como sostuvo, entre otros Martin Heidegger, cf., Cassin, 2004), sino que es el procedimiento que las configura en cuanto tales, puesto que la distinción en unidades se percibe solamente cuando las fronteras establecidas entre las lenguas se hace visible a partir de la necesidad de zanjarla.

A pesar del interés generalizado (no ya de Jakobson sino de las teorías y trabajos más recientes sobre traducción) en deconstruir el mito del “origen”, sobre todo el del “texto original”, el establecimiento de una pertenencia o deuda originaria se continúa en la representación espacial de la traducción “propiamente dicha”. De allí que, aunque se deconstruya y hasta rechace el privilegio del texto original, el “origen” se traslada a la lengua, entendiendo aquí por lengua el conjunto unitario de formas de expresión dotado

de propiedades describibles y cuantificables ligado a un territorio estatal (Agamben, 2001). Se comprende así que el problema de la espacialización, al menos planteada en estos términos, es que reproduce el mapa geopolítico moderno-colonial que estableció y organizó jerárquicamente las lenguas y sus fronteras junto a la de los territorios nacionales. Desde este punto de vista, el único modo de postular la traducción interlingual como la “traducción propiamente dicha” es aceptando la representación de la lengua como lengua nacional.

Según Sakai, la forma de traducción “entre lenguas” que se instituye como legítima emerge dentro de lo que él denomina “régimen de traducción” (2009), esto es, el modo hegemónico en el que se ha comprendido y representado la traducción en la modernidad occidental. A este régimen lo compone el conjunto institucionalizado de protocolos, normas, cánones y maneras de ver y hacer la traducción que se articula de forma indisoluble con la representación de la lengua nacional. De allí que no sea exagerado señalar que las principales perspectivas teóricas de los siglos XIX y XX que se ocuparon de la reflexión sobre la lengua y la traducción se desarrollaron en cierta complicidad con la construcción de las “comunidades imaginadas homogéneas” (Anderson, 1993) articuladas en torno a la organización política del Estado-Nación, sostenida en base a procesos de codificación que no son solo económicos sino lingüísticos, sociales, sexuales y afectivos.

El régimen de traducción ha tenido como efecto principal y más profundo el de *representar* la traducción (esto es *fijarla*) dentro de un esquema de “co-figuración”, el cual construye una *figura* de la traducción compuesta por dos lenguas nacionales. Esta figura, a su vez, es la que permite representar cada lengua como una unidad lingüístico-cultural idéntica a sí misma y diferente respecto a otras unidades. La importancia de la representación de la lengua en tanto unidad es que funciona como el ideal regulador que permite distinguir una lengua de otra. A partir de la unidad de la lengua, entonces, se hace posible organizar sistemática y científicamente el conocimiento sobre cada lengua en particular, así como también una regulación política de sus usos. La idea de unidad funciona de hecho en un doble registro: por un lado, determina epistemológicamente aquello que forma parte o no de la “base de datos” de una lengua (qué es lingüístico o extra-lingüístico y qué es propio o no de cada lengua en particular); y por otro, indica y proyecta la lengua correcta a la que se debe aspirar (lo que debe evitarse por ser

heterogéneo a esa lengua y rechazado por impropio). En suma, lo que ha permitido el “régimen de traducción” ha sido aislar y yuxtaponer las lenguas como unidades individuales, homogeneización que constituye uno de los engranajes más importantes de la producción de identidades nacionales.

De este modo, el esquema de co-figuración establece las pautas para determinar el uso correcto de cada lengua, así como las formas en que se establecen las relaciones *entre* lenguas. Forma una parte fundamental, en otras palabras, de las luchas de poder que establecen las jerarquías lingüísticas. En tanto ideal regulador otorga las bases que permiten alabar, cuestionar o defender la pureza de una lengua; al punto tal que funciona como patrón para delimitar lo que se considera auténticamente nacional y, en consecuencia, las desviaciones a ser sancionadas. De forma paradójica, lo extranjero se figura siempre exterior a esa unidad de lengua, razón por la cual su “incorporación” puede considerarse peligrosa (de ahí que la traducción sea vista a menudo como una amenaza de “contagio”). Los guiones de Puig, como vimos, revelan sin embargo que esa extranjería no es exterior sino parte constitutiva de la lengua nacional.

Siguiendo esta propuesta conceptual de Sakai, pueden comprenderse desde un nuevo ángulo los conceptos clásicos de traducción como “lengua de partida” y “lengua de llegada” —usualmente operantes, como vimos, en los análisis que trazan la “llegada” de Puig a la novela por medio de su “llegada” al español— como emergencias del esquema de co-figuración. Desde él, entonces, es que se vuelve posible revisar la representación de la traducción como un traslado *entre unidades*. Por consiguiente, si aceptamos que una lengua no es numerable ni distinguible fácilmente de otra, en una palabra, si quebramos su pretendida “unidad orgánica”, la forma de entender la traducción se ve, de una parte, radicalmente modificada y, de otra, el desafío ya no se concentra en conservar la pureza de la lengua sino en comprender la diferencia lingüística sin ceder al nacionalismo y a sus estrategias de apropiación.

Desde esta perspectiva, el traslado, en lugar de ser unidireccional y de un área cerrada a otra, tal como plantea la imagen de la traducción en el régimen moderno, es multidireccional y se produce entre áreas con fronteras difusas. Lo que interesa, por tanto, es romper con la lógica sucesiva, progresiva y excluyente de la lengua, entendiéndola no como un conjunto homogéneo sino como un conjunto heterogéneo, que, lejos del equilibrio, no cesa de bifurcarse. Como sostienen Deleuze y Guattari

(1988), la comprensión formal de la lengua, especialmente a partir de la división que Ferdinand de Saussure establece entre *langue* (lengua) y *parole* (habla), se basa en una noción de estabilidad o de regularidad que considera las variaciones lingüísticas como un temblor anómalo, noción que permite a su vez transformarla en un objeto científico. La traducción, como intuyó Walter Benjamin (1916), entraña por lo tanto “una continuidad transformativa y no la comparación de igualdades abstractas o ámbitos de semejanza”.

5.3. La lengua embabelada

Vamos descendamos y embabelemos allí su lengua.

Génesis, II.I-9

En su diario, en una nota breve pero misteriosa, Frank Kafka 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). La torre era, en efecto, demasiado alta, tal vez la más ambiciosa e infinita de las construcciones. Desde su caída, Babel será el nombre trágico e impronunciable del estallido de la lengua universal en una multiplicidad de lenguas. Pero el monumento y su grandiosidad pasan a ser, según la mirada subterránea de Kafka, un agujero en la tierra.

Si la torre permitía, al igual que cualquier otra, un punto de vista elevado y panorámico, el pozo de Babel ofrece la construcción de un pasaje, pero casi a tientas, hacia un otro lado apenas perceptible. A diferencia de la torre que fue construida por niveles y progresivamente hacia lo más alto, el pozo puede haberse expandido laberínticamente en varias direcciones. Sea como sea, sabemos qué sucedió con la torre, pero no con el pozo. El enigma de la nota de Kafka, bien podría ser el que recorre *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, novela que Manuel Puig publica en 1980, primero en español y dos años después en inglés con la siguiente advertencia (también breve y misteriosa): “Originally published as a translation into Spanish by Seix Barral. S.A., in 1980”. *Maldición eterna*, como se sabe, fue escrita en traducción, pero al modo de una madriguera, es decir, excavando agujeros en la lengua.

“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). Puig, como expresó en varias oportunidades, trabajó “con bozal” en la escritura de esta novela: entrevistó durante meses a un vecino suyo del barrio Greenwich Village de Nueva York en donde pasó parte de su exilio entre 1976 y 1980. De esos encuentros resultaron más de doscientas 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. Como indica Julia Romero, “las conversaciones anotadas en inglés y los pretextos en español hicieron que las dos lenguas estuviesen vinculadas desde la intimidad de la génesis escrituraria de la etapa pre-redaccional y redaccional” (2005: s/d). No obstante, como sucede con las notas al pie de página que aparecen en *El beso de la mujer araña*, también se ha intentado buscar un origen para *Maldición eterna*, aunque no ya de un autor sino de un texto original.

“¿La traducción es una traducción, o es el original, de cierta manera?”, fue la pregunta que, condensando los debates históricos sobre la traducción, le hizo uno de sus traductores, Albert Bensoussan. Puig no responde directamente, o mejor dicho, desplaza el eje del problema: “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). De cierta forma, la pregunta de Bensoussan recorre la lectura de *Maldición eterna* pues, como *El beso*, también está sostenida en la voz y no siempre tenemos la certeza de quién ni en qué lengua está hablando.

La lengua de *Maldición eterna* se parece, según muchas de las críticas que se han hecho, 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”; el lenguaje, incluso, “se vuelve más neutro, despersonalizado, remitiendo ahora a un campo experiencial difuso” (Romero y Logie, 2008: 7). El “español” no suena “español” ni el “inglés”, “inglés”. *Maldición*

eterna es, además, la primera novela de Puig que no está ambientada en la Argentina y protagonizada por un personaje “no argentino”. El desconcierto fue general desde el inicio: apenas publicada, el *New York Times* hace una reseña en donde el autor se lamentaba, 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” de Puig, 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). Este desconcierto que roza la decepción y que hizo de la novela una de las menos comentadas de Puig, se relaciona con la fractura que abre en la supuesta homogeneidad de la lengua en tanto unidad, así como también, (y quizás esto fue lo más evidente en su época), al distanciamiento que toma de la representación dominante de la literatura de un escritor latinoamericano en el exilio.

Aparentemente, tanto *Maldición eterna* como *Sangre de amor correspondido* son novelas en las que no se muestra, como en las anteriores, la yuxtaposición de discursos de la cultura de masas, ni de géneros diversos (como cartas, diarios íntimos, letras de boleros o de tangos)⁶⁷. A Puig, señala Roxana Páez, le interesó “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, agregamos, pero que no trabaja yendo de una orilla a otra sino con los restos de la lengua. La “lengua de traducción” de *Maldición*, como se la ha llamado, quizás no sea más que una parodia incomprensible, un artificio que Puig construye a nivel microscópico y subterráneo, con lo que queda no ya de la cultura de masas sino de lo que se supone es la traducción, escribiendo con los escombros del puente o con la tierra del pozo que excavaban las voces de Kafka.

⁶⁷ *Sangre de amor correspondido* es una obra que se recorta por su complejidad y extrañeza en la obra de Puig. Las cuestiones que plantea en torno a la autoría, la voz, la traducción, el registro, van más allá de los alcances de este trabajo, por lo que elaborar un análisis de este texto implicaría una elaboración de herramientas teóricas específicas que podrá emprenderse en investigaciones futuras.

5.4. *Just a name and nothing more*

Si no fuera por seis cartas y una solicitud de empleo, *Maldición eterna* sería una serie de diálogos entre dos personajes, siempre los mismos. Larry, un joven norteamericano de treinta y seis años que en el pasado trabajó como profesor de historia, jardinero y camarero, pero que es ahora empleado por la asociación *Human Rights International* para pasear en silla de ruedas a Ramírez, ex sindicalista argentino, de setenta y cuatro años, exiliado en Nueva York. “A veces me da la impresión de que me quiere sorber la vida, como una coca-cola”, dice Larry a Ramírez, en un tono que fue asimilado al de un “radioteatro morboso”. Como *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*, *Maldición eterna* es una novela conversada, pero en la que la producción de intimidad y del secreto funciona aun de forma más mordaz.

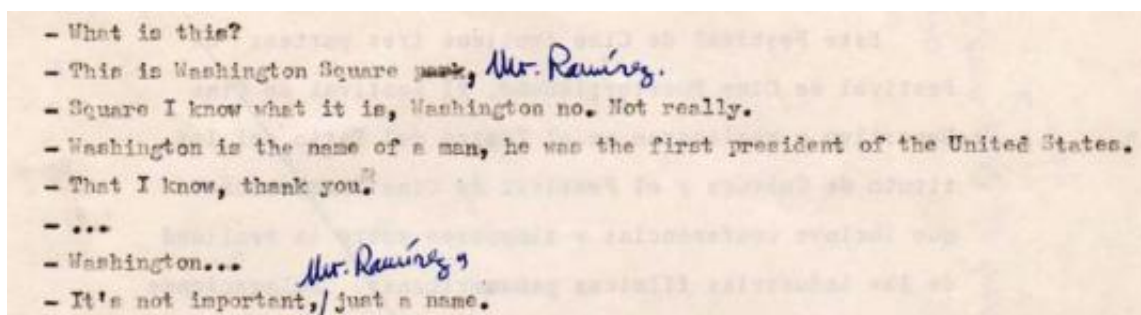
Ramírez y Larry, al igual que los personajes de las novelas del “ciclo del exilio”, forman un par y “están marcados por esa intimidad obligatoria que según la biología define a toda relación parasitaria y que en Puig se declina a menudo en variantes como el contractualismo prostitucional, la co-dependencia clásica del amo y el esclavo o el síndrome de Estocolmo. (La serie, por supuesto, podría incluir también al dispositivo psicoanalítico)” (Pauls, 2011: s/d). Esta intimidad tiene entonces un rasgo particular: es contratada, como la situación de entrevista que impulsó la escritura de la novela y (tal vez como cualquier otra), ficcional. Ramírez, además de ser argentino, viejo, ex sindicalista, paralítico, *voyeur* y amnésico, sufre de afasia. Persigue el sentido de las palabras, no sabe, no recuerda. Es Larry entonces quien traduce, no solo las palabras, sino sus anotaciones. Ramírez busca sus anotaciones perdidas, día tras día, porque solo recuerda, dice, lo que escribe en notas sueltas o lo que lee, sobre todo en las entradas de la Enciclopedia que consulta en el Hogar donde vive. Es Larry quien finalmente las encuentra. Son las anotaciones que Ramírez hizo en la cárcel, cuando estuvo preso en Argentina. Están escritas en clave numérica sobre novelas en francés (*Adolphe*, *Les liaisons dangereuses*, *La Princesse de Clèves*) y la primera frase que descifra Larry, que da el título al libro, reabre el misterio y hace visible el artificio es “Malédiction... éternelle... a... qui lise... ces pages”.

Pero la novela no comienza con esta maldición sino con el conjuro de una voz primero anónima: “¿Qué es esto?”. Otra voz responde: “Plaza Washington, señor

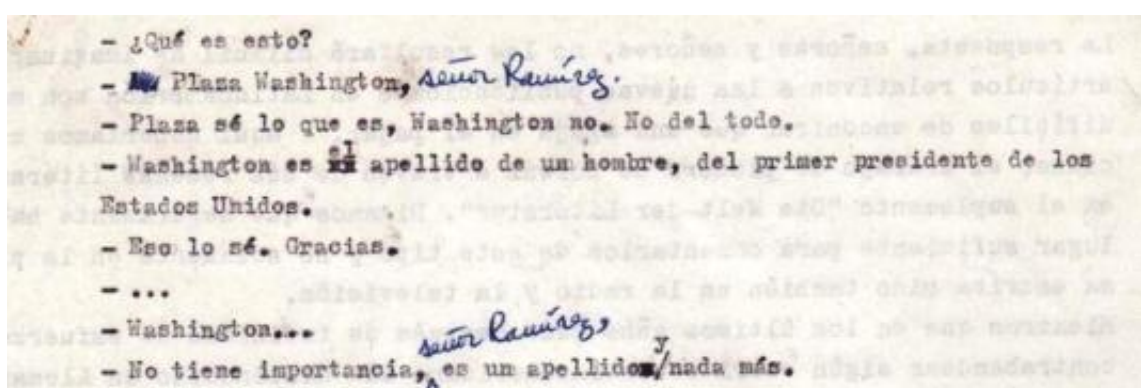
Ramírez”. Y allí, entre plaza y Washington, se produce un golpe de silencio: “Plaza sé lo que es, Washington no, no del todo”. La afasia, recordemos, es una limitación específica de la competencia comunicativa. Las de Ramírez son locuciones con obstáculos, tropiezos, como los de su silla de ruedas cuando choca contra las piedritas de la plaza. A diferencia de los niños, que pasan en la infancia por una afasia reversible, Ramírez podría estar viviendo, según los análisis de Roman Jakobson (1985), una infancia duplicada y patológica. Lo que acerca a los niños y a Ramírez, sin embargo, no es un déficit fisiológico sino la dificultad de entender el valor diferencial que les corresponde a los distintos sonidos al interior del discurso. Así, si miramos la descripción de las patologías o periferias del comportamiento verbal que hace Jakobson al modo de un negativo fotográfico, percibiremos, por un lado, que prescribe por contraste un “uso normal del lenguaje”, y por otro, que quizás Ramírez y los niños no sean tan anómalos como parecen. A fin de cuentas, el problema entre denotación y significado, entre nombre propio y “afasia”, el “Washington no” que recorre la novela, no es otro que el de la potencia política del lenguaje.

Dos voces transitan por Nueva York, pasean por el Greenwich Village y se detienen en un terreno que fue nombrado Washington: “Washington es el apellido de un hombre, del primer presidente de los Estados Unidos”, aclara Larry. “¿Era dueño de este terreno?”, inquiriere Ramírez, dejando caer la sospecha en el centro del vínculo de propiedad entre plaza y Washington. Ramírez, aunque tal vez no sepa que antes de recibir el honor de llamarse Washington (“le pusieron ese nombre en honor a él”, dice Larry), ese lugar también había sido, en el siglo XVII, “The Land of the Blacks”, tierra concedida por los colonos holandeses a sus ex-esclavos para que la cultivaran, hicieran de frontera humana para defenderlos de los indígenas a los que antes habían arrebatado ese mismo terreno y les pagaran a cambio un porcentaje de lo que ganaran a la *Dutch East India Company*. Ni tampoco, que años más tarde, en lugar de holandeses, al terreno lo llenarían de cadáveres, primero de indeseables anónimos y luego de muertos de fiebre amarilla (Cf., Singer, 2008). Pero incluso sin saberlo, con su rosario de inquisiciones insaciables, desde su incertidumbre sentimental respecto a Washington y su herencia, sentado en su silla de ruedas en suelo siempre extranjero, Ramírez pone en jaque la concepción denotativa del lenguaje.

De acuerdo a la lectura de los manuscritos consultados, estas primeras frases entre Ramírez y Larry no fueron casi corregidas durante la escritura:



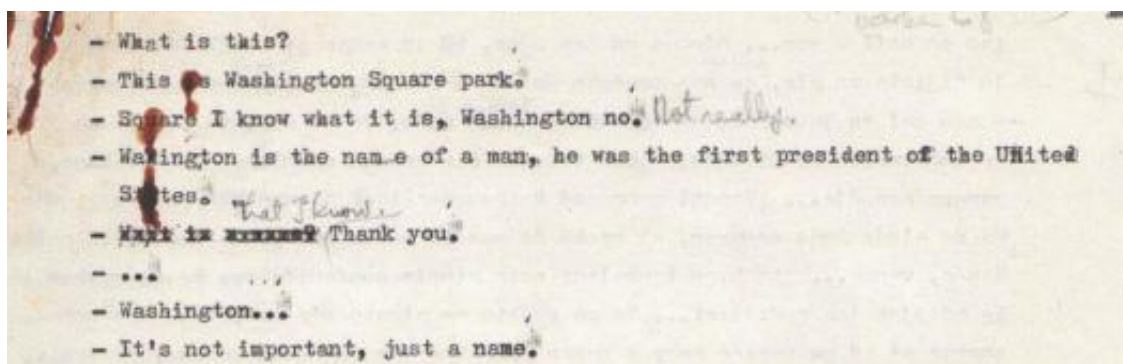
Fragmento figura 3



Fragmento figura 4

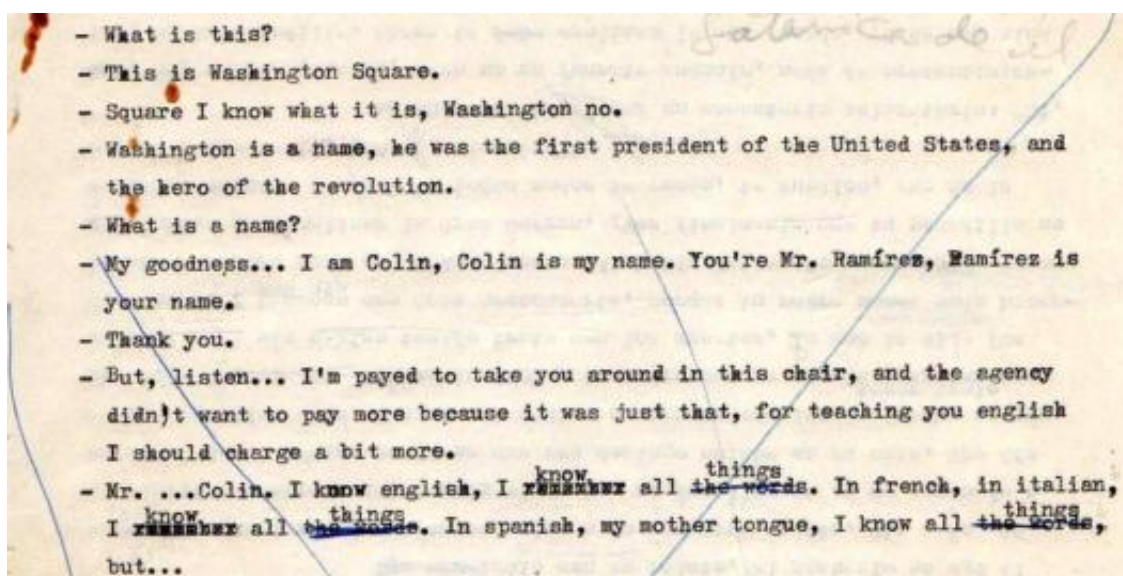
De “Plaza Washington”, Ramírez sabe lo que es plaza, pero “Washington no. No del todo”. Washington, explica Larry, es un apellido, aunque “No tiene importancia, señor Ramírez, es un apellido y nada más”. Pero el apellido, el nombre propio, es precisamente lo que sacude el universo de Ramírez en el exilio. Puesto que debería designar un elemento concreto y particular, al propietario de ese nombre y sólo a él, el nombre propio garantizaría una correspondencia entre lenguaje y mundo: que en las letras de Washington esté Washington y nada más que Washington. Pero la experiencia del lenguaje de Ramírez, como la de los niños, no es la de una posesión garantizada sino una arbitrariedad.

El añadido en manuscrita, que creemos fue simultáneo en las figuras anteriores (3 y 4), es el mismo: “señor Ramírez”. Releyendo, Puig enfatizó el problema del “nombre propio”. En la figura 5, que es uno de los manuscritos finalmente descartados, esta preocupación era todavía más evidente, o mejor dicho: explícita.



Fragmento figura 5

Luego de escuchar que Washington “is a name”, Ramírez pregunta: “What is a name?”. En otro manuscrito de la misma serie e igualmente descartado, pueden observarse numerosos tachados (a mano y a máquina) y sobrescrituras, El texto vacila entre el recordar y el saber, y las palabras y las cosas:



Fragmento figura 6

Larry era entonces Colin, otro apellido que luego pasó a ser un sobrenombre que se diferenciará de la autoridad condensada en Ramírez. Tanto Colin como Lawrence John (el nombre completo de Larry que solo aparece al final de la novela), son nombres ambiguos, pues pueden funcionar como nombres o como apellidos. La elección de Larry como nombre del personaje es una decisión explícita para no marcar el patronímico: Larry, como el héroe de la revolución que Puig omite, es nadie, o mejor

dicho, una voz y nada más. Ramírez, como contraparte, reviste en tanto exiliado y ex sindicalista un estatus político que le permite tener una atención privilegiada por parte de las autoridades americanas.

Pero Ramírez ha perdido el poder de nombrar. La instancia de lo sensible reaparece donde menos se la espera: en la versión edita, luego de la respuesta de Larry (“La plaza se llama Washington”), Ramírez responde: “Gracias, eso lo sé. Lo que no sé... es lo que tendría que sentir cuando se dice Washington”. Para Ramírez se trata de un problema sensible, esto es, de experiencia, y es por esto que no puede responder a la palabra-estímulo con una palabra o expresión equivalente. En términos de Jakobson, ha perdido toda posibilidad de traducción, ya sea ésta intra o inter lingual. Rompe con el principio de sustitutividad de la teoría tradicional de la traducción basado en el uso denotativo de los nombres o sustantivos. Ramírez no puede traducir en el sentido tradicional puesto que vive la absoluta imposibilidad de sustituir un término con otro de valor idéntico. Así, al obstruir esta correlación, evapora también el contenido semántico de las palabras, erosionando su capacidad de representación (el estar “en lugar de” las cosas).

Ramírez es puro presente, solo sabe o recuerda a partir de las definiciones que lee en el diccionario o de lo que Larry le explica una y otra vez, “palabra por palabra”. Los puntos suspensivos en el “Washington...” que musita advierten un problema que está presente desde los manuscritos: el significado pleno nunca puede alcanzarse (“por favor, emplee palabras que signifiquen más”, le exige a Larry). Las palabras que *sabe* se resisten a fijarse en un sentido, si Larry corta el movimiento y si deja de empujar la silla por el parque, lo ataca un dolor punzante en el pecho. Cuando la voz de Larry se oye de nuevo, cuando la traducción recomienza, el dolor pasa. Pero el transporte, sin embargo, va saltando en silla de ruedas.

No es casual entonces que esta primera escena de Maldición gire en torno, casi como una *mise en abîme*, a los nombres propios. Por definición, el nombre propio es intraducible. Digamos que el nombre común plaza “pertenece” a la “lengua española” y que, en principio, sería posible transportar su sentido a *square*. Sin embargo, ¿cómo traducir Washington?, ¿cómo encontrar un equivalente semántico para una palabra que escapa a toda significación por designar algo único e irrepetible?, ¿cómo asegurar, además su “pertenencia” a una lengua? Jacques Derrida sostiene al respecto que el

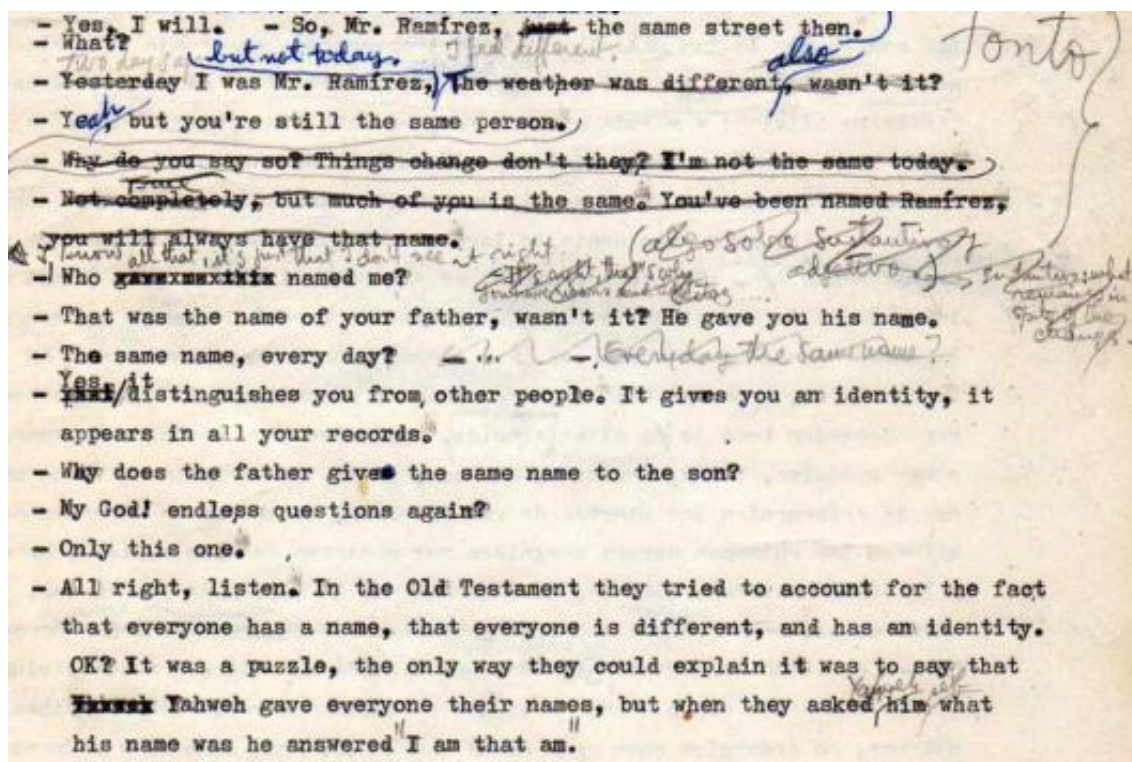
nombre propio, simplemente “no pertenece”: “un nom propre en tant que tel reste toujours intraduisible, fait à partir duquel on peut considérer qu’il n’appartient pas rigoureusement, au même titre que les autres mots, à la langue, au système de la langue, qu’elle soit traduite ou traduisante”⁶⁸.

Washington, como explica Larry “no era el dueño” por lo que, para que Washington sea efectivamente Washington, tiene que haber uno o varios “Washington no”. Dicho de otro modo, el nombre propio tiene que funcionar, como el nombre común, en un sistema de diferencias: este o aquel nombre propio, y no otro, designa a este o aquel elemento, y no otro. Washington *no* es Franklin ni Jefferson, ni Plaza Washington es “The land of the Blacks”. Por lo tanto, al igual que los nombres comunes, los nombres propios se encuentran también marcados por las huellas de los demás nombres⁶⁹. Ningún nombre puede referir sólo a lo que nombra. Si existiera un nombre “verdaderamente” propio, sería necesario que fuera el *único* nombre propio, y de este modo ya no sería ni siquiera *un* nombre sino, como escribe Borges en “El Golem”, “el Nombre que es la clave”, que, como Babel, es el nombre de Dios, el que nombra pero jamás es nombrado.

Ahora bien, si esta primera escena deja en claro que nombrar es una cuestión de autoridad, en los manuscritos el problema era todavía más explícito:

⁶⁸“Un nombre propio en cuanto tal permanece siempre intraducible, hecho a partir del cual podemos considerar que no pertenece más, rigurosamente, como las otras palabras, a la lengua, al sistema de la lengua, ya sea traducida o traductora” (traducción nuestra).

⁶⁹De acuerdo con Jacques Derrida (1968) esta cadena de huellas es lo que constituye la potencialidad del lenguaje. La *différance*, término polisémico, remite, al menos, a dos posibles connotaciones: diferenciarse y prolongar en el tiempo. Bajo este punto de vista, la necesaria repetición del significante, no es concebida como idéntica a sí misma, como límite, sino como desplazamiento, como repetición siempre diferida que posibilita nuevas articulaciones.



Fragmento figura 7

Con la excepción de las dos primeras líneas, este fragmento quedó descartado en su totalidad. Por un lado, creemos que Puig decide no incluir la que podría ser una “solución teológica” al problema de la nominación, la cual, llevada al extremo es nada menos que la prueba ontológica de la existencia de Dios en cuanto asegura la supuesta unión entre palabra y cosa. Por otro, Puig saca del centro del problema a la autoridad concentrada en Dios y en el padre, o mejor dicho, en dos instituciones nominadoras por antonomasia: la iglesia y la familia. El nombre impuesto, ya sea por Dios o por el padre, es lo que otorga identidad y transforma al nombre propio en herencia siempre arbitraria. En este fragmento de tono didáctico y religioso, Puig había contrapuesto esta arbitrariedad a la identidad lábil de Ramírez que cambia como el estado del tiempo: “Two days ago I was Mr. Ramírez, but not today. I feel different. The weather was different also, wasn’t it?”. Al descartarlo, se hace más fuerte el efecto de la afasia, esto es, como afirma Jakobson, la “evasión de la identidad hacia la contigüidad” (1985:72). Al perderse la explicación de la *referencialidad* (no solo a partir del Viejo Testamento sino con la explicación de Larry sobre la “identidad” que otorga el nombre propio), el énfasis se posa en la *contextualidad*. En la versión edita solo ha quedado un resto:

–So, Mr. Ramírez, the same street then.
 –Yes, the same one, please.
 –There are others more interesting here in the Village.
 –Have you taken notes on this neighborhood?
 –Notes? I live here, and I’ve known the neighborhood since college.
 –What are you saying?
 –I studied at the university next to the square. I earned a degree.
 –In what?
 –History.
 –Then why do you have this job?
 (1982: 8)

Larry conoce las calles porque vivía en ese barrio y las ha caminado. El “contexto” prevalece sobre el “individuo”, o bien, la experiencia sensible sobre la denotación (el “estar en lugar de”). Desde este punto de vista, la experiencia del niño y del afásico podría ser compartida por Larry o por cualquier hablante, ya que, como señala Paolo Virno, el lenguaje no es una posesión garantizada sino “una *virtualidad* o una latencia [que] no permanece ubicada en la periferia del comportamiento verbal, mera determinación negativa, paréntesis cronológico o patológico” (2004: 111). Se trata de la experiencia del lenguaje como *posibilidad*, es decir, como algo que *puede* ser, a lo que *se accede* o de lo que se es privado. Por esto, además, aunque la escucha “lagunosa” de Ramírez intente aferrarse a estereotipos (saber quién es alguien por su profesión, por ejemplo) siempre retorna a la indeterminación de la experiencia sensible (“lo que no sé... es lo que tendría que sentir, cuando se dice Washington”). La afasia de Ramírez no hace más que subrayar la imposibilidad de extrapolar al lenguaje del contexto vital, mina la existencia de un significado o identidad independiente de este contexto, o si se quiere, marca la imposibilidad de determinar una correspondencia biunívoca y natural entre el lenguaje y el mundo.

5.5. El comienzo de la no-traducción

La *zona de traducción* en *Maldición eterna* pone en jaque la representación tradicional de la traducción desde la escena inicial. Ramírez, al cuestionar la correspondencia entre plaza y Washington escenifica la arbitrariedad de la nominación que la lingüística saussureana resumió en el concepto de signo lingüístico. La traducción basada en el principio de equivalencia o sustitutividad de las palabras, a

pesar de los esfuerzos de Ramírez, se vuelve imposible: “Plaza sé lo que es, Washington no. No del todo”. Como si fuera una fórmula, el “Washington no” que pronuncia Ramírez da inicio a la no-traducción que se ejecuta en la novela.

En la plaza, la silla de ruedas que Larry empuja transporta un cuerpo inválido hablando una lengua desencajada. Ramírez no se desplaza sino que es desplazado. Un Comité de Derechos Humanos lo llevó de Argentina a Estados Unidos y en Nueva York es Larry quien le da movilidad a través del oxímoron de la silla de ruedas. Marcado por lo que se considera una falta y un defecto, el cuerpo de Ramírez en movimiento se conforma como un ensamble temporario entre máquina y cuerpo. Si bien no es una prótesis, la silla de ruedas interviene “en lugar de”. En lugar de piernas que permitan la locomoción, un asiento con ruedas. La silla de Ramírez funciona como un suplemento, un artificio que suple, pero nunca del todo, y siempre de forma transitoria. En una novela escrita en el exilio y en traducción, que el desplazamiento y la sustitución sean elementos no solo recurrentes sino inscriptos en el cuerpo no puede ser mera coincidencia.

Ramírez dice saber “todas las palabras” en inglés, en italiano, en francés y en castellano (“su lengua original”), pero aunque las sabe, han quedado vacías de significado. En uno de los manuscritos (figura 8, fragmento 1) puede leerse tras una tachadura a máquina que Ramírez explica a Larry que las palabras eran para él “solo sonidos”. En las versiones editas, sin embargo, la frase quedó modificada por “las palabras las sé” y la siguiente aclaración unas líneas más abajo: “Sé lo que significan, leí la definición en el diccionario, pero tal vez no las haya experimentado últimamente. Y por eso entiendo el significado... hasta cierto punto, nada más”. Para entender, Ramírez consulta incesantemente la Enciclopedia (la guerra de Vietnam, la historia de Argentina, Marx, Lenin, el opio); va de una referencia a otra en un movimiento tan infinito como el que le propone el diccionario y como el que intenta hacer, fracasando cada vez, cuando busca asir un significado. De ahí también que no deje de lamentarse por haber perdido sus anotaciones: la palabra escrita es su refugio ante la opacidad del lenguaje.

“In spanish it’s angustia, and in italian angoscia. But what is it?” Solo sonidos. Ramírez no puede completar el traslado y sustitución que supone la representación tradicional de la traducción. Desde su etimología, se entiende por traducción un tipo de

desplazamiento o traslado; el verbo traducir, “como el italiano *tradurre* o el francés *traduire*, deriva del latino *traducere*, término que, al igual que sus antecesores *transferre* y *translatare* (del cual proviene el inglés *translate*), significa ‘conducir de un lado a otro’, ‘llevar a través’” (Claro, 2011:50-51). Lo que se transporta de una lengua a otra, según esta representación, es el sentido. Traducir es entonces el resultado o producto de una sustitución plena entre lenguas distintas conservando el sentido. Ramírez, como vimos, marca recurrentemente el fracaso de la traducción como sustitución: frente a una mujer que sonríe, dice saber el significado de ese verbo, pero no del todo: “¿qué le pasa en los dientes, a ella?”. En uno de los manuscritos en inglés en donde está esta línea, se lee una nota escrita a mano en el margen: “Sabe lo que es smile, lo que quiere saber es que se siente cuando smile” (figura 9). Puig no hace una sustitución de un término por otro, sino que los pone en relación en la escritura. *Maldición eterna*, exige pues, desde el comienzo, un modo de comprender la traducción que no se sustente en una concepción denotativa del lenguaje.

De acuerdo con Paolo Virno (2004), la concepción denotativa del lenguaje es aquella que postula una correspondencia transparente y exhaustiva entre nombre y objeto, afirmaciones y hechos, lenguaje y mundo (como lo resume poéticamente Borges en el inicio “El Golem”: “Si (como afirma el griego en el Cratilo)/el nombre es arquetipo de la cosa/en las letras de 'rosa' /está la rosa/ y todo el Nilo en la palabra 'Nilo’”). Esta concepción plantea que el lenguaje se presupone trascendentalmente a sí mismo: “la pretensión del nombre propio de adherirse como una epidermis a su singular referente tiene por modelo a la relación de la palabra con sí misma. El concepto de una “correspondencia biunívoca” entre lenguaje y mundo se origina en la experiencia de la autorreferencia” (Virno, 2004: 4). De este modo, por un lado, la concepción denotativa considera que el lenguaje refleja al mundo, reflejo de donde se obtienen por simetría los límites del lenguaje y los límites del mundo; y por otro, que el lenguaje se relaciona consigo mismo, lo cual tiene como efecto que, al enfrentar lenguaje con lenguaje (espejo con espejo), éste se torne una *reductio ad infinitum*. En términos políticos, la correspondencia transparente entre las palabras y las cosas sostiene nada menos que la creencia en una comunidad ilimitada de la “comunicación”, esto es, en una sociedad igualitaria de locutores que confía, además, en la posibilidad de discernir entre “mensaje” y “código”.

La concepción denotativa ha tenido un peso extraordinario en las teorías de la traducción tradicionales. George Steiner, en su influyente *After Babel* (1975), analiza precisamente los vínculos de la traducción con la teoría del lenguaje y afirma: “todo modelo de comunicación es al mismo tiempo un modelo de traducción, de una transferencia de significación” (47). Este criterio supone entonces que aquello que se traslada (que se comunica) de una lengua a otra es un contenido (mensaje o sentido) que no debería ser esencialmente modificado en el traslado. No es sino desde esta perspectiva que puede sostenerse la representación de la traducción como un proceso de establecimiento de equivalencia y de transporte de significados. Así, la traducción queda definida por la exigencia del traslado del sentido y el sentido mismo pasa a ser aquello que permanece invariable o equivalente. La existencia misma de un significado de este tipo, es decir, un significado trascendente, se basa en la posibilidad de separar el contenido de la forma, o el “objeto” de la “percepción”.

Apoyándonos en las elaboraciones teóricas de Jaques Derrida, creemos que la teoría de la traducción moderna occidental se ha basado en una lógica de oposiciones binarias en la que se inserta el concepto saussureano de signo lingüístico. Las teorías de la traducción que se enmarcan en el régimen de representación moderno postulan que traducir es sustituir una secuencia de signos lingüísticos de una lengua fuente por una secuencia de signos de una lengua meta. Esta sustitución sólo es posible a partir del quiebre del signo, es decir, del desmantelamiento del significante para trasladar el significado a otra lengua o código. Este quiebre, además, genera un vacío que habilita la sustitución y en el que la traducción opera. El problema principal de este esquema es que postula la existencia de un significado trascendental. Como señala Derrida, la herencia del signo lingüístico es metafísico-teológica, pues la distinción significante/significado que lo funda deja abierta la posibilidad de pensar un concepto de significado en sí mismo, es decir, independiente con relación al sistema general de significantes:

Dejando abierta esta posibilidad –y se encuentra en el principio mismo de la oposición significante/significado, es decir, del signo–, Saussure [...] da derecho a la exigencia clásica de lo que he propuesto llamar un “significado trascendental”, que no remitiría en sí mismo, en su esencia, a ningún significante, excedería la cadena de los signos, y él mismo no funcionaría ya, llegado el momento, como significante. (1969: 22)

Dentro de la lógica del signo, la traducción puede esquematizarse del siguiente modo: de un signo *s1* (y/o secuencia de signos) en un código *L1* (lengua fuente) se extrae un sentido “*S*” que debe ser transportado hacia un código *L2* (lengua meta) mediante uno o más signos *s2* que sustituyan los *s1*. El invariante en este transporte es el sentido, que será luego “modelado” en un estilo lo más cercano posible al del “texto original”. En una palabra, este esquema básico supone, al menos, que es posible obtener el sentido de un texto original; que este sentido es trascendental, que permanece intacto en pasaje; y que el traducir, por tanto, es el transporte de este sentido (Claro, 2012). Para traducir bajo los auspicios del signo, entonces, el significado debe transportarse y re-situarse en otro/s signifiante/s.

Ahora bien, desde la crítica al signo que elabora Derrida, este esquema se vuelve imposible ya que el sentido no está jamás aislado, ni presente en sí mismo, ni remitiendo a sí mismo:

Ya sea en el orden del discurso hablado o del discurso escrito, ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento que no esté él mismo simplemente presente. Este encadenamiento hace que cada “elemento” –fonema o grafema– se constituya a partir de la huella que han dejado en él otros elementos de la cadena o del sistema. Este encadenamiento, este tejido, es el texto que sólo se produce en la transformación de otro texto. No hay nada, ni en los elementos ni en el sistema, simplemente presente o ausente. No hay, de parte a parte, más que diferencias y huellas de huellas (Derrida, en Kristeva, 1968).

Cada vez que se intenta fijar el significado de un signifiante somos remitidos a otros signifiante que a la vez nos remiten a otros y así sucesivamente. Mecanismo que cuestiona el concepto mismo de significado, puesto que ya no es más que otro signifiante de una cadena siempre en funcionamiento. Este juego infinito que Derrida llama *différance* hace que los efectos de sentido varíen cada vez: no existe un sentido trascendental, fijo, inmutable y susceptible de ser transportado. La crítica de Derrida no solo permite desarmar la representación dominante de la traducción sino resaltar la relevancia política que conlleva, pues si se acepta la imposibilidad de fijar un sentido pleno, esto es, una esencia, la política sustentada en el establecimiento de identidades fijas, como las nacionales (que, como se señaló, postulan la correlación entre una cultura y una lengua) queda irremediablemente cuestionada, abriendo la posibilidad de pensar otras formas de comunidad.

“Ahí en esa silla de ruedas, vaya una amenaza al Estado” (53), la ironía de Larry resuena en la biblioteca en donde habla con Ramírez sobre su experiencia en la política sindical americana. Sin embargo, Ramírez enfermo y exiliado, sí podría constituir una amenaza, pero no por su militancia política en la Argentina, sino por su balbuceo constante que cuestiona una de las bases principales de los Estados modernos: la ecuación territorio-lengua-cultura. Para Ramírez, ni siquiera su “lengua originaria” es estable, lo cual quiebra incluso el sentimiento de seguridad que transmite la representación dominante de la lengua materna, la certeza de que sólo en esa lengua el pensamiento y la expresión serán siempre genuinos y hacia la cual, por ende, siempre se perfila la traducción “propiamente dicha”.

En *El monolingüismo del otro* (1996) Derrida analiza la idea de lengua materna a partir del exilio de Hannah Arendt en Estados Unidos. Arendt establece una diferencia “abismal” entre la lengua materna y las demás lenguas aprendidas, pues, como expresa, su lengua materna sobrevivió incluso al exilio: “siempre”, afirma, “aún en los momentos más amargos” conservó esta familiaridad. El “siempre”, según Derrida, es la permanencia temporal atribuida a la lengua materna, un siempre-allí dado por la intemporalidad de lo familiar, por un lazo sanguíneo y hereditario. En este sentido, la sacralización de la lengua materna se comprende mejor si consideramos que en la modernidad, junto con la emergencia de los Estados nacionales, se establece la figura de la madre burguesa. En efecto, en el régimen político de la modernidad se le asigna al cuerpo femenino la “función social” de madre (Preciado, 2011). La figura de la mujer burguesa moderna, que no será la misma que la mujer negra, indígena, o prostituta, se construye a la par que la ciencia médica crea órganos y funciones sociales asociadas a ellos. Este cuerpo femenino que comienza a existir como entidad anatómica a partir del siglo XVIII aparece como cuerpo que debe ser sustraído de las redes de producción económica, de ahí que su espacio sea el doméstico y que quede preservado para la reproducción de la nación. Desde esta perspectiva genealógica, entonces, la expresión “lengua materna” no es solo la primera lengua aprendida sino que da cuenta del correlato entre la lengua materna, la lengua nacional y la conformación de las identidades estatales.

En la que se supone es su “lengua materna”, el castellano, a Puig “no le sale la voz” (Puig, 1977). Las famosas “treinta páginas de banalidades” surgen, precisamente,

cuando Puig no escribe *en* ella sino que la escucha en su atemporalidad, esto es, en el recuerdo actualizado en el presente de la escritura. Su lengua no le pertenece, pero es a partir de esta relación de no-propiedad que va inventando un idioma propio. En *Maldición eterna* la apuesta será todavía más fuerte, pues no solo se desestabiliza la lengua materna (¿sobre qué lengua podría acaso reclamar una pertenencia Ramírez?) sino la propia noción de lengua.

Ahora bien, si el problema político de la traducción queda expuesto y condensando en Ramírez más que en cualquier otro personaje de las novelas de Puig, esto no significa que no esté presente en sus textos anteriores, especialmente en lo que respecta a la representación tradicional de la traducción como transporte de sentido. En *El beso de la mujer araña*, Molina no se preocupa por saber qué canta Leni en el cabaret francés de la película nazi, ni qué le dice la “compatriota” a Irena en *La mujer pantera* “en un idioma rarísimo”. Molina traduce los diálogos de las películas, hablando “inglés” en “español”, como lo hace en el capítulo V: “¿No será que usted se ha perdido? yo puedo indicarle el camino, nací en la comarca’, ¿o se dice aldea? comarca y aldea son las de la antigüedad, y pueblitos son los de la Argentina, no sé cuál será el nombre de estas poblaciones en bosques elegantes en Estados Unidos” ([1976] 2011: 90). Se trata de personajes desplazados que traducen y narran las voces que escuchan; se dejan impresionar por aquello que las vuelve únicas y que no puede ser codificado, o bien, como vimos en *Summer Indoors/Verano entre paredes*, por los acentos que escapan a las normas del buen pronunciar. La mirada sonora de los personajes de Puig escucha más allá del reino del sentido en donde se ha ubicado al sujeto gramatical, se concentran en lo que Roland Barthes dio en llamar “sentidos obtusos” (1982), el suplemento de la voz que la racionalidad no logra absorber.

En efecto, frente a las tradiciones racionalistas que postulan que toda percepción o sensación es acompañada por la conciencia de esa sensación (una “apercepción” en términos de Leibniz) la práctica traductora que Puig concentra en Ramírez va hacia esas percepciones que no son apercibidas “conscientemente”. En lugar de una “armoniosa concomitancia entre aprehensión del mundo y referencia de sí por parte del Sujeto”, como explica Virno, la trama de sensaciones que escapa a las representaciones de la conciencia coloca al sujeto, entendido ya como sujeto fragmentado, en un “contexto sensible no pasible de representación; atestigua que pertenecemos al mundo de un modo

material y corpóreo, del cual no puede dar cuenta la red de conceptos pertenecientes al Yo autorreflexivo” (Ibídem: 96). Ramírez, entonces, no sólo condensa la compleja conexión entre lo sensible y lo lingüístico (“no sé lo que tendría que sentir cuando se dice Washington”) sino que, además, pone en primer plano la contingencia y la opacidad del mundo en un momento histórico en el que discursivamente se coloca en primer plano la “transparencia” y “universalidad” de las “comunicaciones”.

En los textos de Puig, la escucha de lo sensible se realiza mediante la no-traducción: no se traduce una lengua o una comunicación sino “una voz y nada más”, es decir, *las lenguas vivas*. Éste es el principio básico para entender la traducción en sus novelas del exilio.

5.6. La traducción de la voz

El día que usted lo lea ¿qué voz va a imaginar que se lo está leyendo?

Maldición eterna a quien lea estas páginas

Maldición eterna parece haber sido escrita en una lengua innombrada. Se ha enfatizado que Puig borró en ella toda marca de localización que permitiera ubicarla en un espacio lingüístico-cultural determinado (Páez, 1998; Logie y Romero, 2008). Sin embargo, sabemos que Puig entrevistó en Nueva York, entre 1976 y 1977, a un joven sociólogo norteamericano. Los encuentros con este joven duraron varios meses y no fueron grabados. Puig registraba las entrevistas tomando notas 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, pues más allá de la lengua en que tomó las notas, su transformación en “diálogo” las desplaza, no solo del inglés al español o viceversa sino 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 del mismo modo pues “eran las notas” (Puig, Ibídem). Lo que ocurre es que escrito, es decir, fijado

en las notas, 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? Dicho de otro modo, ¿qué solidez pueden otorgarle a ese inglés estas notas tomadas al ritmo de la conversación y de la escucha?, ¿qué esencia de lenguaje, cultural, nacional, única? El procedimiento de Puig mina cualquier posibilidad de dar limpieza, fijación y esplendor a la lengua (tal como se propone la Real Academia Española), sacude, nada menos, que el bloque Lengua-Estado-Cultura-Nación en el que se sostiene la teoría dominante de la traducción.

El misterio de la novela está entonces, desde el comienzo, cifrado en unas notas que, sin embargo, jamás leeremos. “Pensándolo de nuevo, tal vez haya tomado notas toda mi vida, pero cuando llegué tenía poco equipaje” (17). Ramírez busca y pierde incesantemente “anotaciones” que hizo y que le ayudarían, según cree, a “entender” (“si tuviera mis notas... entendería”). Pero cuando finalmente esas notas perdidas llegan al hospital en donde está internado, no es él quien las lee sino Larry. La sorpresa, además, es que el paquete que recibe Ramírez de parte de una Oficina de Derechos Humanos en Buenos Aires no son “notas” en el sentido corriente del término sino escrituras cifradas en ediciones de lujo de novelas en francés: *Les liaisons dangereuses*, *La Princesse de Clèves*, *Adolphe*. Larry descubre que las novelas están marcadas: hay pasajes subrayados y también un código numérico escrito sobre algunas palabras. Si se siguen los 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).

Larry descubre que el pasado de Ramírez como sindicalista está cifrado sobre otros textos. En este sentido, las notas de Ramírez cobran existencia con la lectura de Larry: antes, no hay notas sino la experiencia de Ramírez en la cárcel escrita en clave sobre novelas clásicas de la literatura francesa. Por esto, no es que Puig haya descartado en *Maldición eterna* las operaciones *pop* de sus novelas anteriores sino que las ha llevado a un nivel casi imperceptible pero que, precisamente por no mostrarse, enfatiza su eficacia. En *Maldición eterna* Puig llega al corazón de la República Universal de las Letras: la literatura clásica francesa; y en ella, sobre sus párrafos y sus palabras, descosiéndola, 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. Descubrimos que Ramírez busca anotaciones que jamás escribió: en la cárcel pierde la voz, pero las marcas que deja no están hechas sobre las paredes sino sobre la literatura clásica, manchas cifradas que la contaminan. Pero cuando Larry intenta leer las notas, las lleva *hacia* la literatura; destaca y trata de revelar la importancia histórica y política que tienen, quiere usarlas como *material para* hacer una investigación y regresar con ellas al ámbito académico.

“Parece que está hablando de una huelga”, lee Larry, y solo en la versión éditada en español aclara: “aquí el personaje de la novela se refiere a ‘grève’ como arenal, pero usted usa el otro sentido de ‘grève’, ¡huelga!”. 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. La versión publicada en inglés, sin embargo, omite esta diferencia sutil pero fundamental, pues no parece necesario que Larry exhiba su capital cultural. De hecho, en los manuscritos en inglés descartados, Puig le había dado a Larry un capital lingüístico que después decide no hacer explícito:

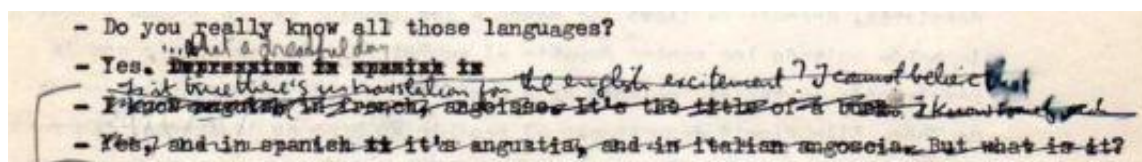


Figura 8, fragmento 2

Frente al poliglotismo de Ramírez (“¿De veras sabe todos esos idiomas?”), Larry busca primero distinguirse diciendo conocer la palabra “anguisse”, pero luego aclara que la conoce porque “es el título de un libro”. Puig, curiosamente, descartó este comentario de Larry y lo sobrescribió con una pregunta: “¿es cierto que no hay traducción para excitement? No puedo creerlo”. Larry trae un lugar común a la conversación (esto es, que no siempre hay palabras equivalentes entre las lenguas), para demostrar que él “también sabe un poco de francés”. ¿No es éste acaso un típico diálogo entre

traductores?, ¿una discusión que podría llegar hasta los más ínfimos fonemas?, ¿la búsqueda infinita de los sinónimos más justos volcados en la sintaxis más parecida?

En las versiones publicadas, sin embargo, no quedará nada de este fragmento. Ya sea en la edición en español como en la inglesa, lo que se subraya es que Ramírez no solo sabe “un poco” de francés sino que habla inglés, español e italiano, por lo que, a pesar de los esfuerzos de Larry por hacerse notar, siempre es el exiliado argentino el que se distingue política y culturalmente. Mediante la traducción que elabora Puig 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 novelas anteriores, Puig no solo excava una lengua extranjera en “su propia lengua” sino que también lo hace en la que no le pertenece “por herencia”: hace pozos en el inglés y en el francés a partir de su propia extranjería en el español. Dicho de otro modo, coloca en crisis todas las hegemonías políticas de la lengua.

Del mismo modo, a lo largo de la novela, los personajes cambian de posición o se desplazan en las jerarquías políticas que los identificarían. Ambivalentemente, Ramírez oscila a lo largo del texto entre un “ser inofensivo” y un valiente activista. A partir de la lectura de los textos cifrados, Larry se entera de que Ramírez organizó con éxito “luchas salvajes... en seis plantas automotrices, saltando por encima de la autoridad sindical” (191). Esta experiencia política contrasta con la suya, que fracasó en manos de la burocracia. Poco antes de que Larry comience a descifrar los libros, ambos recrean imaginariamente un día en la vida de un obrero, escenificación que enmarca y subraya el carácter político que Larry le dará a los textos en clave descubiertos inmediatamente después. En esta escena, los roles de los personajes se intercambian; Ramírez debe aceptar un trabajo menor manejando un troquel y es Larry quien le enseña cómo usarlo. Siguiendo las instrucciones que Larry le dicta, Ramírez lleva a cabo un trabajo metódicamente organizado, cuidando cada movimiento asignado para no cortarse con la máquina:

—¿Me lo puede enseñar?

—Está bien. ¿Sabe lo que es un troquel?

—No.

—Es una pieza muy grande, de metal a la que se le ha dado forma de algo, de un sobre para cartas, por ejemplo. Los bordes cortan. Usted tiene que colocar una resma de papel bien centrada y después encima el troquel. Entonces una masa muy pesada cae sobre el troquel y corta la resma. Usted quita el troquel, quita el papel ya cortado y lo coloca a la derecha, pone una nueva resma y vuelve a colocar el troquel antes de que la masa caiga nuevamente [...]. (114)

Pero este intercambio de roles vuelve a desarmarse en otra escena, cuando Ramírez, esta vez protagonizando una situación imaginaria que propone Larry, le explica a éste cómo frenar la producción de toda una planta automotriz:

—No es dos horas por día, Larry, tan solo dos horas dos veces por semana sería suficiente. Lo que cuenta es cómo parar cada sección. Tiene que ser hecho de manera que se desarticule totalmente el plan de producción [...].
(191)

Para Larry, las notas de Ramírez constituyen “un documento importante de resistencia a la represión” (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?

Es significativo que Larry cuente en detalle sus primeras escenas de lectura cuando va a “trabajar en los libros” en la habitación del hospital en donde está Ramírez. Las primeras lecturas placenteras de Larry fueron durante 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 leérmelos.
—¿Leían en voz alta?
—Sí, durante la misa. Yo era monaguillo.
(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 marxista. En su juventud, en efecto, esta misma búsqueda se repite cuando comienza la universidad y “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 que lo circundaba. En esta misma escena, es Ramírez quien resitúa esa “parte balbuciente” 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 ésta?
 –¿Está en sus manos?
 –En mis rodillas y codos. ¿Qué estupidez es ésta? 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. (207)

Ramírez, quien literalmente está balbuceando en el lenguaje, necesita retrotraerlo a lo sensible. Cuando, en una escena anterior, va a la biblioteca con Larry, Ramírez habla de su último recuerdo de lectura, la novela *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? (46)

Pero a Larry, en ese momento, es decir, antes de encontrar las anotaciones de la cárcel de Ramírez, “le da lo mismo” quién haya escrito el libro y lo sorprende la pregunta de Ramírez:

–El día que usted lo lea ¿qué voz va a imaginar que se lo está leyendo?
 –Nunca pensé en eso. Me encanta leer, me encantan las palabras y las frases, nada mejor con unas horas libres para pasar con un libro. Me da un gran placer, pero nunca se me ocurrió que podía tener que ver con alguien leyéndome o hablándome.
 –Quien haya escrito el libro a mí me da lo mismo.
 (47-48)

La escucha de la voz obsesiona a Ramírez; durante la lectura debe imaginar la voz que le va leyendo, pero se trata siempre de voces que no pueden localizarse de una vez y para siempre en un rostro (la enfermera, un hombre joven, un actor). En el exilio, Ramírez lee de un modo diverso del que usó para cifrar sus cartas, y esto solamente puede observarse a partir de la lectura que de ellas hace posteriormente Larry. Al traducir las notas, Larry lee interesadamente, esto es, trata de apropiárselas. Es así que puede entenderse la respuesta de Ramírez a la lectura de las notas: “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” (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 olvidados, 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*, 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” sino 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 [...]”
(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 [...]”
(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 la novela. 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, leyendo en voz alta, en cualquiera de las dos versiones. Leyendo, Larry desencadena los malentendidos que la escritura debería aparentemente resolver.

Maldición eterna 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 de *Maldición eterna*, 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). Sin embargo, esta carta no aparece en tanto tal en la novela, solo existe a partir de 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 eterna* lo único fijo son las cartas y la solicitud de empleo que cierran la novela. 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 eterna* es todavía más inquietante que *El beso*: la única escritura que se nos muestra es la de las cartas y la solicitud de empleo del final, es decir, la escritura burocrática. Estas cartas finales hacen referencia a los libros de Ramírez, por lo tanto,

podemos dar cuenta de que esos libros llegaron y de que tal vez haya 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” (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” (162). A fines de la década del '70, en plena dictadura militar en la Argentina, Puig exhibe la miseria del mundo intelectual en sus aspectos políticos, económicos, psicológicos, sexuales e intelectuales. La universidad, como la fábrica en donde militaba Ramírez, aparece como un lugar de conflictos políticos, donde también se lucha por 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?” (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 políticas 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 escritura? Precisamente, es la escritura la que en *Maldición eterna* transforma la voz en un fantasma, 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, una opacidad sin fondo, como la intemperie sin fin. ¿Quién habla cuando Larry lee? Solo una voz desplazada. Para Puig, lo que queda es un rumor, o quizás, apenas la recitación de escuchado.

Desde la escena de la biblioteca, cuando Ramírez imagina qué voz le estaría leyendo *Cumbres borrascosas*, siempre resuena la voz la tía Clara en las “treinta páginas de banalidades”. 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 *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 eterna* sea la pesadilla de todo traductor, un *inferno*, 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”, Puig sigue volviendo 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 vuelve, como sus primeros guiones, “nada”. Al final, parece decirnos Puig, la maldición eterna no es más que el desciframiento de unas páginas que jamás fueron escritas.

Consideraciones finales

El recorrido que hemos trazado por los textos de Manuel Puig se propuso ofrecer una lectura más amplia que la determinada por los parámetros estrictamente literarios. Si escribir es confrontarse a una ignorancia inicial que impulsa todo acto de escritura, fue la experiencia de nuestra lectura de Puig con las fronteras de lo literario la que nos permitió hacer el intento. Sin pretender ser original, este trabajo quisiera ser novedoso, una experiencia que no se sitúe en el mito del decir a partir del silencio sino en el rumor que nos rodea. Por esto, procura también leer lo que no ha sido escuchado en el extenso diálogo de la crítica literaria sobre Puig.

Se ha señalado infinidad de veces que Puig registró la crisis de las certezas modernas en las que se sostiene la institución literaria: el género, la lengua, la nación, el autor. Sin embargo, cuando se leen los análisis que hacen referencia a la traducción y al exilio en su literatura, esta crisis se hace aún más evidente. En este sentido, el hecho de que la excentricidad de Puig no sea fácilmente distinguible en lo que respecta a su modo de traducir y a su carácter de escritor exiliado no puede ser sino político. Desde sus primeros guiones, las prácticas de traducción de Puig desestabilizan el concepto de traducción que la define como el transporte de significado y sustitución de significantes entre dos lenguas diversas. Son, efectivamente, *prácticas* de traducción porque se

ejecutan en la escritura, pero (y aquí está la radicalidad de Puig) una escritura que no puede reclamar otra materialidad ni otra propiedad que no sean la de la voz; una materia sónica que lo va inundando todo con un ritmo signifiante, insustancial, y maravillosamente anónimo.

Si la traducción, como se sabe, provoca un extrañamiento de la lengua, la experiencia del exilio en un nuevo contexto lingüístico y cultural puede entrañar efectos similares. Pero el exilio que Puig vivió desde 1974 en Ciudad de México, Nueva York y Río de Janeiro, no significó, como se subraya en el caso de otros escritores y escritoras exiliados, el extrañamiento de su lengua materna: Puig se había ya desplazado de ella desde sus primeros experimentos con la escritura cinematográfica. De ninguno de sus textos puede afirmarse que está escrito “en una lengua”; todos balbucean en el idioma, justo en el cruce entre lo propio y a la vez banalmente compartido. En el exilio, Puig no fue un escritor “extraterritorial” sino que fue territorialmente político: por un lado, politizó la supuesta correspondencia inequívoca entre un sujeto y un territorio, entre el lugar de origen y la lengua que lo nombra; y por otro, puso en jaque la representación del exilio que unía desde el punto de vista político y literario a los escritores latinoamericanos exiliados. En el exilio, Puig no solo escribió “en traducción” *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982) sino que desarmó los conceptos hegemónicos de lengua y de sujeto, abriendo la posibilidad de imaginar una política desgajada de toda pretensión nacionalista o estatista. *Sangre* se escurre de cualquier tentativa de análisis esbozada hasta el momento, el temblor que provoca en un portugués que no es ni siquiera la lengua portuguesa sino sus jirones, es el gesto quizás más agudo de despersonalización que hizo Puig y que se estrella aunque sin callarse contra la propiedad privada de la escritura y el silencio de la crítica.

Trabajar con los conceptos de traducción y exilio presupone entonces pensar en experiencias contemporáneas que, si bien han sido y están siendo actualmente cooptadas y codificadas por las agendas políticas, surgen no obstante de la práctica vital de las personas comunes. Por lo tanto, utilizar como conceptos establecidos tanto a la traducción como al exilio significaría convertir estos términos en esencias, una fijación ideal que reduciría las experiencias singulares vinculadas a ellos a meros ejemplos de la teoría. Reducir la traducción al traspaso entre dos lenguas implicaría empobrecer la

experiencia del traducir, así como reducir el exilio a un problema de leyes, empobrecer la complejidad política de lo extranjero. Es en este sentido que hemos tratado de plantear, siguiendo con la propuesta de *Interzonas literarias*, la *zona de traducción* y la *zona de exilio* como recorridos en un espacio textual en el que están en juego relaciones de fuerzas dinámicas. Recorrer la zona en los textos de Puig consistió en percibir esas relaciones, el armado de configuraciones que permitieron la emergencia de una forma de leer novedosa.

Si bien sabemos que etimología no es origen sino un vértigo del pensamiento que se enlaza con la ficción y el problema irresoluble del lenguaje, nos interesa marcar cómo, en función de una aparente unidad actual, proliferan y reverberan los estados o significaciones por los que ha transitado la palabra *zona*. Nos remitimos al griego antiguo, cuando *zona*, ζώνη, guardaba una especial relación con el verbo vivir, ζω, (zoè) o con su tiempo presente ζων (“el/aquel/aquella/eso que vive”). Pero también fue el elemento que delimitaba o marcaba de forma circular una parte del cuerpo: faja, cinturón, ceñidor, o incluso “poner o ceñir una faja o cinturón”. Se la ligó entonces al marcado y a la contención, y así se dio en llamar a la preciada faja de Hipólita, la amazona, y al deseado botín de Hércules, el semidiós. También fue nombre propio y ciudad, colonia de Samotracia y lugar donde se pierden los trazos de una lengua sin rastros. Luego, por el procedimiento que el diccionario etimológico español de la Universidad de Salamanca llama metonimia, fue en latín una franja de espacio terrestre o celeste que rodea a otra como lo haría sobre un cuerpo una faja o cinturón. Sin embargo, junto a estos significados esperados, el diccionario etimológico en línea de Valentín Anders añade uno más preciso: Jenofonte utiliza la palabra *zona* con el sentido de “hoplita ágil sin escudo”. Entre la faja corporal, la ciudad y la zona terrenal o celeste pudo haber existido un guerrero definido como tal por la portación de su escudo: *zona* es el hoplita que, a pesar de haber perdido su escudo, no solo conserva su estatus de guerrero sino que, además, se mantiene ágil en la batalla, en una palabra, vive.

Como vemos, aunque las etimologías se inclinan por una u otra versión, en cada una de estas escenas la *zona* se ha desplazado; como el hoplita, resiste paródicamente a ser fijada en un estado. Imprevisto, su recorrido crea una proximidad con el cuerpo que nos estremece y que nos lanza, una y otra vez, a la escucha de las voces que imaginamos cuando leemos a Manuel Puig.

Bibliografía

1. General⁷⁰

- Abes, Christian (2012). “From ‘What can be seen and heard’ to ‘What can be sensed and thought’: Almodóvar’s moving textuality in *All about my mother’s* screenplay”. Inédito.
- Adamo, Gabriela (comp.) (2012). *La traducción literaria en América Latina*. Buenos Aires: Planeta.
- Adorno, Theodor ([1967]1998). “El ensayo como forma”. *Revista Pensamiento de los Confines*, nº 1, segundo semestre. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Agamben, Giorgio (1996). “Política del exilio”. En *Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 26–27, Barcelona.
- _____ (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Barcelona: Pre-textos.
- _____ (2004). *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alfón, Fernando (2011). *La querella de la lengua en argentina (1828-1928)*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata.

⁷⁰ N.B.: Para una mayor practicidad y comprensión del uso de la bibliografía realizado en esta investigación, decidimos seleccionarla en tres bloques que facilitarán su consulta durante la lectura.

- Alegría, Fernando y Ruffinelli, Jorge (eds.) (1990). *Paradise Lost or Gained? The Literature of Hispanic Exile*. Houston: Arte Público.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1997). *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Amícola, José (2000). *Camp y pos vanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*. México: FCE.
- Apter, Emily (2006). *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- Arrojo, Rosemary (1994). "Fidelity and the Gendered Translation". *Traduction, Terminologie, Redaction*, n°7, pp.147-163.
- _____ (1996). "Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência". En *Cadernos de Tradução* n°. 1, pp. 53-69. Florianópolis: UFSC.
- Aschcroft, Bill; Griffiths, Gareth y Tiffin, Helen ([1989]2008). *The Empire writes back*. London: Routledge.
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción pós-dictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Barthes, Roland ([1970] 2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ ([1977] 1982). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós
- _____ (1983). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. México: Siglo XXI.
- _____ (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, Roland y Berthet, Frederic (1979). "Présentation". *Communications*, n°. 30.
- Bassnett, Susan (1999). *Post-colonial translation: theory and practice*. London: Routledge.
- Bastin, George; Campo, Ángela y Echeverri, Álvaro (2004). "La traducción en América Latina: propia y apropiada". *Revista de investigaciones literarias y culturales*, n° 24, pp. 69-94.
- Bellour, Raymond (1971). "Entrevista a Roland Barthes". En *Le Livre des autres*. p. 271. Paris: L'Herne,
- Benjamin, Walter ([1916] 2007) "Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre" en *Obras*, libro II, vol. I, Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) Madrid: Abada Editores.
- _____ ([1920]1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

- _____ ([1923]1971). “La tarea del traductor”. En *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- _____ ([1936]1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- _____ ([1939] 2005). “Notas sobre los cuadros parisinos de Baudelaire”. En *Boletín de Estética*, nº2, CIF (Centro de Investigaciones Filosóficas). Recuperado de www.boletindeestetica.com.ar. (Última consulta 22 de mayo de 2013).
- Berman, Antoine (1985). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil.
- Beverley, John (1999). “Los límites de la Ciudad Letrada: Subalternidad, Literatura y Transculturación”. En *Historia y Grafía*, Nº 12, pp. 149-176. México D.F
- Bhabha, Homi (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Boccanera, Jorge (1999). *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*. Buenos Aires: Ameghino.
- Bollig, Ben (2009). “Osvaldo Lamborghini Del exilio al cinismo”. En *Confinés. Arte y Cultura de la Patagonia*. Chubut: Revuelto Magallanes. Recuperado de <http://www.confinésdigital.com/conf22/osvaldo-lamborghini.html>. (Última consulta: 30 de mayo de 2013).
- Bonitzer, Pascal y Carrière, Jean Claude (1995). *The End: Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Borges, Jorge Luis ([1926] 2012) “Dos maneras de traducir”. En *Obras Completas Vol. I*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ ([1932]1974). “Las versiones homéricas” en *Obras Completas Volumen I*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ ([1949] 1998). *El Aleph*. Alianza Editorial: Barcelona.
- _____ (1976). “El oficio de traducir”. *Revista Sur*, nº 338-339, enero-diciembre. Buenos Aires.
- _____ (1998). “El idioma de los argentinos”. En: Borges, Jorge Luis/Clemente, José Edmundo: *El lenguaje de Buenos Aires*. pp. 11-30. Buenos Aires: Emecé.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- _____ (1982). *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard.
- _____ ([1984]1989). “El campo literario”. *Revista Criterios* nº 25-28, pp. 20-42. La Habana.
- _____ (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bradford, Lisa (comp.) (1997). *Traducción como cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Braidotti, Rosi (1994). *Nomadic subjects*. New York: Columbia University Press
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- _____ (2001). "What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue". Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/en> (Última consulta: 4 de junio de 2013).
- Butler, Judith y Spivak, Gayatri (2007). *Who Sings the Nation-State?* Calcutta, New York/Oxford: Seagull Books.
- Carpentier, Alejo ([1949] 2004). *El reino de este mundo*. Alianza Editorial: Madrid.
- Carreres, Ángeles (2005). *Cruzando límites. La retórica de la traducción en Jacques Derrida*. Berlin: Peter Lang.
- Cassin, Barbara (2004). *Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil.
- Catelli, Nora y Gargatagli, Marietta (1998). *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Claro, Andrés (2012). *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre la tarea del traductor*. Santiago de Chile: Andrés Braithwaite.
- Cohen, Marcelo (2007). "Nuevas Batallas por la propiedad de la lengua". *Vasos comunicantes. Revista de ACE traductores*. Nº 37, pp. 13-26. Madrid.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la Heterogeneidad Cultural en las Literaturas Andinas*. Lima: Horizonte.
- Cortázar, Julio ([1955] 1967) "Carta a la patria". En *La vuelta al día en ochenta mundos*. México D.F : Siglo XXI.
- _____ (1984). "América Latina: Exilio y Literatura". En *Obra Crítica*, vol. 3. Buenos Aires: Suma de Letras.
- Cortázar, Julio y Heker, Liliana (1980). "Exilio y literatura". *El Ornitorrinco*, nº 7, enero-febrero, pp. 3-5. Buenos Aires.
- Cots, Josep; Nussbaum, Luci; Payrató, Lluís y Tusón Amparo (1990). "Conversa(r)". *Caplletra Revista de Filologia*. nº 7, pp. 51-72.
- Crepon, Marc (2001). "Ce qu'on demande aux langues (autour du *Monolinguisme de l'autre*)". En *Raisons politiques*, nº 2, pp. 27-40. Presses de Sciences Po. Recuperado de <http://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2001-2-page-27.htm> (Última consulta: 4 de junio de 2013).
- Croce, Marcela (comp.) (2006). *Polémicas intelectuales en América latina*. Buenos Aires: Simurg.

- Cymerman, Claude (1993). "La literatura hispanoamericana y el exilio". *Revista Iberoamericana*, n° 164-165, julio-diciembre, pp. 523-550. Pittsburgh.
- Chamberlain, Lori (2000). "Gender and the metaphors of translation". En Venuti, Lawrence (ed.) (2000). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.
- Chamoiseau, Patrick (1997). *Ecrire en pays domine*. París: Gallimard.
- De Man, Paul (1990). "Conclusiones: la tarea del traductor de Walter Benjamin". En *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.
- Deleuze, Gilles ([1983] 1994). *La imagen Movimiento*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1993). *Critique et clinique*. París: Minuit.
- _____ (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- _____ ([1990] 1991). "Post scriptum 'Posdata sobre las sociedades de control'". En Christian Ferrer (Comp.) *El lenguaje literario*, Montevideo: Ed. Nordan.
- Deleuze Gilles y Guattari, Félix (1988) *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- _____ (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* París: Minuit.
- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. París: Minuit.
- _____ (1968). "La Différance". En *Bulletin de la société française de philosophie*. Juillet-septembre.
- _____ (1972). "La pharmacie de Platon". En *La dissémination*. París: Seuil.
- _____ (1985). "Des Tours de Babel". En Joseph Graham (ed.) *Difference in translation*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- _____ (1985b). "Lettre à un ami japonais". *Le Promeneur*, XLII, París. Recuperado de http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/lettre_ami.htm. (Última consulta: 5 de junio de 2013).
- _____ (1996). *Le monolinguisme de l'autre (ou la prothèse d'origine)*. París: Galilée.
- _____ (2001). "El cine y sus fantasmas". *Cahiers du cinéma*, n° 556, abril de 2001.
- Derrida, Jacques y Dufourmantelle, Anne (1997) *De l'hospitalité*. París: Calmann-Lévy.
- Diego, José Luis de (2000). *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de la Plata.
- _____ (2000b). "Relatos atravesados por los exilios". En Drucaroff, Elsa (ed.) *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 11, pp.431-58. Buenos Aires: Emecé.

- Di tulio, Angela y Bordelois, Ivonne (1998). “El Idioma de los Argentinos: Cultura y Discriminación”. Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/bordelois.html>. (Última consulta: 5 de junio de 2013).
- Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Donoso, José ([1972] 1998). *Historia personal del boom*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Fanon, Frantz ([1952] 2009). *Piel negra mascarar blancas*. Madrid: Akal.
- Federman, Raymond (1987). “The Writer as Self-Translator”. En Friedman, Alan, Rossman, Charles y Sherzer, Dina (eds.). *Beckett Translating/Translating Beckett*. London: Pennsylvania State University Press.
- Feierstein, Liliana Ruth y Gerling, Vera Elisabeth (eds.) (2008). *Traducción y poder: sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Fernández Moreno, Baldomero (comp.) (1972). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI Editores.
- Field, Syd (1977). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Nueva York: Dell.
- Foucault, Michel (1966). *Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- _____ (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- _____ ([1976] 2004). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- _____ ([1978] 1990) “Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung”. En *Bulletin de la société française de philosophie*. Vol. 84, n°2, pp. 35-63. París.
- _____ (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta.
- _____ ([1988] 2000) “La gouvernementalité”. En *Dits et Écrits*. Tomo IV. Paris: Gallimard.
- _____ (1999). “¿Qué es un autor?”. En *Entre filosofía y literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- Franco, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Madrid: Debate.
- Galvani, Mariana; Mouzo, Karina Ortiz; Maldonado, Natalia; Rangugni Victoria; Recepter, Celina; Rios, Alina Lis; Rodriguez, Gabriela; Seghezzo; Gabriela (2010). *A la inseguridad la hacemos entre todos: prácticas policiales, mediáticas y académicas*. Buenos Aires: Hekht.
- García Fanlo, Luis (2010). *Genealogía de la Argentinidad*. Buenos Aires: Gran Aldea.
- García Márquez, Gabriel (1998) “Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe”. *Voces. Arte y literatura*, n° 2. San Francisco, California.
- Gasparini, Pablo (2004). “Exilio y transnacionalidad en la literatura argentina (sobre Gombrowicz y los fundamentos de una línea bastarda: Copi / O. Lamborghini / Perlongher)”.

En LASA XXV International Congress, Las Vegas. Recuperado de: http://lasa.international.pitt.edu/members/congresspapers/lasa2004/files/GaspariniPablo_xCD.pdf (Última consulta: 4 de agosto de 2012).

- _____ (2007). *El exilio procaz. Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gilman, Claudia (2003). *La pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giordano, Alberto y Podlubne, Judith (2000). "Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti". En Jitrik, Noe (dir.) *Historia de la literatura argentina*. Tomo 11, pp.381-403. Buenos Aires: Emecé.
- Glissant Edouard y Lise Gauvin (2010). *L'imaginaire des langues*. Paris: Gallimard
- Glissant, Édouard (1990). *Poétique de la relation (Poétique III)*. Gallimard: Paris.
- _____ (1995). *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard
- _____ (2010). "Traduire la relation des langues". *Rivista Trickster*, Master in Studi Interculturali, Università di Padova. Recuperado de http://www.trickster.lettere.unipd.it/doku.php?id=lingue_future:pattano_glissant_fr (Última consulta: 12 de diciembre de 2012).
- Glozman, Mara y Lauria, Daniela (2012). *Voces y ecos: Una antología de los debates sobre la lengua nacional (Argentina, 1900-2000)*. Buenos Aires: Cabiria.
- Godard, Barbara (1990). "Theorizing Feminist Theory/Translation". En Lefevere, André (eds.). *Translation: History and Culture*. London: Frances Pinter.
- Gómez, Antonio Daniel (2007). *El discurso latinoamericano del exilio: extraterritorialidad y novela en argentina y cuba desde los años setenta*. (Tesis doctoral). Pittsburgh University. Recuperada de <http://d-scholarship.pitt.edu/7291/>. (Última consulta: 4 de agosto de 2012).
- Guattari, Félix y Rolnik Suely (2006). *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Gutiérrez, María Laura (2008). *Crítica de la estética androcéntrica. Arte y feminismo en la cultura contemporánea*. Tesis de grado. Universidad Nacional de Entre Ríos.
- _____ (2011) *Rupturas de la mirada. Discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina contemporánea*. (Tesis de Maestría).
- Goytisolo, Juan (1991) Manuel Puig. *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara
- Haraway, Donna (1988). "Situated Knowledges. The Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* nº.3, pp.575-600.
- Hardt, Michael y Negri, Antonio (2001). *Empire*. Harvard: University Press.
- Hobsbawm, Eric (1991). *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona: Crítica.

- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Iser, Wolfgang (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Jakobson, Roman (1959). "On Linguistic Aspects of Translation". En Brower Reuben A. (ed.) *On Translation*, pp.232-39. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (1985). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Jitrik, Noé (1972). "Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales. El 'autocuestionamiento' en el origen de los cambios". En Fernandez Moreno, Baldomero (comp.) *América Latina en su literatura*. Texas: Bernan Associates
- _____ (1988). "Miradas desde el borde: el exilio y la literatura argentina". En Sosnowski, Saúl (comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, pp. 133-148. Buenos Aires: EUDEBA.
- Jitrik, Noé (dir. de obra), Drucaroff, Elsa (dir. de vol.) (2000). *La narración gana la partida Historia crítica de la literatura argentina* Vol. 11. Buenos Aires: Emecé.
- Kaplan, Caren (1996) *Questions of travel. Postmodern discourses of displacement*. Durham: Duke University press.
- Kaminsky, Amy (1999). *After Exile: Writing the Latin American Diaspora*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kellman, Steven (2000). *The Translingual Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Klinger, Diana (2005). "A literatura como missão: o controle do ficcional em O mundo alucinante de Reinaldo Arenas". Revista USP, nº. 66, pp.167-175. São Paulo: USP.
- Labriola, Rodrigo (2008). *A fome dos outros: literatura, comida e alteridade no século XVI*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- _____ (2012). "O entre-lugar do intelectual latino-americano frente ao Caso Padilla". En Hispanistas v.XIII, pp.403 -428.
- _____ (2012). "La carta robada de Lezama Lima: utopía y política intelectual". En 54 ICA - Congresso Internacional de Americanistas. Viena.
- _____ (2011). "Franciscanos devoradores: Ocelotl, Sahagún e a colonização literária da língua asteca". En Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos , v.XXI, pp.273 – 293.
- _____ (2008). "Neobarroco na América Latina: teoria literária e incómodo epistemológico". En Eutomia, v.1, p p.162 – 173.

- _____ (en prensa) “Traducir, traicionar, tragar: Ocelotl, Sahagún y la metáfora del tamall”. En Martínez, Ramón Manuel Pérez (org.). *Cultura y poder en el Nuevo Mundo*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. Mimeo.
- Larkosh, Christopher (2006). ““Writing in the Foreign”: Migrant Sexuality and Translation of the Self in Manuel Puig’s Later Work”. *The Translator*, nº12, pp. 279-299.
- Lauretis, Teresa de y Heath, Stephen, (eds.) (1980). *The Cinematic Apparatus*. London: Macmillan.
- Lazzarato, Maurizio (2006). *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Lefevere, André (1992). *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. London: Routledge.
- Levin, Harry (1996). “Literature and Exile”. *Refractions: Essays in Comparative Literature*. New York: Oxford UP.
- Levi-Strauss, Claude ([1960] 1967). *The Scope of Anthropology*. London: Jonathan Cape.
- Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- _____ (2007). “Las literaturas postautónomas”. En *Aquí América Latina. Una especulación* (2010). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Maras, Steven (2009). *Screenwriting. History, Theory and Practice*. Londres: Wallflower.
- Masiello, Francine (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma.
- Mattoni, Silvio (2003). *El cuenco de plata*. Buenos Aires: Interzona.
- McClenen, Sophia (2009). *Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*. Indiana: Purdue University Press.
- McKee, Robert (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Londres: Regan.
- Mercado, Jaime (1996). *Cinco temas tangueros*. Medellín: Club amigos del tango.
- Meschonnic, Henri (1973). *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard.
- _____ (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- Metz, Christian (1964). “Le cinema: langue ou langage ?” *Revista Communications*, nº4, pp. 52-90.
- Mignolo, Walter (1997). *The Darker Side of The Renaissance. Literacy, Territoriality, & Colonization*. Michigan: University Press.
- _____ (2003). *Historias locales/diseños globales: Ensayos sobre los legados coloniales, los conocimientos subalternos y el pensamiento de frontera*. Madrid: Akal.
- _____ (2005). *The Idea of Latin America*. London: Blackwell.

- Moreiras, Alberto (2001). *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies. (Post-Contemporary Interventions / Latin America in Translation)*. London: Duke University Press.
- Mounin, Georges (1963). *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- Munday, Jeremy (2001). *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. London: Routledge.
- Nemrava, Daniel (2009). *El exilio y la identidad en la narrativa argentina*. (Tesis doctoral). Masarykova Univerzita. Filozofická Fakulta. República Checa.
- Nida, Eugene y Taber, Charles (1986). *La traducción. Teoría y práctica*. Madrid: Cristiandad.
- Niranjana, Tejaswini (1992). *Sitting Translation: History, Post-structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: University of California Press.
- Olivari, Nicolás ([1927] 1995). “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”. *Martín Fierro*, IV, 42. p. 356. Edición Facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Oustinoff, Michaël (2001). *Bilinguisme d’écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: L’Harmattan.
- Panesi, Jorge (1994). “La traducción en Argentina”. *Voces*, n°. 3, agosto, pp. 2-7.
- Pasolini, Pier Paolo ([1965] 2005). *Heretical Empirism*. Washington DC: New Academic.
- Pauls, Alan (1986). “Las malas lenguas”. *Primer Encuentro UNL de Literatura y crítica*. Santa Fe: UNL.
- Peller, Diego (2004). “Traducción y nostalgia. Sur y la “edad de oro” de la traducción en la Argentina: un tópico de la crítica literaria actual”. *II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura Latinoamericana-Argentina-Española*, 25 al 27 de noviembre de 2004. Mar del Plata.
- Perlongher, Néstor (1980). *Austria-Hungría*. Buenos Aires: Tierra Baldía.
- _____ (1998). *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Colihue.
- Perón, Eva (1951). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser.
- Piglia, Ricardo (1987). “Borges y Gombrowicz”. En *Espacios de crítica y producción*, n° 6, pp.13-15. Buenos Aires.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- Preciado, Beatriz (2006). “Saberes-vampiros”. *Revista Multitudes*, n°20, primavera de 2005. Recuperado de: <http://multitudes.samizdat.net/>. (Última consulta: 5 de julio de 2012).
- _____ (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.

- _____ (2011) *Seminario Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*. Dictado en la UNIA, Sevilla, 2, 3 y 4 de noviembre. Recuperado de http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=696. (Última consulta: noviembre de 2011).
- Rama, Ángel (1978) "La curiosa navegación del escritor exiliado". *Nueva Sociedad* n°35, pp.5-15. Caracas, Venezuela.
- _____ (1981). "Los efectos del boom: mercado literario y narrativa latinoamericana". *Punto de Vista*, n° 11, mayo-junio, pp. 10-19. Buenos Aires.
- _____ (ed.) (1981b). "Literature and Exile". *Review*, n° 30, pp. 10-23. New York: Center for Inter-American Relations.
- Rancière, Jacques (2007). *Politique de la littérature*. Paris: Galilée.
- Razumova, Lyudmila (2010). *Literary Bilingualism as Cosmopolitan Practice: Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, and Nancy Huston*. Tesis doctoral. Stony Brook University.
- Ricoeur, Paul (2004). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.
- Rodríguez Monegal, Emir ([1969] 1974). "La nueva literatura latinoamericana". En *Narradores de esta América*. (pp. 20-21). Caracas: Alfadil.
- Rosa, Nicolás (2003). *La letra Argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Roure, Pascale (2009). "La métaphore de la langue maternelle. Nationalisme linguistique et apories identitaires selon Fritz Mauhtner". *Trajectoires*. N° 3. Recuperado de <http://trajectoires.revues.org/245>. (Última consulta: 7 de junio de 2013).
- Saïd, Edward ([1984] 2005). *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Debate.
- Sakai, Naoki (2009). "Translation and the Schematism of Bordering". *A Commentator's Conference*. Recuperado de <http://www.translating-society.de/conference/papers/2/?lang=en>. (Última consulta: 10 de septiembre de 2012).
- _____ (2006). "Translation". *Theory Culture Society*, n°23, pp. 71-78. Londres: SAGE publications.
- _____ (2009b). "How do we count a language? Translation and discontinuity". *Translation Studies*, Vol. 2, n° 1, pp. 71-88. Recuperado de <http://www.socialsciences.manchester.ac.uk/ricc/events/workshops/documents/Sakai.pdf>. (Última consulta: 20 de junio de 2013).
- Sarlo, Beatriz (1983). "Literatura y política". *Punto de Vista*, n° 19, pp. 8-11. Buenos Aires.
- _____ (1987). "Política, ideología y figuración literaria". *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. pp. 57-58. Buenos Aires: Alianza Editorial.

- _____ (1994). "Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX". En *Coloquio Internacional sobre Oralidad y Argentinidad*. Friburgo, Albert Ludwigs Universit t.
 - Singer, Alan (2008). *New York and Slavery: Time to Teach the Truth*. New York: University press.
 - Schleiermacher, Friedrich [(1813) 2000]. *Sobre los diferentes modos de traducir*. Madrid: Gredos.
 - Sontag, Susan ([1993] 2001). "On being translated". En *Where the Stress Falls*. New York: Farrar.
 - _____ (2007) "La obsesión por la traducción". *Revista cTPcba*, n  86, julio-agosto 2007.
 - Sorá, Gustavo (2005). *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del zorzal.
 - Spivak, Gayatri Chakaravorty (1993). "The Politics of Translation". En *Outside in the Teaching Machine*. Londres/Nueva York: Routledge.
 - Steiner, George (1973). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Barral.
 - _____ (1975). *After Babel: Aspects of Language & Translation*. Oxford: Oxford University Press.
 - Szichman, Mario (1972). "Entrevista con David Viñas". *Revista Hispam rica*, Año I, n  1, p. 66. Maryland.
 - Todorov, Tzvetan ([1969] 2003). "Como leer?". *Poetica da prosa*. pp. 249-261. San Pablo: Martins Fontes.
 - Van Mourik, Laurens (2011). *El Estatus del lunfardo*. Barcelona.
 - Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
 - Venuti, Lawrence (ed.) (2000). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.
 - Vidarte, Paco (2007). * tica marica*. Madrid: Egales.
 - Virno, Paolo (2003). *Cuando el verbo se hace carne*. Buenos Aires: Tinta Limón.
 - Von Flotow, Luise (1997). *Translation and Gender. Translation in the "Era of Feminism"*. Manchester/Ottawa: St. Jerome Publishing/University of Ottawa Press.
 - Waisman, Sergio (2005). *Borges y la traducción. La irreverencia de la periferia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
 - _____ (2010). "Foundational Scenes of Translation ". *Revista E.I.A.L*, Vol.21.1.
- Recuperado de

http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=59&Itemid=342. (Última consulta: 28 de marzo de 2012).

- Weissbort, Daniel (2006). *Translation: Theory and Practice: A Historical Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- Wheaton, Kathleen (1989). "Manuel Puig, The Art of Fiction". *The Paris Review*. Recuperado de: <http://www.theparisreview.org/interviews/2368/the-art-of-fiction-no-114-manuel-puig> (última consulta 14 de mayo de 2013)
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Willson, Patricia (2004). *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Wittig, Monique (1980). "El pensamiento heterosexual". En Sáez J., Vidarte P. (Eds.), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Editorial Egales, 2006 (pp. 45-58)
- Yankelevich, Pablo (2009). *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983*. México D.F: Colegio de México.

2. Sobre Manuel Puig

- Aira, César (1991). "El sultán". *Revista Paradoxa*, nº6, pp. 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.
- Amícola, José (2000). "Manuel Puig y la narración infinita". En Jitrik, Noe (dir.) *Historia de la literatura argentina*, tomo 11, pp. 295-319. Buenos Aires: Emecé.
- Balderston, Daniel (2002) "Sexualidad y revolución. En torno a las notas de *El beso de la mujer araña*" en Puig, (2002) *El beso de la mujer araña. Edición crítica*. Amícola, José y Panesi, Jorge (coord.) Colección Archivos: 42. pp.564-573.
- Baracchini, Diego (1973) "Manuel Puig en Sublime Obsesión. Conversación con Manuel Puig". En Romero, Julia (2006). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Vervuert: Iberoamericana.

- Bragança, Mauricio de (2010). *A traição de Manuel Puig: Melodrama, cinema e política em uma literatura à margem*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Corbatta, Jorgelina (1988). *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*. Madrid: Orígenes.
- Chamberlain, Lori (1987). "The Subject in Exile: Puig's 'Eternal Curse' on the Reader of These Pages". *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 20, nº 3, pp. 260-275.
- Echavarren, Roberto (1998). "Identidad versus vapor". En Amícola, José y Speranza, Graciela (comps). *Encuentro Internacional Manuel Puig*, pp. 245-258. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giordano, Alberto (1996). "Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor". *Orbis Tertius*, V. I: La Plata.
- _____ (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Goldchluk, Graciela (2003). *Intertextualidad y génesis en los textos mexicanos de Manuel Puig: Novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978)*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/3017>. (Última consulta: 18 de junio de 2013).
- _____ (2006). "El legado banal. Una lectura geneticista de la relación entre cine y literatura en los textos de Manuel Puig". En Onaindia, José Miguel (comp.) *Manuel Puig presenta*. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina.
- _____ (2011). *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe: UNL.
- _____ (2012). "El brillo de una vinchita de nylon". Recuperado de <http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/el-brillo-de-una-vinchita-de-nylon.pdf>. (Última consulta: 5 de junio de 2013).
- _____ (2012b). "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) y V Jornadas Internacionales de Investigación en Filología Hisánica*. 21 al 23 de marzo, La Plata. Recuperado de <http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/06/La-Plata-/goldchluk-maldicic3b3n-eterna.pdf>. (Última consulta: 20 de junio de 2013).
- Goldchluk, Graciela y Romero, Julia (1994). "Manuel Puig: los comienzos de un escritor". *Revista del CELEHIS*. Año V, nº 6/7/8. La Plata.
- 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).

- Kozak, Claudia (1998). "Nuevamente el género. Allí, también, la singularidad. (Notas a las notas... a propósito de un diálogo crítico)". En Amícola, José y Speranza, Graciela. (comps.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*, pp. 287-294. Rosario: Beatriz Viterbo Editora/Orbis Tertius.
- _____ (2011). "Manuel Puig, la política, el umbral". *Ciencia, Docencia y Tecnología*, Año XXII, N° 43, pp.129-153. Paraná: UNER.
- Levine, Suzanne Jill (2000). *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Link, Daniel (2009, 29 de mayo). "Vivir Juntos". *Pagina12, Suplemento Soy*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-780-2009-05-29.html>. (Última consulta: 30 de mayo de 2013).
- Logie, Ilse y Romero, Julia (2008). "Extranjería: lengua y traducción en la obra de Manuel Puig". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, n°. 222, Enero-Marzo.
- Martí Peña, Guadalupe (1997). *Manuel Puig ante la crítica. Bibliografía analítica y comentada*. Fráncfort del Meno: Vervuert / Iberoamericana.
- Moreno, María (2010, 24 de octubre). "Doble casetera". *Página 12, Suplemento Radar*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6558-2010-10-24.html> (Última consulta: 30 de mayo de 2013).
- Pauls, Alan (2011). "Sobre Manuel Puig: la zona íntima". *Dossier*. Recuperado de <http://www.revistadossier.cl/detalle.php?id=115>. (Última consulta: 20 de junio de 2012).
- Páez, Roxana (1998). *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Almagesto.
- 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.
- Pollarolo, Giovanna (2012). *Los guiones del 'ciclo hollywoodense' de Manuel Puig. Copias, rescrituras, transformaciones*. (Tesis doctoral). University of Ottawa.
- Romero, Julia (2005). "La ciudad como problema. Manuscrito inédito: género de la memoria e intimidad de la escritura en Maldición eterna a quien lea estas páginas, de Manuel Puig". *Congreso Internacional IILI*, Rosario, 23 al 25 de junio. Recuperado de <http://www.geocities.com/aularama/ponencias/rstz/romero.htm>. (Última consulta: 10 de junio de 2013).
- _____ (2006). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Vervuert: Iberoamericana.
- Rosenkrantz, Guillermina (1999). *El cuerpo indómito. Espacios del exilio en la literatura de Manuel Puig*. Buenos Aires: Simurg.

- Siganevich, Paula (1998). "Brasileridad, traducción y género en la escritura de Manuel Puig". En Amícola, José y Speranza, Graciela (comp.) *Encuentro Internacional Manuel Puig*, pp. 237-242. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sosnowski, Saul (1973). "Entrevista a Manuel Puig". *Hispamerica*, año 1, nº 3. pp. 69-80.
- Speranza, Graciela (2001). *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma.
- Tepass, Gerd (2008). *Manuel Puig: Una aproximación biográfica*. CD-ROM. Buenos Aires, junio de 2008.

3. Obras de Manuel Puig

- Puig, Manuel ([1958]1996). *Ball cancelled*. En Amícola, José (comp.); Goldchluk, Graciela; Páez, Roxana y Romero, Julia (col.). *Manuel Puig: materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth. Volumen I*. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Publicación especial *Orbis Tertius*, nº 1.
- _____ ([1959]1996). *Summer Indoors/Verano entre paredes*. En Amícola, José (comp.); Goldchluk, Graciela; Páez, Roxana y Romero, Julia (col.). *Manuel Puig: materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth. Volumen I*. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Publicación especial *Orbis Tertius*, nº 1.
- _____ ([1960] 1996). *La tajada*. En Amícola, José (comp.); Goldchluk, Graciela; Páez, Roxana y Romero, Julia (col.). *Manuel Puig: materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth. Volumen I*. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Publicación especial *Orbis Tertius*, nº 1.
- _____ ([1968] 1993). *La traición de Rita Hayworth*. Seix Barral: Buenos Aires.
- _____ ([1969] 1996). *Boquitas Pintadas. Folletín*. Buenos Aires: Planeta.
- _____ ([1978] 1993). *Estertores de una década, Nueva York '78*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____ (1973). *The Buenos Aires Affair. Novela policial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ ([1976] 2011) *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Booket.
- _____ (2002) *El beso de la mujer araña. Edición crítica*. Amícola, José y Panesi, Jorge (coord.) Colección Archivos: 42. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; San Pablo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX.
- _____ (1979). *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral.

- _____ ([1980] 2000). *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____ (1982). *Eternal Curse on the Reader of These Pages*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____ (1982). *Sangue de amor correspondido*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (1982). *Sangre de amor correspondido*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____ (1985). *La cara del villano/Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1988). *Cae la noche tropical*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ ([1985] 1991). "El cine y la novela". En Klahn, Norma y Corral, Wilfrido (1991). *Los novelistas como críticos*. Vol. 2, pp.286-291. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2005). *Querida familia: Tomo 1. Cartas europeas (1956-1962)*. Compilación, prólogo y notas: Graciela Goldchluk. Buenos Aires: Entropía.
- _____ (2006). *Querida familia: Tomo 2. Cartas americanas (1963-1983)*. Compilación, prólogo y notas: Graciela Goldchluk. Buenos Aires: Entropía.
- Puig, Manuel (1981). «Síntesis y análisis. Cine y literatura». En Revista de la Universidad de México. México.
- Puig, Mara y Goldchluk, Graciela: *Archivo digital Puig*. Localizado en la CRIGAE (Area de investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores), en CTCL-IdIHCS (UNLP-CONICET), La Plata, Argentina.

Material fílmico

- Puig, Manuel (1977). *Entrevista en A fondo. Con Joaquín Soler Serrano*. Madrid: TVE. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=1VUCTtTI2nw>. (Última consulta: 7 de junio de 2013).

Anexo

Este anexo se compone de:

1. Los manuscritos de *El beso de la mujer araña* y de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* analizados en los capítulos 4 y 5, con las correspondientes transcripciones de los fragmentos citados.

2. Los guiones *Ball Cancelled* y *Summer Indoors/Verano entre paredes* extraídos de: 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.

Convenciones utilizadas en la transcripción de los manuscritos

Para las transcripciones de los manuscritos seguimos las convenciones utilizadas por Graciela Goldchluk en *El diálogo interrumpido. Marcas del exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig: 1974-1978* (2011).

Tachado simple: señala una tachadura a mano.

Tachado doble: tachadura a máquina.

Negrita: indica reemplazo o agregado sobre el renglón o sobreescrito.

Corchetes: señalan palabras que se completan, o cualquier aclaración que sea palabra del transcriptor.

Sobre las imágenes presentadas: Las imágenes de los manuscritos que se presentan están tomadas del Archivo Digital Puig, a las cuales se tuvo acceso gracias a la gentileza de Carlos Puig y de Graciela Goldchluk. El Archivo está formado por el conjunto de los manuscritos de Manuel Puig y comprende más de 20.000 documentos reunidos por el escritor. Puede consultarse en el Área de investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores (CRIGAE), en CTCL-IdIHCS (Universidad Nacional de La Plata-CONICET). En línea, puede consultarse parcialmente en el sitio: <http://www.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig>.

Figura 1 D 00185_p.103

103.-

que es... esa... / palabra. ...Perdoname.

- No, desahogate, desahogate todo lo que puedas, llorá hasta que no puedas más.

- Es que me da tanta pega... Y no poder hacer nada, acá, encerrado, y no poder ocuparme de la mujer, del hijito... Ay viejo, qué triste que es...

- Que se le va a hacer...

- Dame la mano, fuerte...

- Claro. Apretá bien.

- Que no me quiero seguir sacudiendo así...

- Qué importa que te sacudas, así te alivias.

- Y hay una cosa más, que me jode mucho. Es algo muy jodido, muy bajo...

- Contame, deshogue.

- En que de quien querria recibir carta no es de mi compa^ñera, sino de la otra de que te hablé.

- Harbo.

- Si, porque yo hablo mucho ^{de eso} en el fondo lo que me sigue gustando es una burguesía, así adentro ya soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta que mataron a mi compañero... Soy como ellos, igualito.

- No es cierto.

Иф - Иф, по под ендальном.

- Si fueras como ellos no estarías acá.

- "...los sueños tristes de este amor extraño..." ...Y sabes porque me molestó cuando empezaste con el bolero? Porque me hiciste acordar de ~~mi~~ Marta, y no de mi compañera. Por eso. Y hasta ahora que María Elena está en la ciudad, yo pienso en ella.

- No te torturés... Cerrá los ojos y tratá de descansar.

- Me viene ^{hoy} un poco de mareo, por ahí.

- Te caliento agua para un té de manzanilla, que todavía queda porque nos olvidamos que estaba...

- No te creo...

- Te lo juro, estaba detrás de mis revistas, por eso se salvó.

- Pero es tuyo, ¿a vos te gusta.

- Pero te va a hacer bien, callate un poco, vas a ver que te va a hacer descansar un buen rato...

{nigra fifties y finni cavitye whf pinner}

-un muchacho que vive a su manera, un muchacho que acepta la invitación de su madre a verla en la ciudad, un muchacho que miente a su madre asegurándole su oposición a la guerrilla, un muchacho que asegura a su madre que regresará a París, un muchacho que

Transcripción fragmento figura 1

-Pero te va a hacer bien, callate un poco, vas a ver que te va a hacer descansar un buen rato...

~~(sigue fifties y final capítulo)~~

- un muchacho ~~que vuelve a su hacienda~~ **urde un plan**, un muchacho que acepta una invitación de su madre a verla en la ciudad, un muchacho que miente a su madre asegurándole su oposición a la guerrilla, un muchacho que asegura a su madre que regresará a París, un muchacho que
-

Figura 2 D 00426_p.106

- Qué importa que te sacudas, así te alivias.
 - Y hay una cosa más, que me jode mucho. Es algo muy jodido, muy bajo...
 - Contame, desahogate.
 - Es que de quien ~~quería recibir ca...~~ que... ~~quería~~ recibir ca... ~~car-~~
 te, en este momento, a quien quería tener bien cerca, y abrazarla...
 no es a mi... compañera, sino a la otra... de que te hablé.
 - Si es lo que sentís...
 - Sí, porque yo ha... ~~hablo~~ hablo mucho pero... pero en el fondo lo que me
 me... me... sigue gustando es ~~este tipo de mujer~~ ~~este~~ ~~adentro~~ ~~yo~~ ~~soy~~ ~~igual~~
 que todos los reaccionarios hijos de puta que me mataron a mi compa-
 ñero... Soy como ellos, igualito.
 - No es cierto.
 - Sí, no nos engañemos.
 - Si fueras como ellos no estarías acá.
 - "...los sueños tristes de este amor extraño..." ...¿Y sabés porqué
 me molestó cuando empezaste con el bolero? Porque me hiciste acordar
 de Marta, y no de mi compañera. Por eso. Y hasta pienso que Marta no
 me gusta por ella misma, sino porque tiene... clase, como dicen los
 perros clasistas hijos de puta... de este mundo.
 - No te torturés... Cerrá los ojos y tratá de descansar.
 - Me viene todavía un poco de mareo, por ahí.
 - Te caliento agua para un té de manzanilla, que todavía queda porque
 nos olvidamos que estaba...
 - No te creo...
 - Te lo juro, estaba detrás de mis revistas, por eso se salvó.
 - Pero es tuyo, y a vos te gusta.
 - Pero te va a hacer bien, callate un poco, vas a ver que te va a ha-
 cer descansar un buen rato...
 - un muchacho que urde un plan, un muchacho que acepta la invitación de
 su madre a verla en la ciudad, un muchacho que miente a su madre asegu-
 rándole su oposición a la guerrilla, un muchacho que ~~promete~~ ~~a~~ su madre
~~que~~ ~~regresará~~ a París, un muchacho que cena a solas con su madre a la
 luz de candelabros, un muchacho que promete a su madre acompañarla en
 un viaje por mundanos centros de deporte invernal europeos como lo hi-
 ciera de niño apenas terminada la guerra, una madre que le habla de ~~esas~~
 bellas muchachas casaderas de la aristocracia europea, una madre que
 le habla de todo cuanto heredará, una madre que le propone ya poner a
~~su~~ ~~nombre~~ ~~del~~ ~~hijo~~ cuantiosas riquezas, una madre que oculta las razones por
 las cuales no puede ya acompañarlo a Europa, un muchacho que busca el

en letra cursiva

Transcripción fragmento figura 2

-Pero te va a hacer bien, callate un poco, vas a ver que te va a hacer descansar un buen rato...

e
n
c
u
r
s
i
v
a

-un muchacho urde un plan, un muchacho que acepta una invitación de su madre a verla en la ciudad, un muchacho que miente a su madre asegurándole su oposición a la guerrilla, un muchacho que *promete* a su madre ~~que~~ regresará a París, un muchacho que cena a solas con su madre a la luz de candelabros

Figura 3 (N.F. 39-0592 r-1)

1.-

- What is this?

- This is Washington Square ~~park~~, *Mr. Ramirez*.

- Square I know what it is, Washington no. Not really.

- Washington is the name of a man, he was the first president of the United States.

- That I know, thank you.

- ...

- Washington... *Mr. Ramirez*

- It's not important, just a name.

- Was he the proprietor of this piece of land?

- No, they just named it after him.

- Named it?

- They called it something.

→ Why do you look at me like that?

- Named...

- My name is Larry. Your name is Ramirez. The name of the park is Washington. ^{the park} is named Washington.

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

- ...

- You said the name was not important, what is, ^{really} important?

- What's important for me is not what's important for you. We have our own lives.

- But important, what is important?

- I'm ^{paid} ~~supposed~~ just to wheel you around, not to give you my philosophy.

- An agency sent you here, didn't they?

- Yes, they said I'd just have to wheel you around. They don't pay much but if I have to give english lessons I want more money. *Life is expensive in New York.*

- Mr. ...Larry. I know english, I know all the words. In french, in italian, I know the words. In spanish, my mother tongue, I know all the words, but...

- ...

- I was very sick, ~~in my country~~ in my country. I remember all the words, the words for things that can be touched, seen, heard. ^{but} Other things, ~~not-to-be-touched, or heard,~~ things that are only... only...

- ...in your head...

- Not exactly, anyhow, you'll see what I mean, soon enough.

Transcripción fragmento figura 3

-What is this?

-This is Washington Square park, **Mr. Ramírez**.

-Square I know what it is. Washington no. Not really.

-Washington is the name of a man, the first president of the United States.

-That I know, thank you.

-...

-Washington...

-It's not important, **Mr. Ramírez**, just a name.

Figura 4 (N.F. 100063-r-1)

1

- ¿Qué es esto?

- ~~La~~ Plaza Washington, *señor Ramírez.*

- Plaza sé lo que es, Washington no. No del todo.

- Washington es ~~el~~ ^{el} apellido de un hombre, del primer presidente de los Estados Unidos.

- Eso lo sé. Gracias.

- ...

- Washington...

- No tiene importancia, *señor Ramírez,* es un apellido ^y nada más.

- ¿Era ~~el~~ dueño de este terreno?

- No, le pusieron este nombre en honor a ~~él~~ ^{él}.

- ~~Le pusieron este nombre.~~ ¿Qué es eso de "le pusieron este nombre"?

- Le pusieron un nombre.

→ ¿Por qué me mira así?

- Un nombre...

- Mi nombre es ~~el~~ Larry. El suyo es Ramírez. Y Washington es el nombre ~~del~~ ^{de} la plaza. La plaza se llama Washington.

- Gracias. Eso lo sé. Lo que no sé... es lo que ~~yo~~ ^{yo} se tendrá que sentir, cuando se dice Washington.

- ...

- Ud. dijo ~~yo~~ que el nombre no tiene importancia. ¿Qué tiene importancia?

- Lo que es importante para mí no es importante para ~~Ud.~~ ^{usted}. Cada uno ~~tiene~~ ^{piensa} como le parece.

- ¿Pero qué es ~~importante~~ ^{lo que tiene importancia?} *de mí?*

- Se me paga para pasearlo en su silla, no para ~~explicarle~~ ^{que le explique toda una} filosofía.

- A usted lo mandó una agencia ¿no es así?

- Sí, me dijeron que tenía que sacarlo en la silla de ruedas y nada más. No pagan gran cosa, pero si encima tengo que dar lecciones de inglés voy a pedir más plata. *La vida está cara en Nueva York.*

- Señor... Larry. Yo sé inglés, sé todas las palabras. En francés, en italiano, sé las palabras. En castellano, mi lengua original, sé todas las palabras pero...

- ...

- Estuve ~~en~~ ^{en} enfermo, ~~en mi país.~~ ^{en mi país.} Me acuerdo de todas las palabras, de como se llaman las cosas que se pueden tocar, y ver.

+ *Pero* otras cosas, que no se pueden tocar, o ver, o oír, que no están más que en... en...

- ...en su mente...

- No, no es eso. Pero ya se va a dar cuenta, más que pronto.

Transcripción fragmento figura 4

-¿Qué es esto?

-Plaza Washington, **señor Ramírez**.

-Plaza sé lo que es, Washington no. No del todo.

-Washington es ~~un~~ el apellido de un hombre, del primer presidente de los Estados Unidos.

-Eso lo sé. Gracias.

-...

-Washington...

-No tiene importancia, **señor Ramírez**, es un apellido y nada más.

Transcripción fragmento figura 5

-What is this?
-This is Washington Square park.
-Square I know what it is. Washington no. **Not really.**
-Washington is the name of a man, the first president of the United States.
~~-What is a name?~~ That I know, thank you.
-...
-Washington...
-It's not important, just a name.

Figura 6 (N.F.36.0469 R)

*Prologue, 5. June
Salamanca de 21*

Square, trees, people, grass, cement, Colin found you very old man, very old, a security two, and trees, gravel, grass, cement, that I know. But

- What is this?
- This is Washington Square.
- Square I know what it is, Washington no.
- Washington is a name, he was the first president of the United States, and the hero of the revolution.
- What is a name?
- My goodness... I am Colin, Colin is my name. You're Mr. Ramirez, Ramirez is your name.
- Thank you.
- But, listen... I'm payed to take you around in this chair, and the agency didn't want to pay more because it was just that, for teaching you english I should charge a bit more.
- Mr. ...Colin. I ^{know} english, I ~~remember~~ ^{things} all ~~the words~~. In french, in italian, I ^{know} ~~remember~~ ^{things} all ~~the words~~. In spanish, my mother tongue, I know all ~~the words~~, but...
- ~~What is it if you have forgotten?~~ ...
- I was very sick, in a camp... in my contry. All ~~the words~~ ^{things} I remember, things to be touched, seen, heard. Other things, not to be touched, or seen, things that are ~~only in the head~~ only...
- ...in your head... *I guess*.
- Yes. I ~~remember~~ ^{know} sounds, but what's all.
- You mean words.
- Words?
- Yes, names of things. Tell me a few... *— You must know a few.*
- Washington, Colin... ^{procastination} ~~amnesia~~, memory, anguish, breakdown, intelligence, excitement. The doctors said those things...
- ~~Words.~~ ^{things}
- They said those ~~words~~, but I don't know what they are.
- You know, but you don't remember.
- I don't understand the difference between know and remember.
- Oh, boy...
- I know anguish in spanish, it's angustia. In italian angoscia, in french angoisie. But what is it?
- Is it too cold for you, here?
- No, please take me to center of the square. ...Last night, in the dream, ^{near} I saw a tree like the one there, ~~close~~ to the center.
- We?

Transcripción fragmento figura 6

-Washington is a name, he was the first president of the United States, and the hero of the revolution.

-What is a name?

-My goodness... I am Colin, Colin is my name. You're Mr. Ramírez, Ramírez is your name.

-Thank you.

-But, listen... I am paid to take you around in this chair and the agency didn't want to pay more because it was just that, for teaching you english I should charge a bit more.

-Mr. ... Colin. I know english, I ~~remember~~ **know** all the words **things**. In french, in italian, I ~~remember~~ **know** all the words **things**. In spanish, my mother tongue, I know all the words **the things**, but...

Figura 7 (N. 36 04 73)

.....
 4.-

- It's much warmer today. The weather changes so quickly in this town.
 - That's right.
 - ...
 - ~~... your face is different today, is that because of the weather?~~
 - Where do you want to go today?
 - ~~No, I'm pleased about the raise.~~
 - The same street, please.
 - ~~It was so quickly done. I called a secretary at the Foundation that takes~~
 - Did you make that phone call?
 - ~~Yes, she gave for my expenses, and she said yes, right away.~~
 - Phone call?
 - Terrible.
 - Yes, to ask for a raise. ~~Some~~ ^{get me} ~~me~~.
 - I called, but the secretary was already gone.
 - ~~Where do you want to go today, Mr. Ramirez?~~
 - You'll have to call again.
 - ~~This same street. But I'm not Mr. Ramirez.~~
 - Yes, I will. - So, Mr. Ramirez, ~~was~~ the same street then.
 - What? ~~but not today.~~ ^{I feel different.}
 - Yesterday I was Mr. Ramirez, the weather was different, wasn't it?
 - Yeah, but you're still the same person.
 - ~~Why do you say so? Things change don't they? I'm not the same today.~~
 - Not completely, but much of you is the same. You've been named Ramirez,
 you will always have that name.
 - Who ~~xxxxxxx~~ named me? ^{all that is just that I don't see it right} ^(also solve something)
 - That was the name of your father, wasn't it? He gave you his name.
 - The same name, every day? ^{Yes, it} ^{Every day the same name?}
 - ~~Yes, it~~ distinguishes you from other people. It gives you an identity, it
 appears in all your records.
 - Why does the father give the same name to the son?
 - My God! endless questions again?
 - Only this one.
 - All right, listen. In the Old Testament they tried to account for the fact
 that everyone has a name, that everyone is different, and has an identity.
 OK? It was a puzzle, the only way they could explain it was to say that
~~Yahweh~~ Yahweh gave everyone their names, but when they asked him what
 his name was he answered "I am that am."
 - How do you know all that?
 - We had it in college.
 - College?
 - Yes, I have a degree.
 - In what?
 - History.
 - Why are you doing this job then?
 - What is this, an inquisition? can't we talk about something else?

Handwritten notes:
 - That's the way you want it, fine.
 - But think and you'll see that I'm not the same today.
 - (also solve something)
 - Every day the same name?
 - Yes, it
 - (also solve something)
 - Every day the same name?
 - Yes, it
 - (also solve something)
 - Every day the same name?
 - Yes, it

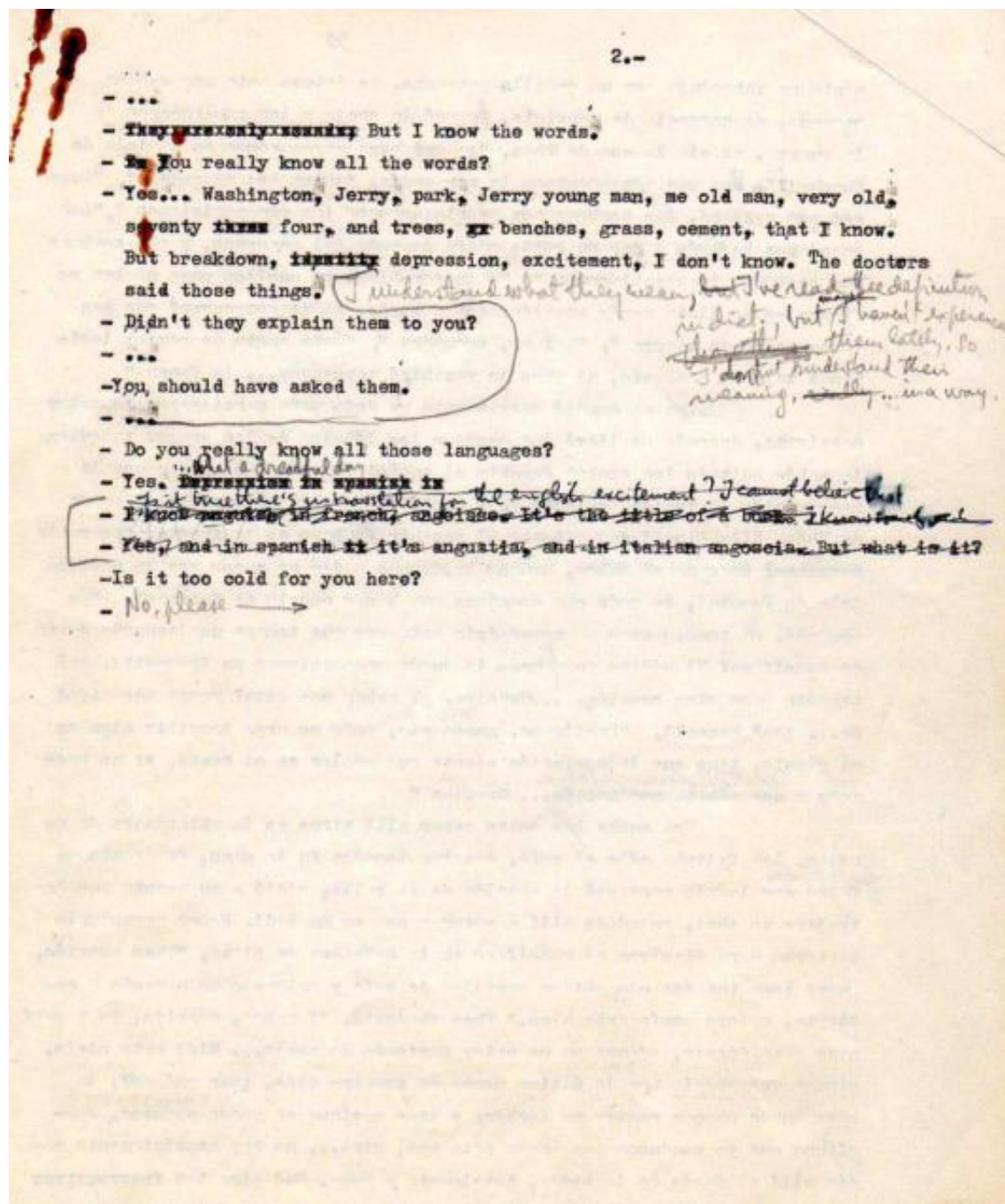
Transcripción fragmento figura 7

-So, Mr. Ramírez, ~~just~~ the same street then.
-Yes, the same one, please. But I am not Mr. Ramírez.
~~-Yesterday~~ **Two days ago I was Mr. Ramírez, but not today. I feel different.** ~~The weather was different also, wasn't it?~~
-Yeah, but you are still the same person.
~~-Why do you say so? Things change don't they? I'm not the same today.~~
~~-That's the way you want it, fine.~~
~~-But think and you'll see that I'm not the same today.~~
~~-Not completely, but much of you is the same. You've been named Ramírez, you will always have that name.~~
~~-I know all that, it's just that I don't see it right.~~
~~-It's right that's why you have words and~~
- Who ~~gave me this~~ **named me?**
-That was the name of your father, wasn't it? He gave you his name
-The same name, every day?
-Yes, it distinguishes you from other people. It gives you an identity, it appears in all your records.
-Why does the father give the same name to the son?
-My God! Endless questions again?
-Only this one.
-All right, listen. In the Old Testament they tried to account for the fact that everyone has a name, that everyone is different, and has an identity. OK? It was a puzzle, the only way they could explain it was to say that Yahweh gave everyone their names, but when they asked **Yahweh himself** what his name was he answered "I am that am".

tonto

~~algo sobre sustantivos y adjetivos.~~
~~sustantivo: what remains in spite of the~~
~~changes.~~

Figura 8 (N.F. 36.0468 R_2)



Transcripción figura 8

Fragmento 1

—...
~~—They were only sounds.~~ But I know the words.

Fragmento 2

—Do you really know all those languages?
—Yes. ~~Depression in spanish is...~~ **What a dreadful day**
~~—I know anguish in french, angoisse. It's the title of a book.~~ **I know some french / Is it true there's no translation for the english excitement? I cannot believe it**
~~—Yes, and in spanish is it's angustia, and in italian angoscia. But what is it?~~

Figura 9 (N.F. 36.0472_R_3)

UDO *Sabe lo que es smile, lo que
pueda saber, que se puede cuando smile*

3.-

I can't stand it anymore...

- You shouldn't have insisted in going out, in a cold day like this.
It's all your fault for ~~insisting~~ insisting.

- Fault?

- ...

- Take me into one of those houses. They are beautiful ^{home} houses, old, they must be very cozy inside.

- They were ^{used to be home} houses, they are offices now, they belong to the university.
We cannot go inside there, they're busy, they have things to do. *people are working*

- The woman... crossing the street...

- What about her?

- Take me closer to her, *the pain is so sharp, you can't know about that*

- ...

- She brings the baby to the park, you see... It's not bad to come to the park, in the cold...

- Ok...

- And the dog, she brings the dog too.

- Yes, she does...

- What happens with her teeth? *what do you mean?*

- I don't see any thing special...

- Take me closer, please...

- She has nothing in her teeth... She's smiling at the baby, that's all.

- Smiling?

- Yes, when you're amused by something, or pleased... You smile... *don't you know what that means either? - No. - Jesus...*

- Smile? Pleased?

- How could I tell you? If you don't feel pain, if you see the tree, with the branch and all the fruit... And you want to eat fruit... Then you go and grab a fruit, and eat, and maybe... you smile, and you show your teeth.

- ...

- Did you follow me?

- No, too many words.

- The pain is not so sharp now, though. *what's important about smiling? I know you don't understand*

- OK, too many words, but there are more. It's corny. Your smile stuff is corny. I know you don't understand. A smile means nothing, you can smile and feel nothing, it's just good manners, good shit. Another word you don't know. *it's empty*

- Shit I know what that means, *Maybe I dislike that language*

- Smile is shit, it means nothing, it's deceitful. Or it can be, most of the time. *most of the time*

to know that... what's important about smiling? I know you don't understand... you can smile and feel nothing... it's just good manners, good shit. Another word you don't know... it's empty... Maybe I dislike that language... it. I don't give a shit about a smile -

Corredor, con cara de sufrir - Y después me da pena a chico (carajo)

- It's exhausting for me to explain every word. I won't do it. I beg you, what is smile? - What are you crying about?