

MODA 69: PUIG, AIRA Y MALLARMÉ

1969'S FASHION: PUIG, AIRA AND MALLARMÉ

CARLOS WALKER

Universidad de Buenos Aires.

Argentina.

carloswalker8@gmail.com

Resumen: El artículo toma como punto de partida a *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig. Se consideran sus características de recepción (una novela a la moda) y de construcción ficcional (una novela sobre la moda). Entre las primeras, se examina un texto de Stéphane Mallarmé, traducido por César Aira, y una serie de artículos críticos sobre la novela. Para las segundas, se analizan en detalle algunos episodios de la novela. Ambos aspectos permiten elaborar una problemática centrada en la temporalidad de la moda, y a partir de ella dar cuenta de un episodio fundamental de la literatura argentina de 1969.

Palabras clave: Manuel Puig – moda – literatura argentina – 1969.

Abstract: This paper takes Manuel Puig *Boquitas pintadas* (1969) as its starting point. The traits of its reception (a fashionable novel) and the features of its fictional construction (a novel about fashion) are taken into account. Among the first, a text by Stéphane Mallarmé, translated by César Aira, as well some critical articles about the novel are analyzed. For the latter, some episodes of the novel are studied. Both elements enable an inquiry about the temporality of fashion, and propitiate a new insight into an essential chapter of 1969 Argentinian literature.

Keywords: Manuel Puig – fashion – Argentine literature – 1969.

Recibido: 07/06/2019. Aceptado: 15/06/2020.

Lecturas en simultáneo

Todavía hay algunos que quieren hacer el revival de 1962 y no comprenden que ya 1962 e incluso 1968 pasaron de moda. Y que en este momento estamos en pleno revival de 1978. Pero con esto también debemos ser cautos, porque si en vez de hacer 1978, nos anticipamos de manera vanguardista y hacemos la recuperación de 1984, nadie va a apereibir que estamos avanzados sino que, por el contrario, creerán que estamos pasados de moda.

Roberto Jacoby (1993).

El presente artículo se detiene en diversas manifestaciones de la moda en la literatura argentina de 1969¹. Se trata de analizar elementos específicos donde la moda se entrelaza, o incluso se confunde, con la literatura. Más aún, donde la moda permite pensar expresiones específicas de la literatura. Para ello, nos concentraremos en la segunda novela de Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, publicada en agosto de ese año, pues ella constituye un espacio privilegiado para dar cuenta de dicho entrelazamiento, ya sea por sus características de composición, ya sea por los efectos de recepción que suscitó. Aquí, el vector temporal de la moda es uno de los aspectos principales a considerar. Dicho en otras palabras, el interés por la moda se corresponde con su capacidad de dar cuenta de una problemática temporal: actualiza tiempos pasados, decreta lo actual y lo perimido, apuesta por un futuro del que será parte (Agamben, 2011: 24-26).

En este punto, vale la pena evocar una duplicidad que es propia de la moda. Por un lado, contiene una aspiración a distinguirse de la comunidad, reivindicando así su originalidad y su carácter único; por otro lado, y en contrapartida a lo anterior, marca la integración a una comunidad en la medida que su expresión se vuelve una forma repetida (Goldgel 2013: 141-48). Así, el interés por la novedad de la moda condensa dos tendencias contradictorias: el rasgo único, de un lado; la copia y la popularización, del otro. Este vaivén entre lo único y lo masivo es el que pone en movimiento a la maquinaria de renovación constante de la que se sirve la moda, donde

¹ En otro lugar he presentado los distintos ejes temporales y los fundamentos teóricos que ordenan esta investigación, en conjunto con la justificación de la relevancia de 1969 tanto para la historia política como para la historia literaria argentina. Ver Walker 2017, 2018.

su propia caducidad es también un elemento fundamental. Con el fin de aproximarse a ese núcleo temporal, este artículo aborda representaciones específicas de la moda que transitan en el campo literario, a partir de una preocupación por la simultaneidad.

En este marco, se trata de concentrarse en tres manifestaciones de la moda ligadas a *Boquitas*: la de la crítica literaria, que de inmediato lee la novela como expresión de una novedad con rasgos únicos, haciendo uso de un arsenal teórico que a su vez se quiere renovador de las prácticas de lectura; la de la circulación masiva de la novela, aclamada por todos los medios y con plaza fija en el ranking de *best-sellers*; la de la novela misma, donde la moda es una temática relevante que recorre sus páginas. Además, cada una de ellas, como se verá más adelante, construye distintos tipos de relaciones temporales.

Esta división nos permite explicitar otra, que incluye a la primera, y que distingue dos tipos de simultaneidades que serán aquí objeto de análisis.

En primer lugar, una simultaneidad que permite leer en conjunto una serie de fenómenos que son contemporáneos a la publicación de la novela. Aquí, a las particularidades de la recepción de la novela, agregaremos el desglose de un pequeño texto de Stéphane Mallarmé, traducido por César Aira, y publicado en Buenos Aires ese mismo año, pues este entrega particularidades de la moda que permiten leerlo en diálogo con *Boquitas pintadas*. En este sentido, el interés por la moda en el campo literario argentino de 1969 procura hacer las veces de un “espacio de simultaneidad”: aproximar textos que de otra forma hubieran permanecido ajenos entre sí (Gumbrecht, 1998: 433)².

En segundo lugar, la simultaneidad es fundamental en el conglomerado de voces con que Puig construye su novela. De un lado, está la secuencialidad expuesta mediante distintos monólogos interiores de los personajes, cuya narración se intercala con las acciones externas que estos realizan al mismo tiempo. Del otro lado, hay un procedimiento específico que se reitera a lo largo del texto: se describe lo que están haciendo los cinco personajes principales en un mismo momento, lo que acentúa la relación entre estos mediante la representación en simultáneo de sus actos.

² En este libro sobre 1926, el historiador Hans Ulrich Gumbrecht propone un “ensayo de historia simultánea”: establece relaciones no causales entre los distintos objetos que constituyen su análisis y prescindir de la noción de acontecimiento para explicar el cambio histórico. Gumbrecht arguye que estas relaciones dan paso a un *espacio de simultaneidad*, es decir, a un tratamiento de fenómenos que están en una posición espacial de cercanía.

Por último, es preciso aclarar que el interés por la moda responde a uno de los principales focos de tensión del campo cultural argentino de 1969: las disputas sobre el lugar y la significación de la novedad. Esta puesta en valor de la novedad podría ser endilgada al *impulso inaugural* con que se ha caracterizado el bloque sesenta/setenta, “cuya mejor metáfora es la del *carro furioso de la historia*, que atropellaba a los tibios en su inevitable paso” (Gilman, 2003: 37). En lo referido a 1969 esta centralidad se manifiesta singularmente tanto en las novedades del campo literario, como en las nuevas formas de expresión política resultantes de la radicalización de los movimientos sociales que se oponían a la dictadura liderada por Juan Carlos Onganía. Si bien dar cuenta de las particularidades de esta tendencia a renovar los medios de expresión –literarios, críticos y políticos– sobrepasa las pretensiones de este artículo, ellas conforman el marco donde la interrogación sobre la moda se vuelve relevante³.

Mallarmé

En septiembre de 1874, a poco de terminar el verano europeo, comienza a circular en París *La Dernière Mode. Gazette du Monde et de la Famille*. Hasta diciembre de ese año aparecieron los ocho números que constituyen la colección de la revista. La publicación, tal y como se indicaba en su portada, contaba con el apoyo de grandes fabricantes, de decoradores y tapiceros, de maestros cocineros, de jardineros y de los amateurs de bibelots y del deporte⁴.

Stéphane Mallarmé escribía todos los artículos de este periódico de modas, a excepción de algunos poemas y de breves anticipos de novelas que solicita-

³ De modo esquemático, considérese lo siguiente: en narrativa se publican primeras ediciones de libros que, a distintos ritmos y escalas de recepción, se consolidarán como obras fundamentales de la literatura argentina: *El fiord* de Osvaldo Lamborghini; *Boquitas pintadas* de Manuel Puig; *Cicatrices* de Juan José Saer; *Fuego en Casabindo* de Héctor Tizón; *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh. En cuanto a la crítica literaria, se comienza a publicar la revista *Los Libros* (1969-1976), un espacio fundamental para el desarrollo de la autodenominada “nueva crítica”, donde, entre otros, colaboraron ese año: Germán García; María Teresa Gramuglio; Josefina Ludmer; Ricardo Piglia; Nicolás Rosa, Héctor Schmucler. Pero, si de novedad e impacto se trata, las pobladas que se suceden en distintas ciudades del país marcan el inicio del período de “lucha de calles” (Balvé, 2006). El Cordobazo es el acontecimiento más significativo y aquel que determina en los distintos sectores de izquierda la emergencia de un clima triunfalista que prefiguraba el inminente triunfo de la revolución (Altamirano 1994: 6).

⁴ La información sobre las características generales de la revista puede consultarse en Mallarmé, 1961: 1624-1629. Para un análisis detallado de *La Dernière Mode* ver Dragonetti, 1992: 7-43; 87-150.

ba a sus amigos; firmaba con distintos heterónimos –Ix, Marguerite de Ponty, Marrasquin y Miss Satin son los más frecuentes. Su nombre solo era revelado en una pequeña nota al final, junto con su dirección postal, donde se incitaba a escribir a las suscriptoras para obtener “las informaciones necesarias [...] para seguir la Moda desde todos los ángulos” (1961: 708)⁵. Mallarmé escribía crónicas de espectáculos y de exposiciones de la ciudad, artículos dedicados a los vestidos y tiendas de moda, consejos sobre educación, un correo de lectoras, artículos sobre cocina, sobre decoración y mobiliarios, una agenda de espectáculos teatrales, entre otros. Además, la revista ofrecía a sus suscriptoras litografías especiales y moldes para la confección de vestidos.

En su célebre carta autobiográfica hecha a pedido de Verlaine, el autor de *Un coup de dés* alude a su gaceta de modas de forma explícita y, según nos advierte Dragonetti, esta será la única vez que lo haga en los once volúmenes que conforman su *Correspondencia* (11). En contraste con la nutrida información que Mallarmé solía compartir en sus cartas sobre sus proyectos en curso, sobresale el silencio que rodea a *La Dernière Mode* (Dragonetti, 1992: 27). Esta reserva es omitida solo en la mencionada carta a Verlaine, en noviembre de 1885, once años después de la publicación de la revista. En un breve fragmento, Mallarmé la concibe junto a otros trabajos (*Dieux Antiques y Mots Anglaises*) como una “concesión a la necesidad”. Sin embargo, cuando se refiere en particular a *La Dernière Mode* aclara lo siguiente: “los ocho o diez números aparecidos sirven todavía, cuando les quito el polvo, para hacerme soñar por mucho tiempo” (Mallarmé, 1998: 785).

Esta capacidad de la revista de moda de hacer soñar al poeta, junto al misterioso silencio que rodea su publicación, más las características de los artículos y la estructura del periódico, han llevado a Roger Dragonetti a comprender esta publicación más allá del carácter “alimentario” al que la crítica específica la había relegado (7). En síntesis, Dragonetti intenta demostrar que *La Dernière Mode* sería un fragmento visible del Libro, el gran proyecto de Mallarmé (18). La moda, en suma, como palimpsesto de su literatura y, con ello, de su Gran Obra (114)⁶.

⁵ Salvo indicación contraria las traducciones me pertenecen.

⁶ En el mismo sentido, Alfonso Reyes –quizá el primer escritor latinoamericano que se interesó en esta revista– presentó la traducción de dos breves fragmentos de *La Dernière Mode*: “Nada hay desdeñable en Mallarmé” (87).

Aira y Mallarmé

Esta breve presentación de la revista dirigida por Mallarmé a sus treinta y dos años, viene a cuento porque en noviembre de 1969 se incluye en el tercer y último número de *El cielo* la traducción de uno de sus artículos. Esta revista, fundada a fines de 1968, era dirigida por dos jóvenes de veinte años recién llegados a Buenos Aires desde Coronel Pringles: César Aira y Arturo Carrera. Aira traduce a Mallarmé. La elección del texto es significativa, pues se trata de unas pocas páginas donde quien se impusiera como único deber del escritor llegar al Libro, se detiene en las características más salientes de las alhajas que es posible comprar o admirar en el verano parisino de 1874. “Joyas”, el artículo que traduce Aira, está firmado Marguerite de Ponty y encabeza la primera entrega de la gaceta de moda. De Ponty se define, en la quinta entrega, como una “historiógrafa de las Toilettes y de los caprichos que las modifican” (1961: 780).

Me detengo a continuación en algunas de las características del texto dedicado a las joyas, pues este nos entregará elementos específicos de la moda '69. El artículo se abre haciendo hincapié en lo arduo que resulta escribir sobre moda en el mes de agosto. El texto incluye fecha y lugar de su escritura: París, 1º de agosto de 1874 (un mes antes de la publicación de la revista). Cito el principio del texto de la traducción de Aira (el original se puede encontrar en las *Œuvres complètes* de Mallarmé):

Es tarde para hablar de las modas de verano, y demasiado temprano para hablar de las de invierno (o aún de las de otoño): aunque nos hemos enterado que muchas grandes casas de París se ocupan ya de su surtido de media estación. Por lo tanto, no teniendo a mano los elementos necesarios para comenzar una toilette, queremos hablar a nuestras lectoras de objetos útiles para perfeccionarlas: las Joyas. ¿Paradoja? no: ¿no hay acaso en las Joyas algo de permanente, y de lo cual corresponde hablar en un correo de Modas obligado a esperar las novedades de julio a setiembre? (26)

La moda necesita estar con su tiempo, ir más adelante incluso. Decreta los usos presentes y futuros en el mismo gesto que dicta el fin de los anteriores. Esta transitoriedad de la moda, siempre al día y atenta a lo que viene, dificulta su comentario en ese último mes de las vacaciones de verano. No

hay nada aún en las vestimentas ofrecidas en París que sea de interés para un “correo de Modas”. De ahí entonces el movimiento que se dirige sobre las joyas, provistas según Mallarmé de un carácter más permanente, menos efímero que los vestidos. La cita ilustra, de hecho, un desfase temporal de la moda –es tarde y a la vez temprano–, el que se resuelve apelando a la permanencia de las joyas, es decir, buscando limitar su obsolescencia.

Se trata aquí de las joyas de París. La denominada capital del siglo XIX es definida en los siguientes términos: “goza en resumir el universo, museo tanto como bazar: nada que acepte, extraño; nada que no venda, exquisito” (27). Estas características de la capital francesa sirven para contraponerla con las alhajas que se ofrecen en Londres, donde la joyería, según de Ponty-Mallarmé, tiene el encanto de ser espiritual, pues crea piezas “singulares y macizas” (27). Por el contrario, desde París se festeja el gusto más mundano por la “decoración”: “sigamos siendo simplemente, aquí, adornistas” (27). El espiritualismo de Londres contra el gusto por el adorno parisino. De un lado, la joyería como alta cultura ligada a los dones del espíritu; del otro, el deleite por la decoración simple que se extrae de esa mezcla de museo y bazar con que se retrata París.

Una vez establecida esta distinción se pasa a comentar el detalle de las joyas en una “canastilla de bodas”. Un regalo que la recién casada recibe de su marido, compuesto por pequeños objetos valiosos entre los que se mencionan pendientes, cruces, cadenas, medallones, broches y frascos de perfume hechos con distintas piedras preciosas. Finalmente, la atención se posa sobre otro objeto incluido en la canastilla de bodas. El abanico, se afirma, estará a la moda solo si cumple con un “valor ideal”, el de estar compuesto por una pintura, preferentemente cercana a la escuela de François Boucher o de Antoine Watteau, o bien “moderna” como las de Edmond Morin⁷.

⁷ Al respecto cabe mencionar una curiosa coincidencia que se produce en simultáneo. Severo Sarduy, en su comentario sobre *Boquitas pintadas* publicado en *Sur* en el último número de 1969, vincula la representación de la enfermedad de Juan Carlos en la novela con la pintura de Antoine Watteau (75-76). Esta mera coexistencia de un mismo nombre en dos textos que circularon en Buenos Aires al mismo tiempo, prefigura en parte los análisis de las lecturas en simultáneo que desarrollo aquí.

Las pinturas que darían a los abanicos su valor ideal en el terreno de la moda, son descritas en los siguientes términos: “Escenas de escalinatas de palacios o de parques hereditarios, y del asfalto y de la playa, el mundo contemporáneo con su fiesta que dura todo el año: he ahí lo que nos muestran estas raras obras maestras puestas en mano de las grandes damas” (“Joyas”, 1969: 29). El abanico se revela aquí como una obra maestra gracias a las reproducciones del mundo contemporáneo que porta. Insisto con esto un poco más: la copia en miniatura de una pintura marca el valor ideal de los abanicos a la moda, y la presencia de ese valor los vuelve una suerte de obra maestra portátil⁸.

Para terminar, el artículo retoma el problema de comentar la moda en agosto (ese anacronismo acentuado por el cambio de temporada), y suma a ello el atractivo generado por las joyas, que incluso hará difícil prestarle atención a los nuevos vestidos de la temporada que se aproxima: “ahora, con los ojos deslumbrados por irisaciones, opalizaciones y centelleos, no podemos mirar sin esfuerzo algo tan vago como el porvenir” (29).

Puig, Aira y Mallarmé

Ahora bien, si he destacado algunos elementos de este texto traducido por César Aira a sus veinte años es porque el marco dado por 1969 permite comprender este texto como un momento relevante de la recepción de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig. La novela –“best-seller absoluto en 1969” (Speranza, 2000: 13)–, publicada a fines de agosto, contaba con tres ediciones agotadas y la cuarta en

⁸ Con respecto a una de las tantas particularidades de la obra de César Aira, resulta significativo subrayar el valor de la miniatura, pues su interés se prolonga desde el joven traductor inédito hasta el escritor de nuestros días. Analizar esto en detalle excede a este artículo, aunque al menos se puede señalar una referencia reciente donde esto se pone de manifiesto: “El objeto visual llamado miniatura debería definirse como el instante de la mirada que genera un escrito extenso: cuanto más extenso más miniatura, como en los tres poemas de Roussel, en los que a fuerza de extender llega al nivel subatómico del objeto soporte. [...] La escritura complementa a la miniatura, pero con un desfase temporal, como cuando se viaja en avión de este a oeste o viceversa. La operación crea el tiempo, o al menos lo hace inteligible” (Aira, 2016: 86-87). Por otro lado, y en cuanto a los abanicos cabe recordar su presencia en los versos de Mallarmé, en particular los que dan nombre a dos poemas dedicados a su mujer y a su hija respectivamente. Sobre este último, Alfonso Reyes –quien también tradujo a Mallarmé– dice lo siguiente: “A veces de todo un jardín solo conservamos las alas de la mariposa. De la hija de Stéphane Mallarmé, apenas muerta, solo conservamos –ya– el recuerdo de su abanico” (1938: 53).

preparación cuando se publica este número de la revista *El Cielo*, y era objeto de un reconocimiento crítico casi unánime. El escritor Miguel Briante, al momento de referirse a las mejores novelas argentinas publicadas en 1969, confirma este lugar excepcional del libro de Puig: “Quizá por primera vez en muchos años, las cabezas de todos los *best-sellers* y los *rankings* de ventas señalan un libro indiscutible; convierten sin injusticia un libro en «el libro del año»” (45).

En este sentido, *Boquitas pintadas* adquiere una mayor relevancia al momento de su publicación, puesto que es inmediatamente leída en diálogo con los debates más representativos del campo intelectual de la época. Dicho en otros términos, la novela de Puig, a pesar de su rareza para la literatura argentina de fines de los años 60, es rápidamente reconocida y comentada con los instrumentos de lectura que se disputaban los lugares predominantes del campo intelectual. A continuación resumo algunos de los hitos más relevantes de la temprana recepción de *Boquitas*.

En el cuarto número de *Los Libros* (octubre, 1969), su director, Héctor Schmucler, comenta la novela de Puig a partir de un aparato teórico propio de un marxismo influenciado por el estructuralismo francés: el uso del lenguaje popular en *Boquitas* es leído como una estructura signifiante que al mismo tiempo es parodia y crítica ideológica. Este análisis destaca distintas formas de la enajenación del lenguaje en la novela, ya sea porque los personajes son hablados por la ideología dominante canonizada por los medios masivos (8), ya sea porque los pensamientos que transgreden ese código ideológico son censurados y vuelven, por ello, significativos los silencios de los personajes (9). En este sentido, Schmucler destaca que la novela está hecha de “formas consagrada-mente a-literarias” (9). Esto implica a su vez una substracción de la instancia creativa –en sintonía con la muerte del autor entrevista por Barthes hacía poco–, que a su vez es comprendida como una intervención dentro de la literatura argentina: “en *Boquitas pintadas* no hay hacedores” (9). Más allá de que la ausencia de esos hacedores sugiera una distancia con Borges, esta le permite a Schmucler retomar la particularidad del libro de Puig para proponer que su lenguaje “exterioriza, en los silencios que significa, la muerte irremediable que contiene” (9)⁹. En vistas de un aspecto de la novela de Puig que retomaremos

⁹ Sobre la distancia de Puig y los “hacedores” del campo literario argentino, considérese lo siguiente: “Ignorando a su modo la oposición Borges-Cortázar que reorganiza la literatura argentina en los ’60, Puig se distancia de ambos modelos, ajeno por completo al espesor metafísico

más adelante es necesario subrayar esta presencia de la muerte con que Schmucler cierra su comentario.

En el número 321 de *Sur* (noviembre, 1969) Severo Sarduy abre su comentario de *Boquitas* con un epígrafe de Jacques Derrida, tomado de la segunda parte de “La dissémination”, publicado en *Critique* en marzo del mismo año¹⁰. A renglón seguido afirma que Puig consigue hacer visible los límites de la novela en español, pues el género se vuelve sobre sí para, con “suave risa”, revelar sus propias convenciones (71). Es sabido, los límites se vuelven palmarios cuando se los transgrede: bajo este sesgo el escritor cubano lee la novedad de *Boquitas*. Las distintas formas de las que se vale la novela –el género epistolar, los monólogos interiores, el énfasis y el suspenso propios de la novela sentimental, entre otros– “definen, no un tipo de novela, sino el nacimiento y constitución del relato popular, de la “ficción” al estado puro” (72). La lectura de Sarduy ahonda en las modalidades de la subversión que opera la novela sobre las premisas ideológicas de la ficción (74), al tiempo que se opone a concebir el libro como *pop* o *camp*. Sin saberlo, el autor de *Cobra* anticipa en esta negativa una de las grandes líneas de lectura donde se asentará la recepción de la obra de Puig¹¹. Vale la pena citar este fragmento, pues allí se condensan los principales elementos de la lectura de Sarduy:

No se trata de un libro pop –excepto en el sentido en que lo practica Roy Lichtenstein, en quien los contenidos, prácticamente nulos, son menos importantes que el señalamiento de los medios de difusión que utilizamos para transmitirlos–, ni de un objeto camp, ni de un texto tautológico, sino de un archivo, de una arqueología de *lo* novelesco, de una parodia de la novela (73, énfasis del autor).

Es cuanto menos curiosa está negativa del pop, pues el matiz que le sigue alude a uno de los principales representantes del *pop art*. Como sea, se entiende que Sarduy destaca la forma y el estilo de representación de *Boquitas*

de ambas poéticas: ni el nominalismo de Borges ni la trascendencia por la vía surrealista de la búsqueda cortazariana. Consagrada a la elocuencia de las superficies, la literatura de Puig es, en principio, un arte deliberadamente “intrascendente” y plano” (Speranza, 2000: 73).

¹⁰ Entre los teóricos contemporáneos el artículo también incluye elementos de las obras de Julia Kristeva, de Michel Foucault y de Jacques Lacan.

¹¹ Sobre el *pop art* y el *camp* en la obra de Puig ver Giordano, 2001: 79-140 y Speranza, 2000: 73-120.

por sobre el melodrama sentimental del que trata. Con todo, ambos registros constituyen la singularidad de la novela para Sarduy, su “doble paródico” que la hace “una obra de contestación” (77).

El número siete de *Los Libros* (enero, 1970) incluye una encuesta a escritores, donde entre otras preguntas sobre la actualidad del campo literario, se invita a los participantes a expedirse sobre “el mejor libro de ficción narrativa publicado en la Argentina en 1969” (10)¹². De los nueve escritores, siete respetan la consigna de elegir un libro publicado en Argentina en 1969 –descuento a Sánchez que elige su propia novela, publicada ese año–; de esos siete, cinco mencionan a *Boquitas pintadas* entre las mejores o bien afirman que es la mejor. Entre estos últimos está Osvaldo Lamborghini, quien esboza su comprensión del texto bajo una lógica vanguardista: “*Boquitas* define un campo, señala un punto de ruptura: estamos ante un modo de *sintaxis mayor* donde ‘nada’ nos es ‘comunicado’, salvo nuestra propia presencia como soportes vacíos de todas las determinaciones que nos hablan” (12, énfasis del autor).

En 1971 Iris Josefina Ludmer publica un artículo sobre *Boquitas pintadas*. El detalle de las distintas temporalidades que allí conviven, la presencia de imágenes, objetos y cadáveres, junto al interés por los modos directos e indirectos de la narración, constituyen un acabado desmenuzamiento del texto, claramente influenciado por el estructuralismo, en su método, y por el psicoanálisis, en sus significaciones. Hacia el final, Ludmer establece un doble circuito por el que transita la novela en simultáneo: “la lectura inmanente, sentimental, folletinesca, populista, y la lectura *camp*, vanguardista, la lectura formal” (22). De este modo, *Boquitas* produce un acercamiento entre la alta literatura (experimental, centrada en el procedimiento) y la literatura popular, vinculada al “mal gusto” del sentimentalismo y orientada al gran público. La proximidad entre la alta cultura y lo popular establece una tensión moral y estética centrada tanto en la valoración de aquello que es rechazado por banal, como en los procedimientos capaces de poner en duda y revertir dicha valoración¹³.

¹² Responden a la encuesta: Beatriz Guido, Eduardo Gudiño Kieffer, Tomás Eloy Martínez, Germán García, Osvaldo Lamborghini, Jorge Onetti, Néstor Sánchez, Marta Lynch y Emilio Rodríguez.

¹³ “La banalidad es siempre, en estricto rigor, una categoría de contemporaneidad” (Sontag, 2007: 363).

En resumen, *Boquitas pintadas* es rápidamente legible dentro del campo literario en el que aparece. Lo que es muy distinto, por solo nombrar dos ejemplos al pasar, de lo que sucede con la recepción de *Cicatrices* de Saer o de *El fiord* del mismo Lamborghini. Como corolario de este reconocimiento crítico y éxito de ventas, *Boquitas* deviene una novela a la moda. El éxito de la novela es de tal magnitud que uno de sus ejemplares sirve para decorar la vidriera de una tienda de ropa femenina, donde se lanza una colección de plataformas homónimas (Lescano, 2014: 26). Se trata de Madame Frou-Frou, “un local emblemático del swinging Buenos Aires situado en la Galería del Este” (Lescano, 2014: 26). El suceso es comentado por la periodista de moda Felisa Pinto (1969) en su columna “Escaparate” del semanario *Confirmado*:

El primer atisbo de una vuelta a las plataformas de los años cuarenta se registró en los diseños de ropa teatral que Delia Cancela y Pablo Mesejean hicieron para el espectáculo pop más relevante del año 1966 [...]. La vuelta a los *forties*, por lo menos en lo que refiere a zapatos, es un hecho. [...] auténticos coturnos hechos en los años cuarenta se ofrecen en Madame Frou-Frou, un hallazgo de una cincuentena de pares que hizo la fanática Sarita Solberg en una recorrida por las zapaterías viejas de barrios de todo el país y de Río de Janeiro. [...] Sarita Solberg ha bautizado a la colección *Boquitas pintadas* (“Les puse esa marca porque tienen todo el clima del libro de Manuel Puig”) (47).

Lo simultáneo en *Boquitas pintadas*

Entonces, “Joyas” de Mallarmé, traducido por Aira, leído como un texto que interviene en la recepción de *Boquitas pintadas*. Más aún, y retomando la tradicional argucia borgeana que modifica el pasado: Mallarmé, gracias a Aira, cambia y deviene precursor de Puig. O, lo que es lo mismo, la marca de *Boquitas* transforma a Mallarmé y permite leerlo de otro modo en 1969¹⁴.

¹⁴ El carácter inesperado de la reunión de estos nombres –sugerida por la contemporaneidad que los reúne en 1969– puede advertirse en la marcada distancia con que han sido concebidas sus respectivas obras: “frente al esencialismo enciclopédico de Borges –la realización del programa mallarmeano “Todo el mundo existe para concluir en un libro”– la decidida elección en la ficción de Puig de un repertorio de materiales y formas ajenas a la Literatura” (Speranza, 2000: 75).

Ahí está la reivindicación del adorno en contra de lo espiritual que separa a los joyeros de Londres de los de París, cuya diferencia, gracias a la novela de Puig, puede ser leída en términos de la tensión, reformulada en *Boquitas*, entre alta cultura y cultura popular. También es posible ver en esos abanicos que reproducen pinturas y que son obras maestras para Mallarmé, la importancia que adquiere la reproducción o la imitación de otros discursos en la novela publicada en 1969. Allí la voz narrativa se sustrae para dar lugar a una serie de fragmentos de discursos que hacen de la copia una estrategia de construcción. La novela *copia* o reproduce necrológicas, informes policiales, programas de radio, canciones, diálogos, o cartas. En estas últimas, y para que no queden dudas de la copia, se replican las faltas de ortografía de su emisor.

Boquitas pintadas, novela a la moda y novela sobre la moda. En ella desfilan algunas películas y canciones populares de los años treinta, y también se presentan usos y costumbres femeninas que exhiben las habituales reivindicaciones de la novedad de las que se alimenta la moda, y esto a pesar que las modas llegan a Vallejos hasta con tres años de demora (Puig, 1969a: 68). Sin ir más lejos, la portada de la primera edición de la novela es una ilustración de dos mujeres finamente vestidas, extraída de la revista de moda francesa *Bon ton* y facilitada por la ya mencionada Felisa Pinto, una periodista de moda y amiga de Manuel Puig (Jill-Levine, 2002: 206).

Por otra parte, en la novela también hay una revista de modas que, precisamente, habla de joyas. Mabel hojea en su habitación la revista *París elegante* y se detiene en un artículo:

La culminación de esas páginas estaba constituida por un artículo sobre la armonización de pieles y joyas. Se recomendaban aguamarinas o amatistas para el visón claro, para la chinchilla únicamente diamantes, y para el visón marrón oscuro anillos y aros –preferiblemente cortados en rectángulos– de esmeraldas. Mabel leyó dos veces el artículo. Decidió sacar el tema de las joyas un día delante de Cecil. (71)

Una escena en abismo: leemos que Mabel lee, y en esa duplicación de la lectura encontramos juntas, como en el Mallarmé de Aira, a las joyas y a París. Teniendo en cuenta esta coincidencia, efecto de una lectura en simultáneo propiciada por el año que delimita este estudio, me interesa destacar ahora el momento del relato en el cual se inserta esta escena de Mabel leyendo *París*

elegante, pues esto permitirá detallar algunas singularidades del registro temporal tal y como lo piensa *Boquitas*.

El episodio recién descrito está incluido en una secuencia narrativa donde se refieren en detalle las actividades de cinco de sus personajes en un mismo día. Se desarrolla a lo largo de la cuarta y quinta entrega (50-84), y debido a que esta secuencia está en la primera parte del libro, también hace las veces de una presentación más acabada de los cinco personajes en torno a los cuales gira buena parte del relato. Presentados por su nombre completo, se detallan por separado las acciones y pensamientos de cada personaje durante el día jueves 23 de abril de 1937, desde que se despiertan hasta que se acuestan. El interés por lo simultáneo es aquí deliberado. Su análisis nos entregará otro ángulo de la problemática temporal ya subrayada.

Un día constituye el marco inicial de una narración en simultáneo. Aquí, desde la aparición del segundo personaje, se reitera una fórmula que introduce a los siguientes y que subraya la delimitación temporal: “el ya mencionado día”. Este procedimiento se repite tres veces más en la novela, incluso se sostiene cuando algunos de los personajes ya han muerto, anotando el estado actual de descomposición de los cadáveres en el cementerio. La frase repetida que hace alusión al día del que se trata se conserva, y se introducen nuevas formulaciones que subrayan la exposición abierta del procedimiento. Para el 27 de enero de 1938 (128-135), se agrega al principio la siguiente frase: “haciendo un alto en el trajín del día”, luego se consigna la hora exacta en que cada personaje realiza ese alto y los detalles de las respectivas circunstancias; por último, cada parte se cierra respondiendo a dos preguntas sobre la *actualidad* de los protagonistas: “¿Cuál era en ese momento su mayor deseo?”, “¿cuál era en ese momento su temor más grande?”. Mientras que para los otros días –18 de abril de 1947 (decimocuarta entrega) y 15 de septiembre de 1968 (decimosexta entrega)– el procedimiento se detiene en horarios específicos, el mismo para todos, y detalla la actualidad de los cinco personajes. En resumen, este procedimiento expuesto da lugar a una figuración, repetida y cambiante, de lo simultáneo, donde la superposición de un mismo presente narra una actualidad en fuga y reconfiguración permanente. Desde el primer uso de esta forma de superposición temporal, en aquel día de 1937, hasta el último día en 1968, asistimos a una constricción del margen temporal: de la descripción de una jornada completa se pasa a anotar características mínimas

de los estados de los personajes a una hora específica, y esto cuando tres de ellos ya han muerto.

De esta manera, la novela estrecha los vínculos entre estos cinco personajes, pues la narración en simultáneo de un mismo presente provoca una similitud que aproxima a sus protagonistas más allá del cruce de sus historias en el transcurso del relato. La similitud radica en que todo se juega en el mismo día, primero; en el mismo instante, luego. Los mundos en paralelo que leemos se entrelazan mediante esta relación temporal. La exacta contemporaneidad de estas series pareciera indicar una concordancia entre los tiempos; sin embargo, la simultaneidad y, por ende, la semejanza entre los intervinientes pone en evidencia las diferencias radicales que separan los destinos de cada personaje, donde solo la muerte parece aminorar esa distancia. Todo está dispuesto como si la coordinación del tiempo en que la atención narrativa se posa sobre cada personaje constituyera una vía para representar discordancias temporales. Lo simultáneo, entonces, como forma de la diferencia.

Hay a lo largo de la novela una preocupación permanente por dejar bien establecido los tiempos en que se desenvuelven las distintas circunstancias del relato. Se trata de un libro lleno de fechas y de horas exactas, en suma, de intervalos temporales delimitados con insistencia numérica¹⁵. El uso de medidas temporales está además facilitado por la concurrencia de distintos formatos que necesitan de la datación: las cartas, las anotaciones en la agenda de Juan Carlos, los incisos de prensa y judiciales, etc. En este contexto, las formas de lo simultáneo son moneda corriente. Más allá de

¹⁵ Por ello, no es casual que el artículo pionero de Ludmer ya comentado se abra con una detallada cronología de los meses, años y estaciones en que transcurre la novela, y a partir de allí establezca los ejes del relato según los años (4-5). Por lo mismo, no extraña que un pequeño desliz cronológico haya sido objeto de atención de los medios masivos. En la sección “Lo que es” de *Confirmado*, hecha de efemérides y curiosidades actuales, encontramos lo siguiente: “Una respuesta: La que dio el escritor Manuel Puig acerca de dos errores advertidos por un redactor de *Confirmado*. 1) En la primera página de *Boquitas pintadas*, el protagonista, Juan Carlos Etchepare, según la transcripción de la revista *Nuestra Vecindad*, de Coronel Vallejos, muere a los 29 años de edad el 18 de abril de 1947; en la página 64, recordando los acontecimientos vividos por él, Juan Carlos Etchepare, el 23 de abril de 1937, dice tener 22 años; [...] Errores: 1) del 18 de abril del 47 al 23 de abril del 37 hay 9 años y 360 días, por lo tanto, en la segunda de estas fechas el protagonista debería tener 19 años, a lo sumo 20 [...]. Consultado, Puig dijo: “Quiero contestar con la inmortal réplica que dirige, en *Una Eva y dos Adanes*, Joe E. Brown a Marilyn y demás: *Nadie es perfecto*” (“Lo que”, 1969: 3).

la recién mencionada, hay otras modalidades que profundizan ese vector temporal. Por una parte, están las sucesivas escansiones con que los pensamientos de los personajes interfieren en la narración. Esta modalidad suele ser ordenada por la presencia de la fórmula repetida “pensó en...”, o bien por su formulación tácita. La mayoría de esos pensamientos no son exteriorizados, de ahí que Schmucler se interesara por la significación de esos silencios. Por otra parte, la escritura presenta otra modalidad de lo simultáneo, amparada esta vez en la secuencialidad tanto del acto de escribir como de las actividades que realizan los emisores una vez que terminan de escribir. Así las cosas, después de cada carta una tercera persona registra las actividades mínimas de los emisores (cerrar el sobre, prender la radio, mirar por la ventana, salir de la habitación, etc.). Esto genera una ilusión referencial: la carta se va escribiendo al mismo tiempo que la leemos. Por lo mismo, hay cartas donde la emisora se acuerda de algo que unas líneas más arriba desconocía y se rectifica sobre la marcha (15-17), mientras que otras cartas es preciso someterlas a una corrección ortográfica después de ser escritas por primera vez (100-18). En un caso no hay borradores, en el otro asistimos a la escritura del borrador. Esta inmediatez que entrelaza en abismo la escritura de la carta y nuestra lectura, está reforzada por la introducción de una tercera persona que detalla las acciones de los emisores apenas terminan de escribir las cartas. Consultado por esta suerte de notas en vivo que se introducen luego de las cartas, Puig declaró lo siguiente: “se trata de un experimento. Quise dar el desfase entre lo que se desprende de la carta y de la realidad” (1969b: 65). Dicho de otra manera, las secuencias que se suceden en simultáneo a la acción muestran el desfase, la discordancia y la entremezcla del registro temporal. La excesiva notación numérica y secuencial de los hechos en la novela, es otro modo de subrayar la convivencia de temporalidades contrapuestas, como si la copia fiel de horas, días y años condensara en su reverso la dificultad de imaginar una cronología en constante actualización.

Otra forma de lo simultáneo, que ha sido ampliamente comentada por la crítica específica, son los monólogos interiores de los personajes y el modo en que interactúan sus pensamientos con lo que están haciendo. Entre las más destacadas, menciono dos: aquella en la que Raba lava la ropa y piensa en su vida, mientras se le cruzan letras de un bolero que

van determinando el vagabundeo de sus pensamientos (159-67); y otra, cuando Nené vuelve en bus de visitar la casa donde murió Juan Carlos en Cosquín: sus pensamientos cambian según los mensajes que lee en las señales viales y los pedazos de canciones traídos por la memoria. Este último fenómeno fue leído como efecto de una “simultaneidad a-paralela” (Giordano, 2001: 133) que se da entre los pensamientos y la realidad exterior; mientras que esta última está en un lugar “previsible”, la cadena de asociaciones de Nené se despliega mezclando recuerdos y fantasías de futuro que exponen la potencialidad temporal del recurso al monólogo interior, cuyo andar disperso reúne todos los tiempos en un instante.

En definitiva, estas modalidades de lo simultáneo hacen visible una pregunta que atraviesa la novela de Puig, a saber, ¿cuánto dura una actualidad?, o de otra forma, ¿cómo leer la duración de lo actual?

La pregunta, casi un oxímoron, permite retomar la dificultad temporal entrevista por el comentador de modas en el último mes del verano, y volver sobre uno de los problemas centrales: la superposición de distintos tiempos en conflicto. No creo forzar las cosas si digo que este interrogante sobre la duración de lo actual es, con distintas inflexiones, tanto el que plantea la novela de Puig, como el entrevistado por las joyas del Mallarmé traducido por Aira. En una y otra la presencia de la moda permite señalar las aristas de una temporalidad, cuya permanente apertura y cierre construye un presente que tambalea, amenazado, en la medida que se renueva¹⁶.

“La gracia de un instante que se arruina, que se enciende y arde”, dice Arturo Carrera en un ensayo dedicado a las relaciones entre moda y poesía (2009: 118), cuyo título –“Hermana Moda, hermana Muerte”– evoca un poema de Giacomo Leopardi. Ese instante es el borde temporal por el que transita la novela de Puig, y es sobre ese punto que la traducción de “Joyas” hace hincapié, a saber, en un ritmo que a instancias de golpes de tiempo sitúa a la transitoriedad de lo nuevo como objeto de reflexión. En el ensayo recién citado, Carrera vuelve sobre *La Dernière Mode* para

¹⁶ Una observación de Piglia sobre *La traición de Rita Hayworth* resuena al momento de abordar esta particularidad temporal: “Esa inmanencia organiza la estructura temporal; no hay “duración” narrativa, hay saltos hacia momentos distintos de conciencia. Tiempo mítico, tiempo interior: no hay pasado ni futuro, todo es presente” (1972: 355).

decir lo siguiente: “La Moda, al fin, tuvo para Mallarmé, una levedad exigida, esa Muerte con su gravedad azarosa y su vacío” (2009: 108). Una muerte leve, claro, porta la promesa del recomienzo. La moda se ordena e imagina futuros al alero de esa presencia mortuoria que la acecha y la empuja a transformarse¹⁷.

En la novela de Puig la presencia de la muerte es central: empieza con la necrológica de Juan Carlos y se cierra con las cartas de la recién fallecida Nené en la hoguera –en el ínterin otros personajes van encontrando su fin. Por otro lado, y en paralelo a esas muertes, la ausencia a lo largo del relato de una voz narrativa hegemónica decreta “la acefalía del lugar clásico de la enunciación” (Contreras, 1998: 307). Esta sustracción de la instancia narrativa ha sido tradicionalmente leída como la vía que da a ver –copia mediante– la alienación del lenguaje. Más que alienación, propone César Aira en un ensayo sobre Puig, se trata de una “expropiación de la voz por la muerte” (1991: 28); aquí, la función de la muerte pasa por cederle la voz a otro.

Este doble nivel donde se juega la centralidad de la muerte en la novela cobra otro cariz si se lo lee en conjunto con lo ya dicho sobre la moda. La levedad y actualidad de la moda, dijimos, se orienta a partir de la presencia inquietante y cercana de la muerte; sin embargo, como advierte Benjamin, la moda precisa de la muerte para parodiarla y burlarse de su cesura a través de su ritmo de sucesión rápida: elimina todo fin brutal para seguir siendo contemporánea del mundo (2005: 95). ¿No es acaso este espectáculo del instante desvanecido el que da forma a las simultaneidades de *Boquitas*?

Después de todo, esa temporalidad de la moda no es ajena a la manera en que Puig pensaba la literatura. Aquí en una carta a su familia, otra vez París: “El chisme se corre en París de que Sarduy y yo somos las dos súper revelaciones castellanas y que todo lo demás queda superado. ¿Qué me cuentan?” (2006: 268).

¹⁷ Walter Benjamin teorizó sobre este continuo vaivén de la moda y su potencialidad crítica: “Cada temporada trae en sus más novedosas creaciones ciertas señales secretas de las cosas venideras. Quien supiese leerlas no solo conocería por anticipado las nuevas corrientes artísticas, sino los nuevos códigos legales, las nuevas guerras y revoluciones. Aquí radica sin duda el mayor atractivo de la moda, pero también la dificultad para sacarle partido” (2005: 93)

Bibliografía

- Aira, César. (1991). "El sultán". *Paradoxa* 4/5, 27-29.
- _____. (2016). *Sobre el arte contemporáneo*. Barcelona: Random House.
- Agamben, Giorgio (2011). "¿Qué es lo contemporáneo?". *Desnudez*, Trad. M. Ruvitutusó y M. T. D'Meza, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 17-29.
- Altamirano, Carlos. (1994). "Memoria del 69". *Punto de Vista*, 49, 5-7.
- Balvé, Beba (2006). *Lucha de calles, lucha de clases. Elementos para su análisis (Córdoba 1971-1969)*. Buenos Aires: RYR y CISCO.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Trad. F. Guerrero et al. Madrid: Akal.
- Briante, Miguel (1969). "Acerca de la novela del año". *Confirmado*, 237, diciembre, 45.
- Carrera, Arturo (2009). "Hermana moda, hermana Muerte". *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva, 102-21.
- Contreras, Sandra (1998). "César Aira lee a Manuel Puig". Amícola, J. y Speranza, G. (eds.). *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 307-12.
- Dragonetti, Roger (1992). *Un fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, París: Seuil.
- "Encuesta. La literatura argentina en 1969" (1970). *Los Libros*, 7, 10-12; 21-22.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fúsil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giordano, Alberto (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Viterbo.
- Goldgel, Víctor (2013). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gumbrecht, Hans U. (1998). *In 1926. Living on the Edge of Time*. Cambridge: Harvard.
- Jill-Levine, Suzanne (2002). *Manuel Puig y la mujer araña. Su vida y sus ficciones*. Buenos Aires: Seix-Barral.
- Lescano, Victoria (2014). *Letras hilvanadas. Cómo se visten los personajes de la literatura argentina*. Buenos Aires: Mardulce.
- "Lo que es: Una respuesta" (1969). *Confirmado* 232, noviembre, 3.
- Longoni, Ana (ed.) (2011). *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby*

- acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: La Central.
- Ludmer, I. Josefina (1971). "Boquitas pintadas: siete recorridos". *Actual* 8-9, 3-22.
- Mallarmé, Stéphane (1961). "La Dernière Mode", *Œuvres Complètes*. París: Gallimard, 705-847.
- _____ (1969). "Joyas". Trad. C. Aira. *El cielo* 3, noviembre/diciembre, 26-29.
- _____ (1998). "À Paul Verlaine". *Œuvres Complètes I*. París: Gallimard, 786-90.
- Piglia, Ricardo (1972). "Clase media: cuerpo y destino". Lafforgue, J. (ed.). *Nueva Novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós, 350-362.
- Pinto, Felisa (1969). "Escaparate". *Confirmado*, 226, octubre, 46-47.
- Puig, Manuel (1969a). *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1969b). "Una novela que ya da que hablar". Entr. Miguel Briante. *Confirmado*, 220, septiembre, 64-65.
- _____ (2006). *Querida familia (1963-1983). Tomo 2*. Buenos Aires: Entropía.
- Reyes, Alfonso (1938). *Mallarmé entre nosotros*. Buenos Aires: Destiempo.
- Sarduy, Severo (1969). "Boquitas pintadas: parodia e injerto", *Sur*, 321, 71-7.
- Schmucler, Héctor (1969). "Los silencios significativos". *Los Libros*, 4, 8-9.
- Sontag, Susan (2007). "Notas sobre lo camp". *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 351-72.
- Speranza, Graciela. (2000). *Manuel Puig: después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma.
- Walker, Carlos (2017). "¿Qué es un año?". *Mil hojas. Formas contemporáneas de la literatura*. Santiago: Hueders, 232-260.
- _____ (2018). "Disputas en torno a la «desacralización» del campo literario. Buenos Aires, 1969. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, XLVII, 218-234.