

El camino de la oralidad

Mario Goloboff

Me parece especialmente acertado haber propuesto este tema bajo el acápite de Genealogías¹, para evitar la remanida cuestión de las influencias y de los préstamos recíprocos o unilaterales, de los que, a no dudarlo, la literatura es tan beneficiaria. Creo que puede hablarse, en un caso como el de Puig, de comportamientos, de modalidades de su escritura, y de adhesiones naturales que la misma fue buscando. Más entonces que como «herencias», con el sentido borgeano de «la creación de sus precursores».

Julio Cortázar declaraba en 1963: «Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien y ésa es precisamente mi manera de buscar un estilo. Algunos críticos han hablado de regresión lamentable, porque naturalmente el proceso tradicional es ir del escribir mal al escribir bien. Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. Es tan fácil escribir *bien*. ¿No deberíamos los argentinos (y esto no vale solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más horrible, lo más obsceno, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así, después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser?»².

Y también: «Hace años que estoy convencido de que una de las razones que más se oponen a una gran literatura argentina de ficción es el falso lenguaje literario (sea realista y aun neorrealista, sea alambicadamente estetizante). Quiero decir que si bien no se trata de escribir como se habla en Argentina, es necesario encontrar un lenguaje literario que llegue, o por fin, a tener la misma espontaneidad, el mismo derecho que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral. Pocos, creo, se van acercando a ese lenguaje paralelo, pero ya son bastantes como para creer que, fatalmente, desembocaremos un día en esa admirable libertad que tienen

¹ Este trabajo fue leído en el Encuentro Internacional Manuel Puig, organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 14 y 15 de Agosto de 1997.

² Julio Cortázar, Revista de la Universidad de México, Mayo de 1963.

los escritores franceses o ingleses de escribir como quien respira y sin caer por eso en una parodia del lenguaje de la calle o de la casa»³.

Antes, Roberto Arlt había vertido copiosas declaraciones contra el engolamiento verbal de ciertos literatos y, en frases que ocupan desde sus *Aguafuertes* a las preliminares «Palabras del autor» de *Los lanzallamas*, reivindicando un «escribir mal», como un mal necesario frente a los bienes económicos, sociales, culturales y, en representación de todos ellos, lingüísticos, gramaticales, sintácticos, de un sistema que consideraba opresor y oprobioso.

El conflicto recorre la historia de la cultura y el pensamiento argentinos desde Echeverría y Alberdi, y la de la literatura desde la gauchesca, y se entronca con uno de los dilemas de la cultura occidental; es, en última instancia (y si lo que se quiere con aquellos calificativos es hacer hablar el habla mala de los escritores buenos) el de un así caracterizado enfrentamiento entre dos culturas: la de las élites, identificada por la escritura; la popular, identificada por la tradición oral.

No obstante, y desde mucho antes del ahora inevitable Walter Ong, se sabe cuánto de ideológico, de ideologizado, de utópico hay en estas fáciles y nunca comprobables oposiciones y *mea culpa* que, generalmente desde la escritura, se construyen.

Si algo, justamente, no se le puede reprochar a Puig en este terreno, es haber cedido a ingenuidades semejantes, como la de creer por ejemplo que podían transcribirse, en un texto de ficción, las hablas del pueblo. O la de creer que el pueblo (nunca se sabe por qué divino don) habla lenguajes puros o incontaminados.

Muy por el contrario, la suya es construcción literaria que, como tal, escapa a la mentada naturalidad de las hablas y, por ende, a su popularidad, a su progresismo. Porque lo que Puig imita o transcribe (simula transcribir) no son hablas vírgenes (si es que alguna vez las hubo) sino los remedos que las clases populares, en virtud de un largo trabajo de deformación dirigida y querida, hacen de lenguajes ya fuertemente manipulados (por otros textos, por la utilización de esos textos en los medios, etc.: el cine norteamericano, las revistas femeninas como eran *Damas y Damitas*, *Maribel*, *Para Ti*, tangos y boleros...).

Para que la literatura de Manuel Puig ofrezca la impresión de reflejar fielmente los procesos del habla parecen necesarias numerosas operaciones de traducción. En primer lugar, naturalmente, de la voz a la escritura,

³ Julio Cortázar, *Revista Señales*, citado por Mario Benedetti, «Julio Cortázar, ese ser entrañable», en Casa de las Américas, *La Habana*, n° 145-146, Julio-Octubre de 1984, p. 29.

y luego, en lo escrito, de aquello que se cree que es, o se presume que debe ser el habla cotidiana de determinado medio, de determinado ambiente, a lo que verosímilmente se acepta como tal. Por último (si es verdad que cada escritor crea su propio lenguaje), se traduciría desde esa generalidad aceptada a una generalidad urdida, compuesta, elaborada por el narrador, de acuerdo no sólo con sus modos de captar o percibir una lengua sino también con su modo particular de textualizarla, con las necesidades de su ritmo, con los motivos y con los objetivos conscientes e inconscientes de su obrar.

Puig coloca así su textualidad en un grado más alto que el de esos materiales, y mediante operaciones de enmascaramiento y de distanciamiento, obtiene en sus textos la ilusión mimética que se le reconoce. Puesto que él es, por sobre todo, un gran imitador (de gestos, de poses, de actitudes, de ideas y, sobre todo, de lenguajes).

Es cierto que, además, puede sumarse a todo ello esa genealogía que mencionaba. Fue numerosas veces señalada, y especialmente demostrada por José Amícola, tanto en su libro *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, como en la «Introducción» a su compilación de *Materiales iniciales para «La traición de Rita Hayworth»*, la existencia de «una línea continuada de la literatura argentina que se expresaría en la tríada Arlt-Cortázar-Puig, todos ellos realizadores de una literatura a contracorriente de las posturas oficiales y no «afirmativa», en el sentido marcusiano de la palabra, como arte que da firmeza al poder dominante, es decir, en este caso, que lo socava»⁴.

Confirmando entonces esas raíces, pueden observarse algunas diferencias que tendrían que ver, por una parte, con los modos en que la oralidad, la lengua, las lenguas intervinieron en la formación de estos escritores y, por otra, probablemente, con las estrategias voluntarias e involuntarias que cada uno consignó en sus textos.

A diferencia de Arlt, quien vivió su infancia y su primera juventud en un hogar impregnado de lenguas extranjeras, y donde se hablaba un dificultoso español, y a diferencia de Cortázar, quien habló antes el francés que el español, y se formó en (por lo menos) esas dos lenguas simultáneamente, la impresión en Puig de la lengua extranjera que más actuará en él, el inglés, parece no venir del ámbito familiar; no ser, en todo caso, «familiar», sino del medio y de los medios. Las marcas, pues, de lenguas extranjeras (salvo, quizás, la italiana) han sido ya pasadas por otras escrituras. Puig las somete a procesos de traducción y de adaptación.

⁴ José Amícola, «Prólogo», en *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, G.E.L., 1992, p. 7.

Puede observarse al respecto, como muchas veces se ha subrayado, que a Arlt los textos extranjeros le llegan traducidos (en ocasiones, hasta doblemente), y que su propia traducción (en uno de los sentidos que le confiere George Steiner en *Después de Babel*) va de ese castellano leído al suyo. Cortázar, lector de lenguas extranjeras y traductor de oficio, trata de no mezclar las prácticas, las aparta cuidadosamente en el manejo de la lengua en que escribe, y se sirve de las otras como referencia. La traducción como tema está presente en muchos de sus textos, y hasta podría pensarse que buena parte de su literatura opera como una traducción (de un discurso social a otro, de una práctica estética a otra, de un género a otro).

En Puig también hay traducción, pero con procedimiento muy particular: es como si, a la inversa del proceso normal, él hiciera ir la lengua de llegada a la de partida. Sus historias se rigen por modelos, clichés, lexias, y se adaptan perfectamente a ellos, tratan de ser vividas de acuerdo a esos cánones: «Y esta gente —cuenta Puig— tenía una total adhesión a la ideología de las canciones /.../. Y se creían que actuaban de acuerdo a esta ideología de la «gran pasión» /.../ (canciones, radioteatro, novela rosa, cine)»⁵.

Esa asunción, esa aparente sumisión a códigos no pertenecientes estrictamente a la «serie literaria», conduce a que haya en él menos huellas literarias ajenas, jerarquizadas, cultas. A lo que correspondería agregar la labor de consciente borramiento y de confusión de las mismas que realiza.

Tanto en Arlt como en Cortázar, la mención de autores y de libros es expresa, y establecen cadenas sintagmáticas desde el principio: Ponson du Terrail o Baudelaire, en el primero; la mitología griega, en el segundo. En Puig las menciones se desplazan a otros campos y, cuando los libros aparecen, se muestra muy distanciado de ellos, ya sea mediante el procedimiento narrativo, ya por las declaraciones en las que habitualmente sostiene no leer, no haber leído.

Por otra parte, las demás prácticas estéticas apenas si se mencionan en Arlt. Están, claro, presentes: ciertos parámetros del expresionismo, especialmente los del cine; el mismo cine norteamericano; los modos de teatralización a los que toda su obra, en mi opinión, tiende. En Cortázar, las otras prácticas están muy presentes, particularmente la música y la pintura, y los modos de actuación y de representación a través de los medios, la radio por ejemplo. Pero no puede negarse que, en ambos, la «serie» más próxima es la de la literatura misma. En Puig, se sabe, son otros sistemas semióticos

⁵ Jorgelina Corbatta, «Encuentros con Manuel Puig», en *Revista Iberoamericana*, n° 123-124, Pittsburgh, Abril-Septiembre de 1983.

los que en cambio forman parte constitutiva de la obra; sin ellos, sin sus lenguajes, no se podría concebir aquélla.

Arlt tiene conciencia de que en el habla cotidiana existen niveles de lenguaje diversos: el de la «sutilidad mercurial», para dirigirse a gentes acomodadas; el de los «reos», para ciertos personajes y gentes de mal vivir. Maneja el lenguaje de la calle y lo hace entrar, como provocación, en el ámbito familiar o en las casas «finas». Cortázar parte de un lenguaje culto, en el que se ha nutrido pero, con gesto literario de raíz borgeana, hace hablar a cada personaje según su función. Cortázar se acerca a un universo ajeno, se interesa por él y trata de acortar distancias ideológicas, políticas, estéticas, lingüísticas.

El surgimiento del lenguaje del cual se sirve Puig (y que parece darnos a leer) es interior, familiar; viene desde la intimidad y hasta llega a actuar en niveles distintos simultáneamente, con autocensuras, con cosas que se piensan pero no se dicen, que se dicen pero no se escriben, que se escriben pero no deben leerse.

En consonancia con ello y tal vez como un resultado natural del origen familiar de la oralidad reescrita por Puig, y de la novela familiar escrita por Puig, se destaca, frente a Arlt y a Cortázar, el acento infinitamente mayor, más interior, más íntimo, puesto sobre la oralidad femenina, la mejor captación de los modos de sentir y de decir de la mujer.

Esta impresión de intimidad no viene dada solamente por los llamados contenidos, por lo que los personajes dicen de personal, de privado, sino por los procedimientos utilizados para hacerlos narrar: esos distintos personajes narradores hablan para sí mismos y hasta escriben para sí mismos, en una circularidad que, por lo general, parece perfecta, creando la ilusión de que emisores y receptores son las mismas personas. El uso de frases nominales, de diminutivos, de reflexivos y de posesivos, y las reiteraciones, refuerzan tal impresión.

Y las reiteraciones... ¿Se juntan, en este campo, otros hilos que estaban dispersos? ¿Qué es, en éste, reiterar, sino imitar lo que estaba consiguado, inscripto antes? ¿Y qué es hacerlo aún en los mínimos segmentos vocálicos?

Por el momento, habida cuenta del carácter prácticamente programático de los nombres propios en los textos de ficción, y del carácter fundamental, identificatorio, genético, que ellos tienen en ciertos materiales previos de Puig (cf. Roxana Páez, en *Materiales iniciales...*), así como del asentamiento ideológico que el nombre propio supone, confieso, si es que ya no se ha hecho alguna vez, mi asombro ante su particular onomástica, y dejo ese asombro en manos de lingüistas más avezados. Ya que me llama la

atención esa insistencia en segmentos como *ta* y *to* (en una constelación de *etos* e *itas* e *itos*: Rita, Mita, Paquita, boquitas pintadas, Berto, Héctor, Cobito, etc.). Me entero, además, algo recientemente, de que ciertos nombres, como el tan importante de Toto (que, en sí, ya duplica la recurrencia) fueron seleccionados y decididos por Puig después de algunas redacciones de *La traición*...

En el libro XI de la *Eneida*, asienta Virgilio que «el dolor deja al fin paso a la voz». Como si se hubiera abierto cauce desde lo primordial y, habiendo cedido terreno el dolor, la voz calmada, pudiese ahora convertirse en instrumento de la conciencia, acaso de la racionalidad. Siglos después, en *Macbeth*, al serle comunicada a Macduff la infausta noticia de que toda su familia ha sido aniquilada por orden del autócrata, alguien le aconseja que ponga «palabras a su dolor». En ambos casos, pues, cual si el dolor, que no es capaz de hablar, estuviese reducido al territorio de lo callado, de lo nunca dicho, de lo agolpado y de lo insoportable, y entonces la voz, balsámica, serena, hablante, aliviara, humanizara lo terrible.

Y lo socializara, porque es cierto que no hay canto sin oído, no hay palabra sin receptor y, probablemente, sin interlocutor. Toda voz supone otro ser atento, que es quien ciertamente va puntuando al que habla. Más aún, porque en la oralidad —doméstica, popular— se habla de frente, como se dice: «cara a cara». Hay, en consecuencia, una solidaridad, una constancia de la existencia ajena, de su rostro, que impide la agresión o, al menos, la atenúa: no se mata a aquél que está mirándonos, afirma aproximadamente Levinas.

Hablar, por eso, es mucho más que trasladar sentidos o que comunicar mensajes; es, a la vez que dar testimonio de mi presencia y de la existencia del otro, darle lugar; darle, también, voz.

Puig pone palabras, exclusivamente palabras, al dolor de sus personajes, pero no las palabras nacidas en ellos sino las que en ellos han impuesto los medios, haciéndoles creer que son de ellos. Y nos muestra algo que en otros tiempos habríamos llamado «alienación», es decir, hasta qué punto esas hablas, y los seres que por ellas se hablan, no se pertenecen.