

2020

Veinte episodios de la historia de la literatura argentina del siglo XX

César Aira, Roberto Arlt, Babel, Juana Bignozzi, Adolfo Bioy Casares, Boedo y Florida, Mateo Booz, Jorge Luis Borges, Elías Castelnuovo, Julio Cortázar, Alberto Girri, Raúl González Tuñón, Leónidas Lamborghini, Osvaldo Lamborghini, Silvina Ocampo, Juan L. Ortiz, Néstor Perlongher, Manuel Puig, Horacio Quiroga, Juan José Saer, Alfonsina Storni por María Fernanda Alle, Adriana Astutti, Nora Avaro, Analía Capdevila, Mariana Catalin, Nora Catelli, Sandra Contreras, Sergio Cueto, Tania Diz, Alberto Giordano, María Teresa Gramuglio, Josefina Ludmer, Laura Milano, Aldo F. Oliva, Gladys S. Onega, Héctor A. Piccoli, Judith Podlubne, Adolfo Prieto, Roberto Retamoso, Nicolás Rosa, Noemí Ulla

Idea y compilación: Martín Prieto

CELA

CETyCLI

:e(m)r;

2020

**Veinte episodios de la historia
de la literatura argentina del
siglo XX**

Idea y compilación: Martín Prieto

Edición: Nieves Battistoni, Marcelo Bonini, Bernardo Orge

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
Editorial Municipal de Rosario

2020. Veinte episodios de la historia de la literatura argentina del siglo XX
Ma. Fernanda Alle , Adriana Astutti.. [et al.] ; compilado por Martín Prieto.
- 1a ed. - Rosario : CELA ; CETyCLI ; EMR , 2020. Libro digital , EPUB.
ISBN 978-987-8429-00-7
1. Crítica de la Literatura Argentina.
CDD A860



Municipalidad
de Rosario

Secretaría de Cultura y Educación
Municipalidad de Rosario



Universidad
Nacional
de Rosario

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes

Año 2020

© AA.VV.

:e(m)r;

© Editorial Municipal de Rosario



© Centro de Estudios de Literatura Argentina



© Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Coordinación editorial: D. G. Helder
Diseño y desarrollo: Lis Mondaini
Corrección: Valentina Bona, Leonela Esteve

MANUEL PUIG

***Boquitas pintadas* o los usos del imaginario sentimental**

Alberto Giordano >>

La lógica del recurso a la parodia: negatividad e inversión

Desde el sentimentalismo de los epígrafes, tomados en su mayoría de letras de tango de Alfredo Le Pera, y, antes aun, desde la referencia en el subtítulo a uno de los géneros más representativos de la literatura trivial: el folletín, *Boquitas pintadas* señala sus vínculos estrechos con la cultura popular.[1] Al mismo tiempo, la rigurosa disolución de la perspectiva narrativa con la que el lector se enfrenta desde la “Primera entrega”, la radicalidad del trabajo de descentramiento y extrañamiento de los puntos de vista que refieren, fragmentariamente, las historias entrelazadas, emparentan este folletín con una de las tradiciones más cultas de la literatura moderna: la de la novela experimental. *Boquitas pintadas* declara su pertenencia y al mismo tiempo muestra su distancia respecto de la literatura popular. Enfrentados con esta condición ambigua, algunos críticos se sintieron llamados a justificarla: quisieron explicar la divergencia entre la serie folletinesca-popular y la serie experimental-letrada en la segunda novela de Puig argumentando la necesidad de este desdoblamiento de acuerdo con los fines desideologizantes perseguidos por una estrategia de apropiación paródica. “A la vez que un folletín, casi perfecto conforme al género, *Boquitas pintadas* es la transgresión paródica, el doble irrisorio del folletín”[2]; *Boquitas pintadas* “es un folletín invertido en que el verosímil folletinesco deviene in-verosímil”, un ejercicio de “escritura liberadora” respecto del verosímil alienante que los textos apropiados reproducen.[3]

La misma lógica binaria que sostiene el recurso a la parodia como estrategia doble de apropiación e inversión de lo apropiado, sostiene el recurso a la crítica desideologizante como desocultamiento de una verdad social previamente enmascarada. Según esta lógica, los desdoblamientos

semánticos son pensados exclusivamente en términos de complementariedad: complementariedad entre el texto parodiante y el texto parodiado (entre la inversión y lo invertido) y entre el texto que desenmascara una representación verdadera y el texto que, con fines ideológicos, la encubre. Como en la teoría bajtiniana, a la que algunos adscriben explícitamente, para los críticos de *Boquitas pintadas* la parodia supone y refleja un conflicto ideológico, una oposición entre discursos y culturas antagónicas. Solo que en las prácticas carnavalescas y satíricas de las que se ocupa Bajtin el gesto de rechazo y contestación se orienta desde lo bajo hacia lo alto, desde la cultura popular hacia la dominante, mientras que en la novela de Puig, de acuerdo con la lectura de estos críticos, es un género de la cultura popular el que sufre, desde una posición que no podemos dejar de identificar con la cultura letrada (aunque se enfrente a los intereses de las ideologías dominantes), los embates paródicos. El trabajo de desideologización se ejercería en *Boquitas pintadas* sobre las mistificaciones que informan la literatura trivial y que esa literatura, a través de ciertas temáticas y ciertos procedimientos específicos, se encarga de reproducir: la llamada ideología de la *consolación* social.[4] Como ya no se le reconocen a los géneros populares fuerzas transgresoras, sino que se parte del reconocimiento de su funcionalidad respecto de los intereses de las minorías que detentan el poder económico, social y cultural, la inversión paródica de las convenciones folletinescas que realiza la segunda novela de Puig permite que se la lea como una obra animada por un gesto “liberador, subversivo”. [5]

Esta forma de resolver la remisión y el distanciamiento simultáneos de *Boquitas pintadas* respecto de la literatura trivial, atribuyéndole un valor político sólidamente fundado, supone una interpretación de esta novela de acuerdo con los criterios estéticos e ideológicos de *una* de las perspectivas culturales en juego, la que algunos consideran más fuerte porque le suponen una mayor potencia explicativa y un mayor poder de justificación moral: la de la cultura letrada. La aproximación, o mejor, la inmersión de Puig en el interior del universo de la subcultura sentimental, folletinesca, es apreciada exclusivamente desde una perspectiva ajena a ese universo y que se sabe superior. “La tradición culta [...] pasa muy rápidamente al momento crítico respecto del sentimentalismo *tout court*”. [6] Y los críticos de *Boquitas pintadas* a los que hacemos referencia no solo se reconocen —como cualquier crítico— emparentados con la tradición culta, sino que además quieren reconocer el lugar de Puig en su interior: buscan situarlo en un lugar

de prestigio dentro de la cultura letrada dándole un fundamento ideológico y político a su gusto inquietante por lo trivial. Cuando esta estrategia de justificación y canonización se cumple, y lo inquietante desaparece, *Boquitas pintadas* queda referida a un horizonte de problemas estéticos que permite apreciar su diversidad, lo que la aproxima y lo que la distancia respecto de otras experimentaciones cultas con lo popular, pero que desconoce y niega su diferencia.

La victoria del narrador Manuel Puig, que sobrentiende sus libros, es haber escrito sus novelas liberándolas de las convenciones de un género por el que Manuel Puig, permanente lector de folletines, siente sin duda fascinación. Aquí reside su inscripción innovadora en la historia del diálogo “literatura-subliteratura”. La existencia de sus tres [primeras] novelas prueba que Puig ama los folletines, pero críticamente.[7]

La victoria de Puig sería la victoria de la Literatura: el triunfo (es decir, la dominación) de los valores letrados sobre los de la cultura del sentimiento. Puig vence porque consigue poner el folletín al servicio de la vanguardia (y no como se proponía, si damos crédito a su declaración en la contratapa de la primera edición, los procedimientos de vanguardia al servicio de la literatura popular).[8] Puig ama los folletines, pero los ama críticamente. Al referirse a esta simultaneidad del sentimiento amoroso y de la actitud crítica, Triviños no piensa, indudablemente, en un ejercicio crítico animado por una voluntad afirmativa, en una crítica que no dejaría de ser una afirmación amorosa de lo impugnado.[9] Piensa en una crítica *reactiva*, que reacciona frente a lo amado negándolo. Según él —y en esto no hace más que explicitar lo que en otras intervenciones funciona como presupuesto—, la tensión entre encantamiento y conciencia crítica se reduce en *Boquitas pintadas* a una “negación del género folletinesco” que busca producir una inversión liberadora.[10] Las fuerzas de la fascinación se someten a las del distanciamiento crítico para que las estrategias consoladoras de la literatura trivial queden desenmascaradas. Como en un folletín, se renuncia a un amor inconveniente para que la verdad triunfe.

Los límites del recurso a la parodia

La identificación de los usos que hace Puig en *Boquitas pintadas* de algunas convenciones triviales con una voluntad de negar, a través de la parodia, lo que esas convenciones entrañan ideológicamente le impone a la lectura crítica dos series de limitaciones. En primer lugar, no se pueden pensar otros modos de relación con los folletines que no sean los de la adhesión consoladora o los de la apropiación crítica porque no se pueden experimentar otras potencias de la literatura trivial que no sean las de la mistificación y la alienación ideológica. En segundo lugar, por imperio de la complementariedad entre lo que niega y lo negado, se sobredimensiona la función del género folletín como código de referencia y no se puede explicar el sentido de los procedimientos y las motivaciones de la novela si no es bajo la forma de la inversión de las convenciones de ese género. La autoimposición de leer *Boquitas pintadas* desde las técnicas y los motivos del folletín lleva a desconocer cualquier funcionamiento narrativo que no tenga que ver con la inversión paródica y a incurrir a veces en simplificaciones e interpretaciones erróneas.

Uno de los aspectos de *Boquitas pintadas* que confirmaría sus vínculos con la literatura trivial es lo que los críticos llaman el “esquematismo” o la “estereotipia” de los personajes. Como los de los folletines, los personajes de Puig son esquemáticos porque su subjetividad está constituida, fundamentalmente, por lenguajes estereotipados. Para desarrollar este tópico algunas lecturas parten de la convergencia, propuesta por la estructura de *Boquitas pintadas*, de dos clases de relaciones: entre la composición de la novela y las convenciones genéricas del folletín y entre la conciencia de los personajes y el universo moral y estético de la cultura del sentimiento. El distanciamiento crítico de *Boquitas pintadas* respecto de las convenciones folletinescas se reflejaría en los desencuentros bruscos de las creencias románticas de sus personajes con las condiciones miserables en que viven. La novela realizaría una crítica de los efectos alienantes que produce el consumo de discursos melodramáticos y sentimentales, de las formas en que esos discursos se apropian de las conciencias para someterlas a creencias absolutamente ajenas, y casi siempre opuestas, a las verdaderas motivaciones de sus actos, mediante una continua “imposición de lo cotidiano” que desautomatizaría los clichés románticos.[11] *Boquitas pintadas* anularía la potencia eufórica de esos clichés y exhibiría su poder de alienación insertándolos en contextos reales, los que delimitan el sentido de todos los intercambios, incluso los afectivos, entre los habitantes de

Coronel Vallejos. Los arrebatos sentimentales y las creencias sublimes quedarían expuestos como maniobras vulgares de distracción o consolación cuando se los confronta con las exigencias, pequeñas pero incommovibles, de los problemas reales.

“Vuelve a arrepentirse de haber pedido teléfono blanco, siempre marcado por huellas de dedos sucios”.^[12] Si Nené creyó que podría sostener en la posesión de un objeto extravagante sus ilusiones de vivir como en una película, su ilusión de ser, al menos por un momento, una “diva de teléfono blanco”, el manoseo de lo cotidiano anula sus pretensiones de *glamour* y la devuelve bruscamente a su realidad de ama de casa abrumada por inconvenientes prácticos domésticos. Aunque no afectan por igual a todos los personajes, estos desajustes entre las pretensiones y las cursilerías del imaginario folletinesco y las miserias de la realidad pequeño-burguesa son tan constantes en *Boquitas pintadas* que se puede hacer recaer sobre ellos el peso de una interpretación de conjunto de la novela.^[13] ¿Cómo no leer en la exhibición de estos distanciamientos la afirmación de una cierta lejanía de *Boquitas* con el modelo genérico que le sirve de referente? Lo que no parece tan obvio es inscribir esa distancia bajo el signo de la inversión paródica. Cuando los clichés sentimentales son sometidos a la prueba impiadosa de la realidad, el efecto que produce la simultaneidad de los registros antagónicos se aproxima más al de ciertas formas de la ironía. ¿No es, como se dice, una ironía del destino, que el “cuadro” que compusieron Nené y Juan Carlos en aquella memorable “reunión danzante” de la primavera de 1936 llevase como título “la fuerza del amor que supera todos los obstáculos”?^[14] ¿No es irónica la afirmación que comparten Mabel y Nené —según nos cuenta el narrador de la “Decimotercera entrega”— de que el tiempo pasado efectivamente fue mejor “porque entonces ambas creían en el amor”?^[15]

La interpretación del esquematismo de los personajes de *Boquitas pintadas* en términos de inversión paródica se sostiene en una simplificación de los vínculos que ligan a estos personajes con los estereotipos folletinescos. La “victoria” del narrador Puig sobre su propia subjetividad de lector, espectador y radioescucha de melodramas consistiría, según Triviños, en que él “sabe [a través de sus novelas] lo que sus personajes ignoran, percibe que los modelos sugeridores de historias con desenlace feliz son *cursis, dudosos, falsos e irreales*” (subrayado mío).^[16] Es cierto que Nené, Mabel y Raba ignoran que su gusto es *kitsch* o meramente cursi, que se conmueven con excesos retóricos de un mal gusto tan espectacular

como irreflexivo, pero, si en algún momento dudan sobre la falsedad y la irrealidad de esos excesos o confunden los clichés sentimentales con representaciones de sus propias vidas, inmediatamente toman conciencia y recuperan su lugar en la realidad. Los personajes de *Boquitas pintadas* son menos ingenuos y menos simples de lo que suponen algunas lecturas críticas. Creen en los estereotipos del amor como una pasión sublime, pero a medias, o mejor, hasta donde pueden sostener esa creencia sin que afecte sus intereses reales, los que responden a otras creencias, referidas a otros códigos (el de lo *conveniente*, según la moral de la clase media). Creen a veces en la posibilidad de un “final feliz” para sus historias, un final de plenitud sentimental como el de tantas historias de amor vistas en el cine o seguidas día a día en los radioteatros, pero esa creencia se debilita y termina por extinguirse cuando se les impone la certidumbre de que no pueden ser felices si no se están “bien casadas”, con un hombre conveniente (que, por una de esas ironías de la vida, suele ser todo lo contrario de un hombre ideal). Y si, como suele suceder, el temor a quedar solteras y hundirse en la ignominia comienza a dominarlas, la única certidumbre que entonces queda en pie es que para ser feliz hay que estar casada, con cualquier hombre.

[...] Raba pensó en la película argentina que había visto el viernes anterior, con su actriz-cantante favorita, la historia de una sirvienta de pensión que se enamora de un pensionista estudiante de abogacía. ¿Cómo había logrado que él se enamorara de ella? La muchacha había sufrido mucho para conseguirlo y Raba se dio cuenta de algo muy importante: la muchacha nunca se había propuesto enamorarlo, él había empezado a quererla porque la veía buena y sacrificada, al extremo de pasar por madre del bebé de otra chica soltera, la hija de la dueña de la pensión. Más tarde, el estudiante se recibía de abogado y la defendía ante la justicia, pues la muchacha quería quedarse con el bebé ajeno, ya encariñada como madre, pero al final todo se arreglaba. Raba decidió que si alguien de otra clase social, superior, un día le proponía matrimonio, ella no iba a ser tonta y rechazarlo, pero tampoco sería ella quien lo provocase.[17]

Para Triviños, que detiene la transcripción en este punto, la decisión imaginaria de Raba demuestra que “se reconoce en la ideología del ‘final feliz’ exaltada en el melodrama”, es decir, que se consuela de su pobreza

económica y afectiva alienándose en una imagen cinematográfica, una de las tantas imágenes del triunfo del amor y la virtud que, aunque niega lo innegable de su situación, se le aparece como posible, como realizable. Pero Triviños deja de oír el pensamiento de Raba justo en el momento en que se desvía del imaginario cinematográfico, y es precisamente ese desvío, por un efecto de retroacción, el que da sentido a la irrupción contrastante de lo melodramático en el seno de la vulgaridad. Después de decidir qué haría si ocurriese lo que sabe que no puede ocurrir, Raba continúa: “Además había muchos muchachos buenos y trabajadores que le gustaban: Minguito el repartidor de pan, Aurelio el paisano, Pancho el albañil, Chiche el diariero”. [18] “Además”, y por sobre todo, está la realidad, de la que se distrajo por un momento y a la que vuelve de inmediato porque es ahí donde están planteados sus verdaderos intereses. Raba no se reconoce en la historia de amor que protagoniza su “actriz-cantante favorita”, no queda adherida (alienada) al imaginario melodramático: pasa por él, en un recorrido que va desde y hacia la realidad de sus intereses afectivos y sociales. Precisamente porque sabe que las imágenes que la conmueven no son verdaderas, después de gozar con ellas un momento, se reencuentra con la realidad de sus pretensiones de empleada doméstica, va al encuentro de las imágenes que la atraen con más fuerza: las de sus posibles “pretendientes”. Raba imagina, goza (ni se aliena ni se consuela) con sus imágenes estéticas favoritas: las de los melodramas cinematográficos, y para que su imaginación pueda actuar, como ocurre siempre que se imagina —en el registro más culto o en el más trivial—, la realidad, por un momento, se suspende.

Los personajes de *Boquitas pintadas* son, literalmente, inconsolables. Aunque las retóricas de la novela sentimental, de los radioteatros, de los tangos y los boleros actúan sobre sus palabras y sus escrituras, aunque suelen extraviarse por el imaginario melodramático para ensayar, con el pensamiento, resoluciones felices para los conflictos que asfixian sus vidas, cuando proyectan e intentan conseguir su felicidad (es decir, una situación cómoda), actúan bajo el influjo de otra retórica más potente: la de la conveniencia social. Mabel y Nené pueden sentirse interpeladas por los estereotipos sentimentales con los que se construye la trama de un radioteatro, pueden sentirse en falta porque no se supieron “jugar”, como lo hace una auténtica heroína, por el “verdadero amor”, pero son otros estereotipos los que las intimidan en forma más apremiante, los que las atraviesan y las inmovilizan en la infelicidad y el resentimiento. Si creen, a

veces, en el valor de la entrega desinteresada, del rapto de coraje por amor, con más fuerza y en forma más persistente creen en la necesidad de especular, de calcular, para obtener lo que se les impone como necesario: un departamento de “categoría”, que tenga una alfombra en la entrada o un juego de living-comedor como los que aparecen en las revistas de moda. Por eso no encuentran ni podrían encontrar consuelo para sus desdichas y sus fracasos en las imágenes melodramáticas. Los episodios de un radioteatro o las cursilerías de una letra de bolero pueden servir de ocasión para que se distraigan o se desvíen de sus intereses reales, (los que responden a los mitos de la moral pequeñoburguesa), pero no para que los olviden.

Lo *camp* como horizonte y el retorno de una pasión inactual

¿Desde dónde situarse para ensayar una lectura de lo que ocurre en *Boquitas pintadas* con las convenciones folletinescas y con los acontecimientos que se envuelven en esas convenciones sin precipitarse por el camino de la inversión paródica? ¿Cómo aproximarse a los afectos singulares que recorren los estereotipos sentimentales, a las experiencias imperceptibles en términos de consumo o de consolación que tienen con ellos los personajes y la escritura de Puig, sin alienar las búsquedas narrativas en la moral letrada de la apropiación con fines críticos? Para reformular el sentido de los vínculos de esta novela con la cultura del sentimiento a partir de una nueva lectura de las señales que emite el subtítulo “Folletín”, esbozaremos una reconstrucción de las condiciones de producción y recepción de *Boquitas pintadas* que nos permita delimitar el sentido y la fuerza de ese indicador *paratextual*.

Después de la escritura y la publicación de *La traición de Rita Hayworth*, Puig se encuentra inmerso en una nueva situación que afecta tanto a su imagen de escritor como a la imagen con la que es identificada la circulación de su literatura dentro del campo cultural argentino de fines de los 60. Mientras prosigue, por la invención de nuevos medios formales, las experiencias narrativas comenzadas en su primera novela, mientras descubre nuevas formulaciones para los problemas que inquietaron, desde un comienzo, su escritura, Puig se encuentra sometido también (con más entusiasmo que padecimiento), durante la composición de *Boquitas pintadas*, a la presión de problemas de índole puramente institucional. Tiene que responder, y está deseoso de hacerlo, a las expectativas creadas entre

los lectores y los críticos por la irrupción de su perfil cultural excéntrico. Después de la aparición de *La traición de Rita Hayworth*, entre quienes reaccionaron con admiración y quienes lo hicieron con recelo *se sabe* que Puig es un escritor familiarizado con los melodramas, los géneros triviales y el mal gusto y que su obra, todavía incipiente, se funda en el uso de esos códigos subculturales. Mientras escribe su segunda novela, Puig se encuentra por primera vez en condiciones de anticiparse con bastante precisión a los posibles efectos institucionales que producirá la aparición de un nuevo libro suyo, y en el contexto de ese movimiento de anticipación define una estrategia retórica orientada al fortalecimiento de las imágenes con que se comenzó a identificar su literatura.

El subtítulo, la designación de “Entrega” para cada capítulo, y las otras funciones conexas que remiten en *Boquitas pintadas* a la literatura trivial (entendida menos como un sistema de convenciones formales que como un universo de representaciones, como una reserva de lugares comunes subculturales) son guiños dirigidos al lector que espera otro *tour de force* del autor de *La traición de Rita Hayworth* por los dominios del melodrama y de lo cursi. Subtitulándola “Folletín” y declarando irónicamente que se trata de un aporte a la renovación de la “literatura popular”, Puig radicaliza con su segunda novela su apuesta en favor de los valores *camp*: vuelve a montar, pero esta vez con más decisión, el espectáculo de una sensibilidad culta que se adhiere gozosamente a formas degradadas, tanto para *seducir* a quienes disfrutaban con esa clase de espectáculos como para *provocar* la reacción de quienes los encuentran desprovistos de valores auténticos. Después de *La traición de Rita Hayworth*, Puig sabe con certeza que sus experiencias literarias con los melodramas cinematográficos, los radioteatros y el cancionero popular se inscriben institucionalmente dentro de los debates, que tienen lugar en el interior del campo letrado, sobre el valor estético de los usos de la cultura popular. Conoce la naturaleza de las tensiones que recorren esos debates y actúa en consecuencia: define y legitima su lugar en oposición al de otros (que se identifican con valores tradicionales o con posiciones de vanguardia), a través de una política doble de seducción y provocación que encuentra en las remisiones ambiguas^[19] a la cultura del sentimiento un recurso privilegiado para su realización.

Hay además otra dimensión en el gesto de llamar “Folletín” a *Boquitas pintadas* que refuerza su adscripción a la estética *camp*: el anacronismo. Cuando Triviños habla de la “decepción que produce [*Boquitas pintadas*]

en las expectativas de los consumidores de folletines”[20] como una prueba de la potencia transgresiva de esta novela, olvida que a fines de los 60 hay consumidores de telenovelas y de fotonovelas —y acaso también de radioteatros— pero ya no de folletines.[21] El contrato que *Boquitas pintadas* propone a sus lectores virtuales a través del subtítulo no tiene que ver con la voluntad de sujetarse o de transgredir las reglas de un género sin actualidad, sino con el deseo de recuperar, mezclando nostalgia e ironía, algo del pasado, de exhibir un vínculo “extremadamente sentimental”[22] con el pasado al que pertenece ese género.

Más acá de la estética *camp*, que funciona, con su reivindicación del mal gusto y su culto al pasado, como horizonte de posibilidad y de legitimación de *Boquitas pintadas*, el universo de las formas triviales tiene para Puig un interés literario que no se agota en las valoraciones sentimentales y sofisticadas. Ese universo es un medio para que su *escucha literaria* vuelva a encontrarse con voces que llegan desde “su” pasado para hablarle de y desde un mal gusto que insiste en fascinarlo. El interés de Puig por los folletines remite a las relaciones múltiples (posiblemente más complejas que las que se advierten desde un punto de vista sociológico o ideológico) que establecían con el imaginario folletinesco los sujetos —que la narración transforma en voces— de una determinada época. Puig se sumerge en el universo de la literatura trivial para interrogarse, narrativamente, por lo que pasa con esos lenguajes degradados, con esas retóricas excesivas en el mundo pequeñoburgués de las décadas del 30 y el 40, *tal como él lo recuerda* (es decir, *tal como él todavía lo escucha*); para interrogar cómo se articulan las creencias melodramáticas con las que presupone la circulación de otros discursos sociales; qué fuerzas dominan sobre otras, qué voluntades de poder y qué ejercicios de resistencia se efectúan en la enunciación y en los enunciados de esas voces.

Para Puig, que declaró en una entrevista no haber leído jamás uno,[23] los folletines son, en el momento de subtítular *Boquitas pintadas*, algo más que objetos *camp*, algo más que testimonios de la actualidad de sus gustos anacrónicos: son emblemas de una época que le habla a través de voces vulgares, ganadas por el resentimiento y la infelicidad, expropiadas por la cursilería, pero que él transforma en presencias literarias cuando se le imponen (y las impone) como irresistibles. La época de los folletines, a la que *Boquitas* remite desde su subtítulo con la mezcla de “cariño e ironía”, de “parodia y sentimentalismo” de la que habla Borello, no es simplemente

la Argentina de las décadas del 30 y del 40; esa época a la que volvió dos veces para comenzar su literatura es una época definida por una trama de relaciones singulares. “El sujeto al que Puig le da la palabra —escribe César Aira— es plural: yo lo llamaría ‘la época de la juventud de mi madre’”.[24] Las voces que salen al encuentro de Puig para reencontrarlo con la fascinación de su infancia (su fascinación por el mal gusto, por los chismes, por las banalidades) son múltiples, no porque sean muchas sino porque en cada una habla una multiplicidad de afectos en tensión. Más que por su referencia a un estilo o a una ideología de época definidos en términos puramente históricos, la multiplicidad de estas voces encuentra su unidad paradójica en una figura que es ocasión tanto de atracción como de rechazo: la madre. La “época de los folletines” que habla en *Boquitas pintadas* es la época del aprendizaje de la lengua materna: época de feroces disciplinamientos y de secretas traiciones. Una época a la que no se puede dejar de volver si se quiere volver a experimentar el vértigo y el goce de la extrañeza. (¿No tuvo que volver Puig al castellano, después de intentar con el inglés, para poder escribir su primera novela, para poder transformarse recién entonces en un *extraño*, en un auténtico “extranjero”?).

Más acá del culto a la nostalgia que caracteriza la sensibilidad *camp*, en la escritura de *Boquitas pintadas* insiste un vínculo apasionado, demasiado intenso como para poder ser recuperado sentimentalmente, con voces que no dejan de pasar, que no dejan de tensionar, entre la fascinación y el rechazo, la escucha literaria de Puig. Desde la *inactualidad* [25] del acontecimiento de esa escucha, desde el misterio de una proximidad con el mal gusto del sentimentalismo que desborda la actualidad del gusto *camp*, Puig narra los modos en que unas voces femeninas se anonadan en la reproducción de los estereotipos triviales o transforman a veces su adhesión en un medio de fuga.

Los usos *anómalos* del imaginario sentimental: exceso e invención

Como Raba, Nené imagina un “final feliz” para su historia de amor con Juan Carlos apropiándose, hasta de sus mínimos detalles, de una escena romántica vista en alguna película o leída en alguna novela rosa. Se imagina encarnando el papel de una heroína resuelta, apasionada, mientras se distrae por un momento, sin consecuencias, de sus preocupaciones reales. El jueves 23 de abril de 1937, aproximadamente entre las 19:30 y las 20, después de

secarse las manos y de comprobar que el jabón barato no se las había dejado con olor a desinfectante

[Nené] pensó en que la madre de Juan Carlos volviendo de la novena los saludó sin entusiasmo el domingo a la salida del cine, pensó en la muerte natural o por accidente de la esposa de Aschero, en la posibilidad de que Aschero la pidiese por esposa en segundas nupcias, en la posibilidad de casarse con Aschero y abandonarlo después de la luna de miel, en la cita que se daría con Juan Carlos en un refugio entre la nieve de Nahuel Huapi, Aschero en el tren: en bata de seda sale del retrete y se dirige por el pasillo hacia el camarote, golpea suavemente con los nudillos en la puerta, espera en vano una respuesta, abre la puerta y encuentra una carta diciendo que ella ha bajado en la estación anterior, que no la busque, mientras tanto Juan Carlos acude a la cita y llega al refugio, la encuentra con pantalones negros y pulóver negro de cuello alto, cabellera suelta rubia platinada, se abrazan, Nélica finalmente se entrega a su verdadero amor. Nélica pensó en la posibilidad de no secar el piso del baño. Después de vestirse lo secó.[26]

En un momento de distracción, en el que la vulgaridad de lo cotidiano deja de ser el único principio de realidad, Nené *se deja llevar* por su imaginación, pero no va demasiado lejos. Para poder transportarse hasta la consumación sexual y sentimental de su amor con Juan Carlos en un refugio patagónico, se exige pasar antes por un matrimonio y una luna de miel con el doctor Aschero y, previamente, por la muerte, accidental o natural, de la mujer de su futuro esposo. La falta de imaginación con que imagina Nené su entrega al verdadero amor se demuestra no solo en lo convencional de la puesta en escena (el *glamour* obvio del vestuario y el decorado), sino, fundamentalmente, en la imposibilidad de dejar de responder, aun en un contexto tan irreal y apasionado, a lo que ordenan las conveniencias morales. Nené puede imaginar a Juan Carlos viajando hasta las nieves de Nahuel Huapi para encontrarse con ella definitiva y espectacularmente, pero no puede imaginarlo no reprochándole, aun en esa circunstancia, la falta (real) de su virginidad. Antes de permitirse imaginar el triunfo del amor y la pasión, necesita imaginar un casamiento de conveniencia con el único hombre que no podría reclamarle la virginidad perdida para legalizar su

situación y estar segura entonces de que nada podrá interponerse entre ella y su felicidad. Incluso cuando se trata de fantasear en términos ideales, para poder hacerlo, Nené no puede dejar de calcular en términos miserables.

Los personajes de *Boquitas pintadas* —lo dijimos— son inconsolables. No pueden encontrar consuelo en el imaginario sentimental porque están en todo momento demasiado conscientes de que se trata nada más que de imágenes, de representaciones deseables pero ilusorias. La realidad, que debieron dejar en suspenso para poder “abandonarse” a la imaginación, los reencuentra rápidamente en el mismo lugar en el que la dejaron (reencontrándolos con sus carencias y sus desdichas) o, como en el episodio de Nené que acabamos de comentar, continúa ejerciendo su influjo incluso mientras la imaginación actúa.

La novela de Puig es una crítica del funcionamiento del imaginario sentimental y melodramático que lo muestra al servicio del disciplinamiento social: como un código convencional al que alguien debe sujetarse para, distrayéndose de la realidad, soñar despierto con un destino sublime y para impostarse ante los demás como supone se lo exigen, como una persona “sensible”. Aunque con menos fuerza que con la que adhieren a los lugares comunes de la conveniencia social, los personajes de *Boquitas pintadas* creen en los estereotipos folletinescos *porque tienen que creer*: sus identificaciones con la cultura del sentimiento son una de las tantas formas en las que responden al mandato de individualizarse en términos convencionales. Pero algunos de esos estereotipos, el del “final feliz” por ejemplo, pueden ser también, en ciertas circunstancias particulares, la ocasión de un desvío, de un movimiento extraño que no se deja apreciar en términos de sujeción a los imperativos de la realidad (social, moral). A veces, las voces que narra Puig usan los lugares comunes triviales sin una finalidad precisa pero de un modo tan singular que exceden, sin proponérselo, el límite que fijan los usos codificados en términos de respuesta, que extraen de esos lugares comunes resonancias inauditas. El imaginario que se experimenta en estos casos afirma una dimensión extraña de la realidad, que ni es su doble negativo ni un sustituto consolador poco eficaz.

Roxana Páez supo llamar la atención sobre un momento excepcional de *Boquitas pintadas*: el monólogo interior de Nené narrado en la “Decimoquinta entrega”, la escritura de su pensamiento mientras viaja en ómnibus desde Cosquín a La Falda.^[27] Acaso porque siente que ya “no tiene

nada que perder” (acaba de dejar su casa y de separarse de su marido, después de que este recibió, de manos de Celina, las cartas que ella le escribió a la madre de Juan Carlos confesándole sus desdichas matrimoniales), o, lo que es lo mismo, que ya no tiene nada real que ganar, Nené se abandona a su pensamiento casi sin reservas, trama en lo imaginario una realidad melodramática más potente que cualquiera de las realidades que sirvieron hasta ese momento de referencia para sus palabras (incluida la realidad de las convenciones del melodrama). Acaso porque siente por primera vez que se desplaza, o, lo que es lo mismo, que está por primera vez fuera de lugar (fuera de su lugar de esposa, sin un lugar reconocible), Nené experimenta, desde su interior, la presencia de un más allá de las representaciones familiares: traza, desde su borde exterior, las fronteras que separan y protegen su mundo de otros mundos extraños. Si, como suele decirse, nunca se llega tan lejos como cuando ya no se sabe hacia dónde se va, la imaginación de Nené llega hasta el límite de sus potencias cuando ella se entreduerme en mitad del viaje, cuando la pérdida de dominio de la conciencia se vuelve casi completa y puede experimentar otra frontera imposible (imposible de experimentar si se está, simplemente, de uno u otro lado), la del encuentro sin reunión de la vigilia y el sueño.

Nené viene de encontrarse con la viuda Di Carlo, la mujer que acompañó a Juan Carlos hasta su muerte; viene de conocer la última habitación en la que vivió su amado y de oír, de boca de la viuda, que ella, la buena de Nené, era la única mujer con la que Juan Carlos había pensado casarse:

“...—Mientras que de usted hablaba siempre bien, que fue con la única que pensó en casarse”... Señor que estás en el cielo, eso Tú lo has de escuchar ¿verdad que Tú no lo olvidas? “A LA FALDA 40 KILÓMETROS” sin rumbo voy ¿hacia dónde? sin rumbo...“—¿Y qué más decía de mí?... ..—Y, eso, que usted era una buena chica, y que en una época se iba a casar con usted”... ¿conmigo? así es, conmigo, que solamente a él amé en la vida, “GUÍE DESPACIO CURVA A 50 METROS” ¿y al corazón quién lo guía? porque sin que nada nos lo haga presentir se oirá un clarín a lo lejos, y cuando aparezcan los ángeles buenos en el cielo azul, de oro los cabellos y los vestiditos todos de organdí “¿LO MEJOR DE CÓRDOBA? AGUA MINERAL LA SERRANITA” ¿lo mejor del cielo? muy pronto los ángeles me lo han de mostrar ¿adónde me llevan? la tierra abajo quedó, eclipse de vida en la tierra, las almas ya vuelan

hacia el sol, eclípsase el sol de repente y es negro el cielo de Dios. A lo lejos un clarín se oye ¿anuncia que quien mucho ha amado por su ser querido no habrá de temer? tinieblas sin fin del espacio, y los ángeles ya junto a mí no están... “GRAPPA MARZOTTO, LA PREFERIDA EN LA ARGENTINA” ¿y yo de quién soy la preferida? ¿lo seré en la muerte si no lo fui en la vida? [...] y en nombre de este amor y por el bien de él propongo un trueque a Dios, “GUÍE DESPACIO, CURVA A 70 METROS” si yo habré de salvarme antes ha de salvarse él ¿estará cerca o distante? esas nubes de azabache entrever dejan un cementerio blanco, creo reconocerlo [...] junto a una humilde tumba de pie está mi padre, se me acerca y me dice que en nombre de Juan Carlos y por mi bien me dice adiós, con un beso en la frente ya se apartó de mí y del brazo de mi madre se alejan paso a paso ¿y es cierto lo que veo? sus pasos polvo elevan, ¿los muertos recobraron su bagaje carnal? ¿dónde estoy? ¿quién soy? ¿quién fui? ¿Dios ha absuelto a mi alma de toda culpa y cargo? yo viví entre espinas herida sin saber de un momento de amor, si Juan Carlos se acerca y me dice “querida”, todavía sangrante me arrancará cual flor. Juan Carlos, si puedes tú con Dios hablar, que olvidarte no puede te responderá, ...la vida, con sus platos sucios y pañales y los besos de otro que debí esquivar ¿pretendió la vida de este modo tu amor borrar? ja, ja... pero tú, quién sabe hacia dónde irás, quién sabe a cuál de tus ex novias hoy elegirás...[28]

Aunque no se trata de un producto artístico, hay tal pretensión de “belleza” en este monólogo de Nené, tal interés por lograr un efecto decorativo a través de las palabras, que puede decirse que el pensamiento se desenvuelve según un impulso *kitsch* irrefrenable. El exceso de los signos más vulgares de poeticidad[29] habla con elocuencia de su deseo de construir un discurso que parezca suntuoso y conmovedor, de su pretensión de elevarse por el pensamiento hasta las cumbres de lo sublime y lo bello. Pero es tan irrefrenable el mal gusto de Nené por lo que supone es de buen gusto, que sus palabras desbordan el cauce de la mera cursilería sentimental y producen, en lugar de una imagen simplemente conmovedora y agradable, una especie de *monstruo*. A fuerza de excesos, Nené inventa una forma monstruosa de la cursilería, algo similar a lo que Gómez de la Serna llamó “cursi perpetuizable o sensitivo” o “cursi naturalmente exagerado (el de quienes actúan “por su propia turbulencia sentimental”), para diferenciarlo

del convencional “cursi sensiblero”, el de las imposturas sociales.[30] Nené se excede no solo porque usa demasiadas formas cursis, sino fundamentalmente porque las usa de un modo excesivo, demasiado intenso como para no transformarlas.

Los diálogos imaginarios de Nené con Dios, con su padre y con Juan Carlos (modalizados por formas de invocación al otro tomadas de las oraciones religiosas y de las letras de los boleros “Nosotros”, “Perfidia” y “Una mujer”) y el relato imaginario de la consumación de su matrimonio celestial con Juan Carlos (que es una transposición melodramática del dogma cristiano de la resurrección de la carne)[31] se producen en simultaneidad a-paralela con la permanencia de la realidad, representada por la continua aparición de los carteles que, desde la orilla de la ruta, señalan destinos, anuncian cambios de dirección o publicitan los productos de la zona. Mientras que la realidad sigue en su lugar, como una serie de lugares establecidos que hay que recorrer para llegar al destino previsto, la imaginación de Nené se mueve en un sentido imprevisible, experimentando sus posibilidades. Y cuando lo imaginario y lo real se encuentran no es para que aquel se disuelva ante la presencia obvia de este, sino para que la imaginación recomience su marcha a partir de una transformación de la realidad: la transformación del mensaje de cada cartel en una interpelación personal, dirigida al corazón del imaginario amoroso de Nené (““A LA FALDA 40 KILÓMETROS’ sin rumbo voy ¿hacia dónde? sin rumbo...”; “GRAPPA MARZOTTO, LA PREFERIDA EN LA ARGENTINA’ ¿y yo de quién soy la preferida?”). Si la *consolación* supone un dominio de la realidad sobre lo imaginario —que solo existe para suplir o enmascarar una carencia real—, en la imaginación excesiva de Nené lo imaginario se libera del peso de lo real, no se deja explicar completamente desde él (desde los códigos morales, ideológicos y estéticos que le fijan a la subjetividad de Nené un lugar en la realidad), se impone como heterogéneo. La imaginación de Nené se desenvuelve según una legalidad propia: la de su pasión (que es, en primer lugar, pasión por lo cursi), pero no para perder toda relación con la realidad sino para, a partir del alejamiento en el que lo imaginario se constituye, proyectar sobre la realidad una nueva luz, una luz extraña que la haga aparecer de un modo inaudito.

Aunque las construye con los mismos discursos triviales y estereotipados que modelan su sensibilidad de mujer pequeñoburguesa (los del catecismo y los melodramas), en estas fabulaciones excesivas de Nené oímos su voz

como nunca antes, nos hacemos sensibles a la presencia de fuerzas enunciativas que inquietan, desde el interior, la trivialidad de los estereotipos. Oímos en su voz algo diferente, diferente no solo de lo que podemos oír en las otras voces femeninas alienadas en los mismos lugares comunes, sino también de lo que podemos oír en esta misma voz cuando la dominan las exigencias de responder a la realidad en sus propios términos. “Juan Carlos, si puedes tú con Dios hablar, que olvidarte no puede te responderá, ...la vida, con sus platos sucios y pañales y los besos de otro que debí esquivar ¿pretendió la vida de este modo tu amor borrar? ja, ja...”. [32] Nené no se conforma con imaginarse protagonizando una historia de amor como la que cuentan las letras de bolero, imagina su reencuentro con Juan Carlos escribiendo ella misma una de esas letras, la letra de un bolero atípico, en el que se mezclan las vulgaridades más nimias (los platos sucios, los pañales) con sus deseos de sublimidad. Nené sujeta su pensamiento a exigencias “poéticas” de metro y de rima (piensa en versos) para liberarlo de la oposición simple entre lo vulgar y lo sublime instituida en la realidad. Se sujeta a lo anómalo (un discurso que mezcla en forma inaudita lo poético y lo prosaico) para desprenderse de lo convencional. Escribe —parafraseando el comienzo de “Perfidia”— una letra de bolero en la que el romanticismo se contamina con las vulgaridades cotidianas para decir su creencia en el poder del amor a pesar de todo. Nené dialoga imaginariamente con Juan Carlos inventándose un estilo de interlocución en el que los amaneramientos *kitsch* transmiten, no el encanto vulgar e impostado de sentimientos “agradables”, sino la afirmación crispada de una voluntad secreta, irrealizable e inconforme: un “flujo pulsional destemplado” [33] que precipita el encadenamiento de los “versos” y las sensiblerías hacia una carcajada brutal (“ja, ja...”). [34]

Más acá del sentimentalismo y del resentimiento, de las afecciones que la inmovilizan en los lugares comunes desde los que hablan todas las voces, la voz de Nené se singulariza en un uso anómalo de las formas triviales. Este uso supone una creencia en el poder de transmisión de esas formas estereotipadas que desborda la creencia en su poder de representar verdades morales y estéticas socialmente convenidas. Una creencia anómala en la autenticidad de lo cursi, irreflexiva e in-disciplinada, que resiste cualquier criterio de veridicción, cualquier interpretación en términos de falso o verdadero, porque extrae sus fuerzas, no de una certeza, sino de una convicción. “Cuando la pasión surge —escribe Alberto Laiseca a propósito

de *Boquitas pintadas*—, la cursilería se destruye”.^[35] Cuando la pasión de Nené por ciertos estereotipos surge, se destruyen los estereotipos de la pasión. La creencia apasionada de Nené en la cursilería, en su poder de transmitir lo singular de una experiencia (su amor por Juan Carlos), descompone la consistencia de los estereotipos cursis del “amor-pasión”, con los que se identifica para consolarse o para sentirse en falta. Nené experimenta la autenticidad de ciertas formas triviales por un exceso de creencia en sus imposturas que la pone en estado de invención. Porque cree apasionadamente en que los boleros dicen las verdades del amor (y no solo porque es algo en lo que una mujer sensible debe creer), Nené no se conforma con reproducir una de sus letras, para forzar una identificación en la que cree a medias, sino que escribe su propia letra de bolero, la que señala, de un modo torpe y cómico pero convincente, el lugar intransferible en el que la sitúa su amor.^[36] Porque cree en el dogma cristiano de la “Resurrección de la Carne” con más intensidad que el común de los creyentes^[37] y, sobre todo, porque esa creencia se alimenta de un interés por el cuerpo que va a contramano de la tendencia espiritualizante que caracteriza el discurso religioso (el imaginario cristiano queda puesto al servicio de una imaginación erótica), Nené transforma la actualización narrativa de ese lugar común en una versión apoteótica del “final feliz” melodramático:

[...] con que la llamada Resurrección de la Carne esto era [...]. ¡Dios nos devuelve a la vida en cuerpo y alma! es la voluntad de Dios [...]. Juan Carlos ¿me pides que junto a ti hoy me acueste? para dormir la más reparadora de las siestas ¿recuerdas que me pediste en una carta que me acostara vestida de uniforme? ¿y ese beso qué es? ¿qué significa? ¿estará permitido que me beses? ¡Juan Carlos! en este momento lo veo claro ¡por fin me doy cuenta de una cosa!... si Dios te hizo tan lindo es porque Él vio tu alma buena, y te premió, y ahora de la mano arrodillados miremos a lo alto, por entre los volados de las cortinas nuevas, junto a esta humilde camita de soltera ¿nuestro nido? y preguntemos a Dios Nuestro Señor si él nos declara, por una eternidad, yo tu mujer y tú mi marido...^[38]

En la aparición de la diferencia de la voz de Nené (ese acontecimiento que, desde el punto de vista de la lectura, llamamos *la escucha de su tono*)

se manifiestan las tensiones que singularizan su creencia en el valor de los estereotipos triviales: las tensiones entre la aceptación de la verdad social y moral presupuesta en los usos disciplinados de un estereotipo melodramático como el del “final feliz” (la verdad que dice que este estereotipo vale —poco— porque niega imaginariamente las infelicidades de la realidad) y la creencia apasionada en la autenticidad de la euforia que transmite ese estereotipo cuando se lo usa de un modo anómalo, desprendiéndolo de las codificaciones sociales y morales (la autenticidad de la afirmación de un mundo imaginario, envuelto en el estereotipo, que vale porque es un mundo heterogéneo a la realidad, inventado según leyes propias y secretas). En la aparición de la diferencia de la voz de Nené se manifiestan simultáneamente la singularidad de un modo de usar los lugares comunes de la cultura del sentimiento y la singularidad de una forma de creer en ellos. Y en la aparición de esas dos experiencias singulares se manifiesta, como una condición de posibilidad presupuesta en todo lo que aparece, la singularidad de la posición narrativa de Puig: la tensión irreductible, que define su *escucha literaria*, entre la atracción amorosa por los imaginarios triviales y el distanciamiento crítico. Atracción en la que se experimentan las potencias de invención de esos imaginarios subculturales; distanciamiento que revela los juegos de poder que determinan sus efectuaciones en la circulación (alienante) de los discursos sociales.

“Un gran novelista es ante todo un artista que inventa afectos desconocidos o mal conocidos, y los saca a la luz como el devenir de sus personajes”.^[39] En los momentos más potentes de sus búsquedas narrativas, Puig inventa una afectividad excesiva, un modo extraño de creer en los excesos retóricos y sentimentales propios del mal gusto, que sale a luz en el devenir-anómalo de voces triviales. En esos momentos, las voces narradas se desterritorializan de los lugares comunes de la cursilería pero por un exceso de sentimentalismo que impide su reterritorialización en los lugares comunes de la crítica ideológica o de la frivolidad. En *Boquitas pintadas* puede leerse una reivindicación *camp* del placer que dan, incluso a los lectores cultos, las formas literarias triviales. Pero puede leerse también algo más potente: la afirmación de los poderes literarios de las experiencias con formas triviales fundadas en el goce (en la atracción “misteriosa”) de esas formas. Como ocurre con todo “gran novelista”, la invención de nuevos afectos implica en Puig la invención de un punto de vista nuevo para formular los problemas referidos al poder de la literatura. Allí donde cada voz se da a oír en la

extrañeza de su tono, en esas experiencias de suspensión de las voluntades de dominio que hablan en los discursos, la literatura de Puig se afirma como una experiencia de extenuación de los poderes que actúan en las morales estéticas.

Incluido en *Manuel Puig. La conversación infinita*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2001.

-
- 1 Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, Sudamericana, Bs. As., 1974, 14a. ed. Todas las citas corresponden a esta edición.
 - 2 Severo Sarduy, “Notas a las Notas a las Notas... A propósito de Manuel Puig”, en *Revista Iberoamericana* n° 76-66, vol. 37, University of Pittsburgh, julio-diciembre de 1971, pp. 555-567.
 - 3 Gilberto Triviños, “La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas pintadas*”, en *Texto Crítico* n° 9, Veracruz, 1978, pp. 117-130.
 - 4 Para una descripción de la función consoladora que cumple la literatura de consumo, ver Umberto Eco, “Socialismo y consolación”, en *Socialismo y consolación: reflexiones en torno a ‘Los misterios de París’ de Eugène Sue*, Tusquets, Barcelona, 1970, pp. 7-37.
 - 5 S. Sarduy, *op. cit.*, p. 567.
 - 6 Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Catálogos, Bs. As., 1985, p. 86.
 - 7 G. Triviños, “La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas pintadas*”, *op. cit.*, p. 123.
 - 8 [*Boquitas pintadas*] “Es un folletín con el cual, sin renunciar a los experimentos estilísticos iniciados en mi primera novela, intento una nueva forma de literatura popular”. M. Puig, *Boquitas pintadas*, Sudamericana, Bs. As., 1969.
 - 9 Y que no se contentaría, entonces, con señalar desde fuera los límites estéticos e ideológicos de los folletines, ni tampoco con exhibirlos, gracias a un uso distanciado, desde el interior de las formas folletinescas, sino que se propondría experimentar esos límites a fuerza de transformar lo convencional en anómalo.
 - 10 G. Triviños, “La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas pintadas*”, *op. cit.*, p. 117.
 - 11 Myrna Solotorevsky, “El cliché en *Pubis angelical* y *Boquitas pintadas*: desgaste y creatividad”, en *Hispanérica* n° 38, Rockville, Maryland, 1984, p. 116.
 - 12 M. Puig, *Boquitas pintadas*, *op. cit.*, p. 153.
 - 13 Ni Juan Carlos ni Pancho son consumidores directos de melodramas. Los lugares comunes por los que transitan sus fantasías, condenadas también al fracaso y la irrisión, no remiten por lo general a códigos folletinescos.
 - 14 M. Puig, *Boquitas pintadas*, *op. cit.*, p. 21.
 - 15 *Ibid.*, p. 186.
 - 16 G. Triviños, “La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas pintadas*”, *op. cit.*, p. 123.
 - 17 M. Puig, *Boquitas pintadas*, *op. cit.*, pp. 80-81.
 - 18 *Ibid.*
 - 19 En las que se mezclan “cariño e ironía, nostalgia y sátira, comprensión y carcajada, parodia y sentimentalismo” (Rodolfo Borello, “*Boquitas pintadas*: narración y sentido”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 491, Madrid, 1991, p. 9). Dentro del contexto de las ambigüedades que se permite el punto de vista *camp*, la parodia, en lugar de una estrategia dominante, es un gesto entre otros.
 - 20 G. Triviños, “La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas pintadas*”, *op. cit.*, p. 117.

- 21 El auge de la producción y el consumo en nuestro país de folletines sentimentales se da, como es sabido, durante las dos primeras décadas del siglo XX.
- 22 Susan Sontag, “Notas sobre lo ‘camp’”, en *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona, p. 314.
- 23 Sus vínculos con las formas del relato por episodios se limitaban a los “seriales” cinematográficos, los radioteatros y, más tardíamente, a las telenovelas.
- 24 César Aira, “La prosopopeya”, 1995, mimeo.
- 25 Lo *inactual* es la dimensión temporal de lo que acontece, de lo que insiste en el presente pero sustrayéndose a la identificación con sus signos (los de la “actualidad”).
- 26 M. Puig, *Boquitas pintadas*, op. cit., p. 55.
- 27 Roxana Páez, *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*, Almagesto, Bs. As., 1995, pp. 21-23.
- 28 M. Puig, *Boquitas pintadas*, op. cit., pp. 230-231.
- 29 Nos referimos al uso abusivo que hace Nené del pronombre “tú”, en lugar del cotidiano “vos”; del hipérbaton y el “se” enclítico, para desviarse de las formas sintácticas habituales; de las interrogaciones retóricas y las frases exclamativas, para garantizar el énfasis; de un léxico pretendidamente culto; de metáforas ascendentes (“bagaje corporal”) y los infaltables clichés temáticos (la marcha “sin rumbo”, el amor “vencedor de la muerte”).
- 30 Ramón Gómez de la Serna, *Lo cursi y otros ensayos*, Sudamericana, Bs. As., 1943, p. 26.
- 31 Este relato ocupa casi la totalidad del monólogo de Nené a partir del momento en que interrumpimos su transcripción. M. Puig, *Boquitas pintadas*, op. cit., pp. 232 y ss.
- 32 *Ibid.*, p. 231.
- 33 R. Páez, *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*, op. cit., p. 23
- 34 *Secreta* no solo porque no se la comunique a los otros, sino porque es incomunicable incluso para ella misma (irrepresentable para los códigos morales y estéticos que la individualizan).
- 35 Alberto Laiseca, “Centro-Periferia”, en *La caja* n° 2, Bs. As., 1992, pp. 18-19.
- 36 Una comicidad involuntaria, que acaso pueda ser pensada desde el punto de vista de la ironía (aunque no se trata de un contraste, sino más bien de una mezcla de lo vulgar y lo pretendidamente sublime), pero que no debe confundirse con una estrategia paródica (porque el uso excesivo desborda el juego simple de la inversión de un modelo).
- 37 Desde el comienzo de la novela, por lo que escribe en una de las cartas narradas en la “Segunda entrega”, sabemos que Nené sostiene en su creencia en el dogma de la Resurrección de la Carne todas sus expectativas de que la consumación sexual de su amor con Juan Carlos finalmente ocurra: “cuando sea el diluvio universal, y el juicio final, yo quiero irme con Juan Carlos, qué consuelo es para nosotros, la resurrección del alma y el cuerpo, por eso yo me desesperaba si me lo cremaban [...]”. (M. Puig, *Boquitas pintadas*, op. cit., p. 30).
- 38 *Ibid.*, pp. 233-234.
- 39 Giles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* [1991], Anagrama, Barcelona, 1993, p. 176.