

Lengua buscada, memoria perdida

Apuntes sobre *Maldición eterna a quien lea
estas páginas* de Manuel Puig

511

Roxana Páez

Universidad Nacional de La Plata

Vampirismo

En el Greenwich Village, un argentino exiliado de 74 años le paga a Larry, treintañero y profesor de historia fuera de funciones, para que empuje su silla de ruedas. Pero no es ese el móvil verdadero. Ramírez, como en los mejores tele-films, padece de amnesia y sorbe a Larry la memoria de sus experiencias para reconstruir la imagen conjetural de las percepciones perdidas, así como de relaciones personales:

Es como si quisiera que lo llenase de pensamientos, de ideas, sensaciones. A veces me da la impresión de que me quiere sorber la vida como una coca-cola. (p. 55)

“Voyeur”, “vampiro” o “parásito” son algunos de los apelativos con que el personaje dador de historias se dirige al que las consume. La

amnesia implica voracidad, una tabula rasa que pide marcas en la subjetividad. Ramírez es posesivo. Con el afán de reconstruir una historia general para sí, deconstruye la biografía de Larry. Es muy claro el reflejo de la condición de producción de *Maldición eterna*, el "contrato vampírico" que Manuel Puig estableció con el ex-sociólogo (Pauls, pp. 33-34). Vampirismo o *voyeurismo* son términos cargados de sensualidad. Los ahogos de Ramírez para retener a Larry o los de Larry por la asfixia que le provoca el anciano están llenos de los clisés de las comedias burguesas con parejas heterosexuales, con la salvedad de que el humor es la gran ausencia en esta novela. Los papeles son intercambiables: la fijeza del escritor, la del anciano Ramírez, el goce de esa pasividad, cambian de signo: son los que están en inferioridad de condiciones los que "chupan" la sangre. La seducción para el vampiro o *voyeur* está en el erotismo que confiere la posibilidad de que Larry pueda contar (Panesi, 913). De la misma manera, Valentín es seducido en **El beso de la mujer araña**. La sexualización implícita del contrato repugna a Larry, que se somete a situaciones desagradables para comer. Pero se sigue ofreciendo a los deseos de Ramírez, cuando cae en la cuenta de que puede invertir el provecho de los encuentros. Detrás de la senilidad vacía y voraz de Ramírez hay un pasado épico que Larry mismo ahora puede succionar a su vez, como algo que a través de las anotaciones que el argentino niega, se hubiese desprendido de su autor. La posibilidad de un cambio para sí sobreviene, no sólo con la muerte del vampiro, sino por ese valor de lo que está escrito para modificar, instancia implícita en varias novelas de Puig.

La maldición de traducir

*Por favor emplee palabras que me signifiquen más
Conozco las palabras, pero no lo que estaba pasando
dentro suyo (p 53)*

A Ramírez, como a Puig, le faltan claves de la lengua extranjera que conoce "materialmente" ". 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" (a Jorgelina Corbatta, p 620) Le faltan sobreentendidos de una experiencia más completa del uso, que toda gramática o diccionario desconoce. Pero de nuevo la novela se mira a sí misma

Partiendo de ese material oral y neoyorquino, Puig escribe la novela en inglés, dato que esconde a la prensa y a los lectores argentinos, aunque paradójicamente la versión castellana se edita dos años antes que la norteamericana¹. Las palabras de Larry que no "significan" son como las del trasvasamiento primero a la escritura en la misma lengua, pero como extranjero a ella, y después al castellano, una sintaxis correcta que como efecto *ex professo* no revive la lengua original de las "entrevistas" y que no es "mancillada" para una nueva, aunque transformada, vitalidad. Cuando lo hace -"enamorado", "cabeza de huevo" (intelectuales para el macarthysmo), "jibaros" o "reductores" (psicoanalistas)- Puig muestra paródicamente la "empresa demencial" de una cabal equivalencia. En materia de lenguaje, todo trasvasamiento implica una metamorfosis de lo trasvasado, entonces traducir es la metáfora del escribir. Y lleva al límite esa intuición con una imagen de la novela que se podría calificar de "barroca"

Durante la dictadura militar, Ramírez usó en la cárcel la novela *Les liaisons dangereuses* (Las relaciones peligrosas) de Pierre Choderlos de Laclos, a modo de palimpsesto, para emitir sus propios mensajes bajo el ojo vigilante. Larry ve en la oportunidad de descifrar esas marcas la posibilidad de reinsertarse en su carrera de profesor de historia, "sacando a la luz" las memorias de un preso político argentino y amnésico

Malédiction... éternelle à qui lise ces pages". Es lo primero que dice. Maldición eterna a quien lea estas páginas (.) ¿al policía que descubriese y leyese estas páginas? ¿Maldición eterna a cualquiera que las lea con malos ojos, con ojos de policía? (124-125)

En un aspecto, el papel de Larry es el del crítico, peligroso y

arrogante hermeneuta que en **The Buenos Aires affair** tiene el lugar del analista. El norteamericano lee la novela escrita en francés y descubre que las marcas del lector Ramírez la han recodificado de dos maneras: la utilización de párrafos completos para una situación diferente, procedimiento cercano al *pastiche*, y la numeración de palabras aisladas, cuyo reordenamiento permite "decir" cosas con independencia total del sistema de la novela, suerte de *bricolage*, ya "ilustrado" en **Pubis Angelical**. Cualquiera de las dos, habla de un "reciclaje". "Traducir", "reciclar" quedan emparentados. Pero a su vez, el nuevo texto que Larry descubre a través de otra lengua y otro orden ha pasado antes por otros trasvasamientos, que como espejos enfrentados se multiplican para el lector. Larry muestra el resultado de su interpretación: en la cárcel arrebataron a Ramírez una carta del hijo. Trató de reproducirla por lo que se acordaba, para "releerla". Y luego "talló", con ese código, las reflexiones sobre sus relaciones familiares. El vacío biográfico del personaje que perdió la memoria aparece en catarata a través de la múltiple mediación: la vida de militante, la represión y el lugar del tirano en su propia casa.

-Está todo tergiversado, siguiendo su antojo. No sé que tipo de necesidad estaba usted satisfaciendo al hacer tal cosa. Cambiar un texto entero. (258-259)

La cita anterior a ésta indica el momento en que Larry ha descubierto la maniobra; encuentra que por la índole de su lectura ya tiene un lugar asignado por el texto mismo. Asimismo hay una voz de fondo, la de Puig mismo, referida al ejercicio crítico. Más aún, la segunda es todo un juicio sobre cierta crítica: "Cambiar un texto entero", es cerrar las posibilidades de un relato en una paráfrasis. El "comentario periodístico" es otra vez una traducción mal hecha².

En la novela comienza a producirse, en un momento, un vampirismo inverso. No es sólo que el amnésico chupe la historia del joven para reconstruir la suya, sino que el universitario procura poner a producir el relato (histórico) que está oculto en el inconsciente de Ramírez. Ramírez sería así un "testimonio viviente", el protagonista de ese relato que Larry podría traducir en tanto contara con las claves. Si

la historia ha desaparecido de Ramírez, si no puede articularla como relato es por una mínima condición de existencia. Sólo bloqueándola y produciendo en sí mismo la misma aniquilación que el sistema represivo llevó a cabo con su propia familia, de alguna manera, pudo "sobrevivir". Pero esa operación de la psique no deja de ser un efecto más de la represión padecida por el personaje. En este sentido, Larry a través de múltiples traducciones (el idioma francés de la novela, el código de Ramírez, la interpretación de la sobreescritura), volvería a restaurar por el lenguaje la experiencia perdida, condición indispensable para la existencia, a su vez, de la historia, como memoria pública en un lugar y una época dados.³

515

El espacio teatral

La receta para borrar la figura monolítica que narra es implícitamente teatral. Dostoievski escribía previamente "escenas" para que al volcarlas a la narración los personajes mantuvieran esa figurada independencia y la concepción polifónica de la novela de Mijail Bajtin sustenta una multiplicidad de voces cuya paternidad figure como texto oculto, no fiscalizador. Si bien el teórico ruso desestimaba el teatro como género pasible de la polifonía (para él, todo diálogo escénico, ya expresado formalmente, ya como soliloquio, no deja de remitir a una conciencia con voluntad ordenadora y monolítica), las novelas donde predominan el diálogo y la fijeza espacial de los personajes llevan implícitas sus posibilidades escénicas, como sucedió con **El beso de la mujer araña**.⁴

De sus primeros intentos con los guiones cinematográficos (a los que después volvería), Manuel Puig pasó a la novela y, en la década del '80, dio algunos pasos como dramaturgo. En los dos años sucesivos a la aparición de **Maldición eterna**⁵, se estrenan la adaptación para la escena de **El beso de la mujer araña** y su obra **Bajo un manto de estrellas**. En 1985, se publica en italiano **El misterio del ramo de rosas**, cuyos personajes son una anciana enferma y su enfermera. Como **El beso de la mujer araña** y **Cae la noche tropical**, **Maldición eterna** es un espacio teatral posible. Hay un despojamiento exagerado de planos

visuales. Apenas la esporádica presencia de un tercero, la enfermera y el diálogo continuo entre Ramírez y Larry con sutiles cambios de escena: del paseo por la plaza del Greenwich Village a la pensión, de la pensión al hospital. Claro que en lugar de la peripecia, de la tensión en la acción dramática el diálogo se fija en la búsqueda mutua de la historia ausente del otro. Ramírez quiere recuperar las "sensaciones básicas", chupando la memoria de Larry. Larry busca pistas del pasado de Ramírez para obligarlo a reconocerse en una memoria propia. La ficción exaspera la situación básica de toda comunicación -la construcción dialógica de la subjetividad-, hecho que encuentra su *reflejo* en el diálogo que, a su vez, asume la novela misma con su par francesa (*Les liaisons dangereuses*), la que como novela epistolar subraya el "mecanismo".

Frente a la reticencia de ambas memorias, la que configura ese espacio utópico, donde se niega la cristalización que opera el tiempo sobre el sujeto, los diálogos se desarrollan a partir de un juego actoral que es básicamente infantil: *hacer de cuenta que...*

-¿Qué le dice Dios a su hijo?

-La verdad es que nunca me pensé como Dios mismo. Y con un hijo que mandonear.

-Imagínese, no se detenga. Imagínese un día en la vida de ambos (p. 150)

Así como en **El beso de la mujer araña** el diálogo está mediatizado por los relatos de películas, en **Pubis angelical** la subjetividad se manifiesta en los delirios de Ana⁶ y en **Cae la noche tropical** Luci y Nidia se comunican básicamente a través de los chismes sobre la vida de un tercero, **Maldición eterna** llena el hueco de la "historia" ausente con esas creaciones conjuntas. En ciertos tramos, las situaciones dejan de ser conjeturales. Larry es entonces el que afirma los fragmentos de "verdad": por ejemplo, síntesis biográficas de su infancia o del fracaso matrimonial, el origen del bloqueo de Ramírez (la matanza de su familia por parte de la represión organizada, luego de que él fuera ayudado a escapar por organizaciones internacionales).

Entre otras cosas, esta también es una novela de somatización histórica "Puig, que en sus narraciones siempre se ha preocupado por insertar la historia política argentina (el centro es el peronismo), a partir de **Pubis angelical** la hace girar en torno a personajes *enfermos* que determinan la trama; significativa inmovilidad de Ana, amnesia de Ramírez: congelamiento y olvido" (Panesi, p.915) La asfixia de los dos personajes -y la que el ritmo produce en el lector- se relaciona con una concepción común a ambos: el individuo al servicio del avance de la historia. Su fracaso es el fantasma de la novela. Como en **Respiración artificial**, hay aquí invalidez y desaparición, además de carpa de oxígeno. Para Ramírez el lema sería "de lo que no se puede hablar, mejor olvidar" y volverse así a las sensaciones individuales desperdiciadas. Larry, el personaje impotente para toda acción que admira, es llevado a hacer la de todo marxista norteamericano: ubicarse en el estrado universitario con trabajos prácticos en los sindicatos.

517

Pero en otro punto, y como se dijo antes, Ramírez reproduce la situación de Puig, vampirizando una "vida privada"⁷, el narrador maniatado que a su vez fija al otro, lo interioriza (ciertos diálogos transcurren en la duermevela o delirio de Ramírez), dialoga con él para "conseguirlo" sin recortarlo. La aporía del "tú eres" (marca de la novela objetivista), la independencia en la constitución de los personajes como otros distintos de la conciencia ordenadora, también se hace presente

-Usted se le acercó sin que ella le oyera las pisadas. Como un asaltante.

(...)

-Me oyó se dio vuelta sin dejar de caminar pero pronto se detuvo, levantó los brazos como para protegerse (...). En seguida cayó desmayada. ¿Qué debí hacer entonces señor Ramírez?

-Usted la socorrió, acudió adonde estaba, la tomó en los brazos, y pese a sus palabras (...) ella no volvió en sí. Finalmente la levantó en brazos. Golpeó a una puerta.

-Una puerta con llamador de oro (p. 106)

Volviendo al terreno teatral, Ramírez se comporta como el "director" que punza para que el "actor" haga "escena", alcance el punto de crisis, de intensidad; o como el psicólogo de película americana que empuja al paciente al punto negro, cuyo reconocimiento lo llevará a la cura instantánea.

El diálogo como tal se suspende sólo en el último capítulo⁸, donde queda suplantado por el intercambio de cartas administrativas. Estas cierran las biografías de ambos personajes. La muerte de Ramírez elimina la voz de Larry "en directo". Si no hay diálogo, no hay posibilidad de continuación. La novela es así consecuente hasta el final con la utopía discursiva de la ajenidad al material, algo presente desde la primera novela de Puig, como el modo de volver literario el relato autobiográfico

518

Notas

- ¹ La edición norteamericana (Random House, 1982) y la londinense (Ed. Arena, 1985) llevan en la portada la siguiente nota: "Originally published as a translation into Spanish by Seix Barral S.A., Barcelona, in 1980". Al ir a corroborar a los manuscritos (cedidos por la familia Puig) aparece efectivamente el original mecanografiado en inglés, al dorso (como acostumbraba) de versiones de sus escritos ya publicados. Un reverso de la versión al castellano muestra la transcripción en inglés de una mesa redonda -en la que intervienen Cabrera Infante y Rodríguez Monegal- con esta declaración de Manuel Puig: *"Tengo muy buenos amigos, excelentes amigos y buenos escritores que corrigen mis errores. Pero lo principal es que ya estoy escribiendo en inglés como una forma de expresión"*.
- ² La rabia generalizada que Puig tenía a los críticos apuntaba más bien a los no académicos. Para él, estos últimos fueron los que supieron reconocer las dimensiones múltiples de sus novelas. Siempre atento al alza o baja de sus "productos" en el mercado, puesto que le importaba mucho que sus libros fuesen objetos deseables para el consumo, consideraba que algunas reseñas habían arruinado a veces el contacto entre él y el "consumidor". Es obvio que ese "valor de cambio" provenía de una combinación hallada por él mismo: "andar bien de ventas", debía ser un efecto de su literatura y no la premisa.
- ³ "¿Qué realidad material tiene la historia fuera del lenguaje, fuera de nuestra fe razonada en registros esencialmente lingüísticos (el silencio no conoce la historia)? Cuando los gusanos, los incendios, o los regímenes totalitarios destruyen esos testimonios, nuestra conciencia del pasado se convierte en un espacio en blanco (...). Recordar es exponerse a la desesperación: y el tiempo pasado del verbo *ser* no da

por sentada otra cosa que la realidad de la muerte" () En ausencia de la interpretación en el sentido múltiple y sin embargo aceptarlo del término, no habría cultura sólo un silencio sin eco a nuestras espaldas () No es exagerado decir que poseemos civilización porque hemos aprendido a traducir más allá del tiempo. (Steiner, pp 46-48)

- ⁴ El concepto de dialogismo como realidad básica del lenguaje va mucho más allá del intercambio entre dos hablantes. Implica que todo enunciado no es solo un *dirigirse* al interlocutor evidente sino a voces referidas implícitamente en el mismo enunciado: micro-diálogos posibles hasta en las partículas menores del lenguaje, cuando se yuxtaponen en ellas lo que para Bajtin son diversas "evaluaciones ideológicas" de la lengua.
- ⁵ Existe una adaptación francesa al teatro de René Peilloux (inédita) basada en la traducción que hizo Albert Bensoussan de la novela (Gallimard, 1984)
- ⁶ Igual que en esta novela, también en **Maldición eterna** hay breves "escenas", en las que Ramírez delira -en clave fílmica- su relación con Larry, un viejo en la Rusia zarista salva la vida de un joven activista a punto de caer en manos de los esbirros.
- ⁷ "Las entrevistas con este muchacho eran así imprevisibles y no se sabía qué desarrollo podía tener cada tema. No eran capítulos, eran escenas, encuentros de muy diferente duración y no podía haber una división de capítulos." (Declaraciones de Puig en Göttingen, Amícola, p 261)
- ⁸ Aunque Puig señaló que el deseo de seguir el material "en bruto" impedía la división en capítulos, lo concreto es que la novela es simétrica como todas las suyas: dos partes divididas en once "tiradas" cada una, con la sola omisión del número que antecede generalmente los capítulos.

519

Bibliografía citada

- Corbatta, Jorgelina 1983 "Encuentros con Manuel Puig" **Revista Iberoamericana** 49
núm. 123/124 abril/sept
- Laclou, Pierre Choderlos de 1972 **Les liaisons dangereuses** Paris Gallimard
- Panesi, Jorge 1983 "Manuel Puig. Las relaciones peligrosas" **Revista Iberoamericana**
núm. 125 oct/dic
- Pauls, Alan 1986 **Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth**. Bs. As. Hachette
- Puig, Manuel 1980 **Maldición eterna a quien lea estas páginas** Barcelona Setx Barral
- 1982 **Eternal Curse** N.Y. Random House
- 1985 **Eternal Curse** London Arena
- Steiner, George 1980 **Después de Babel** Fondo de Cultura Económica