

"Boquitas pintadas, siete recorridos", en Actual, Universidad de los Andes, Mérida, 8-9.1971:3-22.

I. Cronografía

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), 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

Entrega segunda: año 1947

Entrega tercera: años 1937 (1935m 1936), 1935
Entrega cuarta: año 1937
Entrega quinta: año 1937
Entrega sexta: año 1937
Entrega séptima: año 1937
Entrega octava: año 1937
Entrega novena: años 1937(recapitulación), 1938
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 1968

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.

II. Cremar, quemar

Es cierto que la novela se abre y se cierra con noticias necrológicas ¹: 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 (cuando este muere), 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 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 transacción está terminada y se inicia el cierre del relato, que concluye con la cremación de las cartas: 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 y 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 cartas que envía 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 posibilita; 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, cerrada sobre sí misma. 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 y se cierra la figura programática de la ficción. 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, consumidas) 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 (el marido de Nené) han llegado, por un lado, cartas de Nené (las dirigidas a la madre de Juan Carlos y reenviadas por Celina), 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 quemarlos; Massa es un lector (posible) que se niega a leer (“Pensó que Nené sin duda desaprobaba esa intromisión”, pág. 241). Las 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: quemar las cartas es como (sustituye a) cremar los cuerpos. Escribir es hacer presente un cuerpo que no se da como tal; las cartas comunican del mismo modo que 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 letras) 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 3^a y 6^a 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. En el álbum de fotos se consignan sobre todo el pasado y los momentos claves del relato; en la lectura de la gitana se enuncian los 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 (el relator) 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 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) 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. *Boquitas pintadas* no solo refleja y dramatiza en su interior el 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 del lector; relator o gitana, con la visión limitada por las fotos o dirigida a un más allá, siguiendo el orden de las imágenes o mezclando y cortando, literal o interpretativa, desinteresada o no, 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 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 3^a - , 1939 –entrega 11^a-), la lámpara que Mabel regaló a Nené cuando esta se casó (1938 –entrega 9^a-, 1939 –entrega 10^a-, 1968 –entrega 16^a-), y los comestibles de Raba (1937 –entrega 5^a-, 1968 –entrega 16^a-) 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 niña frívola y prostituta ⁶; Mabel nunca muestra su interior en el relato, no hay monólogos interiores 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 sino como proyecciones sobre objetos exteriores, como la película que está viendo.

La lámpara con pantalla de tul de Nené (un 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 y naturales frente a los inorgánicos y culturales objetos decorativos. 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 chicos 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 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 y 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 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 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.

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 descrito 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); 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). 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). 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 y en tanto íntimo.

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 o en diálogos), oída (radio), pasando por 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 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), distancian el relato y lo despersonalizan aun más (nadie habla en esos extractos).

Así, 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 dos retóricas narrativas: la basada en el sistema de emisores y destinatarios (los circuitos de destinación y circulación, los signos) y la basada en el sistema de medios (los distintos tipos de objetos discursivos). La combinación de las dos retóricas (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*; lo que 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 “Romereías populares”, la que lee un álbum de fotos o las inscripciones de una lápida, la que describe un dormitorio.

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 y parodiado en tanto discurso de otro; 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, sin que sepamos cuál es.

d) El relator subjetivo: es el de la entrega 13ª. Aquí el relator no se distancia de su relato, 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. 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 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 este 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) ⁹.

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 categorización 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 y 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”¹⁰. 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) y 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 verdad, 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 después 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.

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 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 y las que, situadas en el polo opuesto al del lector, que tiene la verdad, posibilitan el relato; esta es entonces una novela “reveladora” (se muestra a sí misma como objeto de consumo, como mercancía que circula, como sustituto de relaciones corporales, y también muestra –revela- culturas, ideologías, comportamientos; exhibe, sobre todo y en todos los niveles, lo que debe ser ocultado). Una novela reveladora, organizada por la correspondencia entre las ciegas y 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”. La ciega Nené conocía la verdad de esa transacción pero la había olvidado, reprimido.

Las dos ciegas, la clase media, sostienen el relato desde sus extremos; en el centro las cartas de Juan Carlos, la verdad, 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 ¹¹. 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 (la generosidad de Raba) es premiada, el vicio (la hipocresía de Mabel) 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 combinación 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 (y crítica) que acentúa lo formal (entre el formalismo ruso y el cuento popular, entre la semiología y los

medios masivos) es el acercamiento entre dos universos donde, por razones diversas, *el procedimiento* se encuentra 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*.

Notas

1. Las citas corresponden a la primera edición (Buenos Aires, Sudamericana, 1969). Véase el excelente artículo de Héctor Schmucler, “Los silencios significativos”, *Los libros*, 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 (la destinataria, en 1947), escribirlas (el autor, en 1937), recibirlas por primera vez (la destinataria), devolverlas, morir (el autor, en 1947), recibirlas (la destinataria por segunda vez, en 1947), morir (la destinataria, en 1968), quemarlas (el heredero de la destinataria, 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 lograr 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.

5. Muñecas de Mabel: "... una repisa adornada de muñecas, todas de cabello natural y ojos movibles" (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,,," (168).

Lámpara de Nené: "... qué hermoso velador, el tul blanco de la pantalla es una hermosura" (136); "...atraviesa un cuarto destinado a comedor donde solo hay una caja de cartón conteniendo un velador con pantalla de tul blanco" (153). "Prendió la luz de un viejo velador con pantalla de tul y se sentó en un sofá de la sala" (241).

Comestibles de Raba: "...latas de aceite, una barrica de vino oporto, ristras de ajo colgando de la pared, bolsas de papas, de cebollas" (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" (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. 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: 550-556.

7. El esqueleto de Pancho en las páginas 208 y 238; la tumba de Juan Carlos 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" (19) y el epígrafe de la entrega siguiente (2ª) 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. 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.

10. Claude Lévi-Strauss, “¿Existen las organizaciones dualistas?”, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

11. 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 enfermedad que afecta a un descendiente directo (el nieto de Mabel) y un defecto que afecta a un pariente político (la nuera, los nietos no lo heredaron). Se marcan una vez más las relaciones de Raba con los ojos y la visión: los defectuosos son los otros.