

Cécile Petit*

➤ La parodia en *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig

Sería un error considerar la segunda novela de Manuel Puig –*Boquitas pintadas* (folletín) (1969)–, que trata de amores frustrados por el qué dirán o la tuberculosis del Don Juan de un pueblo argentino de los años cuarenta, como mero folletín, como una historia melodramática de puros personajes estereotipados. La clave constructiva y unificadora de esta obra, aparentemente tan heterogénea, es la parodia, en el sentido más moderno de la palabra². En *Boquitas pintadas*, el escritor crítico, creativo y regenerador no se contenta con subvertir fácil y superficialmente un género específico. Generaliza la parodia de tal modo que terminamos preguntándonos qué discurso está parodiado o parodia al otro, pues el folletín, en principio la única víctima, llega a ser factor de otra subversión. La parodia de los personajes de melodrama coexiste con otros niveles paródicos: el desvío de las técnicas narrativas más obvias del folletín y el trastorno de los pilares literarios –el narrador y su discurso–, precisamente llevado a cabo a través de una sutil utilización paródica de la fragmentación folletinesca.

1. La parodia de los personajes melodramáticos

Los actores de la diégesis, difusores de los temas, son mucho más complejos de lo que parecen. Ambiguos, desdichados a los personajes folletinescos³, no les corresponde el desarrollo dramático ni el tratamiento narrativo que los elevaría a la condición de héroes. Los protagonistas no cumplen con los cánones de belleza: su aspecto físico va cambiando o desmoronándose a lo largo de la historia; descripciones poco ventajosas o narraciones prosaicas los desmitifican, y varias reiteraciones revelan la ineficacia de los esfuerzos estéticos destinados a hacer real y suyo el cuerpo ideal.

Además, la representación paródica del héroe folletinesco ve su complejidad incrementada por su parecido con otra figura estereotipada: Juan Carlos, pseudo-galán, es un Don Juan medio fracasado. Su éxito se evalúa según el número de chicas que caen en sus

* Cécile Petit enseña en el Departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de la Universidad Paris III-Sorbonne Nouvelle y es miembro del Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine.

¹ Este artículo fue presentado en el “TV Homenaje a Manuel Puig en el 30º aniversario de la publicación de *Boquitas pintadas*”, que tuvo lugar el 20 de agosto de 1999 en General Villegas, Argentina.

² Para ahondar en la noción de parodia se remite a Bakhtine (1970, 1991), Genette (1992), Hutcheon (1978, 1985) y Sangsue (1994).

³ Para las características de los personajes folletinescos se remite a Amorós (1968) y Díez Borque (1972).

trampas, chicas enumeradas en su agenda, el equivalente de las listas presentes en la literatura donjuanesca. Pero fracasan sus maniobras, sus promesas gastadas, sus cartas coloquiales atiborradas de errores ortográficos que lo convierten en una versión paródica del “virtuoso de la palabra” (Rousset, 1978: 88), y cuando piensa manejar como títeres a las mujeres de las que depende social y económicamente, termina enamorado, objeto de placer de las que lo abandonan, víctima. El aficionado al dinero, al prostíbulo y a la mentira, el provocador de Dios, de la Muerte, muere después de una comida que es un eco del festín al que el Comendador convida a Don Juan, mas no sucumbe en el combate. Lo fulmina la tuberculosis, a los 29 años, lo que hubiera podido ser un tópico más romántico que donjuanesco (Yujnovsky, 1972: 50) si el tema de la dolencia hubiera recibido el tratamiento esperado, es decir, la importancia dramática que una novela sentimental le hubiera dado. En cambio, la redención de Juan Carlos resulta incierta. La condena simbolizada por la quema de las cartas quizá esté contrabalanceada por el arrepentimiento al que alude la evocación final de las chicas conquistadas, por el elogio que se desprende de placas recordatorias que le rinden culto y lo transmutan en un dios mítico, o por el hecho de que la cremación no sea integral y permita al joven cerrar la novela. En el fondo, el rescate del protagonista tal vez se efectúe a lo largo de la novela gracias a la existencia de dos nuevas versiones de la mujer amante y salvadora: la ex-novia y la hermana, cuyas cartas, recuerdos y acciones hacen presente a un hombre ya muerto.

La parodia de la leyenda va más allá, pues también afecta al que hace las veces de criado, al amigo Pancho, cómplice, discípulo de un maestro del que será rival. No es de extrañar que el protagonista donjuanesco represente un parangón para otro personaje. Con todo, el sirviente, a cuyas peripecias sólo se suele hacer breves alusiones, no acostumbra emplear maniobras tan irrisorias y antirrománticas, actuar a expensas del amo o seducir a mujeres de clase social superior a la suya, según las leyes jerárquicas establecidas por la sociedad y generalmente observadas por la literatura (Kerr, 1987: 106-107). Por otra parte, aunque muere en plena lucha, su muerte no cobra tanta importancia como la de Juan Carlos, puesto que no está condenado al fuego. Sin el honor de que le castigue un hombre de alto prestigio, lo asesina Raba, una mujer de la baja sociedad. Después de enterrado en la fosa común, cae en el olvido.

Los dos protagonistas masculinos mencionados se destacan en especial por la parodia bicéfala, “diacrónica” y “sincrónica” (Kerr, 1987: 95), que los caracteriza: Juan Carlos es una versión moderna del héroe legendario a su vez parodiada por el alumno Pancho al que sirve de modelo. Sin embargo, ambos son muestras representativas de la singularidad de los demás personajes de la novela. Junto con la profundidad psicológica que los define, la convergencia, el contraste y la parodia mutua de tópicos folletinescos, románticos y donjuanescos los hacen demasiado ricos en paradojas como para que se pueda delinearlos fácilmente y clasificarlos como héroes melodramáticos.

2. La parodia de las técnicas narrativas del folletín

La parodia de las reglas folletinescas no se limita a los actantes de la diégesis; también implica las técnicas narrativas que hubieran permitido catalogar *Boquitas pintadas* como folletín. Para pertenecer al género folletinesco, una novela tiene que llevar, entre otras cosas, un paratexto específico, repeticiones, suspenso y una estructura temporal

fragmentada (Eco, 1993). En la obra de Puig, tales principios están exagerados, transgredidos o neutralizados: son parodiados.

El paratexto se desvía de su función tradicional, pues como no presenta de modo transparente e inmediato el pacto de lectura, no garantiza su cumplimiento. Cuando se descubren de antemano algunas de sus anomalías, el paratexto puede funcionar como tal: al ser paródico, anuncia implícitamente la parodia que recorre el libro entero. Pero, cuando esto no ocurre, a contracorriente con su convencional razón de ser, desorienta al público presentándole un falso pacto de lectura. Por ejemplo, la impresión de que se trata de una historia romántica, sugerida por el epónimo y el título de la primera parte de la novela (“Boquitas pintadas de rojo carmesí”), se derrumba con el desarrollo mismo de la diégesis y el nombre de la segunda parte (“Boquitas azules, violáceas, negras”), las cuales invitan a reconsiderar *Boquitas pintadas* como símbolo de la degeneración de la vida, de los disfraces, de la doblez de los protagonistas, de la sangre de la muerte o, a lo mejor, como representación de la parodia, esto es, de la imitación de discursos emitidos por bocas ajenas. El subtítulo, reflejo de la división por entregas de la novela, cuya mención sería superflua si el género de la obra fuera tan obvio, señala de manera implícita la distancia y la similitud entre lo que afirma y el contenido real de la novela. Desde el principio, la parodia se exhibe, invita al lector a ejercer una lectura crítica. También son inhabituales las letras de boleros y de tangos que encabezan cada entrega. Pero quizá la parodia no consista tanto en el añadido de un elemento intruso como en la adaptación al folletín sentimental de las cortinas musicales utilizadas en las radionovelas, en una transposición paródica de los *jingles* publicitarios utilizados en las *soap operas*, o en una imitación de las *guantanameras* (González, 1988: 37, 39, 129, 162) –melodías que jalonan las radionovelas criminales– señalando de modo paródico que un delito está ocurriendo: destacan la subversión a la que se ve sometido el folletín.

En cuanto a las repeticiones, fundamentales en el estilo folletinesco, suelen explicarse por el tipo de difusión de las novelas, el público al que se dirigen, las obligaciones ideológicas de los folletinistas y sus necesidades materiales. Aunque Puig recoge las reiteraciones constituyentes de los folletines, las emplea de manera extraña y sin que esté sometido a los parámetros que las justifican. Las redundancias responden a motivos ajenos a los usos tradicionales del género y su exagerada repetición acaba traicionando su función inicial, las desenmascara como técnicas, señala su carácter estereotipado y la estereotipia del tipo de obra al que pertenecen.

El suspenso, nada opuesto al principio reiterativo, se basa en repetidos travestismos, enigmas y revelaciones diferidas por cortes repentinos, a su vez subvertidos por Puig. El lector, que no puede disfrutar de la sorpresa de un protagonista nunca enterado del engaño, sólo saborea la impostura mediante la segunda lectura que el descubrimiento de la trampa le invita a hacer. Como personaje y público llegan a ser víctimas, el placer del lector ya no surge del equívoco sufrido por el ente ficticio, sino de la trampa en que él mismo ha caído y de la trasgresión del travestismo que lo fomentó. Los enigmas son escasos y singulares: los acontecimientos claves, ambiguos y susceptibles de crear misterio se ven solucionados pocas páginas después, y los datos importantes se divulgan de manera abrupta, neutra e indiferente, como si fueran anodinos. Por el contrario, el misterio parece establecerse a propósito de detalles irrelevantes que quedan sin contestar, o acerca de puntos importantes ya resueltos.

La tensión final de las entregas, normalmente destinada a mantener la curiosidad del público y a inducirlo a comprar y leer el episodio siguiente (Amorós, 1968: 62), está casi

ausente de *Boquitas pintadas*. Muchas terminan con elementos prosaicos o superfluos que rompen con el tradicional enigma o efectismo final.

La parodia se extiende también a los rasgos policíacos de la novela. Poco desarrollados, tratados cual acontecimientos periodísticos o administrativos, se reducen a elementos absurdos y ridículos. Las situaciones conflictivas se desenlazan sosamente pero no sin cierto humor. A modo de ejemplo: la historia del crimen de Pancho se conoce independientemente de la investigación, llevada en el caso presente por policías burlescos y limitada a un informe burocrático equívoco. En vez de admirar la perspicacia de un investigador que guíe al lector entregándole progresivamente datos, nos reímos de sus errores, olvidos o fútiles observaciones, y disfrutamos descubriendo los indicios de su índole paródica.

Al verse subvertido el suspenso, la fragmentación temporal que debería de favorecerlo resulta igualmente parodiada. Proporciona poco misterio y, pese al flujo de fechas, hace ardua la reconstitución mental de la cronología de los sucesos diegéticos. Las distorsiones pululan y piden demasiados esfuerzos por discernir precisamente el desarrollo de los hechos como para adecuarse a la construcción temporal de un folletín ordinario. La segmentación desestabiliza al lector y forma un espejo de doble fondo que revela su disconformidad con el género al que pretende pertenecer.

3. La fragmentación folletinesca, modelo subversivo de la figura del narrador y de su discurso

Allende la subversión de las técnicas narrativas del folletín, una parodia más fina realiza otra clase de parodia. *Boquitas pintadas* es el escenario en que una sorprendente “desfamiliarización” (Stacy, 1977) de la fragmentación, principio no exclusivo de la estructura temporal del folletín paraliterario sino sustento del sistema narrativo y discursivo de varios tipos folletinescos como el folletín periodístico, sección sumamente fragmentada donde se expresan críticos de arte, humoristas, cronistas, corresponsales y otros tantos gacetilleros que dan origen a una mezcla de artículos de diferentes índoles (Barros Léméz, 1992: 22-26)⁴, consigue trastornar los pilares literarios: el narrador y su discurso. La disolución de la figura única del relator y de la homogeneidad discursiva nace, antes que nada, de la reproducción paródica de la fragmentación vinculada al proceso de elaboración del folletín paraliterario. Resulta de una imitación del estado inicial de las novelas por entregas, es decir, del expediente compuesto de materiales heterogéneos, entregados por colaboradores al folletinista para que los organice y redacte.

Aquí, no existe una instancia que relate los acontecimientos, unifique los enunciados orales, escritos o mentales mediatizándolos, subordinándolos a su estilo, facilitando la adhesión y la comprensión del lector. La autoridad suprema se desvanece en provecho de

⁴ En 1930, el folletín periodístico se define como “escrito que se inserta en la parte inferior de las planas de los periódicos, y en el cual se trata de materias extrañas al objeto principal de publicación; como artículos de crítica literaria, novelas, etc., y está separado de las demás materias por medio de una línea horizontal que corta todas sus columnas”. (*Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana*. Madrid: Espasa Calpe 1930, vol. 24, p. 269; citado por Barros Léméz, 1992: 22.)

varios narradores, extradiegéticos e intradiegéticos, de capacidades limitadas más equitativas. Las competencias comunes de los primeros se reducen, los segundos ven incrementadas sus posibilidades narrativas, de tal modo que cada discurso se independiza y vale por sí mismo. El fragmento, que existía únicamente como inserción ornamental de un texto que lo enmarcaba, sobrepasa las aptitudes narrativas que se le otorgaba para erigirse en la narración misma. La exactitud de la historia ya no surge del relato de un solo narrador: se elabora mediante la proliferación de perspectivas visuales y discursivas que contrastan y se completan. La fragmentación, de ningún modo limitada a romper con la unicidad de la instancia narrativa en provecho del pluriperspectivismo, hace que cada narrador implicado sea desacreditado por la información divergente que otorgan otros relatores, por la parodia de su mismo discurso o su graciosa contaminación estilística. Así, la crisis del narrador convencional, fomentada por el empleo de un abanico de discursos idénticamente normativos, es mayor que la ruptura dada en muchas novelas contemporáneas: afecta a todas las instancias, habituales o inusitadas, por igual conformistas. Una tradición narrativa no reemplaza ni excluye a las demás; todas dialogan, denuncian sus falsedades, destacan su validez y, reflexivamente, auto señalan sus límites.

En suma, detrás de su fachada melodramática, *Boquitas pintadas* se revela como una compleja, original y densa novela paródica. La parodia del folletín, que no es en absoluto superficial, alcanza la micro y macro estructura de la obra: forma parte de una amplia estrategia en la que lo que suele considerarse como inferior y frívolo está desmantelado pero sirve para denunciar el conformismo literario y renovar la literatura. Ante la imposibilidad de aniquilar las normas subyacentes a cualquier discurso, siempre incapaz de aprehender y expresar lo real, el autor argentino no se refugia en una ridiculización o un silencio estériles, sino que adopta una actitud posmoderna que “revisite” el pasado (Eco, 1985: 76-79), destaque lo bueno y lo malo de expresiones que, juntas, adquieran valor. En esta medida, y si concordamos con la lectura que se ha propuesto aquí, cuesta mucho seguir pensando que Puig se haya burlado del folletín, género al que, sin lugar a dudas, más bien rindió homenaje por el servicio que le prestó.

Bibliografía

- Amorós, Andrés (1968): *Sociología de una novela rosa*. Madrid: Taurus.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970): *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- (1991): *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Barros Léméz, Álvaro (1992): *Vidas de papel. El folletín del siglo XIX en América Latina*. Montevideo: Monte Sexto.
- Díez Borque, José María (1972): *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*. Madrid: Al-Borak.
- Eco, Umberto (1985): *Apostille*. Paris: Grasset.
- (1993): *De Superman au surhomme*. Paris: Grasset.
- Genette, Gérard (1992): *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- González, Reynaldo (1988): *Llorar es un placer*. La Habana: Letras Cubanas.
- Hutcheon, Linda (1978): “Ironie et parodie: stratégie et structure”. En: *Poétique* 36, pp. 467-477.
- (1985): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Londres-Nueva York: Methuen.

-
- Kerr, Lucille (1987): *Suspended Fictions. Reading Novels by Manuel Puig*. Urbana: University of Illinois Press.
- Puig, Manuel (1969): *Boquitas pintadas (folletín)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rousset, Jean (1978): *Le mythe de Don Juan*. Paris: Colin.
- Sangsue, Daniel (1994): *La parodie*. Paris: Hachette.
- Stacy, Robert H. (1977): *Defamiliarization in Language and Literature*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Yujnovsky, C. R. (1972): “*Boquitas pintadas, ¿folletín?*”. En: *Nuevos Aires* 8, p. 50.