



Boquitas pintadas, siete recorridos

Iris Josefina Ludmer

Cita sugerida: Ludmer, I. J. (2020). *Boquitas pintadas, siete recorridos*. *Orbis Tertius*, 25(30), e178. <https://doi.org/10.24215/18517811e178>

Resumen: El texto que aquí presentamos corresponde a la versión del artículo de Josefina Ludmer conservado entre los papeles del archivo de Manuel Puig. En la transcripción se han respetado las grafías y la disposición presente en el original (distribución de párrafos, gráficos y subrayados) Asimismo, se ha indicado la foliación presente en el original.

Palabras clave: Boquitas pintadas, Cultura popular, Pulp.

Abstract: The text presented here corresponds to a draft version of Josefina Ludmer's article preserved in Manuel Puig's archive. In this present version, the transcription respects the order present in the original manuscript (distribution of paragraphs, graphs and underlining). The original foliation has been indicated.

Keywords: Boquitas Pintadas, Popular culture, Pulp fiction.

- I. Cronografía
- II. Cremar, quemar
- III. La historia en la historia, la lectura en la lectura
- IV. Objetos y cadáveres
- V. Las distancias
- VI. Transgresores, mentirosos y ciegas
- VII. El juicio final

I. CRONOGRAFÍA

[fol. 2r]

Años y estaciones

La historia abarca los siguientes años y meses: 1935 (marzo, abril, julio, septiembre), 1936 (abril, junio, septiembre), 1937 (abril, junio, julio, agosto, septiembre), 1938 (enero, noviembre), 1939 (abril, mayo, junio), 1941 (abril), 1947 (abril, mayo, junio, julio, agosto, septiembre, octubre), 1941 (abril), 1947 (abril, mayo, junio, julio, agosto, septiembre, octubre), 1968 (septiembre). Sus límites extremos son marzo de 1935 por un lado, y septiembre de 1968 por otro; hay tres saltos: entre 1939 y 1941, entre 1941 y 1947, y entre 1947 y 1968.

Es notable la preferencia por los meses que van desde abril a septiembre; es notable el énfasis en el frío. Los dos únicos meses de verano que constan en la historia consignan los momentos más agudos de separación o disgregación del grupo protagonista: en enero de 1938 Nené y Juan Carlos ya no tienen relaciones, Mabel



está en Buenos Aires, Pancho en La Plata y Raba en el hospital. En noviembre de 1938 Nené está en Buenos Aires, en luna de miel, y Mabel ha vuelto a Vallejos.

Es notable la preferencia por los meses de abril y de septiembre para iniciar o terminar relaciones, empresas y vidas: Juan Carlos muere en abril, Nené en septiembre, Juan Carlos inicia sus relaciones sexuales con Mabel en septiembre (la segunda vez en abril); con Nené comienza su noviazgo en septiembre; Mabel y Pancho se relacionan en abril; en septiembre concluye el intercambio de cartas entre Nené y Celina.

Series

Dos tipos de series ordenan los acontecimientos: la serie cronológica y la serie numérica de las entregas; su correspondencia es la siguiente:

Primera parte

entrega primera: año 1947

entregasegunda: año 1947

entregatercera: años 1937 (1935, 1936), 1935

entregacuarta: año 1937

entregaquinta: año 1937

entregasexta: año 1937

entregaséptima: año 1937

entregaoctava: año 1937

Segunda parte

entrega novena: años 1937 (recapitulación), 1938

[fol. 3r]

entrega décima: año 1939

entrega undécima: año 1939

entrega duodécima: año 1939

entrega decimotercera: año 1941

entrega decimocuarta: año 1947

entrega decimoquinta: año 1947

entrega decimosexta: año 1948

Ejes

El año 1947 (entregas 1ª, 2ª, 14ª, 15ª) enmarca la novela; es el año en que se abre el relato; pero a partir de él hay un retroceso (3ª entrega) hasta 1937, y un avance (16ª entrega) hasta 1968. El año 1947 es un eje temporal, una fecha para medir los antes y los después; es el límite primero del relato: a partir de él, retrocediendo hasta 1937 y luego a partir de 1937 hacia adelante hasta 1947 se desarrolla la historia. 1947 es la fecha de comienzo del discurso literario; 1937 es la fecha de comienzo de la historia (de lo que se cuenta) que, en su desarrollo, alcanzará la fecha de apertura (en la entrega 15ª se confunden las fechas de apertura del discurso y de la historia); desde allí el salto hacia adelante es simétrico al salto hacia atrás: desde 1947 a 1937 por un lado, y desde 1947 a 1968 por el otro. 1968 es la fecha de conclusión y cierre de la historia; es, también, el fin y la conflagración del discurso.

Figuras

Fuera de los saltos desde 1947 a 1937 y desde 1947 a 1968 (y de dos huecos: entre 1939 y 1941, y entre 1941 y 1947) no hay distorsión lógica ni temporal, no hay grandes juegos de tiempo (en años); los juegos se instauran a un nivel más sutil, a través de días, de meses: marcan encuentros, superposiciones y hiatos.

Se destacan dos figuras surgidas de la distorsión:

1) En la entrega tercera la descripción del “dormitorio de señorita” se ubica en el año 1937; en ella se lee la dedicatoria de la foto del pic-nic hecha por Juan Carlos y datada el 21 de septiembre de 1935; también se leen las dos cartas de Mabel al “Correo del corazón” (1936), donde se informa la enfermedad de Juan Carlos, de la ruptura de relaciones, del noviazgo de Mabel con Cecil. La descripción data de 1937 pero contiene

dos retrocesos; inmediatamente sigue la Agenda de Juan Carlos, fechada en 1935: allí se informa sobre los acontecimientos previos al 21 de septiembre de 1935 (actividades de Juan Carlos, amigos, resfríos, llegada de Ma-[fol. 4r]-bel): el 22 de septiembre (partida de Mabel hacia Buenos Aires) cierra la Agenda. De modo que la misma fecha se toca de dos modos diversos y desde dos perspectivas:hacia atrás, retrocediendo (Mabel) y hacia delante, avanzando (Juan Carlos); la tercera entrega es la del retroceso (desde 1947 hasta 1937), allí comienza la historia; en el interior de esta entrega se reproduce pues en pequeño, el retroceso inicial: desde el dormitorio de Mabel, ubicado en 1937, hasta el 21 de setiembre de 1935; la Agenda de Juan Carlos invierte el movimiento y avanza desde marzo hasta el 22 de setiembre de 1935; desde 1937 el relato avanzará hasta encontrar la fecha de 1947 (que también se toca dos modos y desde dos perspectivas, retrocediendo desde el ahora de la lectura en las entregas 1ª y 2ª, y avanzando en desde el interior de la historia en las entregas 14ª y 15ª). El eje es el día 21 de septiembre de 1935, que enlaza estas dos partes con la tercera que compone la entrega: en el álbum de fotos de Juan Carlos aparece también esa foto del picnic pero sin ninguna inscripción: imagen sola, imagen con inscripción (dedicatoria) en el dormitorio, y registro escrito del acontecimiento, sin imagen, en la Agenda de Juan Carlos.

El retroceso interior a la entrega tercera (desde 1937 en el “dormitorio de señorita” hasta 1935 en la Agenda) dibujaría pues dos formas: una, cronológica, que repite una forma mayor (la que encuadra el relato: el retroceso desde 1947 hasta 1937 y luego el avance hasta 1947) y otra, etiológica y lógica, más allá de la cronología, que registra una progresión: de la imagen a la escritura.

2) La segunda figura se extiende a lo largo de las entregas 6ª, 7ª y 8ª, con la que se cierra la primera parte.

El diagrama es el siguiente:

ent. 6ª:	23 abril (Romerías)		23 agosto (carta médico)	
		3 julio hasta 10 agosto (cartas de Juan Carlos a Nené)		
ent. 7ª:				
ent. 8ª:	2 11 junio (ficha Raba)	3 29 julio (partida Pancho)	1 19 agosto-9 sept. (cartas Juan Carlos)	4 12 sept. (juicio Cecil)

La entrega sexta se abre con las palabras de la gitana a Juan Carlos el 25 de abril de 1937; continúa con las “Romerías Populares”, el 26 de abril [fol. 5r] de 1937, donde Pancho y Raba inician sus relaciones, pero salta seguidamente al 23 de agosto (carta del médico de Vallejos al médico de Cosquín sobre el no progreso de Juan Carlos en el tratamiento y sus posibles razones: esa carta consigna una anónima –enviada por Mabel- que refiere el mal estado de Juan Carlos entre la una y las tres de la mañana). Ese hueco dejado en la entrega sexta es llenado parcialmente en la séptima, con las cartas de Juan Carlos desde Cosquín a Nené (desde el 3 de julio hasta el 10 de agosto), que continúan en primer término en la entrega octava, hasta el 9 de setiembre, fecha de la última carta de Juan Carlos donde se anuncia que partirá dentro de tres días, es decir el 12 de setiembre; el hiato abierto entre el 26 de abril y el 23 de agosto en la entrega sexta no es solo temporal, es un hiato en la historia (no se alude desde entonces a las relaciones entre Pancho y Raba): después de las cartas de Juan Carlos de la entrega octava hay un salto hacia atrás, destinado a cubrir ese hiato: la ficha con el diagnóstico de embarazo de Raba, que tiene fecha 11 de junio, alude directamente a la segunda semana de abril como fecha de su última menstruación; de este modo se conecta directamente con el 26 de abril, fecha en que habría quedado embarazada; a continuación se consigna la ficha policial de la partida de Pancho hacia La Plata, con fecha 29 de julio: los cursos se iniciarán el 1º de agosto y durarán seis meses; según la ficha de Raba su hijo deberá nacer a fines de enero o principios de febrero; según la ficha de Pancho éste deberá regresar a Vallejos a

fin de enero o principios de febrero; estas dos fichas retoman, por un lado, las Romerías Populares (en razón de la ubicación de la fecha de embarazo de Raba) y por otro tienden una línea hacia el futuro: enero (o febrero) será el mes en que se volverán a encontrar Pancho y Raba (efectivamente, la entrega novena se ubica en enero). A continuación, en la entrega octava, se consigna la ficha de interposición de demanda de Cecil contra Sáenz, fechada el 12 de septiembre; esa es la fecha en que Juan Carlos deberá regresar a Vallejos según la acotación del relator inmediatamente después de la última carta de Juan Carlos, fechada el 9 de septiembre: se unen así la primera parte de la entrega octava (cartas de Juan Carlos hasta el 9 de septiembre) y la demanda judicial, coincidiendo en la fecha del 12 de septiembre: la llegada de Juan Carlos a Vallejos es por lo tanto el fin de sus ilusiones. Pero en el interior de esta coincidencia se dibuja otra: la de Pancho y Raba, que cubre el hiato abierto desde el 26 de abril (entrega sexta). Las cartas de Juan Carlos y la ficha judicial por un lado, y las fichas de Raba y Pancho por otro, están ubicadas en el siguiente orden (marcado en el diagrama por los números con círculo alrededor): Juan Carlos, [fol. 6r] Raba, Pancho, Cecil, y dibujan un quiasmo: septiembre corresponde a Juan Carlos y Cecil (es decir a Juan Carlos, Mabel y la administración de las estancias), cerrando definitivamente el proyecto de Juan Carlos; en el interior de las fechas de junio y julio (Raba y Pancho) retoman el 26 de abril (de la entrega 6ª) y lo tienden hacia enero de 1938), abriéndose a la entra novena (segunda parte). Las figuras cronográficas son pues, al mismo tiempo, figuras de otro tipo: la primera dibuja, retrocediendo y avanzando, algo que podría llamarse “el nacimiento de la escritura”; la segunda abre y cierra hiatos, cierra y abre relaciones entre los personajes, alternativas, proyectos; cierra, sobre todo, la primera parte del relato y abre la segunda.

Oscilaciones

Hay dos en la cronología. En la página 41 se consigna que los dos números de la revista Mundo femenino que tiene Mabel en su dormitorio (escondidos) corresponden uno al 30 de abril de 1936 y el otro al 22 de junio del mismo año; en la página 46, al transcribir la consulta de Mabel, se dice que ésta (la segunda) corresponde al número del 12 de julio. En esa consulta Mabel escribe que pasará las vacaciones de julio en la estancia de Cecil, y la carta puede haber aparecido atrasada en la revista; sin embargo la fecha 12 de julio parece un error, y la correcta constaría en la página 41.

La segunda oscilación es sustancial: hay indecisión respecto de la edad de Juan Carlos: la primera página, el anuncio de su muerte, en 1947, hace constar la edad de 29 años (habría nacido, según este dato, en 1917 o 1918); en la página 64 se consigna que el 23 de abril de 1937 Juan Carlos tenía 22 años (“Pensó que tenía 22 años y debía conducirse como un viejo”), es decir, que habría nacido en 1915. Según el primer dato Juan Carlos sería menor que Nené (que nació en 1916: en el baile de la primavera de 1936 tenía 20 años y cuando murió, en 1968, 52 años); según el segundo dato sería mayor. La indecisión respecto de la edad de Juan Carlos es significativa: Juan Carlos es manifiestamente menor que la viuda, su primera y última relación de la historia; según el primer dato sería también menor que Nené, con la que en un momento pensó casarse. El carácter edípico de Juan Carlos está suficientemente marcado: este dato sería un dato más. De acuerdo a la segunda fecha sería mayor que Nené en un año y que Mabel en tres años (Mabel nació en 1918: en 1938, según consta en las consultas a Mundo femenino, tenía 18 años). El relato oscila. El dato es tanto más importante cuanto que la cronología está especialmente cuidada; el dato es importante en tanto esa oscilación se refiere a la edad de Juan Carlos.

[fol. 7r]

II. CREMAR, QUEMAR

Es cierto que la novela se abre y se cierra con noticias necrológicas¹: la de Juan Carlos y la de Nené; pero también es cierto que la novela se abre y se cierra con cartas: las de Nené y las de Juan Carlos. Boquitas pintadas es la historia de unas cartas, las que envió Juan Carlos desde Cosquín a Nené. Esas cartas, primero en manos de Juan Carlos, luego en las del compañero de la habitación (que las corrige), luego en las de Nené (“la hoja de adentro sí que es una cosa íntima”), luego nuevamente en las de Juan Carlos (“nos devolvimos las cartas”),

luego en las de la hermana de Juan Carlos, de nuevo en las de Nené (cuando la hermana se las envía, terminada la transacción), por fin en manos del escribano y por último en las del marido de Nené (ya muerta ella), terminan quemadas en el incinerador.

La posibilidad que abre el relato (la posibilidad de que exista un relato) es la necesidad de Nené de recuperar las cartas de Juan Carlos que, una vez muerto, deben de haber quedado en manos de la madre y la hermana. Nené escribe a la madre para que se las envíe; cambia cartas por cartas; cambia un relato (el de su amor por Juan Carlos, el de su situación actual) por otro relato (el del amor de Juan Carlos por ella, el de su pasada situación en Cosquín). Nené teme que la hermana o la madre quemem las cartas (“¿Si Usted las encontrase las quemaría?...Entonces yo pensé que si Usted no piensa mal y encuentra esas cartas que él me escribió a mí, a lo mejor me las manda”, págs. 13 - 14); Nené teme que cremen el cuerpo de Juan Carlos (“... resulta que Juan Carlos me dijo más de una vez que a él cuando se muriese quería que lo cremaran. Yo creo que está mal visto por la religión católica, porque el catecismo dice que después del juicio final vendrá la resurrección del cuerpo y el alma”, pág. 12); Nené teme que Juan Carlos mismo haya quemado las cartas (“Yo no sé si él las habrá quemado, a lo mejor no...”, pág. 13); Nené teme que Celina, si encuentra sus propias cartas actuales dirigidas a la madre, se las queme (“Si Celina busca las cartas a lo mejor me las quema”, pág. 18).

Pero las cartas de Nené a la madre van a parar a manos de Celina, que atribuye a Nené la causa de la muerte de Juan Carlos; Celina necesita vengarse; Celina “agradece” a Nené que le haya recordado el deseo de Juan Carlos de ser cremado y le insinúa la posibilidad (falsa) de cumplir con ese deseo; Celina coloca las cartas de Nené a su madre en un sobre y se las dirige al marido; coloca las cartas de Juan Carlos a Nené en otro sobre y se las dirige a Nené: “...y considera terminada su tarea”, pág 223. La tran-[fol. 8r]-sacción está cerrada; se inicia el cierre del relato, que termina con la cremación de las cartas: Nené pidió expresamente que no la cremaran; Nené pidió al principio que la enterraran con las cartas de Juan Carlos en el pecho; Nené pide finalmente que la entierren con diversos objetos (el anillo de compromiso del marido, el reloj que regaló a su hijo menor, un mechón de pelo de su nieta); Nené pide a su marido que queme las cartas de Juan Carlos.

La posibilidad de que exista el relato es la necesidad de que el receptor de las cartas (Nené, su receptor originario) las recupere. Las cartas han sido devueltas al emisor, pero este ha muerto. El relato se abre con la muerte de emisor y con el deseo del receptor originario de recuperarlas, con la necesidad de releer y poseer el mensaje; el relato se abre con la transformación de ese receptor originario en emisor y con su propuesta de transacción (Nené escribe para recuperar las cartas); el relato se abre, en tanto mercancía, objeto de cambio, en 1947. Ese año, que enmarca la novela, es su eje temporal; la transacción comprende una propuesta (las preguntas de Nené, en las entregas 1ª y 2ª) y una respuesta (las de Celina en la entrega 15ª). Pero 1947 es también el año de la muerte de Juan Carlos, el autor de esas cartas: su muerte preside la transacción y la posibilidad; las cartas (la literatura) comienzan a existir cuando el autor es negado, cuando deja de ser “hombre”; la muerte de Juan Carlos es la condición de posibilidad de la literatura, librada de la presencia de su autor. Juan Carlos morirá en la entrega 1ª (antes de las cartas de Nené a la madre pidiendo las cartas de Juan Carlos) y volverá a morir en la entrega 14ª (antes de las respuestas de Celina que culminan con la devolución de las cartas): allí, cuando se unen las dos muertes, se completa la pregunta con la respuesta. El último salto (hasta 1968, entrega 16ª) marcará la muerte de la receptora originaria, de Nené, de la lectora, que ya ha recibido por segunda vez las cartas de Juan Carlos; pero marcará también la conflagración del mensaje (las cartas terminan quemadas) y el fin de la historia de las cartas: en 1968 se cierra el circuito, la posibilidad de su lectura y de su posesión; los vivos deben quemarlas, Nené no se las llevará a la tumba⁽²⁾. La vida de la literatura se extiende, entonces, entre la muerte de su autor y la muerte de su lector. A manos de Massa han llegado, por un lado, cartas de Nené (las dirigidas a la madre de Juan Carlos), y por otro, en el momento de la muerte de Nené, las cartas de Juan Carlos a Nené y las de Nené a Juan Carlos. Massa es el único que posee los juegos completos; Massa es el que debe quemarlas; Massa es un lector (posible) que se niega a leer (“Pensó que Nené sin duda desaprobaba esa intromisión”, pág. 241). Las [fol. 9r] cartas de Nené solo fueron leídas por Juan Carlos (no figuran en la novela); las de Juan Carlos fueron leídas por el profesor, por Nené, por la hermana de Juan

Carlos; son las que se “desparraman” en el incinerador, las que se “iluminan fugazmente” antes de quemarse; las de Nené se queman sin desparramarse⁽³⁾. La voluntad de Nené (no cremarla, quemar las cartas) se cumple; la voluntad de Juan Carlos (ser cremado) no se cumplió. Escribir cartas –escribir– es, en Boquitas pintadas, un sustituto del cuerpo. Es hacer presente un cuerpo que no se da como tal; las cartas intercomunican del mismo modo que intercomunican las relaciones corporales –sexuales. Juan Carlos y Nené se escriben porque no se dieron los cuerpos (con Mabel no hay intercambio de cartas). Nené desea unirse corporalmente con Juan Carlos en el otro mundo; en este quiere recuperar sus cartas; pero al morir ya no se las llevará (como había establecido años atrás); Nené no se llevará los sustitutos de un cuerpo muerto a la muerte; se irá con objetos (no cartas) de los vivos. El tiempo no solo la cambió; cambió el sentido de ese mensaje y sobre todo cambió su sentido en el borde de la muerte: la literatura pertenece (como los cuerpos) al mundo de los vivos; debe ser leída y conservada por sus destinatarios, dura lo que sus lecturas⁽⁴⁾.

III. LA HISTORIA EN LA HISTORIA, LA LECTURA EN LA LECTURA

Hay dos lecturas de imágenes en Boquitas pintadas: la del álbum de fotos de Juan Carlos, leída por un relator que no conoce a los personajes, por alguien ajeno al relato, y la “lectura” de las cartas (naipes) a Juan Carlos por parte de la gitana. Ambas están en la primera parte (entregas 3ª y 6ª respectivamente). Ambas son “historia en la historia”, espejos de la totalidad de la historia narrada. Ambas lecturas se realizan en imágenes impresas en papel (en duplicaciones de imágenes), ambas están centradas en Juan Carlos; en ambas los personajes se definen por el pelo (“pelo castaño claro” opuesto a “pelo negro rizado” –Juan Carlos y Pancho, “pelo negro corto y ondulado” opuesto a “pelo rubio peinado hacia arriba” –Mabel y Nené– en el álbum de fotos; “una rubia”, “un morocho”, “morocho”, “rubio lindo” en las palabras de la gitana). Son historias completas, una ordenada cronológicamente (la del álbum), la otra siguiendo el orden en que se van dando vuelta los naipes, con “personajes” sin nombre que se relacionan, juegan entre sí, mueren, traicionan, sonríen, adelgazan. En el álbum de fotos se consigna sobre todo el pasado y los momentos claves del relato; en la lectura de la gitana se enuncian específicamente [fol. 10r]-camentelos acontecimientos que sobrevendrán a lo largo del relato (el “futuro” de Juan Carlos).

La historia en la historia se muestra siempre como una profecía que perturba el porvenir, descubriéndolo por anticipado; es un oráculo (no es casual que esa historia esté puesta en boca de una gitana); el arquetipo de la historia en la historia son las palabras del oráculo en el mito de Edipo. La historia en la historia duplica el relato, cuestiona su desarrollo; está casi siempre narrada en otro código, distinto del que rige la totalidad (aquí en imágenes sobre imágenes); propone enigmas, es oscura y confusa.

Pero cada una de las historias en la historia exhibe las dos posibilidades, propuestas por el relato mismo, de lectura de Boquitas pintadas: la objetiva, a la letra, en el orden en que se da, desinteresada, del relator, y la lectura que “descifra” a partir de un código, la lectura supersticiosa de la gitana. En la lectura del álbum se lo va hojeando, se lee de izquierda a derecha, literalmente; el lector no agrega nada de sí; la información es estrictamente la que suministran las imágenes; la atención está fijada en el espacio, en las “escenas impresas”, el lenguaje se espacializa (como se espacializa en la escritura). Las fotos producen una conjunción ilógica entre el aquí y el antes: todas las fotos están allí, extendidas, al mismo tiempo, como el libro, y corresponden a tiempos y escenas diferentes. El álbum es el libro, leído en el orden en que se da. La lectura de la gitana no es clara; los naipes pueden tener varias interpretaciones; en ellos se confunden elementos diversos; la gitana interpreta según las barajas se inviertan, se agrupen, según estén antes o después de otras; los naipes se mezclan, se relacionan, se cortan, se manipulan, forman filas, montones; más allá de las figuras de los naipes la gitana “ve” otras figuras (“la pelada”, el viaje, la muerte violenta, etc.) que no están impresas, las ve “a través”. En el álbum de fotos el relator está solo frente a él; la gitana, en cambio, se encuentra con Juan Carlos, un interlocutor mudo, pero otra “persona”; entre los dos, los naipes (lo impreso); la gitana mezcla, Juan Carlos

corta. La gitana emite sus propias opiniones (“no me gustan las rubias”, “me gusta el vino”); cuando Juan Carlos se va queda con dudas, sigue pensando y emite una interpretación final.

De modo que Boquitas pintadas no solo refleja y dramatiza en su interior en carácter de transacción del relato, sus condiciones de posibilidad y su conflagración; propone y dramatiza al mismo tiempo sus posibles lecturas; el relato no es un espejo del lector, es un espejo de la actividad [fol. 11r] del lector: relator o gitana, con la visión limitada por las fotos o tendida hacia un más allá, siguiendo el orden de las imágenes o mezclando y cortando, literal o interpretativa, desinteresada o interesada, leyendo fotos o figuras y números. El tema de la elección de lecturas, la pasiva o la activa (que está presente de un modo manifiesto en la novela argentina a partir de Rayuela) se formula así no explícita o discursivamente, no planteando una movilidad impuesta por la paginación o algún otro recurso externo; se plantea desde el interior mismo del relato, como relato. Cada una de las historias en la historia propone un tipo de lectura; la novedad reside en que la lectura interpretativa, que “mezcla”, “corta” y “amontona” significaciones, que entra en la novela de muchos modos posibles, que ve a través de ella alguna otra cosa que no figura en las figuras mismas y que subjetiva la interpretación, esa lectura en la cual el lector se incluye, es un trabajo: una lectura pagada (Juan Carlos pagó a la gitana).

IV. OBJETOS Y CADÁVERES

Mabel, Nené, Raba, las tres clases sociales de Boquitas pintadas, se acompañan por algún objeto o clase de objetos reiterados en dos tiempos distintos del relato: las muñecas del dormitorio de Mabel (1937 – entrega 3ª – , 1939 – entrega 11ª –), la lámpara que Mabel regaló a Nené cuando esta se casó (1938 – entrega 9ª –, 1939 – entrega 10ª –, 1968 – entrega 16ª –), y los comestibles de Raba (1937 – entrega 5ª –, 1968 – entrega 16ª –)⁽⁵⁾.

Esos objetos son atributos de los personajes femeninos y son dos veces atributos: “vuelven” para decir otra vez su atribución. En Boquitas pintadas se repite para cambiar, se dice lo mismo para decir lo otro: esos atributos son pues, por un lado, atributos de permanencia (en tanto se aplican al mismo personaje) pero por otro son atributos de cambio (se reiteran para indicar que algo ha cambiado, que ese personaje en relación dos veces con ese mismo objeto es, sin embargo, otro).

Las muñecas de Mabel son vistas en su primera aparición como puros objetos decorativos, en un dormitorio vacío de personas; en el segundo momento Mabel es, según Pancho, una de esas muñecas de pelo natural y ojos que se mueven, la de “tamaño natural”; es el único pasaje del relato en que un “personaje” es una “cosa”. En la primera aparición las muñecas se relacionaban, por contigüidad, con Cecil y Juan Carlos (el novio manifiesto y el amante oculto en el dormitorio vacío); en la segunda está Pancho presente; esas réplicas de seres vivos que solo tienen exterior cosifican a Mabel en su infantilismo (su posible frigidez), su carácter equívoco e intermedio entre [fol. 12r] niña frívola y prostituta⁽⁶⁾; Mabel nunca muestra su interior en el relato, no hay monólogos internos ni cartas de ella a otros personajes; Mabel solo se muestra como “anónima”, sin mostrarse (al sacerdote en la confesión, al “correo del corazón” y en un anónimo al médico). Mabel se vincula, además, con el “exterior”, con el cine norteamericano y sus actores; sus deseos nunca se expresan como fantasías interiores (intrapíquicas) sino como proyecciones sobre objetos exteriores, como la película que está viendo.

La lámpara con pantalla de tul de Nené (un claro objeto camp) es también un objeto decorativo, y en su segunda aparición (1939) se ubica en un interior vacío, pero no de personajes como el dormitorio de Mabel, sino de muebles: la lámpara es el único objeto del living de Nené. Su tercer momento (este objeto aparece tres veces, confirmando el carácter de “tercera” de Nené, su ubicación social intermedia) marca la desaparición de su dueña: esta vez se encuentra en un interior amueblado, pero Nené ha muerto. La lámpara le sobrevive, casi intacta a través de treinta años, siempre allí, no sujeta, como los personajes, a la destrucción del tiempo. La lámpara no es Nené como Mabel era una muñeca; es lo opuesto de Nené, el objeto sin vida, resguardado, conservado (Nené ponía fundas en los sillones).

Los objetos de Raba son comestibles, siempre abundantes; la primera vez (1937) “decoran” su dormitorio - despensa en la casa de Aschero y son comestibles ajenos; la segunda vez (1968) son propios y Raba los lleva, al aire libre (en sulky), de regalo a su hijo. Los comestibles son otros pero de la misma clase, son universales (todos comen), perecederos, no como la lámpara de Nené, se interiorizan, tienen ellos mismos interior (huevos), se consumen y queman. Son orgánicos frente a los inorgánicos objetos decorativos, son naturales frente a los culturales, otros pero los mismos. Raba es el personaje más largamente interiorizado de Boquitas pintadas; la reaparición de sus objetos indica un movimiento de apropiación y de interiorización (de desalienación): esos objetos, antes ajenos y guardados en su dormitorio, son ahora propios y llevados de regalo al aire libre.

Pero los cadáveres de los hombres también son vistos dos veces⁽⁷⁾, son también objetos de distintas clases: el de Pancho es un esqueleto, solo queda su interior, está en el Osario, junto a otros muchos cadáveres; los niños abren la puerta de madera para observar el interior; las dos apariciones del esqueleto de Pancho consisten en una repetición literal, salvo el estado de la higuera con la que se lo asocia por contigüidad: la higuera tiene frutos verdes o maduros, según la época del año; es el objeto natural que sobrevive a Pancho (como la lámpara sobrevivía a Nené), pero sujeto a los cambios del[fol. 13r] tiempo: es la naturaleza que sigue viviendo. El cadáver de Juan Carlos no se ve, solo su tumba, su exterior cubierto de placas eternas; está solo y se leen las inscripciones “decoradas”, su nombre. La variación consiste, en su segunda aparición, en el agregado de una placa más; se lo asocia no con la naturaleza sino con las otras tumbas, los otros nombres muertos. Es un objeto exterior vinculado con la cultura.

Tener interior, ser muchos (comestibles y esqueletos), formar parte de la naturaleza, es propio de los objetos y cadáveres de las clases populares; no tener interior (ocultarlo), ser objetos culturales, réplicas eternas (como las muñecas y las inscripciones), es propio de los objetos y cadáveres de las otras clases sociales. En este contexto de objetos y cadáveres, la literatura (las cartas) se coloca voluntariamente del lado de los que se queman, muestran su interior, se interiorizan y se incorporan, de los perecederos. Las cartas, letras pero no como las de las placas, objetos culturales pero cuyo destino final es ser quemados en el incinerador (como debía de haber sido quemado el cadáver de Juan Carlos), pasan así a formar parte, junto con el esqueleto de Pancho y los comestibles de Raba, de la clase de objetos que no sobreviven, los objetos universales de las clases populares.

V. LAS DISTANCIAS

Modos indirectos y directos de narrar

Desde la perspectiva del emisor (perspectiva única en Boquitas pintadas con excepción de las conversaciones telefónicas y de los diálogos) hay dos modos esenciales de narrar: a) la narración emitida por un personaje, que se dirige a otro o a sí mismo (por el monólogo o el sueño), y b) la narración emitida por un relator, no constituido en personaje, que tiene como destinatario una instancia exterior al relato (lector). En la primera forma el destinatario figurado es interior a la novela, y por añadidura (aparentemente) su narración es conocida por el lector; el fin inmediato no parece comunicar a este sino comunicarse entre sí las instancias del relato: las cartas, diálogos, radionovela, vinculan entre sí a los personajes. Su primer nivel significativo funciona así como literal, en tanto es emitido y recibido por los personajes, pero ese primer nivel sostiene otro, traslativo, literaturizado, en tanto el lector lo recibe en el contexto particular del relato. De modo que una narración emitida por un personaje tiene como destinatario otro personaje y configura una manera indirecta de narrar; una narración emitida por el relator tiene como destinatario el lector y configura una manera directa de narrar.

[fol. 14r]

En Boquitas pintadas se subraya solamente la perspectiva del emisor: cuando alguien envía una carta es captado por el relator en el momento mismo en que acaba de escribirla; se “transcribe” la carta e inmediatamente es descripto el personaje que la ha escrito en la situación concreta de “terminar de escribir la

carta”; en ningún momento surge el acto de la recepción; el personaje que ha escrito la carta realiza, una vez terminada su escritura, algunas actividades: estas son las que el relator relata. Las intervenciones del relator en esos casos específicos tienen varias funciones: la de mostrar al personaje ocultando lo que ha escrito (Nené y Celina) o, a la inversa, mostrándolo a otra persona (Juan Carlos); la de distanciar al personaje del clima afectivo de la carta, de su contenido, de modo que las actividades posteriores se oponen radicalmente al acto de la escritura y a su pathos específico (lavar los platos, Nené); la de mostrar al personaje como habiendo mentido en la carta (Juan Carlos respecto de la edad de las enfermeras, del número de cartas que escribe, etc.); la de mostrar el ámbito físico y social que rodea al acto de escribir y al emisor (tipo de habitación, si hay otras personas en ella: niños en el caso de Nené, etc.). Todas estas interferencias del relator en sus intervenciones inmediatamente posteriores a la transcripción de lo escrito tienen una única finalidad: distanciar lo escrito, distanciar el contenido de las comunicaciones emitidas por ese personaje y su lenguaje, de modo que el lector no solamente no es el receptor “real” (están “dirigidas” a otro personaje), es un receptor distinto: recibe la carta en el momento mismo en que es escrita, y la recibe con un relato que distancia esa emisión, la cuestiona (la niega, la muestra como mentira, la encuadra en un marco irónico, etc.). El relator se introduce, de un modo absolutamente omnisciente, cambiando las personas: lo que en las cartas era “yo” pasa a ser “él” o “ella”; la “persona” se muestra como no persona; lo “íntimo” se muestra como público; el “develamiento” o la “verdad” de la escritura se muestran como ocultamiento y mentira.

De modo que todo relato interno emitido por un personaje y dirigido figuradamente a otro se distancia del lector en tanto él no es su destinatario “real”, pero es a su vez distanciado, en tanto relato, por las intervenciones del relator, que por un lado despersonalizan al emisor (lo transforman en un “él”) y por otro cuestionan el relato mismo en tanto verdad, en tanto íntimo, etc.

Desde la perspectiva del medio de comunicación, Boquitas pintadas es un excelente muestrario de casi todos los posibles: desde la palabra figuradamente hablada (por teléfono, en diálogos, etc.), u oída (radio), pasando por[fol. 15r] el canto, la imagen (fotos), la escritura (cartas, noticias, fichas, expedientes e inscripciones de todo tipo). Tanto los personajes como los relatores utilizan estos medios, pero con funciones distintas en cada caso: la utilización de una carta o de la voz de un personaje se opone a la utilización de una ficha o de un expediente por parte del relator. Cuando el personaje “habla” o “escribe” se dirige directamente a otro; cuando el relato “exhibe” un expediente o cuando “transcribe” una noticia necrológica narra por medio de otros objetos, que aparentemente tuvieron otro fin que el mero narrar. Su narración directa, desde el punto de vista del destinatario, es indirecta desde el punto de vista del objeto que utiliza para narrar. Pero ese modo indirecto de narrar es un modo directo de inscribir los medios de comunicación, que registran una multiplicidad de lenguajes y jergas: judicial, necrológico periodístico, policial, epitáfico, social periodístico, de tango, de bolero, de fichas de hospital, litúrgico, mitológico, de informativo radial, de radioteatro. Esos extractos, sacados de sus contextos e insertados en el contexto del relato adquieren un cociente informativo superior, a causa de su extrañamiento. Por un lado se persigue la pureza de la información, pero por otro esos lenguajes se señalan a sí mismos; la atención se fija en ese tipo particular de expresión: se narra “en jergas” y el entrecruzamiento de las diferentes jergas y códigos contribuye a la polisemia (los extractos narran, pero sobre todo se narran: dicen su contexto, su cultura, su ideología), distancia el relato, despersonaliza aún más al relator (nadie habla en esos extractos).

De suerte que cuando un personaje asume un relato directo a otro personaje el lector recibe indirectamente su narración (mediada figuradamente por otro destinatario y literalmente distanciada por las intervenciones del relator), y cuando el relator se dirige directamente al lector la mediación se fija en el medio de comunicación y en sus diferentes lenguajes, que se refieren indirectamente a los personajes e instancias del relato.

Se dibujan fundamentalmente dos retóricas (dos modos de connotar) narrativas: la basada en el sistema de emisores y destinatarios (los circuitos de destinación) y la basada en el sistema de medios (los distintos tipos de discursos). La combinación de ambas (que es una combinación de modos directos e indirectos,

de personalización y despersonalización) constituye el matiz particular del sistema narrativo de Boquitas pintadas.

Relatores

No puede hablarse de un narrador en Boquitas pintadas; no lo hay. Lo que [fol. 16r] existe es una “voz”, distinta en cada caso: la que interviene después de una emisión de carta, la que relata qué hicieron, pensaron, desearon y temieron los personajes a lo largo de un día, en un momento o a una hora determinada, la que narra el encuentro de dos personajes (entrega 13ª) o las “Romerías populares”, la que lee un álbum de fotos o las inscripciones de una lápida, la que describe un dormitorio, etc.

Ese relator no es la misma “persona”: pueden dibujarse cuatro:

a) el copista: es el que exhibe fichas, noticias, inscripciones. Transcribe algo “ya escrito” (reescribe); no emite material propio, no comenta.

b) el relator objetivo: es el escribano público, omnisciente y ubicuo, que acota después de la emisión de cada carta, que “lee” un dormitorio de señorita hasta en sus rincones más ocultos, que “ve” en el interior del incinerador cómo se queman las cartas. Mientras que el copista imita un material exclusivamente verbal, reescribe y cita, el escribano trabaja verbalmente sobre una materia no verbal, describe; su función es mostrar no palabras sino cosas, lo visible y lo oculto, el afuera y el adentro.

c) El relator objetivo clasificatorio: es el de los cortes a lo largo de un día o a una hora determinada; este relator, omnisciente y ubicuo como el anterior, narra por medio de estereotipos (“El día jueves 23 de abril de 1937 el sol salió a las 5:50. Soplaban vientos...”, pág. 49), u ordena y clasifica estereotipadamente el material de su relato (por ejemplo en las “Romerías populares”, pág. 92). Es fundamentalmente a - retórico; es exacto, rigurosamente informativo; su relato no tiene “ruidos”, su discurso es casi científico, clasificatorio; pero su discurso mismo, portador de mera información (la misma para todos los personajes) es ironizado en tanto discurso de otro, en tanto parodiado; la parodia no es asumida por nadie; no hay otra voz que se superponga a esa voz informativa; no hay nadie responsable de esa escritura. Y aquí se inserta un nuevo proceso de distanciamiento: mientras que el relator b) tiene como función distanciar una comunicación “directa” de un personaje a otro (mostrándola como mentira, como lo que debe ocultarse, despersonalizándola), el relator c) tiene como función distanciar un relato “directo” de un relator a un lector; en tanto relato estereotipado, clasificatorio y carente de ruido, es un relato sin dueño. En los cortes por día o por hora los personajes son hablados en estilo indirecto, el cual a su vez es hablado por una voz estereotipada que reenviaría a otra voz, (el sujeto de la parodia) sin que sepamos cuál es. [fol. 17r]

d) El relator subjetivo: es el de la entrega 13ª. Aquí el relator no se distancia de su relato, clasificándolo; está inmerso en él; narrador y personajes se confunden; radionovela, diálogos y descripciones tienen la misma voz. El melodramatismo del relator de radioteatro, su “intimismo”, son los parodiados. De modo que los relatores ironizados son ambos “voces” de la radio: del informativo meteorológico, de la radionovela; la aspiración es hacia la voz, hacia la mimesis de la voz pura, sin cuerpo, tal como es oída en la radio, en el momento mismo en que es emitida; el relator se opone, desde esta perspectiva, a la escritura: la duplicación irónica (de la voz a la letra) resulta doble: distanciamiento de la voz a partir de la escritura, y distanciamiento de esa voz concreta en tanto parodiada, en su “objetivismo” y en su “subjetivismo”. El resultado en ambos casos es el mismo: se lee una voz que no tiene “persona”: el relator asume solo su transcriptibilidad; la literatura se transforma así en espectáculo, no solo de lo que se habla sino también del que habla⁽⁸⁾.

Todo el material del relato está así desviado, mediado, transformado en indirecto: las emisiones subjetivas son inmediatamente des-subjetivizadas y cuestionadas; las emisiones objetivas son ironizadas⁽⁹⁾. El uso del estilo indirecto corresponde a ese sistema: la oratio obliqua separa, distancia, interpone, evita la identificación. El rasgo permanente es la obsesión de interposición, de levantar una barrera entre eso que está allí y alguna otra cosa. Entre uno y otro sujeto se intercala siempre, objetiva y subjetivamente, un tercero: entre Nené y la madre de Juan Carlos (a quien envía las cartas) la hermana de Juan Carlos; entre las relaciones de Nené y Juan Carlos, Mabel por parte de Juan Carlos y el secreto de sus relaciones con Aschero por parte de Nené;

entre Mabel y Juan Carlos éste interpone, antes de saltar el tapial, el recuerdo de la adolescente; entre Mabel y Cecil, Juan Carlos, entre Mabel y el novio, Pancho; entre Nené y Massa, el recuerdo de Juan Carlos. El relato en su totalidad está construido en base a una interposición: está intercalado entre las cartas que Nené envía a la madre de Juan Carlos (entregas 1ª y 2ª) y las respuestas a esas cartas por parte de Celina (entrega 15ª)⁽¹⁰⁾.

VI. TRANSGRESORES, MENTIROsos Y CIEGAS

Transgresores

Es claro que las mentiras, el ocultamiento, la traición están distribuidas socialmente en Boquitas pintadas. Pero es claro también que la catego-[fol. 17r]-rización social corresponde directamente a la categorización sexual: las figuras femeninas son las que encarnan más netamente los tres escalones y sus posibles variantes; los hombres, en cambio, son dos: el sistema ternario femenino se opone al binario masculino; la estructura ternaria define a cada una de las clases sociales, la binaria a las relaciones entre las clases. De allí el orden en que se ubican los personajes en los cortes: Nené, Juan Carlos, Mabel, Pancho, Raba; los hombres están intercalados entre las mujeres, relacionándolas; cada mujer toca, por así decirlo, al hombre (o a los hombres en el caso de Mabel) con los que tuvo contacto. Los hombres establecen los pasajes; no se ubican netamente en su clase social, quieren ascender, “trepar”: “saltan el tapial” para llegar a Mabel; el tapial es un objeto simbólico (secreto, límite, transgresión, muerte). La construcción binaria en el caso masculino, la ternaria en el femenino impone una asimetría en cuanto a la producción de la significación: las mujeres se organizan alrededor de un término medio (Nené) que neutraliza o condensa las oposiciones entre los extremos; los hombres constituyen un caso de “dualismo diametral”⁽¹¹⁾. Consiguientemente, las figuras masculinas se definen cada una por su oposición a la otra, y por la asimetría de sus estructuras: son “lindo” /fuerte, enfermo/saludable, empleado/obrero. Ostentan ropas que los destacan (campera de estanciero, uniforme de suboficial); se enorgullecen de ellas: esas ropas son también signos de pasajes sociales, de ascensos; los arrancan de sus clases de origen; los dos hombres mueren. Ropa, transgresión y muerte son los rasgos distintivos de los hombres; las diferencias derivan de su inserción social y consisten simplemente en inversiones: Pancho no descubre las confidencias de Juan Carlos, Juan Carlos revela el secreto que Pancho le confía (dice al comisario que Pancho es el padre del hijo de Raba); Juan Carlos muere de muerte lenta, enfermo; Pancho de muerte súbita y violenta; Pancho da dinero y ayuda a su hijo (ocultamente), Juan Carlos roba dinero y gasta el dinero de la viuda, su madre simbólica. Juan Carlos y Pancho son simétricos, inversos y complementarios: entre los dos constituyen la imagen del transgresor.

Mentirosos

El universo de los mentirosos (y de los que ocultan) coincide con el universo de los personajes de la novela, pero las mentiras –signos- que se intercambian tienen distintos destinatarios y destinos; el dibujo del circuito de cada una de las mentiras conduce a varios tipos de datos, según quién la emita, quién la reciba, quién sepa la verdad de esa mentira (como el [fol. 18r] lector) y según el destinatario de la mentira (y del ocultamiento) llegue a enterarse (como el lector) de la verdad correspondiente.

Mabel y Juan Carlos ocupan un lugar semejante: mienten a sus familias, novios y amigos; Mabel solo dice la verdad al sacerdote, oculta en el confesionario; los hechos que esconden Mabel y Juan Carlos nunca son conocidos por los destinatarios de las mentiras, sino por Pancho (la relación de Mabel con Juan Carlos), por Raba (la relación de Pancho y Mabel) y por la viuda (el robo de Juan Carlos).

Frente a ellos, las mentiras de Nené son siempre descubiertas por los destinatarios: Juan Carlos llega a conocer sus relaciones con Aschero, su marido se entera de su amor por Juan Carlos, de sus sentimientos respecto de él mismo y de sus hijos (a través de las cartas que envía Celina). Nené miente en las cartas dirigidas a la madre de Juan Carlos (entregas 1ª y 2ª) pero luego dice la verdad (son las cartas que Celina enviará al marido, entrega 15ª). Nené ocupa, en el universo de los mentirosos, un lugar absolutamente distinto del de

Juan Carlos y Mabel: sus mentiras son sabidas, sus ocultamientos se descubren, están allí; su interior es tan conocido por los personajes como por el lector.

Raba miente solo a instancias despersonalizadas (al hospital, a la policía, a la inversa de Mabel, que solo dice la verdad a una instancia despersonalizada, el sacerdote); todos los personajes del relato, como el lector, conocen su verdad. Frente a ella, los ocultamientos de Pancho (al comisario su paternidad y a Raba la ayuda que prestaba a su hijo) llegan a ser conocidos por los destinatarios.

En resumen: Mabel y Juan Carlos son los ejecutores de los actos y palabras que deben ser ocultados; los destinatarios de sus mentiras nunca llegan a conocer la verdad; Raba y Pancho conocen, son los que comparten la sabiduría que ostenta el lector, el único vidente absoluto; la mentira y la verdad son, así, hechos francamente sociales, son signos de clase: Raba y Pancho (y lateralmente la viuda) son la verdad de Mabel y Juan Carlos.

Ciegas

Frente a esta polaridad, Nené y Celina, en el centro del relato (socialmente y en razón de su correspondencia que lo organiza) son las ciegas: nunca llegarán a saber la verdad de Juan Carlos y de Mabel. El tema de los ciegos (en boca de Raba, una de las “videntes” del relato, y a través de diversos tangos: La cieguita, Charlemos y Te lloran mis ojos) es, así, el tema organizador de la novela; las ciegas son las que se escriben, son las que, situadas en el polo opuesto al del lector, que tiene la verdad, posi-[fol. 19r]-bilitan el relato; esta es entonces una novela “reveladora”, armada en base a una mentira: Nené no sabe que Celina es la que recibe sus cartas y la que le responderá. Pero la verdad no se predica al final, con el cierre; está antes, también en el centro de Boquitas pintadas, en las cartas de Juan Carlos. En la entrega 7ª Juan Carlos escribe a Nené, el 27 de julio de 1937 (pág. 103), que su madre “tiene el pulso muy tembleque”. Las dos ciegas, la clase media, sostienen el relato desde sus extremos; en el centro las cartas de Juan Carlos, la verdad de esa transacción, la literatura.

VII. EL JUICIO FINAL

No es el de Nené (el de la resurrección de los cuerpos) sino el de la historia, que en su última entrega contiene su propia moraleja y su propio juicio final: en 1968, cuando muere Nené, todas las situaciones han cambiado. Solo sobreviven Mabel y Raba; Nené no se llevará las cartas a la tumba; Raba posee y es feliz, lleva a su hijo comestibles abundantes, su hija se casará con un tambero; Mabel no posee, trabaja, su nieto tiene las extremidades izquierdas mutiladas por la parálisis infantil⁽¹²⁾. Esos premios y castigos con que se cierra la historia son de una ironía incierta; el relato se juzga a sí mismo (así como se narró a sí mismo, sin voces distintas): no hay alguien desde otra situación que condene o premie. Los que en la primera parte de la historia tenían ahora carecen, los que carecían ahora tienen; el esquema es el del cuento popular: a la alienación inicial corresponde la reintegración final, a la carencia que abre el relato corresponde la posesión que lo cierra. La virtud (el dar la cara de Raba, su generosidad) es premiada, el vicio (la hipocresía de Mabel, su no jugarse) es castigado.

La no existencia de voz de autor “real” corresponde a la no existencia de “historia real” (no hay acontecimientos históricos, no se registran); la cronografía es simplemente cronografía de un desarrollo interno; el autor y la historia se definen como ausencias, como esas ausencias que, justamente, son los “silencios significativos”. Hay relatores, no autor; hay cronografía, no historia: hay inmanencia absoluta (las voces y los juicios son los que corresponden a la misma cultura e ideología de los personajes), pero esa inmanencia es, al mismo tiempo, absolutamente distanciada: la combinación de modos directos e indirectos de narrar es una combinación de inmanencia y distancia; la historia se narra y juzga a sí misma pero también se distancia y se ofrece como espectáculo.

Correlativamente, la lectura de Boquitas pintadas es, también, una com- [fol. 20r]-binación de dos: la lectura inmanente, sentimental, folletinesca, populista, y la lectura camp, vanguardista, la lectura formal. Esto, sin duda, no es nuevo: el acercamiento entre literatura popular y literatura –crítica- que acentúa lo formal

(entre el formalismo ruso y el cuento popular, entre la semiología y los medios masivos de comunicación) es el acercamiento entre y la predilección por dos universos donde, por razones diversas, el procedimiento se encuentra claramente al desnudo; la combinación de lectura inmanente y lectura distante (reflexiva) apela a la combinación -casi paradójica- entre las “obras creadas por su público” y las “obras que tienden a crear su público”. En el centro de esta combinación, asombrando por el poder infinito de sus maravillas, se encuentra Boquitas pintadas.

[fol. 21r]

NOTAS

- 1 Cfr. el excelente artículo de Héctor Schmucler, “Los silencios significativos”, Los libros, no 4, octubre de 1969.
- 2 En la novela misma se representan (dramatizan) todas las posibilidades de la literatura y de su funcionamiento social; su emisión, la muerte del emisor, la circulación de la mercancía, la recepción, el consumo, la muerte del receptor, la muerte del mensaje. El relato como transacción (debe pagarse para obtenerlo), el relato como objeto que puede llevarse a la muerte, el relato como papel que se quema. La novela exhibe, así, una transferencia (en sentido analítico) sobre sí misma: no solo narra una historia, muestra también (para otra lectura, la transferencial) qué es escribir, cómo se representa a sí misma y los modos posibles de su figuración. El autor transfiere sobre la novela el movimiento mismo de su trabajo de escritura; transfiere también los condicionamientos –sociales– que rigen su propia obra.
- 3 La cadena, tal cual es narrada en Boquitas pintadas, se da en este orden: morir (el autor, en 1947), pedir las cartas para recibirlas por segunda vez (el destinatario, en 1947), escribirlas (el autor, en 1937), (recibir las cartas por primera vez el destinatario, devolverlas), morir (el autor, en 1947), recibirlas (el destinatario por segunda vez, en 1947), morir (el destinatario, en 1968), quemarlas (el heredero del destinatario, en 1968). Boquitas pintadas es la segunda novela de Manuel Puig: quizás este hecho pueda conectarse con el encuadre (recibir las cartas por segunda vez) del relato.
- 4 Si las cartas, el relato por cartas, se cambia por otras cartas, la posibilidad de no hablar (ni escribir), de no narrar ni contar, el silencio, se cambia por regalos y objetos. Nené, al borde del silencio (la muerte) elige no llevarse las cartas sino los objetos - regalos; Nené trocó el silencio de Raba (su pedido de que no contara que había tenido relaciones con Aschero y su ulterior pedido de que no contara que no tenía muebles en su casa) por regalos: ropa usada, una pañoleta, una tela nueva. En este sistema de trueque, en esta economía, lo importante es qué se cambia por qué, no solo porque se establece una equivalencia (silencio contra objetos-regalos o cartas contra cartas), sino también porque los objetos de cambio son indicadores de un estado de las relaciones sociales, e indicadores de ideología. Y del mismo modo que las cartas solo se cambiarán por cartas, los cuerpos solo se cambiarán por cuerpos: toda intención de lo- [fol. 22r]-grar algo más a través de las relaciones sexuales queda desbaratado: Juan Carlos no consigue la administración de las estancias a través de su relación con Mabel; Pancho no logra ascenso social; Raba no logra casarse con Pancho. Así, escribir solo se cambia por escribir y el cuerpo solo se cambia por otro cuerpo; el hecho de que la escritura sea, en Boquitas pintadas, un sustituto del cuerpo, no implica que sean intercambiables una por el otro.
- 5 Muñecas de Mabel: “... una repisa adornada de muñecas, todas de cabello natural y ojos móviles” (pág. 39); “...la repisa con todas las muñecas, el pelo natural, los ojos que se mueven, si quiero les tuerzo los brazos, las piernas, la cabeza, hasta hacerles doler que a la noche las muñecas no pueden gritar... bien abrigada está la muñeca de tamaño natural, la despierto cuando quiero, en la oscuridad el pelo y la boca negra, las muñecas sentadas en la repisa, no se mueven, yo las tuerzo y les doy vuelta la cabeza, los brazos, las piernas, no pueden gritar que viene el padre y me ve... duerme la muñeca, el pelo natural y los ojos que se mueven...” (pág. 168). Lámpara de Nené: “... qué hermoso velador, el tul blanco de la pantalla es una hermosura” (pág. 136); “...atraviesa un cuarto destinado a comedor donde solo hay una caja de cartón conteniendo un velador con pantalla de tul blanco” (pág. 153). “Prendió la luz de un viejo velador con pantalla de tul y se sentó en un sofá de la sala” (pág. 241). Comestibles de Raba: “...latas de aceite, una barrica de vino oporto, ristras de ajo colgando de la pared, bolsas de papas, de cebollas” (pág. 79); “Después pensó en Panchito y en la bolsa de legumbres y el cajón de huevos que le llevaba de regalo... su hija le reprochó haber traído tanta cantidad” (pág. 239).
- 6 La palabra “muñeca” no solo deriva de ídolos ancestrales, sino también de un apodo común que se aplicó a las prostitutas; en muchos idiomas “muñeca” es tanto un término cariñoso que revela condescendencia para con lo inmaduro, como un epíteto despectivo aplicado a las mujeres frívolas que exhiben afuera lo que carecen en su interior (nuestra “muñeca brava”). Cfr. N. Bradley, “The doll: some clinical, biological and linguistic notes of the toy - baby and its mother”, International Journal of Psycho - Analysis (Londres), tomo 42, 1961, págs.550-556.
- 7 El esqueleto de Pancho en las páginas 208 y 238; la tumba de Juan Carlos [fol. 23r] en las páginas 209 y 237.

- 8 En ningún momento hay alguna voz que pueda identificarse con la del autor. Los epígrafes de cada entrega también pertenecen a otros; cuando Nené escribe: “pero la tarde qué triste es, señora” (pág. 19) y el epígrafe de la entrega siguiente (segunda) es “Charlemos, la tarde es triste... Luis Rubinstein”, podemos inferir que la palabra de Nené no es su palabra, que Nené (y todos los personajes, y el relator, y los epígrafes) está hecha de la palabra de los otros: las “letras” de tango o bolero son las mismas “letras” que emiten los personajes en sus comunicaciones. Esa voz no propia es la voz de la ideología.
- 9 Los monólogos interiores serían una excepción: los únicos estrictamente no distanciados son los de Raba (si desilusión) de Pancho (inmediatamente antes de su muerte). El de Juan Carlos, al llegar a Vallejos registra, en una especie de nominación pura, la caída de todas sus ilusiones; el delirio místico-carnal de Nené (en “letra” de bolero sustancialmente) está distanciado mediante la interposición de letreros publicitarios y la presencia de sus hijos. No hay monólogo interior de Mabel.
- 10 La intermediación afecta asimismo a las profesiones y oficios de los personajes: son terciarios, prestadores de servicios, se manejan con papeles. Hay dos martilleros: el padre de Mabel, martillero rural que estafa y quiebra, y el marido de Nené, martillero urbano que progresa y asciende. Pero en ningún caso hay contacto directo con la producción. Los personajes se relacionan con el papel, con la “letra”, son de papel y de letra: Nené es empaquetadora, Juan Carlos perito mercantil, abundan las maestras. Solo el oficio inicial de Pancho (albañil) y el destino final de Raba (chacarera) tenderían las dos líneas de fuga de esa situación: la construcción y la extracción de la naturaleza.
- 11 Lévi-Strauss, Cl. “¿Existen las organizaciones dualistas?”, en *Antropología estructural*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968.
- 12 El nieto de Mabel tuvo parálisis infantil; la nuera de Raba es bizca. La oposición entre enfermedad contagiosa (como la tuberculosis de Juan Carlos) y defecto en la visión es, al mismo tiempo, la oposición entre una enferme- [fol. 24r]-dad que afecta a un descendiente directo (el nieto de Mabel) y un defecto que afecta a un pariente político (la nuera solamente, los nietos no lo heredaron). Se oponen también enfermedad no hereditaria, la tuberculosis y la poliomielitis, a defecto hereditario, el estrabismo que, sin embargo, no es heredado. Se marcan una vez más las relaciones de Raba con los ojos y la visión: los defectuosos son los otros.