



## Moriré en Río de Janeiro. Traducción, exilio y vida en *Cae la noche tropical* de Manuel Puig

María Guillermina Torres<sup>1</sup>

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Nacional de la Plata  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
torresrecaguillermina@gmail.com

**Resumen:** En 1988 se publica la segunda novela escrita por Manuel Puig durante su estadía en Brasil, cuyo relato, estructurado a partir repeticiones, se compone fundamentalmente por la conversación entre dos ancianas argentinas en un departamento en Leblon. En este artículo se buscará dar cuenta del modo en que, en esta novela, Río de Janeiro, espacio del exilio, se configura como destino para la afirmación de la vida a través de la traducción, ya que en *Cae la noche tropical*, en el acto mismo de conversar, se pone en juego una instancia traductiva. Todo lo que sucede y se dice en Río de Janeiro tiene lugar en el marco de una lengua extranjera a la que el lector solo accede ya traducida –el portugués–, la cual, sin embargo, no deja de anunciar su presencia. Así, a partir de las perspectivas de Jacques Derrida y a Maurice Blanchot para las que la traducción mantiene la distancia entre las lenguas al tiempo que intenta suprimirla, es en esa diferencia donde las hermanas, al implicar la traducción para repetir lo que han oído a otros, alcanzan a señalar algo inaudito sobre sí mismas. Traducir es la posibilidad de hacer del exilio un destino de supervivencia donde experimentar la intensidad de la vida.

**Palabras clave:** Traducción – Vida – Exilio – Manuel Puig – Río de Janeiro

**Abstract:** In 1988, is published the second novel of Manuel Puig written during his stay in Brazil, whose story, structured by repetitions, is mainly compose by the repetitions between two old Argentine ladies in an apartment in Leblon. The aim of this paper is to give an account of the way in which, in this novel, Rio de Janeiro, a space of exile, is configured as a destination in order to affirm life through translation, since in *Cae la noche tropical*, in the act of conversation itself, an instance of translation is put into play. Everything that happens and it is said in Rio de Janeiro is framed into a foreign language to which the reader can only access when it is already translated –Portuguese–, a language that, nevertheless, never stops announcing its presence. In this way, from the perspectives of Jacques Derrida and Maurice Blanchot for whom translation keeps the distance between the languages at the same time that it tries to suppress it, it is in this difference that the sisters, by implying the translation to repeat what they have heard from others, they manage to point to something unheard of about themselves. To translate is the possibility to turn the exile into a survival destination where it is potential to experience the intensity of life.

**Keywords:** Translation – Life – Exile – Manuel Puig – Rio de Janeiro

---

<sup>1</sup> **María Guillermina Torres** es profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y docente en las cátedras de Literaturas Lusófonas I y II de la misma institución. Con beca doctoral de CONICET radicada en el Centro de Teoría y Crítica Literaria del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), estudia la traducción y los usos del portugués en las producciones literarias de escritores argentinos exiliados en Brasil en la década del ochenta.

## ***Cae la noche tropical en el ciclo del exilio***

Tras recibir amenazas de la Triple A en 1974, Manuel Puig comienza un exilio que lo lleva a residir en México, Estados Unidos y Brasil, sucesivamente. Así es como, en 1980 se instala en Río de Janeiro, donde permanece hasta 1989, un año antes de su muerte. Por diversos motivos, la historiografía y la crítica literaria argentina dedicada a la cuestión del exilio en la obra de Manuel Puig deja fuera de su análisis las novelas que el autor escribió y publicó durante su estadía en Brasil, y tiende a dedicarse, en cambio, a las que el autor produjo en sus destinos previos.<sup>2</sup> Puede sostenerse, a modo de hipótesis, que uno de los motivos para tal recorte radica en que los abordajes críticos basan sus lecturas y se ven fundamentados a partir de un tratamiento de la relación entre la literatura de Puig y la experiencia de exilio sostenido en su representación o tematización. Visto de esta manera, la exclusión de tal corpus de la novela *Sangre de amor correspondido* de 1982, escrita en Brasil, se ve justificada: en ella el lector se encuentra con un monólogo interior de una voz pueblerina y brasileña que relata y delira con rencor acerca de los episodios de un encuentro amoroso que nunca tuvo lugar. No hay allí exiliados ni personajes argentinos, tampoco figuran cuestiones políticas que remitan a ningún contexto definido, como sí sucedía, entonces, en las novelas anteriores desde *El beso de la mujer araña*. Ahora bien, si esta cuestión se traslada a la segunda novela de Puig escrita y publicada en Brasil, *Cae la noche tropical* de 1988, el problema adquiere otras aristas, ya que de esta última no puede afirmarse que la experiencia del exilio no esté representada.

En *Cae la noche tropical*, cuya trama se desarrolla entre fines de 1987 y febrero de 1988, dos mujeres ancianas han abandonado la Argentina para

---

<sup>2</sup> Sobre el exilio de Puig y el lugar del exilio en su literatura, véase: Goldchluk *El diálogo interrumpido* y los ensayos de Guillermina Rozenkratz y Delfina Cabrera citados en la bibliografía. El abordaje de Cabrera es de especial interés en tanto se propone cruzar y poner en tensión el exilio junto con la traducción en su corpus de análisis. El “principio básico” para entender las novelas del exilio, según Cabrera, reside en considerar un modo de la traducción como “lengua viva” (207), es decir, una voz, aquella que Puig escucha para dar lugar a la escritura. De esta manera, según la crítica, el escritor habría desarmado el concepto clásico de traducción para, desde un exilio que cuestiona la relación entre lengua, territorio y sujeto, desestabilizar los pilares centrales a la institución literaria: el sujeto moderno y la lengua nacional. Resulta interesante del análisis de Cabrera su consideración de la traducción como instancia implicada en el proceso de escritura, aunque eso no la lleve a considerar aquello que le sucede a la lengua de la literatura de Puig cuando pone en juego una lengua otra que, como se verá, se señala a sí misma y deja sus huellas.

trasladarse a Río de Janeiro: la primera, Luci, se ha marchado seis años antes para acompañar a su hijo en el exilio y la segunda, Nidia, su hermana menor, ha llegado a la ciudad para visitarla luego del fallecimiento de una hija. Como en otras novelas del escritor, esta última se compone de las conversaciones que estas dos hermanas de 83 y 81 años, es decir, que están en el final de sus vidas, mantienen acerca de su vecina, “esta Silvia”, también argentina y exiliada. Entre un chisme y otro, ellas recuerdan su propio pasado a la vez que esgrimen, sutiles pero certeros, los motivos de su partida y el contexto dictatorial del país que dejaron. Lo que empieza como un relato sobre la vida de la vecina termina siendo una conversación que se dirime entre la pérdida de los seres queridos, los amoríos juveniles, el olvido involuntario y los achaques del cuerpo. Sin embargo, lo que desencadena el nudo y el posterior desenlace ocurre cuando Luci debe dejar Río de Janeiro para trasladarse nuevamente con su hijo, pero esta vez a Lucerna y por motivos laborales. Luci muere al poco tiempo de llegar a Suiza y su hermana debe volver a Buenos Aires. Nidia intenta primero, aunque sin éxito, demorarse en Río; para luego, una vez en Buenos Aires y a pesar de los riesgos que implica tomar un avión a su edad, determinarse a volver a la ciudad carioca. Así, al recuperar sucintamente las secuencias de este relato, se evidencia, en principio, que para que una novela de Puig pueda ser incorporada a un corpus de exilio, la tematización de la experiencia no resulta suficiente; lo que también se exigiría son ciertos modos de decir ese exilio.<sup>3</sup>

Guillermina Rozenkratz, en su libro *El cuerpo indómito: espacios del exilio en la literatura de Manuel Puig*, se propone analizar la imbricación de los conceptos de sujeto, representación corporal, exilio y Estado en lo que la investigadora

---

<sup>3</sup> No siempre Puig es considerado un “escritor exiliado” y muchas veces, esa no inclusión tiene que ver con las características de su itinerario, en particular, con el hecho de no haber regresado al país ni haberse involucrado con los debates posteriores que tuvieron por objeto la reconstrucción del campo literario argentino luego del retorno de la democracia. José Luis de Diego decide llamar a Puig, retomando a Edward Said, “emigrado”. Si bien el gesto crítico de De Diego señala cierta resistencia a pensar la literatura de Manuel Puig desde el exilio, no por eso es menos cierto que la categoría *émigré* –“un exiliado político que ha dejado de serlo y decide continuar viviendo en él (en nuestro país se puede citar el caso de Manuel Puig); o bien un emigrado voluntario que se convierte en exiliado forzado debido al acontecer político de su país” (232)– aporta, por su ambigüedad, una manera productiva de continuar pensando no tanto si Puig fue exiliado o no, sino más bien de qué modo no se ajusta ni se acomoda plenamente a esa categoría, propiciando a su vez el cuestionamiento de sus límites y la percepción de sus posibilidades de contagio.

denomina la “operancia textual” en tres novelas del escritor. La hipótesis central sostiene que en la narrativa de Puig pueden encontrarse “en exilio” sujetos que han podido desplazarse y salir de los órdenes políticos imperantes, pero que, sin embargo, se ven luego llevados al sedentarismo que les imponen los espacios de encierro, lo que conllevaría un “proceso de victimización” (15). De allí que su análisis tome como ejes la celda, la cama del hospital y la silla de ruedas, lugares donde permanecen inmovilizados los cuerpos exiliados de *El beso de la mujer araña*, *Pubis angelical* y *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. El recorte de las novelas por las que transita la lectura crítica no podría, aunque se lo propusiera, incluir *Cae la noche tropical*. Y esto es así porque, si bien Rozenkratz dice de los textos de Puig que “despojados de todo tono elegíaco incorporan la separación y triunfan sobre ella” (155) –lectura que no estaría, al menos a primera vista, tan lejos de lo que se podrá decir sobre la última novela del escritor–, lo cierto es que para llegar a esa afirmación la autora le pide a la literatura de Puig que en la representación ponga en funcionamiento ciertos modos reconocibles del exilio, es decir, a partir de ciertas morales: hombres y mujeres de cuerpos mutilados y encerrados, que sufren y que han sido forzados.<sup>4</sup> Es por ello que en esta lectura, entre otras, *Cae la noche tropical* resulta incómoda; en ella la representación del exilio refracta las morales que se le exigen a ese relato y que sostienen, como afirma Edward Said, que aquel “jamás se configura como un estado de satisfacción, placidez o seguridad” (155). Por el contrario, en la última novela de Manuel Puig, las consecuencias del exilio se dicen desde un corrimiento que va de una nostalgia mansa con la que abre el relato (cf. “–Qué tristeza da a esta hora, ¿por qué será? / –Es esa melancolía de la tarde que va oscureciendo, Nidia. Lo mejor es ponerse a hacer algo, y a estar muy ocupada a esta hora. Ya después a la noche es otra cosa, se va esa sensación” [7]), hacia la narración de la recuperación física de las ancianas

---

<sup>4</sup> Acerca de las morales que recaen sobre la subjetividad exiliada y la experiencia del exilio, una de las retóricas que se impone es la de Edward Said. En el ensayo “Reflexões sobre o exílio”, Said sostiene: “O exílio jamais se configura como o estado de estar satisfeito, plácido ou seguro. Nas palavras de Wallace Stevens, o exílio é ‘uma mente de inverno’ em que o páthos do verão e do outono, assim como o potencial da primavera, estão por perto, mas são inatingíveis. (...) É nómade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entre em erupção novamente” (60). El exiliado jamás puede, aunque por unos efímeros instantes sienta lo contrario, estar satisfecho o plácido en el exilio, puesto que la vida en el exilio es y debe ser siempre y sí o sí un estado de malestar, de tristeza.

y de la afirmación del deseo de no volver. El exilio en Río de Janeiro es en la novela la posibilidad misma de ese corrimiento y lo que en ella se afirma es que vivir afuera puede experimentarse de modo gozoso o, dicho de otro modo, que lo gozoso de una vida puede experimentarse afuera. Luci y Nidia logran sentirse en Río más vivas que nunca, porque allí, mientras conversan repitiendo lo que han oído, consiguen escuchar algo novedoso sobre sí mismas.

Desde esta perspectiva y considerando a Nidia como su protagonista, la trama puede dividirse en dos momentos: el primero, en donde lo que se repite es aquello que cuenta Luci, en formato de chisme, sobre la historia muchas veces ya contada por la vecina y que les permite a ambas acceder al recuerdo de sí, y un segundo momento en que Luci abandona Río. A partir de entonces, Nidia se sumerge sola en la ciudad al tiempo que comienza a escuchar las historias que el vigilante nocturno le cuenta en un portugués que ella no alcanza a entender completamente, mientras caminan juntos por la playa. Es entonces también cuando Nidia decide reafirmarse allí. Lo que atraviesa y une ambos momentos es la presencia constante de una instancia de traducción implicada en la conversación. Aquello que se *cuenta* comporta siempre una dimensión en *otra lengua*: en los relatos de la vecina, ella traduce lo que ha tenido lugar en portugués para contárselo a la amiga y luego ella a su hermana y en lo que la misma Nidia le cuenta a su hermana y a “esta Silvia”, aquella traduce del portugués lo que le ha contado el vigilante. Así, en sus conversaciones y en sus cartas, los personajes de Puig vuelven a contar en su lengua materna relatos de otros que han tenido lugar en una lengua otra, de modo que la traducción habilita la continuidad del diálogo y gracias a ella el relato de otro y su lengua pueden configurarse como la vía para alcanzar el propio recuerdo. En la lengua de la novela este acto de traducción no solo se presupone, sino que además, aunque disimulada y casi imperceptible, logra dejar una huella en la escritura que señala que la diferencia entre las lenguas involucradas en el acto de recordar pervive como una presencia sutil pero

irreductible que interrumpe la superficie tersa del español en el que estas abuelas charlan.<sup>5</sup>

La experiencia brasileña resulta así novedosa en tanto renovadora: no se trata tanto de que tengan experiencias nuevas, sino, sobre todo, de que lo que en esa ciudad experimentan les revela su propia vida como nueva, haciendo del exilio un espacio para –en términos nietzscheanos– la afirmación de la vida.<sup>6</sup> La supervivencia que pone en juego todo exilio se figura en esta novela de Puig como afirmación de una vida en el borde de la decrepitud gracias a que su protagonista logra oír una diferencia entre las lenguas que la lleva a percibir una diferencia en el recuerdo de sí y lo renueva. Allí radica la singularidad de Nidia al tiempo en que se singulariza esta novela de Manuel Puig, la única donde uno de sus personajes consigue forjarse el destino que anhela. Esto que hace única a *Cae la noche tropical* dentro de la obra puigiana fue percibido por Alberto Giordano, quien observa que, distinta a las anteriores, termina con un final feliz y es además “la única en la que imaginó una historia de vida a partir de su absoluta renovación” (19).

### **Repetir y traducir**

La intriga de aquello que se cuenta, que da inicio a la conversación entre Luci y Nidia y se constituye como el aliciente de su día a día, de su *un día más de vida*, es siempre amorosa y trágica. Esas historias –chismes y anécdotas

---

<sup>5</sup> El portugués y la traducción son fundamentales en la composición de las dos novelas brasileñas de Manuel Puig. En el caso de la primera, *Sangre de amor correspondido*, de 1982, la misma fue escrita a partir de las conversaciones que Puig mantuvo y grabó con los albañiles que trabajaban en las reparaciones de su departamento en Leblon, a los que les pagaba, a cambio de esas charlas, un dinero extra. Luego, a partir de las desgrabaciones de esas conversaciones, Puig escribiría las versiones en castellano y en portugués de la novela.

<sup>6</sup> Vida “en términos nietzscheanos” busca remitir a la compleja noción de vida que Friedrich Nietzsche postuló en diversos escritos filosóficos. Entre ellos se encuentran las *Consideraciones intempestivas*, en particular en la *Segunda consideración: Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida* (1874), donde, a partir de una polémica sobre la historia para el devenir de una cultura, estableció un pensamiento sobre la vida como existencia en tanto potencia y voluntad. Philippe Lacoue-Labarthe, en su comentario al escrito nietzscheano, lo ha referido en los siguientes términos: “La vida es aquí pensada primero como *dynamis*, como potencia. La potencia, entendida como voluntad de poder es ya en esta época la palabra clave de la interpretación nietzscheana del ser, aunque el filosofema todavía no esté literalmente constituido: es –se mantiene, existe, dura y se impone– aquello que *tiene potencia*” (99, resaltado en el original). Este concepto de vida es al que se hará referencia a lo largo de todo el trabajo y puede leerse en consonancia con los tres autores teóricos con los que se desplegarán las hipótesis sobre la relación entre vida y traducción: Benjamin, Blanchot, Derrida.

protagonizadas por la vecina–, en la medida en que son contadas, se entrelazan la una con la otra y también con las historias de vida de las ancianas, a partir de elementos que conforman un sistema de parecidos que las hermanas van tejiendo en cada diálogo. Ahora bien, para que las cosas adquirieran un parecido –no se trata de que una cosa se parezca simple y espontáneamente a la otra– tiene que tener lugar una repetición; por eso, será necesario contar una y otra vez lo mismo. En la novela, todo sucede en tanto repetición: la vecina cuenta y vuelve a contar cada episodio de sus relaciones amorosas, las películas son vistas siempre por segunda vez y los diarios son solo releídos: “Creo que quería pasar a contarme algo, o a contarme de nuevo todo lo mismo” (21), “Yo te quiero contar como ella me lo contó, la Silvia esta, sin olvidarme de nada” (39). Pero, además, en cada historia algo se repite: “Cuando lo vio a este hombre le pareció que estaba viendo a otro, no, quiero decir que se parecía muchísimo a otro que ella quiso mucho en su vida, muchos años atrás...” (11). De esta manera, por ejemplo, los candidatos de la vecina siempre recuerdan los unos a los otros, y lo que en ellos hay en común son unos ojos, una mirada, que luego también verá Nidia en el rostro del joven vigilante. Así, como es esperable, a medida que la novela avanza y los relatos crecen, todo se parece a todo, o bien todo recuerda a todo, de modo que, en su límite, la conversación continúa por la deriva más absoluta. La mirada de un candidato, o al menos lo que la vecina dice y vuelve a decir de ella, les permite a las ancianas derivar hacia una reflexión sobre las miradas de los niños en general, para luego distinguirla de la de las niñas y, al final, Nidia termina recordando a Emilsen, su hija muerta:

Las nenas son distintas, tenés razón. O no sé si será que Emilsen siempre pareció una persona mayor. Lo único que no quería, lo que a mí más rabia me daba, es que no aguantase sentada quieta en el cine. Le venían ganas de ir al baño, cualquier cosa con tal de no dejarme ver la película. Pero eso era lo único. Nunca dio trabajo en nada (16).

De tanto repetirlas y tan repetidas, las historias de los demás acaban siendo una excusa para hablar de la propia, en tanto lo propio –por insistencia– puede verse como parecido a lo otro. De este modo, tiene lugar un segundo movimiento, reverso del primero, en el que de una conexión que comienza justificándose en una semejanza, se pasa a la digresión y la deriva, lo que acaba por trazar la estructura del relato: para alcanzar el propio recuerdo se hace necesario transitar

la experiencia de otro. La novela como relato, no en lo que dice exactamente, sino en el modo en que lo presenta y en el modo en que alcanza lo que dice en estas conversaciones para pasar el rato, no hace sino testificar un despojo. Sin embargo, lo que la estructura testifica como pérdida acaba por contradecir sus resultados de un modo aún más definitivo: desde el despojo no puede darse la recuperación de lo perdido –después de todo, los personajes de Puig no recuperan ni el primer amor, ni la familia, ni la patria– pero sí reafirmar, en tanto se puede seguir conversando y realizar un encuentro con el pasado, que, en la experiencia del presente, es decir, en la experiencia brasileña de exilio, el recuerdo retorna renovado y, asimismo, las renueva. Entre las cuatro paredes del departamento de Leblon, las ancianas interrumpen y derivan desde la repetición de lo que otros les han contado para evocar la borrosa anécdota de una excursión al museo de las hermanas Brontë, repasar los bailes y las plazas en los que se encontraban con muchachos cuyo nombre ya olvidaron, recitar a medias la “Sonatina” de Rubén Darío como poema de galantería, y así acceder a un recuerdo de sí que les resulta inédito y les deja la piel erizada: “–¿No te reís si te digo una cosa? Recién me corrió un escalofrío, al acordarme tan patente” (77).

Entre una repetición y la otra y en la multiplicidad de repeticiones existe una instancia de traducción. Todo lo que sucede y se dice en Río de Janeiro habilitando una experiencia de lo nuevo tiene lugar en el marco de una lengua extraña a la que el lector solo accede ya traducida: el portugués. En este sentido, en *Cae la noche tropical* la traducción ha tenido lugar en el acto mismo de contar y lo ha habilitado; repetición y traducción se implican mutuamente, de modo que, cuando las ancianas repiten, experimentan lo novedoso a través del relato traducido de otro. En tanto la traducción nunca alcanza la exacta correspondencia ni la repetición la mismidad, es en ese intervalo donde las hermanas señalan, en lo que han oído a otros, algo inaudito sobre sí mismas y el relato de sí muestra su propia diferencia.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> En la literatura de Manuel Puig y en los estudios críticos de su obra, la traducción funciona como un eje ineludible. El hecho de que hubiera escrito sus primeros guiones en inglés testifica la importancia que adquiere la presencia de las lenguas extranjeras –en general vinculadas al mundo cinematográfico– en su escritura. En lo que respecta a los estudios dedicados especialmente a la traducción en la literatura de Manuel Puig, en vinculación o no con la experiencia del exilio, cabe

En dos capítulos se escenifica ese acto de traducción y se advierte la lengua extranjera. En el capítulo cuarto, Luci lee recortes viejos de diarios brasileños para conciliar el sueño, pero lo que los lectores leemos es la traducción que realiza al leer; por su parte, ya sobre el final de la novela, en el anteúltimo capítulo, en una carta a Luci, Nidia incluye su traducción de la carta que a ella le ha enviado Wilma, la mujer del vigilante.<sup>8</sup>

La escena de lectura de diarios es un claro ejemplo de cómo el acto de traducción tiene lugar en la repetición. Las noticias que lee Luci son en realidad recortes viejos y ya leídos que vuelve a leer intentando a su vez descifrar por qué fue que los guardó. Las notas ya no tienen relación con la noticia como acontecimiento irrepetible –se supone que uno no puede enterarse dos veces de lo mismo– por lo que son en sí mismos una excusa para otra cosa: dormir. Todas ellas refieren al contexto brasileño y, en general, son exageradamente banales: qué perfume se usa en el verano, qué estilos musicales son tendencia, dónde hacer turismo.<sup>9</sup> Como en toda la novela, la repetición prolifera de modo que las noticias

---

señalar que los mismos suelen abordar el asunto desde una perspectiva que deja fuera las novelas del tramo brasileño o las asimila a operaciones realizadas con anterioridad por el autor, borrando su singularidad. Tal es el caso de *Sangre de amor correspondido*, que al igual que *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, escrita unos años antes durante su segunda estadía en Nueva York, tuvo una versión en lengua extranjera y otra en español realizadas por el autor. Puesto que para las dos novelas Puig recurrió a sujetos reales y a sueldo con quienes mantuvo una conversación a partir de la cual escribiría luego, ambas han sido consideradas como un “par solidario” (Kozak 132). Desde esa mismidad, se ignora la diferencia irreductible de cada encuentro con esas lenguas, así como también todo lo que hay de diferente entre el portugués y el inglés en la biografía, el imaginario y la carrera de Puig y, a su vez, de estas lenguas respecto de la lengua materna del escritor.

<sup>8</sup> A partir de lo que se dice en la carta de Wilma, otra madre que ha perdido a su hija, la relación directa entre el cuerpo y el recuerdo se enfatiza. Para recordar, Wilma recurre al debilitamiento del cuerpo: “Muchas veces la madre de Ronaldo me deja que sirva yo la comida, y ahí aprovecho para darle bastante más a mi suegra. Y si como poco me viene la debilidad y duermo mal, pero eso es bueno para cerrar los ojos y verla a la nena” (185).

<sup>9</sup> En el portal ARCAS, dentro de los archivos de Manuel Puig pertenecientes a la novela *Cae la noche tropical*, se encuentra una versión en portugués del capítulo cuarto que pudo haber sido del mismo Puig. Entre las diferencias existentes entre la versión en portugués del archivo y la versión en español en la novela editada, se destaca la locación de la nota en español titulada “Ondas de verano. La temporada comienza con novedades en rock, cine e historietas” que versa sobre el carnaval brasileño, y su correlato en la versión en portugués “*Ameaças do carnaval. A coisa assusta a todos, menos aos jovens*”, una nota similar pero emplazada en Buenos Aires. Podría pensarse que este cambio de emplazamiento está orientado, al menos en la versión en español, a evitar cualquier tipo de ambigüedad respecto del origen de los diarios y, asimismo, a una decisión clara de no mostrar en Luci un interés por las noticias argentinas. Ver ARCAS, *Cae la noche tropical*, “Traducciones”. Un año más tarde, la novela sería traducida al portugués bajo el título *Cai a noite tropical* por la editorial Rocco de Río de Janeiro y con la traducción de Sieni Maria. Sobre la publicación de las obras de Puig en Brasil ver Bandeira Karam *A tradução de literatura*.

no solo vuelven a leerse, sino que además, en esta nueva instancia, por el sueño, Luci lee algunas de ellas inclusive más de una vez. En las traducciones fragmentarias, a caballo entre el sueño y la vigilia, la lisura de la lengua materna falla y se abre a la lengua extranjera dejando asomar, mínimos, algunos de sus vocablos, tal como se lee en el fragmento a continuación en “tucanos”:

...el sargento, un pez mediano muy bonito de listones amarillos y azules...

...jungla circundante cantan parales, merlos, golondrinas, papagayos e incluso *tucanos*. Y más allá se cierne la plata del Murciélago, sombreada y secreta...

...el pirata Juan Lorenzo... (69, el resaltado es mío).<sup>10</sup>

En el capítulo diez se lee una extensa carta que Nidia le manda a su hermana en Lucerna. En ella, incluye la carta que Wilma le ha enviado, en una traducción que realiza con sus limitados conocimientos del portugués:

Yo espero que Dios le dé a *la señora* todo lo que merece. Yo a la Santa Virgen le pediría una cosa para *la señora*, y es que le devuelva con vida a la hijita que se le murió. Yo le pediría a la Virgen lo mismo para mí, por eso conozco lo que *la señora* tiene clavado en el corazón, una *faca* que todos quieren ayudar a sacársela, pero cada vez se hunde más (185, el resaltado es mío).

Pequeñas partículas señalan que se trata de una traducción. Es decir, la traducción como acto se vuelve visible porque en la lengua de destino aparece la lengua extranjera, enrareciendo el español: el pronombre personal de primera persona “yo” es repuesto en cada enunciado, siendo que en español, diferente del portugués, tiende a elidirse; lo que en portugués funciona como un sintagma nominal de tratamiento formal “*A senhora*”, forma casi vacía que corresponde al pronombre “usted” en español, es traducido literalmente; la palabra “*faca*”, legible en ambas lenguas, se mantiene aun cuando el modo más corriente y por lo tanto menos notorio de traducirla sería reemplazándola por “cuchillo”.<sup>11</sup> En estas

---

<sup>10</sup> En el ejemplo anterior, el plural de “tucán”, que en español es “tucanes”, se lee en portugués, “tucanos”. Del mismo modo, aún menos perceptible, cuando comienza la nota sobre las 365 islas de Angra dos Reis, se lee una aclaración: “o sea Ancla de los Reyes”. En principio, no se justificaría que el mismo diario hiciera una traducción de la palabra “Angra”, pero suponiendo que lo hiciera, de todos modos, está mal traducida porque “angra” no es “ancla” sino “ensenada”, el accidente geográfico que caracteriza a esa zona costera y le da su nombre.

<sup>11</sup> Con la idea de “hacer visible una lengua extranjera” remito a las reflexiones de Lawrence Venuti. Si, según el teórico, la historia de la traducción en el ámbito anglosajón estaría signada por un esfuerzo por borrar las marcas de la lengua extranjera y del traductor en pos de generar lo que

escenas de traducción la novela pone de manifiesto que la lengua extranjera está allí; y en tanto la traducción se señala a sí misma, entre una repetición y la otra, da cuenta de su implicación en la posibilidad del acto mismo de conversar y de la aparición del recuerdo como algo nuevo. Allí, entonces, la traducción también pone en juego una instancia de vida.

El lazo entre vida y traducción fue ya pensado por Walter Benjamin en “La tarea del traductor”, donde establece el vínculo entre original y traducción como una “relación vital”, en tanto las traducciones serían la afirmación de la pervivencia del texto original en el tiempo. En palabras de Benjamin:

Las traducciones que son algo más que meras transmisiones aparecen cuando una obra, a lo largo de su pervivencia, alcanza la época de su gloria. No son, por tanto, las traducciones las que consiguen la gloria de una obra (tal y como acostumbran vanagloriarse los malos traductores), sino que aquellas existen gracias a ésta. En las traducciones, la vida del original alcanza un desarrollo último (pero siempre renovable) y consumado (11-12).

Esta relación vital entre original y traducción que Benjamin restringe a un sentido histórico cobra un sentido diferente en la lectura del ensayo benjaminiano que realiza Maurice Blanchot en “Traducir”, donde lleva no a las obras sino al traductor al centro de lo que incumbe a la vida en la traducción.

*[T]odo traductor vive de la diferencia entre las lenguas, toda traducción está fundada en esta diferencia, persiguiendo, aparentemente, el perverso designio de suprimirla. (...) A decir verdad, la traducción no está en modo alguno destinada a hacer desaparecer la diferencia cuyo juego es, por el contrario: hace alusión a ella constantemente, la disimula; pero, a veces revelándola y a menudo acentuándola; es la vida misma de la diferencia, encuentra en ella su deber augusto, también su fascinación cuando llega a acercarse orgullosamente los dos lenguajes por una potencia de unificación que le es propia y parecida a la de Hércules estrechando las dos orillas del mar (56, el resaltado es mío).<sup>12</sup>*

---

denomina “*illusion of transparency*” (1), puede decirse que el modo en que Puig escenifica la traducción en la novela va en un camino contrario, puesto que deja ver, sutil pero eficazmente que, en lo que se lee, la lengua extranjera pervive y el que habla en realidad traduce.

<sup>12</sup> Las reflexiones de Blanchot acerca de la traducción y del acto de traducir son en realidad un comentario al ensayo de Benjamin. En este sentido, el ensayo de Blanchot, como primer gesto que puede leerse desde el título “Traducir”, corre el eje de la traducción de “obras” o “textos originales” al que se refiere Benjamin y lo desplaza al acto mismo de traducir. Así, la tensión señalada por Blanchot, desde el lugar del traductor, entre el designio de supresión y la necesidad de sostener la diferencia entre lenguas se acerca a las reflexiones que realiza Derrida al leer también él el ensayo y comentarlo. En “Torres de Babel”, piensa a la traducción como imposibilidad y deseo, por lo que el reino de la conciliación entre lenguas planteado por Benjamin funcionaría como una promesa

Según Blanchot, no se trata solo de la vida de las obras, sino que es el traductor quien pone en juego la propia vida al traducir.<sup>13</sup> Cada vez que un traductor traduce persigue el deseo de suprimir la distancia entre las lenguas al tiempo en que debe mantenerla intacta porque realizarlo implicaría su propia desaparición. Así, el traductor sobrevive por y gracias a la traducción en tanto acto que ocurre en la distancia insuprimible entre las lenguas. Es el “dueño secreto de la diferencia de las lenguas” y traducir, como puesta en obra de esa diferencia, es un acto heroico, mortal; es vivir y sobrevivir, no tanto como perpetuación de la vida, sino como afirmación de la vida. Traducir no consiste en comunicar un contenido y el traductor no es aquel que mejor lo entiende sino aquel que es capaz de percibir y sostener titánicamente la diferencia de las lenguas como tal y en pos de su propia supervivencia. El traductor es quien tiene el oído agudo a las diferencias, de tono, de curva, de modulación y sobrevive en ellas. Para eso, Jacques Derrida ha postulado la necesidad de una oreja fina porque ella oye finamente las diferencias, y “[p]ercibir las diferencias, significa, precisamente, darse cuenta de la distinción entre cosas aparentemente parecidas” (*La oreja del otro* 57). En *Cae la noche tropical*, esa diferencia es percibida por Nidia, quien tiene, se dice, “oído de tísica”. Cuando decide contratar al vigilante nocturno para que la acompañe a caminar por Río –porque así lo prescriben sus cuidados de la salud–, ellos conversan y ella puede realmente escuchar la diferencia en ese portugués que entiende a medias. En una carta a su hermana, Nidia escribe sobre el vigilante:

Es muy conversador y entiende todo. Se dio cuenta de cuál es la diferencia entre nosotras dos, que vos sabés mucho más portugués pero

---

que mueve a traducir y que la traducción señala, pero nunca alcanza: “La traducción no llega jamás a alcanzar, a tocar, a pisar ese reino. Hay algo intocable y, en este sentido, la reconciliación es solo una promesa” (240).

<sup>13</sup> Como puede verse, Blanchot piensa la relación entre vida y traducción en su implicación para la vida del traductor y no solo en tanto vida como perpetuación de una obra, como en general se desprende del ensayo benjaminiano, en una concepción estrictamente histórica de la vida. De este modo, como afirma Claro, en la traducción “la significación de la obra aparece temporalizada, con una historicidad que le sería esencial” (27). Esta lectura histórica sería compartida, según Claro, por Derrida, sin embargo, en otras ocasiones, cuando este último se ve impelido a hablar a partir de la supervivencia como relación originaria que implica tanto la vida como la muerte, sin desplegarlo, no deja de remitir a este desdoblamiento conceptual que hace Benjamin en “La tarea del traductor”. Ver: Derrida “Estoy en guerra”.

sos sordísima, y no lo querés reconocer. Mientras que yo soy al revés, tengo oído de tísica (142).

La oreja fina de Nidia le permite, no necesariamente entender lo que se dice en la otra lengua, sino escuchar la otra lengua. Y lo que Nidia escucha implicando a la traducción entre repetición y repetición es lo in-audio sobre sí misma que le posibilita su propia renovación y afirmación vital.

### **Río de Janeiro: destino de supervivencia**

En un comienzo, a las ancianas la ciudad les resulta un espacio de no pertenencia; se sienten, allí, desubicadas: “Río no es para gente mayor, ya viste que en la playa somos nosotras las únicas” (*Cae la noche* 23). Esa no pertenencia, sin embargo, está basada no tanto en una nacionalidad o en una lengua, sino más bien en una edad o, más específicamente, en un cuerpo; Río de Janeiro está plagado de cuerpos jóvenes de “quedarse con la boca abierta” (81). Asimismo, es cierto que esta ciudad costera parece ser un lugar donde la salud y la vitalidad se preservan, mejoran; de hecho, el clima cálido y la maresía empiezan a tener resultados positivos en los cuerpos viejos de estas mujeres que salen todos los días a caminar por la arena. Río de Janeiro es un lugar de recuperación del recuerdo como renovado al tiempo en que se configura como espacio de recuperación de la salud física; la presión, efectivamente, baja.

En este sentido, la aparición de Lucerna dentro de las coordenadas de la novela no supone un nuevo destino, sino más bien, se trata de una reduplicación de Buenos Aires por oposición a Río. En Lucerna y en Buenos Aires hace frío, es una “heladera”, una “tumba”, y en cambio Brasil es un país tropical. La incorporación de Lucerna como espacio a habitar resulta disruptiva en tanto descompone la correlación entre el ideal de un lugar para vivir y los acontecimientos históricos o los eventos políticos inmediatos, ya que involucra como un factor definitivo al clima. Si es allí donde se juega la vida de las ancianas, Lucerna –y por concatenación, Buenos Aires– es el lugar donde *se muere*.

A diferencia de Luci, quien sigue el mandato familiar y responde a la nueva demanda de su hijo para continuar en el rol de madre, Nidia, en cambio, manda a

su familia a “freír buñuelos” y afirma: “me emancipé” (152). Escribe Nidia en una carta a su hijo:

Bueno, querido, hablemos un poco más en serio. Vos no te podés imaginar lo sorprendida que estoy con este repunte mío de salud. Me parece otra vida. Me parece que no soy yo. Y la salud no tiene precio. Así que te voy a proponer una cosa. No te me asustes, pero es una decisión bastante drástica. Me quiero quedar acá y me voy a quedar acá. Es por vos que lo hago. Porque si vuelvo y me pasa algo feo te vas a sentir culpable vos (167, el resaltado es mío).

Con ese pequeño pero poderoso acto extorsivo dirigido a su hijo en una carta, Nidia se afirma en su deseo de vivir esa otra vida que ha podido experimentar en la demora de esos días sola en la ciudad en los que alcanzó a percibir la diferencia entre lenguas. Pero esa emancipación de la que habla, solo se realiza hacia el final, cuando decide regresar a Río, adoptando la forma de una fuga de la que el lector se entera en la última página al leer el informe de vuelo de Aerolíneas Argentinas. Esa fuga no es menos que un exilio, comporta la misma implicación política y jurídica, algo que se juega en la trama en el robo de la frazada. Francine Masiello señala que el gesto de llevarse la frazada del avión implica una “doble transgresión” (341): por un lado a la ley, en tanto se trata de un robo, por otro, a la familia, en tanto implica una suerte de abandono. Sin embargo, cuando Nidia se lleva la frazada del avión en el que regresa a Río, el robo señala no tanto la transgresión de una ley sino más bien la corroboración de que la relación con ella ha mutado de modo irreversible. Nidia ya es una fugitiva, es decir, una bandida en el sentido en que Giorgio Agamben entiende a esta figura; está en el *bando*, deviene una exiliada a la que la ley se le aplica desaplicándosele, por tanto, una vez que se ha fugado, todo lo que haga estará fuera de ella. Robar la frazada es un gesto tan transgresivo como banal para una anciana que se ha dado a la fuga, y eso es lo que se entrelee en el informe donde se dice que la azafata no ha actuado “dada la edad y la condición de la pasajera” (*Cae la noche* 221).<sup>14</sup> Cuando Nidia se

---

<sup>14</sup> Cuando Agamben recupera filológicamente al concepto de exilio, encuentra en su raíz la palabra *fuga*, y dice de ambas que señalan una zona de indiscernibilidad del ordenamiento jurídico-político que no es ni interior ni exterior. Para esto retoma la fórmula de Plotino “*phygé mónou pròs mónon*” para “caracterizar la forma de vida propia de los dioses y los hombres ‘divinos y felices’” (“Políticas del exilio” 49) y sostiene que en griego es el término técnico para significar exilio: “Al definir la condición como *phygé*, la filosofía no está afirmando su propia impoliticidad, sino, al contrario,

sostiene en su deseo de *quedarse* en Río -para lo cual debe *fugarse* de Buenos Aires-, no hace sino realizar un acto de afirmación de la vida en el exilio.

A Río de Janeiro se va, entonces, no a morir, sino a llevar adelante, en términos de Derrida, un gesto afirmativo de supervivencia originaria que involucra tanto la vida como la muerte; es decir, “la vida más intensa posible” (“Estoy en guerra” s/n).<sup>15</sup> Esto que Nidia realiza entra en crisis con algunas perspectivas sobre la narrativa de Puig y sus personajes, según las cuales los estereotipos y la alienación en la que estos últimos están inmersos son el único y fatal destino posible. Tal es el caso, por ejemplo, de Bella Jozef, quien apunta que, en ese marco:

el resultado son vidas y seres folletinescos, seres privados de humanidad, pasiones que se borran y disipan. Sólo la muerte los libertará de las limitaciones y del círculo asfixiante (...) de los paraísos artificiales creados por la sociedad (s/n).

Por eso, lo que hace radical a la última novela de Puig es justamente que su protagonista, en vez de hacer lo que puede con lo que le ha tocado, como sucede en mayor o menor medida con el resto de las vidas narradas por Puig, elige un destino de supervivencia. Cuando, en el borde de su vida, Nidia vuelve a Río de Janeiro, no se dirige, agotada, hacia su muerte, como sugiere Bella Jozef, sino que lo que hace es afirmar la vida en un acto de absoluto vigor, tan mortal como vital. El arrojo hacia lo inaudito por parte de Nidia como final feliz también fue percibido por César Aira en su ya insoslayable ensayo “El sultán”, quien lo observa en el gesto de Puig de “desprender a la madre del sistema familiar y hacerla girar sola y libre en otra dimensión” y del que dice: “Es como si una débil luz de esperanza se encendiera al final, a pesar de todo” (29). No se trata de morir o no en Río, destino del que finalmente no podrá Nidia ya fugarse, sino de que en ese destino de exilio

---

reivindica paradójicamente el exilio como la condición política más auténtica. Con una inversión atrevida, la verdadera esencia política del hombre ya no consiste en la simple adscripción a una comunidad determinada, sino que coincide más bien con aquel elemento inquietante que Sófocles había definido como ‘*superpolítico-apátrida*’ (52). Esa zona de indiscernibilidad decide denominarla, con Nancy, como *bando*, donde se manifiesta que “(l)a relación originaria de la ley con la vida no es la aplicación, sino el abandono” (*Homo sacer* 53).

<sup>15</sup> El sintagma que da título a este escrito, “Moriré en Río de Janeiro”, retoma el que fue utilizado para publicar una entrevista a Manuel Puig en SIETE DIAS, en 1984. Allí, Puig se queja de no tener lectores ni prensa en Argentina y no realiza en ningún momento un enunciado que se parezca a ese.

y en cada acto de traducción, consigue sobrevivir al experimentar la intensidad de la propia vida.

## **Bibliografía**

Aira, César. “El sultán”. *Paradoxa*. 6 (1991): 27-29.

Agamben, Giorgio. “Política del exilio”. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 26-27 (1996). 41-52. Traducido por Dante Bernardi.

---. *Homo sacer: el poder soberano y la vida desnuda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2018. Traducido por Mercedes Ruvituso.

Bandeira Karam, Sérgio. *A tradução de literatura hispano-americana no Brasil: um capítulo da literatura brasileira*. Tesis. Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2016. En línea: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/172902/001060383.pdf?sequence=1>. Fecha de acceso: 6/3/2020.

Blanchot, Maurice. *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976. Traducido por José Doval Liz.

Benjamin, Walter. *La tarea del traductor*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2017. Traducido por Fernando García Mendivil.

Cabrera, Delfina. *Las lenguas vivas. Zonas de exilio y traducción en Manuel Puig*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.

Claro, Andrés. “Prólogo”. *La oreja del otro. Traducción y autobiografía*. Jacques Derrida. Madrid: Editorial Carpe Noctem, 2017. 7-35.

De Diego, José Luis. “Notas sobre exilio y literatura”. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Comps. José Amícola y Graciela Speranza. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. 227-236.

Derrida, Jacques. “Estoy en guerra contra mí mismo”, *Le Monde*, 19 de agosto de 2004. En línea: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/entrevista37.pdf>. Fecha de acceso: 6/3/2020.

---. “Torres de Babel”. *Psyché. Invenciones del otro*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2016. 217-252. Traducido por Carmen Olmedo y Patricio Peñalver.

---. *La oreja del otro. Traducción y autobiografía*. Madrid: Carpe Noctem, 2017. Traducido por Pilar Cáceres.

Giordano, Alberto. "Algo más sobre Puig". *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. 13-19.

Goldchluk, Graciela. *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe: UNL, 2011.

Jozef, Bella. "Manuel Puig: las máscaras y los mitos en la noche tropical". *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura* 1 (1999). En línea: [http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens\\_06.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_06.htm). Fecha de acceso: 6/3/2020.

Kozak, Claudia. "Manuel Puig, la política, el umbral". *Ciencia, Docencia y Tecnología*. 43 (2011). 129-153.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*. Buenos Aires: La cebra, 2010. Traducido por Cristóbal Durán R.

Masiello, Francine. "La manta robada: nostalgia, experiencia y representación". *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Comps. José Amícola y Graciela Speranza. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. 341-354.

Puig, Manuel. *Cae la noche tropical*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007 [1988].

---. "Moriré en Río de Janeiro". *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Comp. Julia Romero. Madrid: Iberoamericana, 2006. 285-289.

---. ARCAS, Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata, Archivo digital Manuel Puig. En línea: [http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/colecciones/collection/puig/document/puig\\_NCnt\\_N\\_H\\_61\\_1192-1202](http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/colecciones/collection/puig/document/puig_NCnt_N_H_61_1192-1202). Fecha de acceso: 6/3/2020.

Rozenkratz, Guillermina. *El cuerpo indómito. Espacios del exilio en la literatura de Manuel Puig*. Buenos Aires: Simurg, 1999.

Said, Edward. "Reflexões sobre o exílio". *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2003. 46-60.

Venuti, Lawrence. *The translator's invisibility: A history of translation*. London: Routledge, 2008.