

Boquitas Pintadas, de Manuel Puig:

Una trama de relaciones en el escenario de conformaciones mediáticas

Por Sebastián Matías Stra

sebastianstra@hotmail.com - Universidad Nacional de Rosario, Argentina

SUMARIO:

En este artículo pretendemos puntualizar de forma preliminar una serie de mecanismos narrativos por los cuales la novela *Boquitas Pintadas* (1969) de Manuel Puig remite a algunas conformaciones del proceso de mediatización que proliferó en Argentina en las primeras décadas del siglo XX¹. A partir de esta hipótesis de trabajo, entendemos que la lectura del texto de Puig puede reflejar la forma en que los medios articulan las relaciones sociales y lo interpretamos como una expresión literaria de procesos más amplios, que son a la vez culturales, políticos y comunicacionales.

DESCRIPTORES:

Mediatizaciones, Boquitas Pintadas, Manuel Puig, Estilo de Época

SUMMARY:

In this article we point out narrative resources by which the story of "Small Mouths Painted" (1969) by Manuel Puig refers to some conformations of the shaping mass media that proliferated in Argentina in the early decades of the twentieth century. From this hypothesis we understand that the Puig's book is already thinking about how the media articulate social relations and we interpret it as a literary symptom of broader processes, which are the cultural, political and communication.

DESCRIBERS:

Mass Media, "Small Mouths Painted", Manuel Puig, Period Style

En este artículo pretendemos puntualizar de forma preliminar una serie de mecanismos narrativos por los cuales la novela *Boquitas Pintadas* (1969) de Manuel Puig remite a algunas conformaciones del proceso de mediatización que proliferó en Argentina en las primeras décadas del siglo XX². A partir de esta hipótesis de trabajo, entendemos que la lectura del texto de Puig puede reflejar la forma en que los medios articulan las relaciones sociales y lo interpretamos como una expresión literaria de procesos más amplios, que son a la vez culturales, políticos y comunicacionales.

La preocupación por la presencia de "los mass-media" en la obra de Puig es un asunto que integró parte de la crítica literaria sobre el autor casi desde sus inicios. El temprano trabajo de Josefina Ludmer³ ya anuncia, aunque sea de forma incipiente, esta constante, sobre todo en la segunda novela del autor de General Villegas.

Partiremos desde la utilización de un herramienta teórico que intentará cruzar perspectivas provenientes de la crítica literaria, la historia de los medios y los estudios sobre mediatizaciones. De esta última postura, tomaremos fundamentalmente algunos conceptos pertenecientes a la obra de Eliseo Verón.

Entendemos que para realizar esta lectura de *Boquitas Pintadas* debemos abordar operaciones vinculadas con dilucidar la caracterización de los medios que predominan en la novela y que constituyen un particular momento del proceso de mediatización, que a su vez implican una específica conformación del lazo social que estructura las relaciones interpersonales en la trama. Proponemos partir de la definición de medio de comunicación social sostenida por Verón (1997) en el artículo "Esquema para el análisis de la mediatización". Es decir, como "un dispositivo tecnológico de producción-reproducción de mensajes asociado a determinadas condiciones de producción y a determinadas modalidades (o prácticas) de recepción de dichos mensajes" (Verón, 1997: 12, 13). Esta

definición nos parece adecuada para nuestro marco analítico en tanto nos permite diferenciar claramente una tecnología de comunicación de un medio de comunicación. Este último, entendido por el autor como "la articulación de una tecnología de comunicación a modalidades específicas de utilización" (Verón, 1997: 12, 13).

En este trabajo sugerimos que en la novela conviven aquello que Verón denomina "dispositivos tecnológicos de comunicación interpersonal privada" (Verón, 1997: 14, 15), como por ejemplo el intercambio epistolar entre los personajes, con descripciones que apelan a lo que el mismo autor denomina "comunicación mediática". Con esto último nos referimos a lecturas de periódicos, revistas y escuchas de radio, que van a estructurar el mercado discursivo de un momento determinado.

En este marco, otro de los objetivos del trabajo tiene que ver con analizar este entrecruzamiento de recursos narrativos que oscilan entre las referencias a la comunicación mediática y a los dispositivos tecnológicos de comunicación interpersonal privada con la divergencia, presente en la novela, entre centro y periferia, y más concretamente, entre ciudad y pueblo.

Al hablar del interés de estudiar en la novela de Puig algunos recursos narrativos que remiten a fenómenos ligados por un momento particular del proceso de mediatización, debemos definir de forma breve qué entendemos por mediatización. Partimos de la definición veroniana más reciente, que concibe la mediatización como "la secuencia de fenómenos mediáticos históricos que resultan de determinadas materializaciones de la semiosis, obtenidas por procedimientos técnicos" (Verón, 2013: 147). Tomamos esta definición porque nos permite interpretar los fenómenos mediáticos en torno a las tramas históricas que se suceden con el surgimiento y desarrollo de las tecnologías aplicadas a la materialización de los mensajes.

Boquitas Pintadas, publicada por primera vez por Sudamericana en 1969, implicó para el discurso crítico la posibilidad de poner en tensión elementos de la alta cultura con elementos de “desecho”, de los cuales se servía el autor. Esto llevó a colocar a Puig cercano a posiciones *Pop* o *Camp*, aunque coincidimos con Alberto Giordano (2001) que esta “sujeción” hacia los “materiales despreciados por la cultura alta” constituye más “un punto de partida” que “un fin en sí mismo”.

Para Beatriz Sarlo, la constitución de las novelas desde lugares comunes implica la “originalidad” de Puig y la presencia del autor en sus textos no está atravesada por el estilo personal, sino que se articula como “el museo imaginario de sus gustos” (Sarlo, 2007: 324). En este sentido, el autor no esconde sus fuentes, sino que se esconde detrás de ellas (Sarlo, 2007). El narrador no deja sus marcas de forma directa, sino más bien indirecta, casi colocándose en una posición de espectador. Por su parte, nos parece muy significativa la frase de Piglia que describe a la temática de Puig como “el modo en que la cultura de masas educa los sentimientos” (Piglia, 1993: 114). Y en referencia a la relación con la vanguardia, sostiene que Puig ha ido más allá porque “demostró que la renovación técnica y la experimentación no son contradictorias con las formas populares” (Piglia, 1993: 115). Relacionado a esto último, José Amícola considera que el autor de General Villegas pone en entredicho las fronteras del arte de un modo “más osado” que el que lo hicieron las vanguardias históricas porque su poética no está ligada a un simple armado con diversos materiales, sino “que juega con la misma categoría de nobleza o depreciación de los materiales utilizados para su recontextualización” (Amícola, 2000: 211).

Desde una lectura contextual y más politizada, Saccomanno explica que Puig era mucho más que la multiplicidad de elementos que contienen sus novelas:

“Puig es la violencia que esas escrituras representan” (Saccomanno, 2000). El escritor elige estar del lado de las víctimas, porque “elige sus voces”. Para Jorge Panesi (1983) ningún autor en la literatura argentina ejecutó mejor que Puig la novela como un despliegue de voces encontradas y desencontradas.

Específicamente *Boquitas Pintadas* es pensada por Josefina Ludmer como la correlación de dos lecturas: “la lectura inmanente, sentimental, folletinesca, populista, y la lectura *camp*, vanguardista, la lectura formal” (Ludmer, 1971: 12). Entre estas dos instancias, la novela se constituye como un elemento de la literatura de masas y, a su vez, como un objeto de interrogación para la crítica literaria. Otra vez en el centro del análisis está el procedimiento, que en este caso se encuentra indiferenciado, “al desnudo”. Contrariamente a la postura de Sarlo, Gilberto Triviños (1978) concibe a *Boquitas Pintadas* como una “parodia”. Pero también, –y fundamentalmente– es para este autor la negación del género folletinesco, aunque la misma novela se anuncie en su título como folletín y haya sido intención de Puig publicarla por entregas. Con la muerte de Juan Carlos, anunciada vía una nota en la revista *Buena Vecindad*, el texto subvierte todo el orden cerrado del melodrama. Siguiendo el camino abierto por Barthes en “Mythologies”, Margery Safir postula que *Boquitas Pintadas* “es una novela construida en base a mitos” (Safir, 1975: 48), y señala dos mitos principales que gobiernan la obra: el mito de los modelos sentimentales de la realidad pequeño-burguesa y el mito de la realidad pequeño-burguesa.

Para Alberto Giordano la gran cuestión de la sujeción para Puig es la conversación. La conversación que desliza a modo de original trasladado a reproducción en sus novelas: “La lengua familiar, la lengua de la clase media argentina, en un pueblo de la Pampa de los años 30’ y 40” (Giordano, 1996: 25). Hay dos cuestiones fundamentales que concluye Giordano sobre la obra de Puig: “El desprendimiento de la voz

narrativa de la sensibilidad que presuponen los materiales que la constituyen y el desprendimiento de las voces narradas en conversación respecto de los códigos morales que constituyen los modos de la interlocución social dentro de la cual se individualizan” (Giordano, 1996: 31).

Incluso desde la entrada de Puig en la literatura se trata de orientar el análisis en el sentido de que la *literatura* como institución adopta los géneros menores y se lo coloca a Puig como un representante de esta “adopción”. No se piensa en las potenciales formas de transformación que este movimiento implica para el propio ambiente literario, otorgando una fuerza menor al ambiente que Puig recupera y considerándolo desde una acepción de apropiación meramente instrumental:

“Con Puig –se afirma- entran a la literatura códigos no consagrados: adquieren, dentro de ella (según sus criterios culturales de valoración), un estatuto literario. La literatura expande sus límites, integra lo que antes estaba fuera de ella sin tener que redefinirse (sin redefinir, por ejemplo, la pertinencia literaria de la oposición entre códigos consagrados y no consagrados)” (Giordano, 2001: 57).

EL PROCESO DE MEDIATIZACIÓN DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Desde sus inicios el trabajo literario de Manuel Puig está atravesado por la “narración de voces” (Giordano, 2001: 70). Puig escuchó “el modo singular en que el cuerpo es atravesado por los discursos” (Ibíd.: 71). La forma en que Giordano interpreta el trabajo de Puig como la transcripción de voces –cotidianas, familiares, de su niñez- nos puede dar la posibilidad de pensar que en el contexto de esas voces, la *escucha literaria* de Puig las recupera en tanto imbuidas en un código particular. Y que ese código está ligado en parte con el desarrollo de las mediatizaciones, tal y como se configuraron en el momento del tiempo de

la historia de *Boquitas Pintadas*: “La literatura de Puig es desde un comienzo narración de voces. Voces que se escuchan tensionadas entre la generalidad de los códigos (los discursos, los géneros), que son la condición de posibilidad de todas ellas, y la singularidad, irreductible e irrepresentable, del acto de aparición de cada una” (Giordano, 2001: 70).

Pero al estado del proceso de mediatización de las décadas del 30` y 40`, debemos sumarle la estabilización de algunos modismos culturales y discursivos que aparecen como emergentes de las últimas olas inmigratorias y su proliferación en la sociedad argentina, con un movimiento transgeneracional y una creciente alfabetización a la que se añaden las políticas de recuperación de los símbolos patrios que se instalaron durante el Centenario. Un momento que Rivera, Ford y Romano definen como: “un complejo proceso de amalgama de la vieja cultura criolla –de raíces autóctonas e hispano coloniales- con los aportes heterogéneos de la inmigración europea” (Ford, Rivera, Romano, 1984: 26).

En un nivel más general, y sin abordar el desarrollo diferente que han tenido los conglomerados de medios según los países, Eliseo Verón describe los procesos de mediatización de principios del siglo XX como un momento en el que:

“Hay varios dispositivos que hacen posible la mediatización de la temporalidad y que a partir de fines de la primera guerra mundial, convertidos en procesos industriales y comerciales, están operando al mismo tiempo: el cine, la grabación del sonido y la radio” (Verón, 2013: 258).

Y en el caso particular de la Argentina, citamos a Ford, Rivera y Romano, quienes describen de esta manera la creciente complejización del ecosistema mediático de principios de la centuria pasada:

“Esa realidad...encontrará su expresión más cabal en la producción –y el consumo- de los medios de

comunicación que crecen vertiginosamente de 1880 a 1929: del periodismo popular informativo, los magazines tipo *Caras y Caretas*, los libros para quiosco a las primeras experiencias del cine mudo, radio y disco y también en los nuevos géneros que responden a la necesidad de síntesis de esta sociedad en formación, como el tango, el sainete, el circo criollo, el folletín gauchesco, etc. Es decir, los medios y sus contenidos particulares crecen y se afirman en Argentina no solo como reflejo de su desarrollo universal o como resultado de la rápida formación en el país de un mercado masivo, sino también como respuesta a las acuciantes necesidades culturales de información, recreación y educación de esa sociedad en formación” (Ford, Rivera, Romano, 1983: 26, 27).

Según Rivera, hay una relación de contenidos entre los géneros que constituyen a los primeros medios. El radioteatro, expresión ficcional de la radiofonía comercial, estructura sus historias a partir de “esquemas que ya habían probado su eficacia en la producción folletinesca” (Rivera, 1984: 66).

Para las primeras décadas del XX van apareciendo vía la prensa y la radio elementos que luego va a heredar la televisión. Esos elementos son nombrados como “rasgos” por Raymond Williams y son tres: la denominada transmisión de “difusión amplia”, es decir el *broadcasting*: “La difusión extendida, tal como se había desarrollado con la radio, parecía un modelo inevitable: transmisiones centrales y aparatos domésticos” (Williams, 2011: 44). El contenido articulado en forma de *miscelánea*, abordando “gran cantidad de temas” (2011:64) y la forma de recepción en *flujo continuo*. Esta característica, plantea el autor, probablemente sea la que define a la radio y a la teledifusión como “una tecnología y como una forma cultural” (Williams, 2011: 115). Estos atributos, ya desde su existencia en los medios que conformaron el ecosistema mediático de la Argentina de las primeras

décadas del siglo pasado, implicaron toda una reorganización del espacio doméstico y también afectaron la constitución de relaciones interpersonales. El medio ya funcionaba como articulador del *lazo social* por el ambiente que implicaba.

Ya centrándonos en la trama de la novela de Puig, Nené que escribe a Leonor, la madre de Juan Carlos, recordando mejores años en su pueblo natal: “*¡Que distinto era Vallejos! A la tarde venía alguna amiga, charlábamos, escuchábamos la novela, bueno, eso cuando no trabajaba en la tienda, pero acá, ¿qué gané con venirme a Buenos Aires?*” (27). En la chatura de Vallejos ya el medio va conformando ritualidades y es articulador de encuentros sociales. Buenos Aires implica escuchar la novela en soledad. Hay una pérdida: el vacío nostálgico de Nené en Capital, en un pequeño departamento con un matrimonio e hijos que la sofocan. Esa pérdida es puesta en la historia a través del recuerdo de prácticas de escucha, del acto de juntarse una tarde, a charlar y escuchar la novela.

Según la línea de análisis que planteamos en este trabajo, el recurso de tomar situaciones de recepción de medios, también implica en *Boquitas Pintadas* la reminiscencia a un *estilo de época*. Para Oscar Steimberg, *los estilos de época* son trans-semióticos, “no se circunscriben a ningún lenguaje, práctica o materia significativa” (Steimberg, 1993: 65). Son entendidos como un conjunto de dispositivos de producción de sentido que crean imágenes del enunciador y el enunciatario, configuran retóricas y legitiman o rechazan temas (Steimberg, 1993).

Nené atesora un artículo de la revista *Buena Vecindad*, de publicación mensual. El mismo tiene fecha de abril de 1947 y en su primer párrafo se lee:

“FALLECIMIENTO LAMENTADO. La desaparición del señor Juan Carlos Etchepare, acaecida el 18 de abril último, a la temprana edad de veintinueve años, tras soportar las alternativas de una larga enfermedad,

ha producido en esta población, de la que el extinto era querido hijo, general sentimiento de apesadumbrada sorpresa, no obstante conocer muchos allegados la seria afección que padecía...” (9).

La siguiente parte de la novela es una inmediata carta de Nené a la madre de Juan Carlos, que comienza la presunta correspondencia entre ambas. Aquí se deconstruye la alternativa del conocimiento público que suplanta a la comunicación interpersonal, mediada por el teléfono o la misma correspondencia. Desde Capital, Nené se entera de la muerte de Juan Carlos por un artículo de una publicación de pueblo, que guarda como un pedazo de Juan Carlos. De esta forma comienza a enhebrarse la trama de la novela. En una relación entre las referencias a “dispositivos tecnológicos de comunicación interpersonal privada” y las referencias a momentos atravesados por comunicaciones mediáticas. Primero, en las lecturas de las noticias que Nené guarda de la revista *Buena Vecindad* y luego en el intercambio epistolar que ella mantiene con Doña Leonor, la madre de Juan Carlos.

LAS CARTAS Y SU RELACIÓN CON LOS CUERPOS

En la novela los soportes en los que los discursos se encuentran llevan “las marcas del cuerpo”. No se trata de un medio de comunicación, pero podemos decir que el soporte de las cartas actualiza la feminidad de Nené, o mejor, la construcción de lo femenino que Puig toma del estereotipo del cine, de la radio y de las fotonovelas. Esas cartas con la cinta rosa, que una vez se perdió y que Nené pretende recobrar. Lo mismo que las inscripciones en las fotos de Juan Carlos, algunas dedicadas, que implican la intervención del cuerpo sobre el cuerpo mismo de la foto.

Según la hipótesis de Jorge Panesi, “La escritura se piensa en Puig como un producto material que muestra su ínfima ligazón con el cuerpo, la memoria, el trabajo y la verdad” (Panesi, 1984: 917). Si el conoci-

miento público suplanta la mediación interpersonal en el primer acceso que tenemos a la historia, las cartas suplantando a la memoria: los hechos son recapitulados por las cartas que envía Nené a Doña Leonor desde Capital a Coronel Vallejos. El narrador invisible es suplantado, a su vez, por las articulaciones provenientes de todo tipo de escrituras, que funcionan a modo de inscripciones develadoras. Y ellas en sí remiten, por su relación o por su contenido, al cuerpo: las historias clínicas describen los síntomas del embarazo de Raba, las actas policiales el cuerpo abatido de Pancho, la agenda de Juan Carlos a la apropiación del cuerpo de Mabel, las cartas de Nené al miedo por la cremación del cuerpo de Juan Carlos. Nené misma escucha la audición por radio de *Tango versus bolero*, mientras “empieza a cambiarse la ropa gastada de entrecasa por un vestido de calle...” y finalmente “...se lleva el cabello tirante hacia arriba tratando de reconstruir un peinado en boga algunos años atrás” (14), marcando en la duración de un tango y un bolero la relación entre cuerpo y tiempo que sigue inmediatamente al acto de escribir la carta.

Las propias cartas toman un particular contacto con el cuerpo en el acto de escribir. Lo vemos en descripciones como la siguiente:

“Dobla carta y recorte en tres partes y los coloca en el sobre. Los saca con un movimiento brusco, despliega la carta y la relee. Toma el recorte y lo besa varias veces. Vuelve a plegar la carta y recorte, los pone en el sobre, al que cierra y aprieta contra el pecho. Abre un cajón del aparador de la cocina y esconde el sobre entre servilletas. Se lleva una mano a la cabeza y hunde los dedos en el pelo, se rasca el cuero cabelludo con las uñas cortas pintadas de rojo oscuro. Enciende el calefón a gas para lavar los platos con agua caliente” (20, 21).

La carta en *Boquitas Pintadas* genera un especial

acercamiento con el tacto y una predominancia de las relaciones pasionales de apropiación, sobre todo en Nené. Esa constante también se da en las fotografías, pero mucho menos pormenorizada por Puig. Nené se aferra al índice de Juan Carlos que son sus cartas y también a las propias cartas que ella le envió a él. Y hace referencia a las manos por las que en su circulación podrían haber pasado:

"Recuerde que mis cartas son las de la cinta celeste, con eso basta para darse cuenta, porque están sin el sobre, yo cuando las coleccionaba fui tonta y tiré los sobres, porque me parecía que habían sido manoseados, ¿no le parece que un poco de razón yo tenía? Al sobre lo tocan en el correo muchas manos, pero la hoja de adentro no la había tocado más que Juan Carlos, pobrecito, y después yo, nosotros dos nomás, la hoja de adentro sí que es una cosa íntima" (13).

Pero Nené anuncia a la madre de Juan Carlos que al devolver éste sus cartas no las había atado con una cinta rosa, como se acostumbraba a hacer con las cartas de las chicas. Ella, en cambio, sí había rodeado las cartas de su novio con la correspondiente cinta celeste. En este intercambio se completa una doble enunciación: la primera en el envío de las cartas cuando eran novios y la segunda en la devolución frente a la ruptura amorosa. Como la carta, en tanto fijación del discurso mediante la escritura en un papel, implica una *alteración de la escala*, esas mismas cartas son recontextualizadas en el segundo momento de su enunciación que es la devolución. Para cerrar el círculo, las cartas deben regresar a Nené. En este recorrido se juega el sentido de la novela.⁴ Que es un sentido muy propio del momento del proceso de mediatización que implicaron las primeras décadas del XX. El cual entendemos como la conjugación de la emergencia de las primeras tecnologías del directo con los usos tradicio-

nales de la comunicación epistolar y el de un consumo cultural y mediático diferenciado y diferenciador entre centro y periferia.

Nos enmarcamos en un sistema predominantemente auditivo y táctil. Nené necesita detener la circulación de esas cartas. Necesita que se recupere la situación original de enunciación ante el riesgo de que esos papeles tan "íntimos", perdidos en un cajón de una casa de Coronel Vallejos, puedan ser "manoseados". Como fue manoseada ella por el Doctor Aschero -motivo de la pérdida del amor de Juan Carlos- y como son manoseados los sobres, por los empleados del correo.

La relación materia-cuerpo/materia-carta es una constante en la novela. Lo oculto no sólo está en el contenido de la carta, sino en la reacción del momento posterior a escribirla, detalladamente descrito por Puig. Como plantea Panesi, la escritura "cumple siempre una función develadora, aclaratoria, desalienante, echa luz sobre la confusión o la ceguera en la que se mueven los personajes de clase media" (Panesi, 1984: 917). Agregamos que desde nuestra perspectiva no es solo la escritura, sino fundamentalmente el acto de materializar el mensaje, la relación con el cuerpo de esa materialización, la circulación de ese sentido, lo que será revelador en la escritura de Puig.

UN ESPACIO NARRATIVO ATRAVESADO POR LOS DISCURSOS MEDIÁTICOS

Las escrituras de la modernidad se van articulando paulatinamente en la relación centro-periferia. La tardía circulación de las publicaciones equivale a la demorada correspondencia a la madre de Juan Carlos. La distancia que ahoga a Nené, por no poder estar en junto a Juan Carlos en su despedida, se expresa en la referencia a otro artículo de la revista *Buena Vecindad*, esta vez fechado en la primavera de 1936. Dos artículos de la publicación provinciana articulan el hilo temporal de la historia. El primero anuncia la muerte de Juan Carlos, tras una "*larga enfermedad*".

El segundo es el inicio del amorío entre éste y Nené. En ambos casos el artículo es atesorado. El de 1936 es recortado y enviado a la madre de Juan Carlos, a modo de evidencia, a modo de índice del amor entre los dos. Tanto en el caso de los artículos, pero sobre todo en el de las cartas, la importancia está dada por la persistencia y la autonomía del mensaje. En esta autonomía se juega la cuestión de la circulación. La trama está dada en la sospecha sobre quién tiene las cartas. En una muy suspicaz hipótesis, Ludmer (1971) adivina un hilo que conduce hacia el fuego como acto de destrucción de todo indicio: primero representado en el miedo que Nené tiene a la cremación del cuerpo de Juan Carlos. Luego, el miedo de que él mismo, en vida, haya quemado sus cartas. También el miedo de que Celina, hermana de Juan Carlos, queme la correspondencia entre ellos. Para Ludmer el relato se cierra cuando Nené en su lecho de muerte pide, entre otras cosas, que Massa, su propio marido, queme las cartas de Juan Carlos en el incinerador.

La novela produce sentido a través de la fundación de un espacio predominantemente metonímico. La parte es puesta en lugar del todo. Las cartas son Juan Carlos. Pero para que la sustitución sea válida, tanto las cartas como el cuerpo deben existir. En la cremación del cuerpo se destruye la futura resurrección de la carne: *“resulta que Juan Carlos me dijo más de una vez que a él cuando se muriese quería que lo cremaran. Yo creo que está mal visto por la religión católica, porque el catecismo dice que después del juicio final vendrá la resurrección del cuerpo y el alma”* (11). Es también en la incineración de las cartas que se desmaterializa el indicio que une a Nené con Juan Carlos para siempre. Pero en su lecho de muerte Nené tiene un gesto redentor con su esposo e hijos, gesto que se puede leer como un acto de moral conveniente, tan propia de los personajes de la novela.

Según Mirta Varela, “Las tendencias de la historia de los medios nunca son lineales y nunca son unívocas” (Varela, 2010: 14). *Boquitas Pintadas* actúa desde la coexistencia. De hecho presupone una ruptura con la estructura del folletín pero se presenta como un folletín.⁵ Reconoce medios masivos de comunicación, pero estos conviven con fragmentos de comunicaciones interpersonales y fuentes burocráticas administrativas.

En las primeras décadas del XX, tiempo donde sucede la mayor parte de la historia, el proceso de mediatización estaba marcado por la prominente masificación de la radio, la asentada inscripción de la prensa gráfica –recordemos la constitución que hace Nené de su padre como lector de noticias o las ya citadas publicaciones de la revista *Buena Vecindad*-, la conformación de revistas especializadas dirigidas a segmentos particulares de públicos –Mabel lee la revista *Mundo Femenino*-, el uso social del álbum de fotos como espacio de archivo y ordenamiento predominantemente visual que permite la constitución de la historia de vida (como un museo biográfico es descrito el álbum de Juan Carlos). A esto se articulan en la novela las inscripciones que no son públicas y a las cuales sólo tiene acceso el relator (omnisciente), por ejemplo: actas, historias clínicas, denuncias, etc.

La posibilidad técnica del acceso al cine y a la radio le permite a Mabel constituirse en “adelantada” en el culto a las estrellas y la distancia de Nené que, aunque viviendo en la ciudad y pudiendo acceder a los espectáculos teatrales, está “menos entrenada” y lleva el sesgo de clase que marca la imposibilidad de apropiarse del *Star System* del cine y la radio como consumo diferenciador. El padre de Nené, lector del diario de las noticias de la Segunda Guerra. Massa, su esposo, lector también de la prensa gráfica. La mayoría de los personajes se constituye como escuchas de boleros y tangos en emisiones radiofónicas. Hasta los mismos lectores (aquí se refleja la constitución de un código común) se constituyen como entrenados perceptivamente. Esto se expresa en los epígrafes de

las letras de los tangos más populares de Alfredo Le Pera, principalmente, pero también de Homero Manzi y Agustín Lara. “El broadcasting da al reconocimiento de una cultura común sin tener participación en su producción” (Varela, 2009: 216). Este reconocimiento permite que los personajes, por ejemplo en sus modismos, compartan un código común. Allí lectores y protagonistas se convierten en cómplices de un mismo marco de lectura: la cultura proveniente de los medios de comunicación de principios y mediados del XX.

Hay también un consumo diferenciado según la clase, un principio de *narrowcasting*, por ejemplo en la lectura de publicaciones específicas. Es en 1918 con la editora Atlántida que se comenzará a definir el público moderno y especializado⁶ (Ford, Rivera, Romano, 1984). Mabel es lectora de medios específicos. Tiene cierta especialización y la posibilidad de comprar y coleccionar los números, y hasta de entrar en interrelación escribiendo al correo del corazón. Esta correspondencia con la redactora de la revista en donde Mabel escribe bajo el pseudónimo “*Espiritu confuso*” nos informa, por ejemplo, de las dudas de Mabel sobre el amor hacia Juan Carlos, del rechazo de su familia hacia éste, de la preocupación por un posible contagio de la enfermedad de Juan Carlos y también, entre otras cosas, de la aparición de Cécil, el joven estanciero de origen inglés, pretendiente de Mabel.

EL REPASO DE VIEJAS FOTOS

En la novela las fotografías llevan las marcas espacio-temporales de su producción. El álbum es descrito en la *Tercera Entrega* y se ancla con el epígrafe de Le Pera “*Deliciosas criaturas perfumadas, quiero el beso de sus boquitas pintadas...*”. La composición material del mismo es relatada de forma minuciosa: “*Las tapas están tapizadas con cuero de vaca color negro y blanco. Las páginas son de papel de pergamino. La primera carilla tiene una inscripción hecha en tinta: JUAN*

CARLOS ETCHEPARE, 1934” (33). Luego continúa con la descripción de las fotos, su posición en las páginas, sus leyendas, los tamaños de las mismas. A nivel narrativo, el repaso de las fotos nos da conocimiento de que “la cosa ha estado allí”. Aludiendo a lo planteado por Verón (2013): “la referencia es el orden fundador de la foto”. Podemos interpretar como de este orden al recurso de describir el álbum de fotos de Juan Carlos. La encontramos en el marco de mecanismos indiciales de postulación de existencia. Una de las fotos es descrita de la siguiente manera:

“Escena campestre bajo un algarrobo, tendido en el pasto un mantel cargado de platos con milanesas, huevos duros, tortillas y frutas, al fondo muchachas y muchachos en actitud de esparcimiento, sentados en el pasto junto al mantel una muchacha de pelo negro, corto y ondulado que se adhiere al rostro de óvalo perfecto, grandes ojos negros sombreados, expresión ausente, nariz pequeña, boca pequeña, busto comprimido por el vestido de gasa floreada, y un muchacho de pelo castaño claro, camisa abierta por donde asoma el vello del pecho, amenazando con un tenedor empuñado como una daga al plato de milanesas” (35).

Aquí el indicio de la relación de Juan Carlos con Mabel, luego asentada en su agenda, el día de la primavera de 1935. “La fotografía se inserta profundamente en la corporeidad espacio temporal del individuo, en el tiempo sociobiológico del actor” (Verón, 2013: 248). Hay en el álbum algo ligado a la cuestión del coleccionismo, del acomodamiento archivístico de la conjugación entre tiempo y vida. Una forma eminentemente moderna de organizar la propia vida como representación. Otra vez tomamos contacto en *Boquitas Pintadas* con racionalidades paralelas. Mientras archivamos, hacemos legible, damos sentido a la historia de Juan Carlos en la cronología del álbum. En paralelo

tomamos contacto con la escritura administrativa del embarazo de Raba, con los informes de la incorporación como cadete a la policía de Pancho, con el acta policial que implica el último contacto entre ambos: el asesinato de Pancho por parte de la sirvienta. Advertimos un mismo ordenamiento que conjuga a los textos citados en el asentamiento de la conformación burocrática de los datos, en post de la legibilidad de los mismos, de un control sobre las implicancias criminalísticas que va de acuerdo al anhelo de registro del álbum fotográfico de Juan Carlos. El cual también es redactado y vertido sistemáticamente en su agenda personal. Otra vez la escritura devela. Pero sólo en contacto con la materialidad del cuerpo.

En las fotos la figura que predomina es la de Juan Carlos, que es pasado, es ausencia:

“Los siguientes grupos de la izquierda, hasta terminar el álbum, pertenecen a diferentes momentos de las décadas del veinte y del treinta, con la presencia frecuente de un joven de pelo castaño claro largo cubriéndole las orejas, figura atlética e invariable sonrisa” (34).

Interpretamos que la foto no sólo es una vinculación con un real existente, -en este caso el cuerpo de Juan Carlos, sus amistades, familiares y amoríos-, sino también de un *estilo de época* determinado. Hay cruces entre memoria y recuerdo que nos dan cuenta de que el momento ha tenido lugar pero a su vez nos dan claves interpretativas de otras épocas. Como un *maniquí arqueológico*, “que sirve para presentar el traje de época” (Kracauer, 2008: 21).

Pero también entendemos que el uso de las fotos, y sobre todo del álbum, va más allá que el mero resto y se articula con el código. Puig juega con todo ese sistema constituido, según Barthes (1974), por “una reserva tradicional de signos”. Aunque no mencionado en el ensayo al que hacemos referencia, nos instala-

mos en el ámbito de la *terceridad*.

Una forma de connotación que aparece en las fotos (según el clásico artículo de Barthes) es la “pose”: “existe una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya preparados” (Barthes, 1974: 119). La foto marca la relación existencial con el referente, pero la pose marca lo que la historia intenta contar: “...y un muchacho de pelo castaño, camisa abierta por donde asoma el vello del pecho, amenazando con un tenedor empuñado como daga al plato de milanesas” (35). También la existencia de los objetos es una forma de connotación, cada parte del álbum está correspondientemente ordenada: “la tercera está ocupada por letras rústicas impresas entrelazadas con lanzas, boleadoras, espuelas y cinturones gauchos, formando las palabras MI PATRIA Y YO” (33). El “código de connotación” es histórico, cultural. Esto recupera Puig, no sólo de las fotos de la década del 30’, su texto, su álbum, sino de los múltiples efectos que esa descripción provoca a lo largo de la historia.

VOCES DESDE OTRO LADO

La obra de Puig va a implicar la aparición de “lo otro” en la literatura: “de algo que concierne a la literatura pero que no es reconocible, en principio, desde ella” (Giordano, 1996: 5). Para Giordano, la escucha literaria es una “escucha fascinada”. Aquí la podemos poner en tensión con la misma escucha de la radio, proceso donde por primera vez la oralidad externa se mete en el interior del hogar (Calamari, 2011), una “escucha de algo que es dado por un contacto a distancia” (Blanchot, citado por Giordano, 1996: 12).

“Las determinaciones con las que opera en la literatura de Puig el trabajo de crítica discursiva (sobre lo que es general a todas las voces) se desplazan en el “medio indeterminado de la fascinación” (idem. 26) por lo otro (lo singular, el tono) de la voz de los otros” (Giordano, 1996: 12).

Nos interesan los comentarios de Giordano porque

nos permiten pensar en la existencia de un *algo* extra-literario, que Puig introduce a la literatura y produce un extrañamiento. En este momento de ruptura es que pensamos que en su época de escritor profesional (20 años que van desde 1968 a 1988), fue un síntoma de procesos que el autor pudo advertir a modo de "voces" que provenían desde "otro lado". El tema es dilucidar el contexto de escritura que significó ese "otro lado". Al nivel de los personajes de la historia de *Boquitas Pintadas*, Puig los va a constituir en su mayoría en torno a tipologías de sujetos receptores de medios: "Mabel, Nené, Juan Carlos, Raba y Catalino, por ejemplo, son consumidores de folletines radiales y cinematográficos, todos los cuales se constituyen en paragramas en medio de la parodia" (Triviños, 1978: 117).

Entre ellos, Juan Carlos funciona más a nivel de *huella*. También lo es a modo de *maniquí arqueológico*: imagen fija de una vida y presunción de una época. Sus palabras (quizás tomadas de los vocablos populares que las generaciones post-inmigración hicieron propios heredándolos de la industria filmica, la radio y fundamentalmente de la letra del tango), sus fotos, la escritura de las cartas, remiten, a modo de indicio, a una época más amplia: mito de la realidad pequeño burguesa, para autoras como Margery Safir, o representación metonímica del aspecto relacional que produjo un particular tipo de semiosis en un momento del proceso de mediatización que de forma cada vez más notable se iba articulando como conformador de las relaciones sociales. Juan Carlos transcribe esa "escucha" en su habla, en sus cartas. Este mundo reproduce en la novela lo que Puig reproduce al campo literario: la traducción de una voz supraindividual que provoca una "escucha fascinada" (Giordano, 2001). La absorción de todo tipo de código particular por un código pre individual. Un *sensorium* que implica cierta relación del ambiente con los sentidos.

Pero si bien *Boquitas Pintadas* absorbe dentro de su estructura géneros como el folletinesco radiofónico,

predominantemente perteneciente a la conformación de expresiones culturales de masas⁷, rescatamos la hipótesis de Triviños (1978) de que esa absorción también es transformación. En la entrega decimotercera, Nené y Mabel se reencuentran luego de algunos años y distanciamientos en el pequeño departamento porteño de Nené. La conversación, que ronda frecuentemente al fantasma de Juan Carlos y su construcción mitológica donjuanesca, está atravesada por la escucha de *El Capitán Herido*, radioteatro de emisión diaria. Mabel y Nené son radioescuchas y las construcción de cada una de ellas y su relación con la programación (Mabel nombra al radioteatro como "*la novela de la tarde*") está fundando un espacio de mediatización predominantemente moderno, que luego a raíz de la innovación técnica, fue heredado por la televisión en la constitución de una grilla y en la conformación de rutinas sociales particulares como la espera de la programación o el culto a las estrellas.

En lo que respecta al ambiente doméstico, coincidimos con Mirta Varela en que las "primeras formas de uso de la técnica son rituales y discontinuas" (Varela, 2009: 215). Mabel propone a Nené escuchar la emisión del radioteatro de las cinco. Luego de unas respuestas evasivas, pregunta a Nené si no tiene radio, por lo que suponemos –Puig elije no describir ese momento, sino continuar el diálogo– no tiene el aparato en el comedor y se retira un momento a buscarlo a otro lado. Mientras tanto, Mabel le va actualizando la trama de *El Capitán Herido*. Aquí vemos la organización ritual en torno al aparato y a los momentos de escucha. La radio, que trae voces de otro lugar, también es traída desde otro lugar. Conserva una minúscula ligazón con el soporte material carta que proviene de otro lugar. El hecho de destapar la radio, tanto como abrir las puertas del mueble donde se encuentra oculto el televisor, están marcando que el acontecimiento de escuchar la novela o ver el programa van a romper la rutina, que es necesario cortar el tiempo y el espacio doméstico.

Retomando lo planteado algunos párrafos atrás sobre la absorción de la novela de algunos géneros como el folletín radiofónico. Esto está dado porque el mito que atraviesa el *Capitán Herido*, contiene una temática amorosa, que es el mito que atraviesa el dúo Mabel-Nené a partir del eje Juan Carlos. Éste es inverso a la historia radiofónica y sumamente trágico. *Boquitas Pintadas* desde un comienzo subvierte el mito anunciando la muerte de Juan Carlos (Triviños, 1978). Pero lo radiofónico implica un ambiente y también en *Boquitas Pintadas*, la construcción dentro del estilo de las mediatizaciones de la diferenciación prominente entre pueblo y ciudad. Es una cuestión de circulación a nivel de los discursos y una cuestión de conformaciones identitarias, sociales y culturales a nivel del territorio. Identidad social y diferencia de clase:

"Nené recordó que su amiga siempre había descubierto antes que ella cuáles eran la mejor película, la mejor actriz, el mejor galán, la mejor radionovela, ¿por qué se dejaba siempre ganar?" (173).

Mabel maestra de escuela, Nené etiquetadora del bazar *Al Barato Argentino*. Mabel del *Club Social*, Nené del *Club Recreativo*. El marido de Mabel estudiante del Doctorado en Ciencias Económicas. El de Nené, martillero público. La estructura dicotómica opuesta se expresa en el culto a las estrellas, en el *adelantamiento* de Mabel. Ésta toma el derecho de la palabra porque conoce la historia de *El Capitán Herido* e induce a Nené a escucharla desde sus propios labios por no haber escuchado la novela, e incluso le anticipa su expectativa por el radioteatro que anuncian para el mes que viene: *La promesa olvidada*.

La escucha radiofónica, como la voz que viene del exterior hacia el interior de ese departamento porteño, donde dos jóvenes de provincia se imponían un careo implícito, funciona como el eje relacional entre ellas. Constituye el *lazo*, es el emergente de lo ajeno, de lo "otro" que moviliza, como lo es para Puig, según la lectura de Giordano, la escucha de voces, de ese

elemento que por tan ajeno a lo literario produce la contundente transformación de éste. Lo ajeno aquí es "la palabra pública" (Calamari, 2011), la introducción de esa sonoridad que engendró nuevas percepciones, sensibilidades y modos de apropiación. Para Nené, *El Capitán Herido* era la perturbación, el "ruido" en un encuentro pospuesto muchos años. Para Mabel es el conocimiento de ese relato público que la pone en una situación asimétrica con respecto a Nené: *"Pero si es buenísimo, a mí me gusta – replicó Mabel- recordando que Nené nunca había sabido juzgar sobre cine, teatro y radio"* (177). Aquí la cuestión del conocimiento de lo público, relato espejo de la trama de la novela que se impersonaliza en el programa de radio que "acompaña" el encuentro.

La sonoridad de la radio está de fondo. Su escucha es intermitente, pero no deja de atravesar la estructura del relato. Trae la voz del relator radial que nos cuenta la historia doblada del capitán, su amante, el marido de ésta. A su vez, Mabel y Nené replican esa historia en una esfera que no es la de la Segunda Guerra, sino la de la mediocridad del escenario del mundo *pequeño burgués* de las décadas del 30' y del 40' (Safir, 1975). La trama es representación de la representación, sus personajes desdoblados no nos hablan de efectos, sino de generalidades de escucha y de un tipo particular de ambiente. El ambiente de lo pasional. La relación de los cuerpos con otros cuerpos "presentizados"⁸ por la voz del narrador. Linaje moderno del populismo de masas (Valdettaro, 2009) que se articula en la conformación mediática de la época. En la radio de las primeras décadas del XX no prevalece lo informativo, ni lo analítico. Hay radioteatro, hay deportes y, sobre todo, hay canción. El aspecto indicial predomina por sobre lo icónico y lo simbólico.⁹ Interpretamos que ese imaginario construye Puig en su segunda novela. Lo absorbe, lo transforma y lo hace literatura. Pero el *sensorium* es pre individual y excede las páginas de *Boquitas Pintadas*. Es un am-

biente del cual el autor se nutre. Y este ambiente no se define, en tanto podemos arriesgar que implica ese "resto", así precisado por Valdetarro (2008) y, según la autora, detectado por Adorno y Horkheimer de "las capacidades comunicativas, cognitivas y perceptivas, largamente entrenadas tras generaciones de mediación creciente icónico indicial" (Valdetarro, 2008:3).

LA RELACIÓN CENTRO – PERIFERIA

Como lo hemos nombrado fugazmente más arriba, consideramos que el factor espacial de la relación pueblo-ciudad es determinante en el consumo cultural como otorgador de status en *Boquitas Pintadas*. A nivel general, tenemos que a partir de la crisis del 30' se produce, según la lectura de Ford, Rivera y Romano, "un fenómeno interno de migración (del interior a la capital) que modifica el espectro socio-cultural, que amplía el público popular de los medios..." (Ford, 1984: 27, 28). Este fenómeno de movilidad está expresado en *Boquitas Pintadas* y se convierte en el trasfondo de las relaciones entre los personajes.

Decimos que un medio está marcado por las etapas de su desarrollo (no es lo mismo la radio que se escuchaba en el *tiempo de la historia* que décadas después). Esto también va a tener consecuencia en sus condiciones de circulación. Nené recibe el diario en Buenos Aires un día antes que su padre en Coronel Vallejos. Lee las noticias de la Segunda Guerra y piensa que su padre también va a leerlas, pero la circulación produce un desfase temporal, que hace que el pueblo se coloque en la trama como un lugar que pertenece al pasado, donde ni los diarios son *presente*. Esto provoca una ruptura de la conceptualización de la información noticiable y no es la radio, más fugaz, que se relaciona con Vallejos, sino el diario, más ligado con la lectura racional, con el tiempo detenido.¹⁰ Nené ante todo recuerda a su padre como lector y lo constituye en un doble distanciamiento: temporal, porque el diario llega más tarde, y espacial, porque

es lector de las noticias de su España querida que sufre los avatares de la Segunda Guerra. La separación centro – periferia se replica y la prensa es el nexo. Nené recibe las noticias de la revista *Buena Vecindad* y sufre por la pérdida de Juan Carlos, su padre recibe las noticias de su España natal herida por la guerra.

LA ESCRITURA COMO DOCUMENTO

Si pensamos en las inscripciones presentes en la novela, podemos observar que en *Boquitas Pintadas* se entrelazan las dos lógicas modernas del conocimiento público. Un conocimiento racional, objetivo, burocrático, administrativo, plasmado en actas, avisos, declaraciones, historias clínicas, denuncias. El otro, más de índole pasional, articulado en cartas, notas de opinión, fotos, recortes de diarios, canciones, radioteatros.

Aquí entendemos que en la conjunción de estas formas de escritura, se particulariza un espacio literario que articula Puig, entrelazando el reconocimiento de un momento particular del proceso de mediatización. A esto, como planteamos, se suman escrituras predominantemente simbólicas, con alto valor de código que sirven para racionalizar conductas sociales por parte del estado (actas, denuncias, historias clínicas) y publicaciones de baja circulación como epitafios, avisos fúnebres y notas en revistas de pueblo. Ante esto, podemos pensar en que hay una recuperación de algunos relatos que conformaron el imaginario moderno y que son propiedad tanto de los textos literarios como de los textos mediáticos. Que predominantemente la literatura se funde con un espacio de escritura "más banal", más cotidiana, justamente para perderse en su indiferenciación.

La novela toma sentido por la construcción de un archivo donde predomina la vista sobre los otros sentidos, si pensamos en el distanciamiento que la visualidad implica. En este marco, la distancia es la del narrador. El sujeto que cuenta se ausenta de lo

contado. Y este distanciamiento contiene el valor de la evidencia. Este tipo de escrituras implican la racionalidad de la prueba y señalan en el texto, con su particular ordenamiento, aquello que debe ser recordado, además de probado. El lugar de la memoria se dispone a través de este orden epistémico particular y eminentemente moderno.

El caso de *Boquitas Pintadas*, que luego se replicará en otras de sus novelas, es un territorio poblado de un tipo de escrituras de dominio público burocrático que van constituyendo parte de la trama por su función de registro. Puig pudo advertir que la materialización de los procesos de conformación del estado estaba plasmada en la documentación de este tipo y que esta documentación tenía sentido para él al registrar hechos de las vidas de las personas. Aquí se plantea la interrogación que tiene que ver con las condiciones de acceso a estos textos. Como en las cartas, Nené proyectaba el miedo de que otros, por ejemplo Celina, pudieran acceder al contenido de las mismas. Aquí los textos “administrativos”¹¹ toman el lugar del narrador omnisciente. Los personajes no los conocen. Son parte del conocimiento público. Su visualidad se constituye en tanto se aleja, en tanto se distancia. Como los personajes se reconocen en las fotos, en las cartas, en los recortes de diarios o en las audiciones de radio, aquí son extraños, son ciegos. Esa ceguera es la visualidad que comparten el lector y el autor. Esto está íntimamente relacionado con el conjunto de reglas que implica la circulación de un discurso y su implicancia en las condiciones de acceso que esto tiene. Verón (2013) lo reconoce en el orden de la terceridad, de la ley.

Puig devuelve a la escritura el lugar de documentación. El sujeto enunciador es borrado. Esa escritura documento también denota estructuras jerárquicas muy marcadas. Existe la predominancia de una visualidad que se marca en el registro, el archivo como forma de articulación racional de las cuestiones ligadas con la

población. Esto es interesante porque Puig recupera esas inscripciones y las articula con el lenguaje que convoca a un imaginario más pasional como el de los medios de comunicación de principios de la década del 30'. Hay en la novela territorios que constituyen la escritura de lo público y territorios que constituyen la escritura de lo privado. Una como la otra son develadoras en *Boquitas Pintadas*. Lo privado, las cartas, las dedicatorias al reverso de las fotografías, los pies de fotografía en el álbum, la agenda de Juan Carlos, las confesiones de Mabel. Lo público, las notas de la revista *Buena Vecindad*, la historia clínica de Raba, los informes de Pancho, las cartas de “*Espiritu Confuso*”.

Aquí la interrelación de inscripciones tiene un caleidoscópico matiz cultural. Entendemos que hay un predominio de los sistemas icónico indiciales, con una base marcada por lo simbólico. La articulación con lo real es fuertemente indicial y esto otorga un particular sentido a los procesos semióticos. Podemos presuponer, siguiendo la hipótesis de Valdetaro y Biselli (2004) que esto implica “un tipo de apelación afectiva concreta –totalmente ajena a un vínculo meramente intelectual”. En esto se juegan los textos con apelativos pasionales y aquellos textos de archivos que remiten al imaginario burocrático-racional moderno.

CAMPO LITERARIO Y FENÓMENOS MEDIÁTICOS

Tomamos la hipótesis de Verón (2013) de que los “fenómenos mediáticos” son “procesos transversales” y que “su emergencia afecta de una manera radial y podríamos decir simultánea, a todos los sectores del funcionamiento social” (Verón, 2013: 248). Esta hipótesis nos permite pensar en *Boquitas Pintadas* como una posible expresión de la injerencia de las mediatizaciones en el campo literario, en la conformación de un “ambiente”-en el sentido mc luhaniano del término- que sirve de fuente y que se correlaciona con la relación que los estilos plantean al canon y la configuración vanguardista¹² que esos estilos pueden adquirir.

De forma preliminar, indagamos las lógicas del vínculo social que predominan en la obra. La novela de tiene un fragmento de la circulación del sentido. Desde esta lectura la podemos considerar como un modelo para pensar las relaciones humanas con respecto a ciertas mediatizaciones que se fueron asentando hacia mediados del siglo pasado. Entendemos a la pieza literaria como un momento en donde el sentido queda inscripto, fijado, detenido. Como un lugar donde podemos regresar a modo de indicio para dar cuenta de un proceso más amplio. Consideramos que esto excede a una preocupación inherente al campo literario porque se trata, justamente, de la articulación de éste frente al estado de las mediatizaciones del momento de producción de la obra.

Según Giordano, la sensibilidad literaria de Puig presenta una sujeción a determinados materiales como “los melodramas cinematográficos y radiofónicos, las letras del cancionero popular, la literatura popular y los discursos doxológicos de la clase media” (Giordano, 2001: 86). Esto produce un borramiento de la sensibilidad individual (cuestión sumamente señalada en los estudios sobre la obra de Puig). La originalidad del planteo de Giordano está en que ese borramiento da lugar “a la emergencia de una sensibilidad pre-individual, no codificada, anterior a cualquier individuación” (Giordano, 2001: 86). Entendemos que esa sensibilidad, que caracteriza la voz narrativa del autor, implica condiciones de emergencia que tienen que ver con conformaciones sensoriales dadas por los entornos mediáticos, que a su vez, implican su propia gramática de los lazos sociales que se expresan en *Boquitas Pintadas*. Pero sobre todo, este sentido está dado en la existencia de un código, ya afianzado en prácticas de reconocimiento, que tiene un anclaje predominantemente histórico y que articula un momento de procesos simultáneos de desarrollos tecnológicos, culturales y sociales. En términos peircianos interviene aquí el ámbito de la “terceridad”, “donde el sentido cobra

cuerpo y entra en relaciones históricas. Son las reglas que definen la condición de acceso al sentido, las condiciones de su circulación” (Verón, 2013: 148, 149).

Intentamos reflejar de forma preliminar cómo Puig reconstituye un código que no tiene voz, sino un abanico de matices que lo estructuran como *sensorium*. Sus patrones significantes están situados cultural e históricamente. Cada uno de los momentos que constituyen el sistema *Boquitas Pintadas* pertenece a una sensibilidad que atraviesa y precede al autor y a sus lectores.

NOTAS

1. Si bien los marcos extremos del *tiempo de la historia* abarcan desde marzo de 1935 hasta septiembre de 1968, tomamos este “momento” en la historia del proceso de mediatización porque es donde transcurren los hechos más significativos de la novela, que pueden considerarse como portadores de un tipo particular de relación social articulada en la interrelación de avances técnicos y prácticas sociales orientadas hacia la comunicación.
2. Si bien los marcos extremos del *tiempo de la historia*

abarcan desde marzo de 1935 hasta septiembre de 1968, tomamos este "momento" en la historia del proceso de mediatización porque es donde transcurren los hechos más significativos de la novela, que pueden considerarse como portadores de un tipo particular de relación social articulada en la interrelación de avances técnicos y prácticas sociales orientadas hacia la comunicación.

3. Hablamos del artículo "Boquitas Pintadas, Siete Recorridos", publicado en 1971, sólo dos años después de la aparición de *Boquitas Pintadas* en 1969.

4. Véase la hipótesis de Ludmer (1971) en "Boquitas Pintadas, siete recorridos".

5. Giordano explica esta composición como una actitud *camp*, más que como una reversión explícita del género folletinesco: "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" (Sontag, 1984: 314) con el pasado al que pertenece ese género" (Giordano, 2001: 126).

6. "Hacia 1940 el nuevo panorama revisteril parece totalmente desarrollado. Se cuenta con revistas femeninas como *Para Ti*, *Rosalinda*, *El Hogar*, *Selecta*, *Vosotras*, etc., de interés general como *Atlántida* o *Mundo Argentino*, de carácter gráfico como *Ahora* y *Aquí Está*, de información deportiva como *El Gráfico* y *La Cancha*, de notas y cuentos, como *Suplemento Semanal* y *Leoplán*, de folletines e historietas como *Rojinegro*, *Tit-Bits*, *Pif-Paf*, *El Tony*, *Figuritas*, *Patoruzú*, etc., de cine y radio como *Sintonía*, *Radiolandia*, *Antena*, etc." (Ford, Rivera, Romano, 1984: 34).

7. Recordamos la importancia que tuvo el género folletinesco en la conformación de la radio como medios de masas, cuya mayor afirmación sucede, según Ford, Rivera y Romano, entre 1920 y 1940 (1984).

8. Giordano retoma de Benjamin la cuestión de la *presentización* que implica "la irrupción del presente en una experiencia pasada tal como está siendo, tal como aún insiste" (Giordano, 1996: 7). Más adelante en una nota a pié de página, el autor cita a una frase de Benjamin muy interesante con respecto a este concepto: "Desde el punto de vista de la *presentización* las narraciones no se limitan a representar la realidad, son *realidad experimentada en sí misma*" (idem: 7).

9. Para Verón (2013) si bien el núcleo central del semiosis mu-

sical es la primeridad, tenemos que "la canción, así como la ópera, se sitúan de lleno en la secundariedad, porque cuentan historias" (2013:256). Por su lado, algunas obras, como en el caso de "las fugas de Bach logran, por decirlo así, situarse en la terceridad de un alto grado de abstracción cognitiva" (2013:255). Y la "música instrumental" es "un masivo fenómeno de primeridad: el flujo musical es el representamen de pasiones, emociones e impresiones subjetivas; su objeto, los factores indeterminados que las provocan y su interpretante, las hipotéticas reglas de la mente humana" (2013:255).

10. Ver Valdetaro (2009) "Diarios: Entre internet, la desconianza y los árboles muertos" en Carlón y Scolari (Eds.) *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*.

11. Fechada el 11 de junio de 1937 y con membrete del *Ministerio de Salud Pública de la Provincia de Buenos Aires* tenemos la historia clínica archivada en el *Hospital Regional del Partido de Coronel Vallejos* donde nos cercioramos del embarazo de Raba. (108). Con fecha del 29 de julio de 1937 y membretada por la *Policía de la Provincia de Buenos Aires*, accedemos a la incorporación de Francisco Catalino Páez "Pancho" a la *División Nº 2 de la Policía de la provincia* (108, 109). Del 12 de septiembre de 1937 y asentada en el *Ministerio de Agricultura y Ganadería de la Provincia de Buenos Aires*, tenemos la imposición de demanda de Cecil Brough – Croydon (prometido de Mabel) a Antonio Sáenz (padre de Mabel), acusándolo de haberle vendido ganado con vicios redhibitorios. Hecho que constituyó un gran escándalo y la consiguiente separación de los prometidos. (109). El 17 de junio de 1939 se constituye el sumario parte del expediente con destino al *Juzgado de Primera Instancia del Ministerio de Justicia de la Provincia de Buenos Aires*, que corresponde al hecho de sangre donde perdiera la vida el Suboficial Francisco Catalino Páez a manos de Raba (157 a 163).

12. Decimos vanguardista en relación a la forma de exceder las críticas immanentes que Bürger detectó en las vanguardias europeas de entreguerras y que definió con el concepto de "autocrítica" tomado de la economía política marxista. Por supuesto que en el caso de Puig esa "autocrítica" no proviene de una construcción programática sino de una negación del sentido de lo literario tanto en la construcción de sus textos, como en su misma constitución como escritor. Con respecto a esto último, Beatriz Sarlo comenta: "En realidad, Puig creía que la literatura había terminado. No lo dijo en reportajes, y probablemente la frase le hubiera resultado intolerable por

su solemnidad" (Sarlo, 2007: 323).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AMÍCOLA, J. (2000). Manuel Puig y la narración infinita en Drucaroff, E. (Dir.) *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emece.
- BARTHES, R. BREMOND, C. TODOROV, T. METZ, C. (1974). La Semiología en *Comunicaciones 8*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BISELLI, R. VALDETTARO, S. (2004). Las estrategias discursivas del contacto en la prensa escrita (hipótesis de investigación) en *La Trama de la Comunicación. Anuario del departamento de ciencias de la comunicación N° 9*. Rosario: UNR.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama
- CALAMARI, A. (2011). Desbordes de lo radiofónico en Valdettaro, S. (Coord.), *El dispositivo McLuhan: recuperaciones y derivaciones*. Rosario: UNR.
- CARLÓN, M. y SCOLARI, C. (Comps.) (2009). *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Bs. As.: La Cruja Ediciones.
- CORBATTI, J. (1983). Encuentros con Manuel Puig en *Revista Iberoamericana N° 123*. Pittsburgh.
- FORD, A. RIVERA, J. ROMANO, E. (1984). *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa.
- GIORDANO, A. (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- GIORDANO, A. (1996). Manuel Puig: micropolíticas literarias y conflictos culturales en *Boletín/5 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (octubre de 1996)*. Rosario: UNR.
- KRACAUER, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Buenos Aires: Gedisa.
- LUDMER, J. (1971). *Boquitas Pintadas, siete recorridos en Actual*. Mérida: Universidad de los Andes.
- PANESI, J. (1983). Manuel Puig: las relaciones peligrosas en *Revista Iberoamericana N° 125*. Pittsburgh.
- PIGLIA, R. (1993). Manuel Puig y la magia del relato en *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Urraca.
- PUIG, M. (2012). *Boquitas Pintadas*. Buenos Aires: Booket.
- RIVERA, J. (1968). El auge de la industria cultural (1930 – 1955) en *La Historia de la Literatura Argentina Capítulo 95*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Marzo de 2014. Disponible en la web de la Red de Historia de los Medios: www.rehime.com.ar
- SACCOMANNO, G. (2000). Manuel Puig, yo mismo en *Página/12*, 25 de octubre de 2000.
- SAFIR, M. (1975). Mitología: otro nivel de metalenguaje en *Boquitas Pintadas en Revista Iberoamericana N°90*. Pittsburgh.
- SARLO, B. (2007). El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia en *Escritos sobre literatura Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- STEIMBERG, O. (1993). *La semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- TRIVIÑOS, G. (1978). La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas Pintadas en Texto Crítico, enero-abril 1978*. Veracruz: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana.
- VALDETTARO, S. (2008). Mediatización y Multitudes: Reflexiones acerca de los vínculos entre Socio-Semiótica y Filosofía Política en la actualidad en Fausto Neto y Otros (Orgs.) *Mediatização e procesos sociais na América Latina*, Sao Paulo: Paulus.
- VARELA, M. (2010). Memoria, espacio y medios en *Memória, Espaço e Mídia*. Sao Paulo: UMEESP.
- VERÓN, E. (2008). Du sujet aux acteurs. La sémiotique ouverte aux interfaces (Del sujeto a los actores. La semiótica abierta a las interfaces), en Boutaud, J.J. y Verón, E.; *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communications, Lavoisier, Hermès Science*, Paris. (Traducción: Gastón Cingolani para la cátedra de Medios y Políticas de la Comunicación, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Instituto Universitario Nacional del Arte).
- VERÓN, E. (1997). Esquema para el análisis de la mediatización en *Diálogos N° 48*. Bs As.
- VERÓN, E. (2013). *La semiosis social, 2: Ideas, momentos, interpretantes*. Bs As: Paidós.
- WILLIAMS, R. (2011). *Televisión: tecnología y forma cultural*. Bs. As. Paidós.

IDENTIFICACION DEL AUTOR:

Sebastián Matías Stra.

Argentino.

Licenciado en Comunicación Social Universidad Nacional de Rosario. Docente de Epistemología de la Comunicación en la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Rosario.

Afiliación Institucional: Escuela de Comunicación Social, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario.

Área de especialidad: Arte y Comunicación - Epistemología de la Comunicación - Estudios Culturales
e-mail: sebastianstra@hotmail.com

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:

STRA, Sebastián. "Boquitas Pintadas, de Manuel Puig: Una trama de relaciones en el escenario de conformaciones mediáticas" en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 19, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, enero a diciembre de 2015, p. 197-215. ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634.

FECHA DE RECEPCIÓN: 30/04/2014

FECHA DE ACEPTACIÓN: 12/09/2014