

El español como lengua de traducción en la escritura de Manuel Puig. (Lenguas extranjeras y nuevas identidades)

Resumen: Manuel Puig, uno de los escritores que mejor supo encontrar el grano de la voz del habla de los argentinos, llegó a esa alquimia a través de la experiencia de la traducción. Al analizar el recorrido vital y profesional de Puig, vemos la importancia que tuvo el aprendizaje de lenguas extranjeras y las acreditaciones que le abrieron el camino para convertirse en un nuevo tipo de viajero de clase media, que se desplaza entre el turismo y el exilio. En la determinación por escribir, el español surge en primer término en el subtítulo de películas, y luego como traducción de guiones pensados en inglés. Cuando finalmente escribe una historia directamente en español, atraviesa un proceso de depuración de localismos que paradójicamente le permite construir una lengua personal, allí donde la literatura nos muestra que podemos escapar a la determinación del poder hablando una lengua que no es *exactamente* la esperada

Las imágenes que se publican pertenecen al Archivo Digital Manuel Puig, y su presentación se realiza por gentileza de Carlos Puig, heredero y albacea de la obra de su hermano Manuel Puig (mail de contacto: carlosapuig@arnet.com.ar)

- Otro día, entonces. ...Mirá, una noche que haga más calor podríamos tomar una cerveza en aquellas mesitas.
- Pero a la presión no hace bien.
- Siempre hay gente en ese bar, deben ganar una fortuna.
- Es un lugar muy conocido en Río, vienen de lejos a tomar una cerveza ahí, mirando el mar.
- ¿Hará mucho frío, si nos sentamos a tomarla hoy?
- Sí, Nidia, no seas tentada. Caminando está agradable pero sentadas quietas nos va a dar frío.

Este fragmento de diálogo, tomado al azar de *Cae la noche tropical* (1988), última novela de Manuel Puig, alcanza para presentar a un escritor que supo como nadie encontrar el grano de la voz de una época, de una clase social, de una sensibilidad, de unas mujeres. Un recorrido exhaustivo nos mostraría que las voces presentificadas en la obra de Puig pertenecen a sus personajes, y que estos pueden ser señoras cultas de clase media, pero también sirvientas, intelectuales, niños, profesores de historia, niñas, enfermeras, guerrilleros, maricones de barrio, amas de casa desesperadas, obreros de la construcción, abogados, y también pueden ser la voz del radioteatro, la de la novela de espías, la voz del bolero.

Puig irrumpe en la literatura en 1968, con *La traición de Rita Hayworth*, de la que dijo Onetti: “sabemos cómo hablan los personajes de Puig, pero no sabemos cómo habla Puig”. Esta opinión señalaba una distancia con otros escritores latinoamericanos, que habían hecho corresponder la exhuberancia del paisaje representado con la presencia,

tanto en la narración como en los diálogos, de sus voces autorales. Este nuevo escritor, en cambio, se retiraba de la escena y de ese modo nos dejaba escuchar unas voces que tenían sus vidas para contarnos. Nunca sabremos si Nidia tiene los ojos claros o si Valentín usa barba, pero conocemos sus temores más íntimos por el temblor de sus voces, y la época que les tocó vivir por el mandato secreto que los obliga a comentar “deben ganar una fortuna”. Dueño de las inflexiones de sus personajes, Puig no parece tener una voz propia, pero: ¿cómo se construye esta escritura?, ¿cómo se llega a escribir lo más idiosincrásico del lenguaje?, ¿y dónde ubicamos esa idiosincrasia: aquello que construye una identidad a fuerza de alienación, y aquello que les permite a los hablantes encontrarse en una comunidad y a la vez construir su propia singularidad inalienable? En el caso del escritor Manuel Puig hay un recorrido que va desde la lengua extranjera a la lengua de la patria, siempre ajena.

1. Los comienzos de un escritor

Vivir en un pueblo de la pampa seca no era la condición ideal para quien se sentía incómodo con la realidad del lugar que le había tocado en suerte. Otros puntos de referencia estaban muy lejos; catorce horas en tren hasta alcanzar Buenos Aires, un día entero de viaje hasta el mar, casi dos días de viaje hasta las montañas de Córdoba o Mendoza. Mi instinto de supervivencia me llevó a inventar que existía sí otro punto de referencia, y muy cercano. En la pantalla del cine del pueblo se proyectaba una realidad paralela. ¿Realidad? Durante muchos años así lo creí. Una realidad que yo estaba seguro existía fuera del pueblo y en tres dimensiones. La primera prueba negativa me la dio Buenos Aires, al ir a estudiar el bachillerato en 1946. [...] En Buenos Aires no existía la realidad del placer, la realidad apetecible de la pantalla. ¿Fuera de la Argentina entonces? 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. Tardé muy poco tiempo en descubrir que tampoco en Roma, donde me instalé, existía esa ansiada realidad paralela. (Puig 1985: 7)

Este relato, que se presenta como una serie de apuntes acerca de la relación entre la literatura y el cine, comienza con la huida como única esperanza de sobrevivir. Con ironía tal vez involuntaria, Puig cita uno de los tópicos del exilio: “me costó salir de mi país”, pero ese costo que normalmente es de vida, se convierte en una suma que el escritor imagina haber juntado peso por peso, día por día. En realidad Manuel Puig sale del puerto de Buenos Aires el viernes 27 de julio de 1956, con una beca de la Asociación Dante Alighieri para estudiar en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma. Fue el mejor alumno de su promoción en la carrera de Lengua y Literatura Italiana, como antes lo había sido en las clases de inglés de su pueblo, y más tarde en los

Institutos de Lengua y Cultura Inglesa y Francesa, donde culminó sus estudios el mismo año de 1953 en que cumplió el servicio militar en una oficina de Aeronáutica, como traductor.

Durante su viaje en barco, el joven Puig comienza a estudiar alemán, el idioma que le faltaba para poder ver todo el cine. Llegado a Roma, acude unos meses a un instituto al mismo tiempo que se dispone a estudiar para el examen de ingreso en el Centro:

En estos días he estado estudiando mucho pues se acerca el examen y estoy preparando el examen que toman a los italianos, a los extranjeros me dijeron que les toman muy poco pero por las dudas me estoy digiriendo todo. Primero pensaba prepararlo así nomás pero ahora me asusté. El programa comprende Literatura, Historia, Historia del Cine y Filosofía. Voy a la Biblioteca del Centro o a la Nacional. (2005: 41)

¡Último momento!

Me acaban de hablar del Centro: saqué el mejor puntaje y se está considerando de darme una beca, cosa insólita para extranjeros!!!!!! No creo que se haga, porque es contra el reglamento pero ya es un antecedente brillante!!!! Si me lo llegaran a dar, agárrense, me patino unos miles de liras en un llamado telefónico. (2005: 49)

Finalmente, la beca no se concretó, del mismo modo que tener el reconocimiento de sus profesores durante el primer año no le permitió filmar —durante el segundo año— el corto con el que se graduaban los alumnos italianos, únicos con derecho a usar el escaso celuloide disponible por aquellos años. Pero a pesar del desengaño, los exámenes fueron para Puig un pasaporte a una vida mejor, una vida en el extranjero, una vida de película.

En contraposición con el viajero de comienzos del siglo XX, que en su versión individual y adinerada fue dandy o rastacuero, y como partícipe de grandes movimientos populares campesino o proletario de la inmigración, y exiliado a lo largo de todo el siglo de las grandes guerras, podemos ver en el itinerario del joven Puig el nacimiento de un nuevo tipo: el viajero de clase media que lleva en su maleta los idiomas aprendidos en el Instituto, con los que pagará el alojamiento y podrá permanecer en un país más allá de la experiencia del turismo, más acá del exilio. Cada uno de estos tipos de viajero significó un desafío para las lenguas nacionales, en cada caso adquirir una lengua fue el paso necesario para integrarse a una comunidad (para los inmigrantes) o conseguir un trabajo (para los exiliados); no menos importante, para el

turista fue un pasaje a “la parte de atrás” del decorado que preparaban los nativos para recibirlo.

A comienzos del siglo XX, la literatura canónica proveyó una solución imaginaria para la integración de los inmigrantes, que consistía en crear un idioma nuevo, con una entonación diferente de la hispánica, arraigado en mitos de la tierra (el gaucho o el aborigen, ambos cantados con tono de elegía como modo de ubicarlos en un pasado de donde se habían borrado los conflictos) pero a la vez con la fuerza renovadora de la metáfora. La sintaxis del realismo garantizaba su inclusión en los programas de la flamante escuela pública. Avanzado el siglo cambian las formas de desplazamiento: para Caren Kaplan (1996) se trata de dos matrices de pensamiento, el exilio que caracteriza la modernidad y afecta principalmente a los habitantes de países “periféricos”, y el turismo, propio de la mentalidad posmoderna y privilegio de los ciudadanos de países “centrales”. En este contexto, donde el conocimiento de idiomas y la traducción juegan un rol importantísimo, analizar el caso de Manuel Puig se vuelve particularmente relevante.

Luego de permanecer unos meses estudiando cine y dando clases de inglés y de español, Puig comienza con un trabajo en Roma que mantendrá con intervalos durante los seis años que dura su estadía en Europa: el subtulado de películas. El español es en este caso una lengua extranjera, de traducción, y a la vez una escritura profesional.

El trabajo de subtitulados vino por una invitación de su amigo Mario Fenelli, quien a su vez fue el principal lector de la obra de Puig, especialmente de *La traición de Rita Hayword*, según consta en la correspondencia familiar: “la novela jamás podría haberla escrito yo si no hubiese sido por las levantadas en la pala que él me hacía cuando me veía abandonarme o cuando me veía hacer bodrios.” (2006: 163). Juntos, los amigos escribieron guiones en italiano y en inglés firmados Stuart & Rafferty, de los que se conservan *Rose appassite per Apollo* y *Cast*. No sabemos si hubo una intención seria de filmarlos, ya que Puig nunca comenta estas escrituras, pero los documentos muestran quiénes serían sus intérpretes ideales.¹

¹ Reparto de *Cast*: Gemma Derrin — **Silvana Mangano**// Dave Goodman — **Klaus Kinsky**// Franco Lenzi — **Franco Nero**// Suzanne Monet — **Claudine Auger**// Carlo Berconcelli — **Maurizio Arena**// Walter Della Rovere — **Sergio Fantoni**// Tina — **Mita Medici**. Reparto de *Rose Appassite per Apollo*: Sheila Gaylord — **Rita Hayworth**// Rose Shankland — **Hedy Lamarr**// Jessica Gifford — **Joan Fontaine**// Francisco Tornabuoni — **Giuliano Gemma**// Laurey Gaylord — **Tina Aumont**.

Paralelamente a estos ejercicios de escritura, Puig descubría que no tenía pasta de director, porque su manera de entender todos los puntos de vista de un conflicto no lo ayudaba a imponerse en un grupo humano. La escritura de guiones y el cambio de aire parecía la salida ideal. Es así que Manuel Puig escribe su primer guión en 1958, en Londres. El idioma elegido, como no podía ser de otro modo, fue el inglés de *Cumbres borrascosas*, cuyo clima es evocado en la casa alejada donde transcurren las aventuras entre un joven y una mujer algo mayor, prácticamente encerrada en ese páramo. A este melodrama siguió una comedia de enredos llamada *Summer Indoors*, que transcurre en Lucerna, escrito en español y traducido al inglés, durante una estancia en Estocolmo, donde Puig acudió para conocer la casa donde había vivido Greta Garbo.

La escritura en español, aunque fuera como paso previo para presentarlo en inglés, llevó a Puig a buscar temas más cercanos. Se decide entonces por contar la historia de una actriz argentina durante el ascenso del peronismo. Este guión, escrito en 1960 y publicado de manera póstuma, es donde Manuel Puig se plantea por primera vez cómo hablan los argentinos. Lamentablemente, en este caso se han perdido los apuntes previos que nos permitirían ver más de cerca sus vacilaciones, sólo contamos con dos versiones de la obra, que ya son una copia en limpio de una versión anterior. En este guión, las amigas de clase baja, cuando hablan entre ellas usan palabras del lunfardo y pueden apocopar algunas palabras: “Che, yo voy’ hacer todo lo posible pero hoy estoy fané”. Este rasgo, que no responde al estereotipo de “comerse las eses” y que se registra únicamente en este guión, es la única concesión de Puig a una escritura que presenta el habla de los personajes a partir de rasgos exteriores. Por otra parte, encontramos un desplazamiento del habla hacia los géneros discursivos que sirven a los personajes como vía de expresión, y que será una característica en toda la obra de Puig. En este guión que no se ha filmado, Nélica y Julio (la actriz y el señorito) discuten sus gustos musicales:

Nélica (*todavía esperanzada*): ¿No te gusta?

Julio: Es muy cursi, como bolero que es.

Nélica: Pero, ¿por qué no te gustan? Si no sentís nada con esas palabras es porque sos un témpano.

.....

Nélica: Me vas a decir que preferís los tangos entonces...

Julio: Me pudren pero los prefiero a esto, por lo menos no tienen pretensiones. Los boleros en cambio quieren ser finos y no sé qué y no son nada.

Nélida (*saca el disco*): Como yo querés decir, que quiero ser fina y no sé qué y no soy nada. Si, algo soy, soy cursi... (*Se da vuelta para ocultar los ojos llenos de lágrimas.*)

En esta afirmación del personaje vislumbramos una declaración de autor. La afirmación de lo cursi destraba la lengua y permite hablar de los sentimientos propios a partir del discurso ajeno. Muchos años más tarde, Puig encontrará la esencia de lo latinoamericano en la sinceridad de la copia; por ahora, ha encontrado una manera de decir.

2. El artesanado del estilo

Durante 1960, Puig estuvo unos meses en Argentina y participó como asistente de diálogos en *Una americana en Buenos Aires* (dir. por Edward Cahan, con Mamie Van Doren y Carlos Estada), y en *Casi al fin del mundo* (dir. por Scotesse, con Dominique Wilms y Antonio Cifariello). Su intención era lograr que se filmara *La tajada*, pero aunque esto no se concretó, de regreso en Roma comenzó otro proyecto en los reversos de este guión: se trataba de la vida de una pareja que escribía guiones en Nueva York, y los apuntes conservados alternan el español con el inglés. Sin embargo, Puig no lograba avanzar. El 27 de abril de 1962, Manuel escribe a su familia:

Veo que no hago más que quejarme, cuando debería estar muy contento... porque estoy escribiendo algo que puede resultar muy importante para mí. No quería contarle pero no aguanto más: resulta que me vinieron unas ganas bárbaras de empezar el argumento de Villegas y antes de empezar la corrección del anterior me largué. Bueno, empecé a hacer una especie de bosquejo de los personajes antes de empezar el guión propiamente dicho y me entusiasmé y seguí... y está creciendo día a día... y puede salir una especie de novela ¿? No sé que pasará, pero la gente que vio los primeros cinco capítulos pegó saltos de entusiasmo, lo que nunca me había pasado con los argumentos ¿¿¿¿???? En el peor de los casos me servirá como ejercicio para centrar los personajes del guión posterior. Bueno, ya no aguantaba más sin contarle. (2005: 325)

A partir de ese momento Puig organiza su vida en torno de la escritura. Escribe un primer borrador en Roma, mientras continúa con los subtítulos, y en 1962 pasa por Buenos Aires con esa primera versión y sigue camino a Nueva York, donde después de trabajar en subtítulos por un breve período, se instala en las oficinas de Air France a pulir su novela durante tres años más. En esta escritura conviven dos momentos, el de las primeras veinte páginas, escritas de un tirón, durante las cuales Puig sigue la voz de

una tía que “solo tenía banalidades para contar”, y el tiempo de las muchas versiones de cada capítulo, más de quinientas hojas en total, donde Puig reescribe, agrega, reemplaza, y finalmente descarta mucho de lo escrito.

Durante esos años, Puig descubre una sección de literatura argentina en una biblioteca de la Quinta Avenida y allí se encuentra con Roberto Arlt, de quien opina:

Leí una colección de artículos de Roberto Arlt, “Aguafuertes porteñas”, creo que es recopilación de artículos que publicaba en “El Mundo” en los años 30. Bueno, me resultó utilísimo porque hace un uso especial del lunfardo desastroso porque se complace en eso y hace uso y abuso. Me vino muy bien porque tenía mis dudas sobre eso y me decidí a corregir unas cuantas expresiones. Creo que el uso tiene que limitarse a lo estrictamente necesario, cuando no hay otra palabra que ese personaje de acuerdo a su psicología pueda decir en vez de la expresión en lunfardo. Lo mismo para los argentinismos, si resultan realmente “expresivos” sí, si no ¡no! (2006)

En Nueva York, Puig logra conquistar un español que es reconocido inmediatamente como argentino, pero sin estridencias, despojado de color local. Los modismos propios de sus personajes —“no seas tentada”—, funcionan como contraseña para una comunidad que los reconoce, pero no excluyen a ningún lector. Se diría que Puig recuerda el origen de la jerga lunfarda, hablar para que no entiendan los “tiras”, y se niega a hacer un catálogo de expresiones del bajo mundo, actividad literaria ejercida por la policía (Álvarez, 1897). Esta decisión contribuye a la indefinición del lugar del autor en los textos de Puig. Reproducir un habla ajena como tal no hace más que aumentar la distancia entre el autor y los personajes.

Se ha insistido mucho en la ausencia del narrador en las novelas de Puig, sin advertir que el narrador personaje ya existía desde los tiempos del *Lazarillo de Tormes*, y sin prestar demasiada atención al hecho de que en *Boquitas pintadas*, entre otras de sus novelas, hay un narrador en tercera persona. Sucede que no es la ausencia del narrador decimonónico, sino el vacío que Puig crea alrededor de la figura de ese narrador que se identifica con la voz autoral, lo que inquieta. Entre lector, héroe y autor pueden establecerse las más variadas relaciones de cercanía y lejanía, así como relaciones jerárquicas donde se juega la dimensión ideológica del texto. Un autor dueño de su lenguaje construye una fortaleza que le permite evaluar, más o menos explícitamente, al lector y a sus personajes. La experiencia de Puig le impide construir ese lugar de privilegio, y por eso se ha hablado de un “devenir menor” de su literatura, pero frente a ese acontecimiento que está más allá del alcance de la voluntad, encontramos en los

manuscritos de trabajo una determinación insistente en seguir ese camino: eliminación de referencias librescas, normalización de hipérbatos, alteraciones sutiles, microscópicas, que devuelven la palabra al personaje allí donde el autor amenaza aparecer. Ningún personaje de Puig habla *exactamente* como el discurso social que lo atraviesa espera de él; es en esa vacilación, en ese hiato intermitente, donde se asoma el tono que los conforma y recorta del estereotipo, donde cada uno conquista su lengua, que siempre es de otro.²

- Bueno, ¿en qué estábamos?
- En que la estaban vistiendo a la chica.
- Ah, sí, y le hace un peinado...
- Alto, ya sé, ~~¡qué modo de hinchar!~~ ¡y a mí qué?!, no me detalles cosas que no tienen importancia realmente ~~¡por favor, el puño cerrado~~
- **la tierra** ¡Cómo que no! Vos calláte y dejáme a mí que sé lo que te digo. Empezando porque el peinado alto, que -escucháme bien- tiene su importancia, porque se lo hacen nada más, o se lo hacían, en esa época, las mujeres cuando querían realmente dar la impresión // de que ese es un momento importante para ellas, una cita importante, porque el peinado alto, que descubría la nuca y llevaba todo el pelo para arriba daba una nobleza ~~al rostro~~ **a la cara** de la mujer. Y con toda esa mata de pelo arriba la negra le hace una trenza, ~~y ojo~~ y le pone todo un adorno de flores del lugar, y cuando ella sale en la calesa, aunque es tiempo moderno, van en ese cochecito divino tirado por dos burritos, y todo el pueblo le sonrío, y ella se ve como ~~embareada~~ **rumbo** hacia la felicidad... **¿Se te pasa?**
- **Parece que sí. Seguí, por favor.**

En este pasaje que transcribimos de los manuscritos de *El beso de la mujer araña*, el personaje Molina le está contando una película a su compañero de celda, Valentín, que se impacienta con los detalles. Molina insiste, porque los detalles son lo más importante, y ahí se produce un conflicto discursivo: ¿Molina debería decir “rostro”, como manda el discurso de las películas que consume, o podría decir “cara”? En este caso, Puig decide “cara”, y la estrella de la pantalla se hace más cercana, como una vecina.

Si a comienzos del siglo XX la literatura sirvió para difundir modelos de identidad ciudadana que procuraban borrar diferencias para ayudar a la construcción

² Los conceptos evocados en este párrafo remiten al siguiente diálogo crítico. Para el vacío en torno a la voz autoral, Kerr (1992: 89-110); para las relaciones textuales entre autor, héroe y personaje Voloshinov/ Bajtin (1926); para el análisis del tono y el devenir menor de la escritura Giordano (1991 y 2001). Para un análisis más detenido de estos cambios remito a mi estudio crítico de la textualización de *El beso de la mujer araña* (Goldchluk 2002)

de nuestras naciones en formación, a comienzos del siglo XXI podemos encontrar otros modelos de ficción ciudadana, aquellos que hacen visibles las identidades diversas, con distintas entonaciones, y nos ayudan a comprender al otro.

Bibliografía citada

Obras de Manuel Puig

- 1968: *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- 1985: *La cara del villano/ Recuerdo de Tijuana*. Barcelona, Seix Barral, con prólogo del autor
- 1988: *Cae la noche tropical*, Barcelona, Seix Barral.
- 1996: *Materiales iniciales para LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH*. José Amícola comp.; G. Goldchluk, J. Romero y R. Páez colaboradoras. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias, Publicación especial Orbis Tertius N° 1. Contiene *Ball Canceled; Verano entre paredes* y *La tajada*.
- 1998: *La tajada/ Gardel, uma lembrança*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- 2002: *El beso de la mujer araña*. Edición crítica. José Amícola y Jorge Panesi coordinadores. Colección Archivos: 42. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; San Pablo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX. (Contiene imágenes de los manuscritos.)
- 2005: *Querida familia: Tomo 1. Cartas europeas (1956-1962)*. Graciela Goldchluk (edición y prólogo), Buenos Aires, Entropía.
- 2006: *Querida familia: Tomo 2. Cartas americanas. New York (1963-1967) Río de Janeiro (1980-1983)*. Graciela Goldchluk (edición y prólogo), Buenos Aires, Entropía.

Otras:

- Álvarez, José Sixto (Fray Mocho) (1897) *Memorias de un vigilante*, Buenos Aires, Kapeluz, 1973.
- Giordano, Alberto (1991) “Lo común y lo extraño (para una relectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)”, en *Paradoxa. Literatura/ Filosofía*, VI, 6, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.
- (2001) *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Goldchluk, Graciela (2002) “Distancia y contaminación. Estudio crítico genético de la fase redaccional”, en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi, Colección Archivos, 42. Madrid, Buenos Aires, México: LV-LXXIV.

Kaplan, Caren (1996) *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Durham y Londres, Duke University Press.

Kerr, Lucile (1992) *Reclaiming the Author*, Durham y Londres, Duke University Press.

Voloshinov, Valentín/ Bajtin, Mijaíl (1926) “El discurso en la vida y el discurso en la poesía. (Contribución a una poética sociológica)”, en Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin. Le principe dialogique*, París, Seuil. (Traducción de Jorge Panesi, mimeo)