Boquitas pintadas: narración y sentido*

Lo primero que llama la atención en la obra de Puig es la enorme distancia entre la cuidada elaboración literaria y la medianía, la casi inanidad del mundo de los personajes representados. Mundo inferior, inimportante, y hasta ininteresante. Personajes comunes, oscuros, grises. Lo cotidiano o común (lo *humilis* en el sentido de bajo y sin valor) como centro único de la atención del novelista. Rechazo consciente de lo interesante o de lo infrecuente, lo raro, lo no cotidiano, que ha sido y fue durante siglos la materia novelable; en cambio aquí interés por lo repetido y común, lo gris, lo anodino. Lo extraordinario (tema central de la novela caballeresca y, antes, de la novela bizantina, con sus viajes, sus personajes apresados por piratas, vendidos como esclavos, amenazados por terribles desventuras y que debían hacer largos periplos que duraban a veces varias décadas por el mar y por lejanísimas tierras), ahora aparece reemplazado devorado por la aburrida inanidad de lo *basso*. Ni lo extraño, ni la atracción por lo raro o lo maravilloso, ni lo inalcanzable por nivel social, ni lo elevado (reyes, nobles, princesas). Tampoco lo extraordinario porque es infrecuente o no podemos saber de ello (el mundo de la mafia es un mundo bajo desde el punto de vista moral pero atractivo por distinto y porque corresponde a una de las esferas menos conocidas, más secretas del poder real en ciertas sociedades). Rechazo también de los mundos relacionados con otras formas del poder (lo político, lo social, lo económico); o los poderosos por el éxito. Todo esto ha sido radiado, eliminado conscientemente de esta epopeya de lo cursi, lo cotidiano y lo pobre.

La riqueza y variedad de los puntos de vista, de estilos y modos de narrar, contrasta con la pobreza existencial de los personajes, con su mediocridad, sus vidas oscuras y rutinarias, deshechos humanos que apenas si aspiran a sobrevivir; jamás a triunfar o a ascender. De aquí, de esta rutinaria cotidianeidad, nace el uso de la grabadora, de la transcripción sin elaboración literaria del material utilizado, lenguaje cotidiano que reproduce —a veces sin cambio alguno— el idiolecto de cada personaje. Uno de los efectos paródicos más reiterados nace de esta transcripción, a primera vista no

* *Las citas remiten a Manuel Puig,* Boquitas pintadas, *14ª edición, Buenos Aires: Sudamericana, 1974. La primera edición es de 1968.*

elaborada, del habla de los personajes de Puig. Hay algo de exageración en esto, y de esa exageración nace uno de los efectos más usados por el autor: hacer de los defectos, virtud. Esas transcripciones del lenguaje de la clase baja funcionarán en distintos niveles y con distintas valoraciones en la obra. Por una parte desencadenarán la risa entre los lectores de la clase media alta, que detectarán de inmediato los errores de sintaxis, de gramática o de buen gusto, que en muchos casos lo son porque han sido ellos los que legitimaron dichos usos y condenaron los que todavía perviven en los otros niveles de esa misma sociedad. Cuando el habla del bolero (vocabulario, usos estilísticos, cursilería, romanticismo trasnochado) aparece en las cartas de *Boquitas*, o en fórmulas amorosas, todos sonreímos. ¿Pero quiénes somos *todos...*? Hay un supuesto en esta autotitulada literatura popular y está referido al público que va a leerla. Ese público debe ser de un nivel social y cultural superior al de los personajes que ocupan el espacio de sus aventuras... Es ese público el que sonreirá con numerosas referencias irónicas, con el uso constante de la parodia, con los epígrafes de letras de tango, con lo cursi, lo ridículo y lo humorístico que nace de ciertas inocentadas que definen niveles sociales y culturales muy claros y determinados. No es el oyente asiduo de radioteatros, él podrá distinguir conscientemente cómo Puig apela a las fórmulas del género para hacernos reír; no es un habitante de Coronel Vallejos el que podrá darse cuenta de la verdadera enajenación que producía entonces el cinematógrafo en esos aburridos y rutinarios habitantes del pueblo, para quienes el cine de Hollywood se erigía en el único escape posible a la inanidad de una vida constantemente atada a la costumbre y el hábito. Somos nosotros, los que podemos recordar muchos de los tics y recursos del radioteatro, los que podemos también leer con una sonrisa comprensiva estas páginas donde, otra vez, esos recursos son usados ahora con intención irónica y paródica reinsertados en un contexto distinto y nuevo. Hay aquí una ambigua situación que combina la ironía y la risa frente a la tontería de *los de abajo*, y a la vez la conciencia de que muchas de sus fórmulas nos pertenecen. Al reírnos de las tonterías de los personajes, sabemos, ineludiblemente, que estamos riéndonos también de nosotros mismos.

A la vez, esas fórmulas lingüísticas de bajo nivel cultural, el bolero, el tango y sus inocentadas, el habla de todos los días (que puede muy bien ser situada cronológicamente, y que por una expresa voluntad del autor se caracteriza históricamente con bastante exactitud), asumen valor literario, muestran que pueden servir para la construcción de una obra literaria con valores propios.

Rechazar entonces el falso calificativo de «literatura popular» o de folletín, dedicada a *Boquitas*. La novela no es ninguna de las dos cosas, ni un folletín, ni «literatura popular». La materia, los rótulos («entregas»), la división del relato, pueden engañar a un observador ingenuo. La realidad concreta de la obra (lenguaje, intenciones estéticas, técnica narrativa) prueban —sin dudas— que Puig ha empleado esos rótulos, también, con intención irónica. Son un guiño al lector inteligente, el que de inmediato se dará cuenta de que Puig está jugando con palabras que no apuntan exactamente

a su significación previa. Yo diría que son formas de la complicidad entre lectores y narrador; entre lectores y *scriptos*...

Lo que sí debe aceptar sin más es que el público que leerá a Puig es un público de clase media, en el que los valores burgueses siguen imperando como a comienzos de siglo; un público con otros intereses rechazaría esta temática... Hasta aquí funcionan los aspectos de «revival» de toda esta literatura, en la que una cierta forma de la nostalgia, de recordación y rememoración emotiva de cierto pasado es uno de los aderezos indispensables de la obra... Rememoración, entonces, que mezcla cariño e ironía, nostalgia y sátira, comprensión y carcajada, parodia y sentimentalismo. Hay una doble actitud del narrador y de los lectores, que supone un fondo compartido de tipo sentimental (un pasado común, vivenciado de modo homogéneo) y a la vez la posibilidad de un distanciamiento, que nos permite sonreír y hasta reírnos comprensivamente de la tontería, el primitivismo, la rusticidad concreta de los personajes, sus valoraciones, actitudes, reacciones, fobias, amores. Somos parte de ese mundo, pero parte consciente de sus limitaciones, de sus infantilismos, de sus miserias y de la terca permanencia de muchos de sus valores en el fondo de nosotros mismos, porque, de alguna manera, somos sus herederos y ellos pertenecen a nuestros ascendientes. Resulta muy difícil contemplar de modo absolutamente negativo a nuestros progenitores... y muchos de los valores que afirman los habitantes de Coronel Vallejos los hemos practicado (o nos han sido inculcados a nosotros mismos) en algún momento de nuestra existencia. Por lo menos, hemos estado sujetos a sus normas en algún momento de nuestra vida... Por eso están internalizados en nosotros, lectores, y no podemos rechazarlos absolutamente sin negar una parte sustancial de nosotros mismos. Ésta es la razón por la cual esta literatura, una vez sobrepasado el umbral de la estructura narrativa, que es sorprendente, rica y variada, y que obliga, como veremos, a una verdadera participación del lector para darle sentido y aún completar sus significados (obliga a una verdadera participación y complicidad del lector, sin lo cual es imposible), nos retrotrae a un mundo paternal, familiar, en el que se confunden nuestros recuerdos infantiles (y quien esto escribe es nacido en 1930), con lo que leímos y escuchamos decir a nuestros padres y abuelos. Por tanto sumergirse en este mundo de ayer supone para quien lee desde una perspectiva connacional con Puig, una vuelta al ayer, cargada de una ineludible emotividad, de un marcado autobiografismo. Como evoca un pasado ya lejano, al que hemos conocido por los recuerdos propios o lo que escuchamos contar a nuestros progenitores o a nuestros abuelos, un tinte de pasado inasible, perdido casi para siempre, nos inunda en ese espacio del corazón que vibra y tiembla como ante una tarde de la infancia o de la adolescencia; esta es la razón de su poder evocador y sentimental. Recreación inteligente de nuestro pasado infantil, de los tics, valores, errores, emociones, ambiciones, apetencias, limitaciones, ilusiones, mentiras, hipocresías que dominaron y modelaron ese pretérito. Y ese pretérito —es de alguna manera— el nuestro. Puig evoca los 30 y los 40, y da a luz una literatura poderosamente estructurada a nivel formal y lingüís-

tico, que recrea dicho mundo con admirable precisión y, a la vez, sitúa esa evocación en un alvéolo cálido que suma ironía y un irreprimible amor; y como todo amor, capaz de comprender, de sonreír y de perdonar...

Distribución narrativa

La novela está dividida en dos partes: «I. Boquitas pintadas de rojo carmesí»; y II. «Boquitas azules, violáceas y negras». A cada una corresponden ocho «entregas» tituladas según su orden, desde «Primera entrega» hasta la «Decimosexta entrega», que es la última entrega. Cada entrega tiene tamaño variable, pero oscilan entre diecinueve y once páginas, lo que prueba que ha habido una voluntad constructiva cuidada, que ha puesto atención aún en la extensión de cada capítulo. Cada entrega tiene un acápite formado por un fragmento de la letra de un tango (Rubinstein, Le Pera), excepto la Décimoquinta, que lleva como acápite un trozo de bolero de Agustín Lara («Azul, como una oreja de mujer, como un girón azul, azul de atardecer»).

La novela se abre con la noticia de la muerte de Juan Carlos Etchepare, y se cierra con la desaparición de las cartas de amor que Nené, la amante de Juan Carlos, guardaba de este último y solicitó a su marido que fueran cremadas después de la muerte de ella. La sorpresa, la ocultación del final de la historia, está excluida. El lector sabe desde el comienzo cuál ha sido el destino del hombre al que varias mujeres han querido. Pero esto no supone que en el desarrollo de la novela sea imposible encontrar momentos de verdadero suspenso. Lo que ocurre es que también aquí la obra trata de convertir en dignos de saberse hechos de la vida de Juan (y de sus enamoradas) que debieron de ser, que son, los que interesarían a un público idéntico al de Coronel Vallejos. A ellos, como a los posibles lectores de la novela, les habrían gustado más los aspectos escabrosos y policiales de la relación, que otros puramente existenciales. O sea: saber con quién se acostó y con quién no se acostó Juan Carlos resulta realmente atractivo para este público de medio pelo pueblerino; y ese público es al que están dirigidos los relatos de la novela. No a otro... Prueba de que nos parecemos bastante a ese público.

Esta existencia de una especie de justicia inmamente distributiva y sabia, es una nota del folletín, así como el premiar a los humildes y menos poderosos... que son los únicos que consiguen la felicidad, de la que están excluidos los a primera vista más poderosos o ricos. En otras palabras: la riqueza y la altura social no garantizan la felicidad, idea romántica que sigue aquí funcionando.

Punto de vista

Lo primero que llama la atención en este aspecto, es la mínima aparición de un sistema de tercera persona, o de un narrador omnisciente. Lo hay, y podríamos seña-

lar momentos en que éste aparece, pero casi siempre el sistema es el de la formación indirecta para llevar al lector datos concretos sobre el desarrollo de la acción. El lector es más «informado» o «narrado» sobre los sucesos que convertido en espectador de la acción. Pocas veces presencia los hechos, o éstos le son presentados por el autor. No hay casi ejemplos de escenas o situaciones que ocurren, dramáticamente, ante los ojos del lector. Puig parece haber preferido más «narrar» que «mostrar» (más *telling* que *showing;* o, en el vocabulario de Genette, más *diégesis* que *mimesis).*

La primera entrega está constituída por un fragmento de una revista de Coronel Vallejos donde apareció una nota necrológica que narraba la desaparición de Juan Carlos. Después sigue una serie de cartas que Nené dirigió a doña Leonor, la madre de Juan Carlos, tratando de rescatar las cartas de amor que Juan Carlos había mandado a ella... Ya aquí se adelanta una nota constante en toda la obra: la ocultación, la mentira, como distintiva de toda una sociedad hipócrita, que obliga a todos y cada uno de sus miembros a ocultar sus sentimientos, motivaciones, actitudes.

Ya en la nota necrológica y más aún en las cartas de Nené, se hace presente una disimulada forma de la ocultación: jamás le dice de modo claro a doña Leonor por qué quiere rescatar esas cartas... La nota necrológica oculta, bajo una suma de elogios convencionales, las mentiras, piadosas o no, sobre quién era Juan Carlos (un nene de mamá que jamás trabajó ni hizo nada de útil en su vida...). Escribir que poseía «ponderables valores» es una forma de elogio falso e inútil.

Cuando Nené envía su primera carta a doña Leonor, la carta se abre con muy conscientes referencias a su dolor; le envía su pésame a doña Leonor; después le dice quién es y le aclara que «aunque Usted y su hija Celina me habían quitado el saludo» le expresa su dolor y le pide «Aunque no me quiera déjeme rezar junto a Usted». En la segunda carta vemos que la madre le ha pedido a Nené que le escriba a una casilla de correos (otra vez la ocultación), para evitar las críticas de la hija, que odia a Nené, y le echa la culpa de la muerte de su hermano. Pero nos enteramos de esto a través de la segunda carta de Nené, porque las de la madre no aparecen. En este caso (como ocurre después con ciertas formas del diálogo, en el que sólo se transcriben las palabras de uno de los interlocutores), el lector deberá imaginar cuáles fueron las palabras del hablante silenciado; aquí ocurre eso con las cartas de uno de los personajes: debemos suponer su contenido por lo que dice el otro.

Obsérvese cómo ya aquí nos encontramos con uno de los métodos narrativos más reiterados de esta novela: el de entregar informaciones indirectas al lector que a través de ellas deberá ir componiendo el dibujo narrativo de la obra. Un sistema siempre indirecto, en el que a través de un intermediario, recibimos una suma de informaciones jamás totalmente completas y es a través de ellas que debemos ir ordenando los acontecimientos. Y deduciendo su sentido (orden de los hechos, psicología de los personajes, actitudes, reacciones, valoraciones, temporalidad).

En la tercera carta insiste otra vez Nené sobre la religión; quiere, evidentemente, presentar a la madre una imagen suya como persona respetuosa de la religión, creyente, que amó siempre profundamente a Juan Carlos, temerosa de Dios y de sus designios. En la tercera carta le dice que «sería un consuelo volver a leer las cartas que me escribió Juan Carlos» (página 13). Ella quiere tenerlas y leerlas...

Es a través de las cartas por las que retrocedemos en el tiempo y se nos narra la historia de Nené, y de cómo conoció a Juan Carlos y a su hermana Celina. También nos muestra Nené cómo piensa de sí y de su familia (su esposo e hijos), y cómo arroja a la basura una de las cartas y en la siguiente, dice exactamente lo contrario de lo que ella en verdad piensa: disimulo y mentira. (Cfr. cartas del 25 de julio y la siguiente del 12 de agosto, páginas 26 y 31). Además cambia el tono y de comprensiva, buena, amable, pasa a ser agresiva y denigrante (página 31 y 32).

La tercera entrega está dedicada a describir un álbum de fotografías. Se indica qué textos hay en cada página y así sabemos que es un álbum que perteneció a Juan Carlos. No leemos el álbum; lo leemos a través de un narrador que lo lee —e indirectamente, a través de su mirada— nosotros recibimos esa información. Y cuando el narrador ve una fotografía, ésta es descripta en palabras (ejemplos páginas 36-37), y se nos dicen cuáles eran las leyendas al pie de esas fotos y las dedicatorias (que se transcriben como una forma de información dirigida a los lectores):

«A Juan Carlos, más que un amigo un hermano, Pancho» (página 37).

Léase, por ejemplo, esta descripción de una foto, que suponemos es la visión de la misma contemplada por el narrador, que a su vez nos trasmite dicha información a nosotros que leemos:

con fondo de sierras y álamos, arropado con un poncho, el pulóver colocado bajo los anchos pantalones blancos de cintura alta hasta el diafragma, el joven de pelo castaño claro, más delgado pero con la tez bronceada por el sol y su sonrisa característica, y dedicatoria «Con el cariño de siempre a mi vieja y hermanita, Juan Carlos, Cosquín 1937», (página 38)

En esa misma entrega, página 39, el narrador-descriptor, nos informa:

Dormitorio de señorita, año 1937.
Entrando a la derecha una cama de plaza y media, con la cabecera pegada a la pared y encima un crucifijo con la cruz de madera y el Cristo de bronce. A la izquierda de la cama una pequeña biblioteca de cuatro estantes cargados de libros de texto forrados con papel marrón y etiquetados. «María Mabel Sáenz —Colegio Nuestra Señora del Pilar— Buenos Aires»...

prosigue la descripción del dormitorio y el narrador —que evidentemente todo lo sabe y todo puede leerlo y escudriñarlo, penetra en el ropero:

Escondido entre sábanas de hilo bordadas: un forro de bolsa de agua caliente de lana floreada y bordes de puntilla. Adentro del forro dos libros científicos titulados «Educación para el matrimonio» y «La verdad sobre el amor». Entre dichos libros una fotografía donde con otros jóvenes se ve una pareja sentada junto a un mantel de pic-nic, ella con aire ausente y él apuntando a un plato con un tenedor. Detrás

de la fotografía se lee el siguiente texto: «Mi amor, este fue el día más feliz de mi vida. ¡Nunca pensé que pudiera hacerte mía! El día de la primavera. Escondé esta foto hasta que se arregle todo. Te escribo estas indiscreciones a propósito así no podés mostrar a nadie, porque en esa pose parezco un pabote y un poco «alegre». Ya sabés que por ahí me quieren hacer fama de borrachín. En este momento te agarraría de la mano y te llevaría hasta el cielo, o por lo menos a alguna parte lejos de acá. ¿Te acordás de los sauces llorones al lado de la lagunita? Yo no me los olvido más. Te quiere más y más Juan Carlos.» 21 de septiembre de 1935. (páginas 40-41)

Y la página prosigue:

En el mismo cajón, debajo del papel blanco clavado con tachuelas que cubre el fondo, están escondidos dos números de la revista «Mundo femenino»...

Se menciona la fecha de los números y se nos permite leer en una sección de la revista «Correo del Corazón», etc, etc. Una consulta y su respuesta. (páginas 42-43).

El narrador-descriptor ve a través de una ventana y describe el fondo de la casa, página 46. Leemos después anotaciones en una Agenda, páginas 46-47.

La cuarta entrega (página 50) es la descripción casi metereológica del día «jueves 23 de abril de 1937», temperatura, viento, y se describe el día de Nené; minuto por minuto y hora por hora, desde las 7.45 de la mañana, hasta las 23.47, al dormirse. Ausencia de descripciones; es más un «informe» detenido, detallado, clínico, frío y objetivo (páginas 50-57). A continuación, qué hizo ese día Juan Carlos (páginas 57-65).

La quinta entrega qué hizo ese día Mabel, 66-72; qué hizo Pancho, 72-78; ese día de la Raba, 78-84; sexta entrega transcribe, exactamente, lo que una gitana le dice a Juan Carlos, cuando éste va a hacerse decir la suerte, y la gitana le interpreta las distintas cartas que él va sacando o dando vuelta del mazo, 85-92.

Más que narración, o narraciones, lo que se nos dan son informaciones, una suma de informaciones que nos permiten conocer qué han hecho los personajes en un mismo día; qué hay escrito detrás de una foto; qué dice una nota en una revista; qué le dice un gitana a Juan Carlos cuando éste va tirando las cartas... Calas, miradas, formas de ir haciéndonos saber las relaciones entre los personajes. No hay narración, en la forma tradicional, en que a través de una serie de escenas, o encuentros, con diálogo de los personajes, vamos «viendo» cómo se establecen relaciones entre ellos. Es una realidad apenas entrevista, en la que debemos hacer deducciones e ir relacionando estas pizcas de informaciones a veces distantes en el tiempo y en el espacio, para así «armar» la totalidad de los hechos y de los pensamientos. En este sentido uno de los aciertos originales de Puig es que al transcribir el texto de una placa nueva en la tumba de Juan Carlos, nos permite ver la actitud posesiva de su hermana Celina, y la hipocresía que hay detrás de ese cariño interesado y envidioso.

Calas informativas, saltos en el tiempo y en el espacio; idas y vueltas en la acción; datos aquí y datos allá. Es el lector el que debe ordenar toda esta desordenada información y darle sentido; deducir, relacionar, ordenar, sacar conclusiones. Participación activa, entonces, del lector, que no puede permanecer pasivo; si hace esto, terminará

por no comprender muy bien qué es lo que ha sucedido en la obra. Se le entregan «pedazos» de realidad; fragmentos de información, pizcas de datos e informaciones. Y siempre tratando de que esa información sea transmitida por medios distintos, renovados, otros. También estos renovados modos, puntos de vista, focos, desde los que esa información es entregada al lector, hace el procesamiento de la misma por el lector, sea (o represente) una tarea no siempre fácil: pasar de la dedicatoria en el envés de una fotografía, a un recorte periodístico, a un informe policial, a la crónica fría y simultánea de lo que el mismo día han hecho cinco de los personajes de la obra, significa apelar a una decodificación siempre renovada de los mensajes y de los medios por los que esos mensajes son transmitidos.

Obsérvese además que los textos están marcadamente formalizados, esto es, están clara y pesadamente determinados por el medio en el que están funcionando; estilo periodístico de pueblo, estilo burocrático de tipo legal, estilo burocrático de informe policial, estilo médico, estilo epistolar de gente de baja condición intelectual y social, estilo epistolar de hombre ineducado, etc. Muestra de estilos, entonces, cuidadosamente desarrollados y marcados. Tal vez aquí resida uno de los aspectos más originales (si no el más valioso) de la obra de Puig.

Con una percepción finísima para los diferentes estilos y niveles, Puig ha realizado una verdadera hazaña en este libro, en el que la variedad, la diversidad de estilos y niveles dentro de esos estilos provoca la admiración del crítico. A la imitación y a la parodia suma este escritor otros recursos: la ironía y la recreación humorística, la sonrisa piadosa para aquello que está imitando, la explotación inteligente —desde el punto de vista formal y significativo— de esas imitaciones (ya Sarduy destacó este aspecto de la ironía, pero con otra intención, *Sur*, 321).

Un examen más o menos superficial de algunos de estos materiales muestra la variedad y densidad de recursos narrativos usados por Puig. Por ejemplo, las páginas que reproducen la agenda de Juan Carlos (páginas 47-49), dan una asombrosa síntesis de la existencia cotidiana, de los intereses del personaje, de su vida vacía y hedónica, de su egoísmo casi infantil, de su adolescente e irresponsable concepción de su propia vida, constituida por una eterna disponibilidad ajena a todo propósito, sentido o meta concretas.

Su actitud ante las mujeres, y cómo son aquéllas con las que pasó sus horas... ¡Imposible decir más cosas sobre un personaje con menos palabras...! Pero obsérvese esto: sin hablar de él, ni sobre él. Es el estilo de Juan Carlos, sus adjetivos, sus exclamaciones (que señalan los valores negativos y positivos según sus propias concepciones), lo que lo describe con aguda precisión. Sus errores de ortografía, su infantil egoísmo, su mezcla de religiosidad vuelta costumbre mecánica con observaciones crudamente eróticas, lo que mejor describe su interior vacío y superficial.

Entre la variedad de estilos y módulos narrativos hay también recursos que intentan cortes verticales en las vidas de los personajes. La simultaneidad cronológica permite destacar la rutina, la repetición, la reiteración de esas vidas, pero también sus

absolutas diferencias. Modelo es el capítulo en el que se describe cómo pasaron y qué hicieron el jueves 23 de abril de 1937 Nené, Juan Carlos, Mabel Sáenz, Pancho y la Raba. Obsérvese bien que se trata de la descripción sucesiva de una realidad sincrónica. Y siempre en cada pasaje toca la trama como diversificación de estilos.

El pasaje sobre la lectura que la gitana hace de las cartas que Juan Carlos va sacando (páginas 85-92), posee un valor premonitorio y confirmatorio; por una parte adelanta y confirma la atracción que éste ejerce sobre las mujeres... Juan, Don Juan. Por otra —con buen recurso folletinesco— anticipa el final trágico del personaje, aunque disimulado por la gitana. Lo que leemos (escuchamos) es su voz, una voz que habla como todas las gitanas del mundo, empeñadas en ganar su pitanza y decirnos (mentirnos) la suerte futura. Una pena extraña, una emoción que la gitana apenas puede dominar ocupa todo el espacio de lo no dicho, de lo íntimo apenas manifiesto. Como hemos señalado, el texto es una voz, solamente la voz de un monólogo, en el que se han omitido las posibles palabras de Juan Carlos. Es la misma técnica que va a usarse en pasajes de *La mujer araña* : un diálogo en el que se han omitido las palabras de uno de los interlocutores. El lector debe deducir, imaginar, las palabras del otro. Por tanto, participación obligada del lector.

Otra vez «eliminación» de la escena tradicional de la novela realista, con su mezcla de diálogo, descripción, narración. En algunos pasajes falta esa mezcla y casi siempre se da uno solo de esos elementos, o dos. Pero ausencia de alguno de ellos. En los diálogos escuchamos una de las voces; la otra debe ser imaginada por el lector. Este sistema rechaza el método «presentativo» o «behaviorista» del realismo del siglo XX, con sus elementos tomados del cine o de la fotografía. Puig prefiere apelar a la finta, al escamoteo, a una forma de distanciamiento —alejamiento del narrador con respecto a su material, y alejamiento del lector que, al colaborar con el «armado» del texto asume una conciencia del mismo, de su dinámica y su estructura semántica mucho más honda y mucho más rica y comprometida.

Esta suma de «indicios», de materiales físicos que colaboran en la acción de entregarnos datos sobre personajes y acciones, dan al texto un entorno peculiar y único: colaboramos en su creación y también en su interpretación. A partir de ciertos indicios que nos son facilitados por el texto, nosotros, lectores, realizamos una compleja y difícil labor doble: co-crear y com-prender. *Completar* el dibujo del que nos han dado un boceto, algunas líneas: *interpretarlo* en una dirección de sentido. En este aspecto del sentido, Puig muestra que para entender un mensaje, (algo que ya sabía la semántica y ha aprendido no hace mucho la lingüística), para captar un mensaje de significados y transmitirlos a un interlocutor, bastan a la lengua leves indicios, apenas limitadas líneas de significación. Un ejemplo típico de cómo pueden transmitirse significados con muy limitados elementos lingüísticos, lo dan ciertas técnicas que Puig ha desarrollado con extraordinaria habilidad. Todas están basadas en la teoría de los indicios: basta una muy limitada suma de información para deducir de ella toda una situación, una relación, entre dos personajes, etc.

En lugar de describir, mostrar o analizar a fondo (la técnica de la gran novela realista del siglo XIX, o de la novela psicológica del XX), Puig hace lo inverso: cargar el texto de ironía (ironía dirigida y vivida por el lector) que cree descubrir, o que se ve obligado a co-participar en la disimulada (mal disimulada) sonrisa con que el lector ha ido armando y comunicándonos una situación dada. Indicios, jamás información o presentación directa; *telling* (pero *telling* limitado y abocetado) más que *showing;* aludir, más que decir; como el hombre de campo o el habitante de los pueblos chicos: hablar dando fintas, y jamás aludir directamente a la realidad que se desea nombrar o describir. Repetimos: algunas líneas breves y contadas, que deberán ser completadas por el que recibe el mensaje limitado y esquemático.

Esta técnica de boceto, de decir apenas lo suficiente para ser entendido (recordar lo que dice Martínez Estrada cuando describe la técnica de narrar de Hernández que, como la del paisano, apenas da los indicios suficientes para ser comprendido, y jamás se explaya abiertamente en lo que nos quiere comunicar; más todavía si se trata de algo relacionado con lo erótico, el sexo o las relaciones familiares, a las cuales siempre ha revestido de un pudor y una privacidad muy peculiar). Esto de dar apenas una dirección de sentido, algunas líneas, es lo que en definitva obliga al lector a la participación.

Veamos un ejemplo; en el pasaje, el ojo inquisitivo y omnisciente del narrador, hojea las páginas de una agenda que perteneció a Juan Carlos (páginas 46-49). Como nos lo imaginamos, Juan es un personaje casi ágrafo, que apenas se limita a dos o tres líneas cada día; esas líneas sin embargo son el esbozo de un diario y confirman, amplían y aclaran otras informaciones que recibimos de otros personajes o por otros medios. Obsérvese que las breves anotaciones van desde el 14 de marzo del 1935, al 22 de septiembre. Hay saltos que ignoran (eludiéndolos) semanas, días y meses enteros. Vamos a transcribir apenas una brevísima parte de la misma; no sólo porque nos da una información concreta sobre Juan Carlos (psicología, valores, actitudes), también nos informa sobre acciones del personaje y sus relaciones con otros personajes (casi siempre femeninos, claro está...). En ese sentido, debe indicarse que todo lo que se menciona o a lo que se hace alusión, es importante, y tendrá repercusión posterior, será confirmado o denegado por otros datos, acciones, recuerdos e informaciones posteriores. Por ejemplo, aquí se da un indicio velado sobre la chica de trece años a la que Juan Carlos ve con interés; y casi al final de la novela (páginas 211-213) sabremos que la siguió y la hizo suya... Técnica del folletín, de recoger y completar, al final, la información adelantada o apenas aludida en un pasaje anterior; interés prevaleciente por no dejar cabos sueltos desde el punto de vista de la trama novelesca.

Leamos, como modelo de estilo, un pasaje de la agenda de Juan Carlos. Obsérvese el efecto humorístico que produce el transcribir el nombre del santo del día junto a las anotaciones desordenadas e infantiles de Juan Carlos, casi siempre referidas o a mujeres, o a partidas de naipe, o a salidas de paseo con sus amigotes:

Marzo-Martes 14, Santa Matilde reina. ¡Agenda vieja y peluda! Hoy te empiezo con una viuda.

Miércoles 15. San César mártir. Pedí adelanto 15 pesos para regalo vesino viuda, regalo viuda y gastos generales.
Sábado 18, San Gabriel Arcángel. Timba en «La Criolla», pasa Perico con el auto.
Domingo 19, San José. Milonga en el Club, convidé a Pepe y a los hermanos Barros, dos bueltas. Me la debe para la próxima.
Miércoles 22, Santa Lea, monja. Cita a las 19, Clarita.
Jueves 23, San Victoriano, mártir. Cita en «La Criolla», Amalia, conseguir coche.
Sábado 25, Anunciación de la Virgen María. Viuda, 2 de la mañana. (páginas 46-47).

Otro ejemplo de riqueza narrativa es el de dos pasajes en el que dialogan dos personajes. En uno hablan dos mujeres; después de cada frase, en negrita, se transcribe lo que cada una piensa de la otra... Ironía y un tono casi farsesco. En otro momento dialogan Pancho y Mabel, y también se apela a este recurso cómico:

—¿Se puede? *el estómago se me revuelve.*
—Sí, pase por favor. La estaba esperando. *qué arreglada se vino la petiza*
—Qué linda tiene las plantas... *pero la casa da asco*
—Es lo único que me daría lástima dejar, si me voy de Vallejos... *¿qué mirás tanto los mosaicos rotos del piso? se vino impecable, la lana del tapado es cara, el sombrero de fieltro*
—Qué frío hace ¿no? *no tiene estufa, esta orillera*
—Sí, perdone que esta casa es tan fría, venga por acá que pasamos a la sala. *vas a encontrar mugre si sos bruja... fijate qué limpieza*
—Mire a mí no me importa ir a la cocina, si está más calentito... *no tiene estufa, ya se le cayó la papada, debe tener cuarenta y cinco años, y los ojos bolsudos* (página 179)

El diálogo entre Pancho y Mabel, que llevará a ambos a convertirse en amantes, está cargado de erotismo, de desafío mutuo, de deseo de entrega y posesión, de arrebato casi sexual, y sirve para mostrar las enormes posibilidades expresivas de estas acotaciones psicológicas que adunan, sin interrupción, lo que cada uno dice, con lo que piensa (páginas 154-160). Esta agresiva desnudez de lo subjetivo, carga la escena de una muy particular aura de violencia psíquica y de tono casi farsesco.

Una de las pocas «escenas» presentativas de la novela es la de la visita que Mabel hace una tarde a su amiga Nené. Contada por un narrador omnisciente de tercera persona, la escena suma narración, diálogo y descripción, con un tono cercano a la comedia. Lo procaz, la hipocresía, la mentira mutua, el alfilerazo entre las interlocutoras, dan elementos para una bien lograda atmósfera irónica que se mantiene a través de todo el episodio. Para aumentar aún más su densidad, Puig ha puesto en el medio la reproducción de un pasaje de un radioteatro que las dos amigas escuchan juntas: *El capitán herido.* El texto radial lleva a ambas —e indirectamente también al lector— a relacionar, a comparar la historia de sus relaciones con Juan Carlos, con la del radioteatro. Se da así el folletín dentro del folletín, tal como lo ha señalado y estudiado Lucille Kerr.

En otros momentos nos encontramos con soliloquios (es realmente conmovedor el pasaje en el que la Raba, mientras lava la ropa, piensa en su hijo y le hace mimos, páginas 159-167, pasaje cargado de ternura, amor maternal, simplicidad, honda emoción auténtica lograda). O, siguiendo una técnica que inauguró el autor de *Manhatan*

Transfer, se transcriben titulares de los diarios (1939), que sitúan la acción. Puig también apela a la técnica del interrogatorio, que convierte a lo relatado en un informe, encuesta judicial o policial, muestreo sociológico, informe analítico de tipo científico, formas todas de establecer un marcado distanciamiento entre el narrador y lo narrado. O, como ocurre en la página 135, esas preguntas serían las que un periodista de tercera haría a una mujer en una sala de partos... En este caso hay como una mezcla de ternura e ironía, pero en otros lo humorístico se sobrepone a todo (páginas 129 y 134), y hay ejemplos del uso judicial (página 132).

Las pesadillas también se transcriben, con un título dieciochesco: «Imágenes y palabras que pasaron por la mente de Juan Carlos mientras dormía» (páginas 113-117), que muestran el temor a la muerte del protagonista. En otros casos la corriente de la conciencia no sólo refleja los pensamientos del personaje, también sus apercepciones, lo que ve, lo que piensa, recuerda y sueña, lo que percibe con su olfato, tacto, oídos. A través de una serie de palabras que aluden a sucesos, se nos entregan todos los materiales que afectaron la mente de Juan Carlos. Y este *se* de voz pasiva impersonal muestra con absoluta claridad la manera distanciada en que la formación nos es entregada. Este *se* impersonaliza la acción de darnos la información y, a la vez, de recibirla; pareciera que quien nos entrega esa información no desea aparecer como interesado *(comprometido,* sería el término más exacto), en participar de ella, y nosotros, los que la recibimos, la recibimos pasivamente, sin manifestarnos como muy interesados en recibirla... Se trata de Juan Carlos que realiza un largo y fatigante viaje en ómnibus desde Córdoba hasta su pueblo de Coronel Vallejos, y la serie de palabras inconexas reflejan todo lo que sucesivamente va ocupando su conciencia carente de autocontrol. Copiamos unas pocas líneas:

...el colectivo, el barquinazo, la polvareda, la ventanilla, el campo, el alambrado, las vacas, el pasto, el chofer, la gorra, la ventanilla, el caballo, un rancho, el poste de telégrafo, el poste de la Unión Telefónica, el respaldo del asiento de adelante, las piernas, la raya del pantalón, el barquinazo, las asentaderas, prohibido fumar en este vehículo, el chicle, la ventanilla, el campo, las vacas, el pasto, los choclos, la alfalfa, un sulky, una chacra, un almacén, una casa, Bar-Almacén «La Criolla», el campo de girasoles, «Club Social-Sede Deportiva», los ranchos, las casas, la ventanilla, los faroles, la tierra, el asfalto, Martillero Público Antonio F. Sáenz, consultorio Dr. Aschero, la vereda de baldosas, las luces, Tienda «Al Barato Argentino», Banco de la Provincia, Empresa de Transportes «La Flecha del Oeste», los frenos, las piernas, los calambres, el sombrero, el poncho, la valija, mi hermana, el abrazo, los cachetes, el viento, el poncho, el frío, la tos, tres cuadras, la valija, Tienda «Al Barato Argentino», Consultorio Dr. Aschero, Bar «La Unión», el sudor, los sobacos, los pies, la ingle, el picor, los vecinos, la vereda, la puerta de calle abierta, mi madre, la pañoleta negra, el abrazo, las lágrimas, el zaguán, el vestíbulo, la valija, la tierra, el poncho, la tos, la piel bronceada, cinco kilos más de peso, Cosquín, la intendencia, los aumentos de alquiler, la licencia, el Hostal, el Presupuesto, el médico, el diagnóstico, el tratamiento, la radiografía, la pieza, la cama, la mesa de luz, la estufa a kerosene, el ropero, el baño, el agua caliente, la bañadera, el lavatorio, el inodoro, la percha, la toalla, la estufa, el espejo, el tuberculoso, el atleta, el órgano sexual, la piel bronceada, el sudor, el picor, los calambres, la canilla, el chorro, el agua caliente, el jabón, la espuma, el perfume, Nené, la enfermera Matilde, Nené, Mabel, Nené, Nené, Nené, anillo de com-

promiso, el agua tibia, la rejilla de madera, las chancletas, las gotas de agua, la toalla, la estufa, las llamas, el escalofrío, la ropa interior, la navaja, el jabón, la barba, el agua de colonia, el peine, el jopo, la mesa, mi madre, mi hermana, los platos, la servilleta, las noticias de Vallejo, el carbunclo, el carbunclo, el escándalo, Mabel, el inglés, la acusación, la bancarrota, Mabel, la sopa, la cuchara, los dedalitos, el carbunclo, la estafa, el pan, una cucharada de extracto de carne en la sopa, el compromiso roto, la estancia, las estancias, el vino, la soda, el agua, el bife con puré, el pan, el vino, mi madre, la licencia, el sueldo, el presupuesto, el pic-nic, Mabel, los quejidos, las lágrimas, el cuchillo, el tenedor, el bife, el puré, el vino, la bancarrota, el empleo de maestra, la estafa, la vergüenza, mi hembrita, el pic-nic, el abrazo, el beso, el dolor, la sangre, el pasto, los cachetes, los labios, las lágrimas en la boca, el inglés, la denuncia, la estafa la bancarrota, la deshonra, la pobreza, el puré, la manzana asada, el almíbar, mi madre, mi hermana, el café, las nueve y cuarto de la noche, el frío, el poncho, la vereda, el viento, las calles de tierra, la esquina, el portón, el ligustro, la rubia, Nené, mi novia, la madre, el padre, la cocina, la mesa, el hule, Cosquín, el tratamiento, la curación... (páginas 121-122)

Son sensaciones, pero también recuerdos, imágenes, personas y situaciones recurrentes, que el personaje trae a su actualidad. De alguna manera podría llamarse a esto una forma de corriente de la conciencia, que mezcla elementos de toda clase (tal como hace la mente humana), y que junto a los recuerdos y las percepciones, mezcla consideraciones críticas, recuerdos, imágenes reiteradas, caídas en ciertas situaciones o sucesos que se recuerdan como esenciales, o traumatizantes, o preocupantes. Y que vuelven, de modo circular, como ocurre en toda mente que percibe sensaciones, ve, oye, tacta y, a la vez, recuerda, vive, revive y reitera ciertas situaciones límites.

También se transcriben dos actas policiales (páginas 171-179), con lo que el estilo administrativo entre jurídico y estatal también ingresa en el universo narrativo de la novela. Como se ha hecho antes con titulares de diarios, avisos fúnebres, artículos de diarios y revistas pueblerinas, con dedicatorias de libros y de fotos, agendas, invitaciones, diálogos, corrientes de la conciencia, recuerdos, monólogos, etc., el autor se limita a reproducir, exactamente, las palabras de cada uno de esos medios, con sus estilos característicos y sus vocabularios típicos.

Casi al final, en un capítulo fundamental desde el punto de vista de la trama, escuchamos las voces de algunos personajes femeninos que confiesan sus pecados y sus dolores. Una, Mabel, se confiesa ante el cura; pero claro, sólo escuchamos sus palabras, y por sus vacilaciones, correcciones, reiteraciones, vamos adivinando qué le responde o pregunta el sacerdote. Otra, la muchachita que a los doce años fue violada por Juan Carlos, ésta se confiesa ante Dios. Casi inmediatamente, la madre de Juan, pide a la Virgen resignación ante la pérdida del hijo bien amado. Esta «entrega», la Décimocuarta, está encabezada por un trozo de un tango que dice «... la golondrina un día su vuelo detendrá...». Las palabras de Mabel nos permiten a nosotros, los lectores, enterarnos por fin de qué ocurrió realmente la noche del asesinato de Pancho, y cómo ella —Mabel— mintió para ocultar su relación con el policía, y mintió nuevamente para salvar a la Raba, ejecutora material del homicidio. Como ocurre en el folletín y la novela decimonónica, el narrador no desea dejar nada en la oscuridad,

completar claramente la totalidad de los acontecimientos; no dejar dudas sobre lo hechos, sus causas y sus enlaces temporales. Lo mismo, es también una nota típica del género el aclarar mucho tiempo (y mucho espacio narrativo, muchas páginas después), sucesos ocurridos mucho antes en el tiempo (y muchas páginas, centenares antes). Uso del suspenso, entonces, interés sostenido, conocimiento absoluto y total del narrador sobre sus materiales, personajes, hechos, motivos, situaciones, culpables inocentes.

El rezo que la madre de Juan Carlos hace a Dios, nos permite, una vez más, enterarnos de cosas ocultadas: el hijo mal criado habíase apoderado de dineros de la Intendencia en la que trabajaba... Reza Celina, la hermana posesiva, y sus palabras, cargadas de rencor y de pasión incestuosa, echan la culpa de la muerte de su hermano a la mujer que ella odia... Al final, se vuelve al estilo epistolar. En un pasaje digno de estudio, Nené monologa y sueña con un paraíso en el que se encontrará con Juan Carlos (páginas 230-234); su lengua es la del bolero, finalmente utilizada por Puig que la convierte en medio para expresar la cursilería, la bobería, la inocencia burda y primaria del personaje y de su clase.

Rodolfo A. Borello