

Universidad Nacional

Facultad de Filosofía y Letras

Escuela de Literatura y Ciencias
del Lenguaje

Boquitas Pintadas

(Ensayo de Análisis Sociológico)

Tesis para optar al grado de
Licenciado en Literatura y
Ciencias del Lenguaje

Fernando Arturo Arce Vargas

Heredia, Costa Rica

1977

tesis
611

Universidad Nacional

Facultad de Filosofía y Letras

Escuela de Literatura y Ciencias
del Lenguaje

Boquitas Pintadas

(Ensayo de Análisis Sociológico)

Tesis para optar al grado de
Licenciado en Literatura y
Ciencias del Lenguaje

Fernando Arturo Arce Vargas

Heredia, Costa Rica

1977

1000
611

BC 121564

S

D.3



FF-011204

Nombre: _____ nombre

Dirección: _____

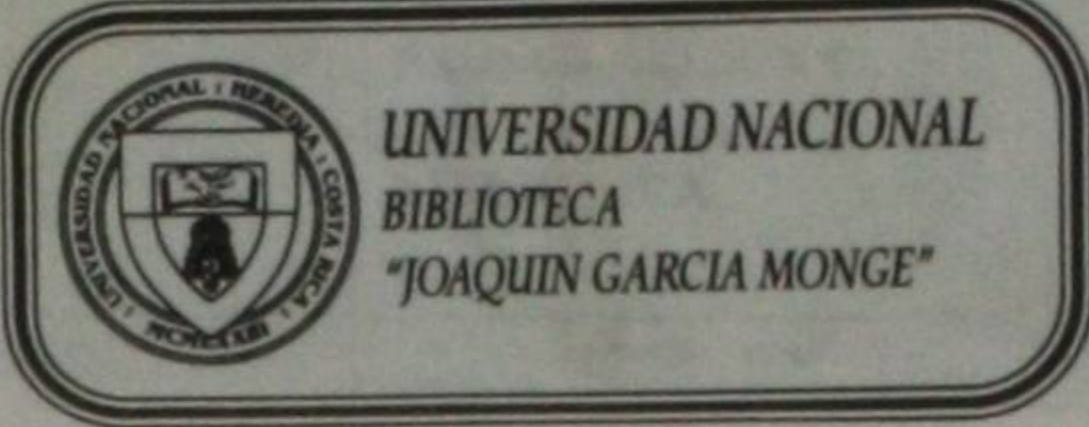
Teléfono: _____ Carné: _____

Firma: _____

TRIBUNAL EXAMINADOR

Nombre: _____

Nombre _____



RESERVA

Devuelva este libro en la
última fecha y hora indicadas

DEVOLVER EL:
★ 07 MAR. 2016 ★
UNIVERSIDAD NACIONAL
BIBLIOTECA "JOAQUIN GARCIA MONGE"

DEVOLVER EL:
★ 16 ABR. 2016 ★
UNIVERSIDAD NACIONAL
BIBLIOTECA "JOAQUIN GARCIA MONGE"

DEVOLVER EL:
★ 18 ABR. 2016 ★
UNIVERSIDAD NACIONAL
BIBLIOTECA "JOAQUIN GARCIA MONGE"

A MIS PADRES

MI MAS SINCERO AGRADECIMIENTO A TODOS AQUELLOS QUE
HAN HECHO POSIBLE LA ELABORACION DE ESTE TRABAJO,
EN ESPECIAL A LA LIC. MARIA ROSA DE BONILLA QUIEN,
ADEMAS DE HABERME GUADO EN ESTA INVESTIGACION, HA
SIDO GUIA CONSTANTE EN MI LABOR DOCENTE UNIVERSI-
TARIA.

I N D I C E

1.	INTRODUCCION	3
1.1	TEMA	3
1.2	HIPOTESIS DE TRABAJO	8
1.3	UBICACION TEORICA	12
1.4	PROCEDIMIENTOS Y NATURALEZA DEL ESTUDIO.....	15
2.	COMPRESION DE <u>BOQUITAS PINTADAS</u>	17
2.1	EL NIVEL ACTANCIAL	18
2.2	FABULA	22
2.3	DETERMINACION DEL SUJETO	23
2.4	EL NIVEL DE LAS ACCIONES EN LA MACROSECUENCIA DE <u>BOQUITAS PINTADAS</u>	25
3.	EXPLICACION DE <u>BOQUITAS PINTADAS</u>	35
3.1	<u>BOQUITAS PINTADAS</u> COMO OBRA DE CRITICA LITERARIA	36
3.2	ESTRUCTURA ENGLOBANTE DE <u>BOQUITAS PINTADAS</u>	43
4.	CONCLUSIONES	51
5.	BIBLIOGRAFIA.....	59

BOQUITAS PINTADAS

(ENSAYO DE ANALISIS SOCIOLOGICO)

INTRODUCCION

- 1.1 TEMA
- 1.2 HIPOTESIS DE TRABAJO
- 1.3 UBICACION TEORICA
- 1.4 PROCEDIMIENTOS Y NATURALEZA DEL ESTUDIO

INTRODUCCION

"Las obras de arte son cimas inalcanzables. No vamos a ellas directamente, más bien, giramos en su torno. Cada generación las contempla desde otra perspectiva viéndolas con nuevos ojos, sin que ello quiera decir que el punto de vista posterior tenga que ser, forzosamente, el más adecuado. Toda perspectiva tiene su hora, la cual no puede ser ni anticipada ni prolongada, aun cuando su aportación para el futuro no se pierda en absoluto por eso."

Arnold Hauser: Introducción a la historia del arte (p. 13)

1.1 Tema.

Boquitas pintadas. Ensayo de análisis sociológico

Durante los últimos años hemos visto afirmarse y extenderse cada vez más los análisis estructurales del relato. Esto se debe a que los atractivos que ofrece este método son varios y muy importantes: rigurosidad y seguridad sobre todo.

Es por esto que las últimas tesis de grado y los trabajos de investigación recientes en nuestro medio, están adscritos a dicha corriente.

El uso intensivo del método y la reflexión constante sobre sus principios teóricos han ido aumentando, paulatinamente, la exactitud de los análisis, pero, al mismo tiempo, han encerrado el análisis de la narración (y hablamos de narración por ser el caso que nos interesa y por estar di-

rigidos hacia ella la mayor parte de las investigaciones estructuralistas en literatura) en una especie de círculo vicioso. Los principios que en la práctica se aplican son, más o menos, los mismos; lo diferente son las obras y, a veces, la terminología.

Después de la rigurosa descripción de una novela, por ejemplo, en la cual se hace un censo de sus actantes, secuencias, etc., nos preguntamos ¿para qué?. Sería algo así como un análisis estilístico que se quedara - simplemente en la estadística y, después de investigar el número de adjetivos que aparecen en un poema y su posible clasificación, no pudiera explicarnos la finalidad de los recursos empleados.

No obstante, no hay que negar el valor del estructuralismo como método y la necesidad que hay, en cualquier tipo de análisis que se haga de una obra (psicológico, sociológico, etc.), de una rigurosa descripción del corpus de estudio, siendo ésta, necesariamente, el primer paso del análisis. Pero solamente el primer paso, lo cual quiere decir que habrá otros.

En esto Lucien Goldmann es claro:

"Acabamos de decir que la comprensión es la puesta en claro de una estructura inmanente al objeto estudiado (en el caso que nos interesa a tal o cual obra literaria). La explicación no es otra cosa que la inserción de esta estructura, en su carácter de elemento constitutivo, en

la estructura inmediatamente englobante que el investigador no explora de una manera detallada, sino tan sólo en la medida en que la exploración es necesaria para hacer inteligible la génesis de la obra que estudia." (1)

O sea, que no se trata de contraponer la sociología de la literatura o estructuralismo genético al estructuralismo formalista. (2)

(1) Lucien Goldmann y otros: Sociología de la creación literaria (Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971) p. 20

(2) La designación del estructuralismo no genético como "estructuralismo formalista no es despectiva. Simplemente la usamos para evitar confusiones y para dejar en claro que su preocupación va encaminada, en lo fundamental, hacia la forma, esto es, al nivel del significante, y no hacia el significado o sea al nivel semántico. Tomando como modelo la lingüística podríamos plantear el problema de la siguiente manera (empleando los términos de Saussure): Dado un signo lingüístico, por ejemplo "base", caben para su análisis, entre otras, dos posibilidades:

a) Tomar el significante y descomponerlo en sus unidades mínimas, es decir, en fonemas: /b/, /a/, /s/, /e/. Luego describir estos y decir que /a/ es la vocal de abertura máxima, que como todas las vocales es sonora, que /b/ es oclusiva, bilabial, sonora, etc.

b) Tomar el significando y preguntarse ¿Qué quiere decir "base"? Son los dos caminos que hay en los estudios literarios. Se puede tomar una obra y ver qué elementos la constituyen, como están organizados o bien preguntarse qué quiere significar la obra. Es obvio que en el primer caso el análisis es formal. También es obvio que no es posible, en la comunicación, dar cuenta de un significado si el significante no ha sido aprehendido antes.

Hemos usado en el título de este trabajo la palabra "ensayo" porque el desarrollo que hasta ahora ha alcanzado la sociología de la literatura no nos permite hacer un estudio exhaustivo.

Fundamentalmente existen dos posibilidades para el estudio sociológico de una novela (o de cualquier otro género):

Relacionar las estructuras de las obras literarias con las estructuras sociales sin entrar a investigar estas últimas, puesto que el objeto de estudio será la obra literaria y no las estructuras sociales. Es a esto que se refiere Goldman cuando dice "la estructura inmediatamente englobante que el investigador no explora de una manera detallada". (3)

La otra posibilidad sería la contraria, analizar la estructura de la obra literaria y la estructura englobante, pero esto supondría la colaboración de estudiosos de la literatura, de sociólogos, de historiadores.

Cabe también señalar que, con el nombre de sociología de la literatura, se conocen cuatro enfoques distintos. Para ordenarlos nos serviremos de la división que hace Saussure de la lingüística en cuatro tipos: lingüística sincrónica, lingüística diacrónica, lingüística interna y lingüística externa. (4)

(3) Lucien Goldman: Loc. cit.

(4) Confrontar la obra de Ferdinand de Saussure Curso de Lingüística general. 7a. edición. (Buenos Aires, Editorial Losada, 1969)

La sociología diacrónica de la literatura, como su nombre lo indica, hace un estudio histórico de las obras literarias. Trata de ver cómo, respondiendo a cambios sociales e históricos, los géneros literarios evolucionan, y cómo se crean nuevas formas a través de la historia. Un ejemplo de este tipo de estudio, con un título muy significativo, es el de Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte. (5)

La sociología sincrónica de la literatura trata de ver la relación que hay entre las estructuras literarias y las estructuras sociales en una obra o en la totalidad de las obras de un autor. Ejemplo de este tipo de estudio es, entre otros, Lectura política de la novela de Jacques Leenhardt. (6)

La otra contraposición propuesta sería entre sociología de la literatura interna y sociología de la literatura externa.

Hay estudios sociológicos de la literatura que de lo que se preocupan es de problemas tales como el consumo de libros, problemas editoria-

(5) Arnold Hauser: Historia social de la literatura y el arte 3 vol. (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969)

(6) Jacques Leenhardt: Lectura política de la novela (México, Siglo Veintiuno Editores, 1975).

les, la moda literaria y otros. A este tipo de estudio podemos llamarle sociología externa de la literatura y, en ciertos casos, sociografía de la literatura. En realidad, es un tipo de estudio más sociológico que literario, tal como se puede constatar, por ejemplo, en el libro de Robert Escarpit, Sociología de la literatura. (7)

El otro tipo de estudio, más literario que sociológico, es aquel que se centra en obras concretas, estudiando su estructura a la luz de la sociología. Un ejemplo es el libro ya mencionado de Jacques Leenhardt.

Como se puede notar, hay afinidad entre los estudios sincrónicos y los estudios internos, y entre los estudios diacrónicos y los estudios externos.

Lo que nosotros nos proponemos es un estudio sincrónico interno.

1.2 Hipótesis de trabajo.

Boquitas pintadas es una novela que presenta varios aspectos interesantes para el análisis.

En primer lugar, podemos observar que pertenece a aquella clase de novelas que hacen crítica literaria, tales como. Contrapunto de Aldous

(7) Robert Escarpit: Sociología de la literatura (Barcelona, Oikos-tau Ediciones, 1971)

Huxley y Los monederos falsos de André Gide.

Esta crítica a un género, el folletín, Manuel Puig la logra caricaturizando los folletines, las novelas rosa y los sentimientos expresados en la letra de los tangos.

El título mismo de la obra, Boquitas pintadas, y los títulos de sus dos partes, "Boquitas pintadas de rojo carmesí" y "Boquitas azules, violáceas, negras", nos dan cuenta de la ironía con que va a ser visto el mundo que se despliega en esta novela y apuntan directamente a una época: la década de los treinta y la moda que el cine impone en esta época por medio de las actrices y actores Ginger Rogers, Jean Harlow, Louise Rainer, William Powell, Robert Taylor. Además, el autor se burla de la sensibilidad (sensiblería) de ese período en Argentina poniendo como epígrafes las letras de tangos de Alfredo Le Pera, Homero Manzi, Luis Rubinstein y las letras de las canciones de Agustín Lara. Por último, cabe observar que, para parodiar los folletines, la novela está dividida en entregas. (8)

En este sentido y guardando las distancias, podríamos decir que Boquitas pintadas es a la novela rosa y el folletín, lo que el Quijote es

(8) La parodia es más completa si tomamos en cuenta que, originalmente, la novela fue publicada en la revista femenina Vanidades Continental. La edición que usaremos en nuestro trabajo será: Manuel Puig: Boquitas pintadas (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972). En adelante cada vez que hagamos una cita de esta novela sólo indicaremos la página.

a las novelas de caballería.

Ya que mencionamos el Quijote se hace necesario nombrar otra novela que muy frecuentemente se nombra a la par de la obra de Cervantes, - por la similitud de sus personajes y de sus intenciones: Madame Bovary de Flaubert, con la cual, evidentemente, está emparentada la novela que nos ocupa.

La obra de Flaubert plantea un problema, la frustración de la realización de deseos e ideales personales. Emma Bovary toma, de las novelas románticas que lee, concepciones acerca del mundo, del amor, del matrimonio, que trata de llevar a la práctica sin lograrlo, produciéndose un choque entre su mundo ideal y el mundo real.

Este es el mismo problema que plantea Puig en su obra, pero no a nivel individual, sino a nivel social.

Nuestra hipótesis de trabajo es:

Boquitas pintadas tiene su génesis en un "bovarysno social" creado por canciones populares, folletines, radionovelas y novelas rosa.

Ahora bien, estas novelas rosa y estos folletines lo que hacen es repetir el esquema del mito de la Cenicienta. En términos de A. J. Greimas, hay un sujeto (la Cenicienta) que apetece un objeto (el príncipe) para lo

cual tiene adyuvantes (el hada madrina) y opositores (la madrastra y sus hijas).

En términos de Claude Bremond el beneficiario es la Cenicienta. Esto nos da como resultado una situación muy similar a la que plantea Bremond para La Bella Durmiente del bosque:

"Se sobreentiende que el beneficiario no es necesariamente consciente del proceso iniciado en su favor. Su perspectiva puede mantenerse virtual, como la de la Bella Durmiente del Bosque mientras espera al Príncipe Encantador" (9)

Lo que constituirá la fábula del relato será la eliminación de los actantes opositores y el logro del objeto por parte del sujeto, cosa que se logra gracias a los adyuvantes, sin ningún esfuerzo por parte del sujeto que triunfa gracias a ciertos principios tales como bondad, sumisión y conformismo.

He ahí los principios ideológicos que sustentan este tipo de relatos y las consecuencias que se derivan de su divulgación.

(9) Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov y otros: Análisis estructural del relato (Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970) p. 93.

1.3. Ubicación teórica.

Como ya lo hemos adelantado, el método que seguiremos en esta investigación será un método sociológico sincrónico interno.

Para ello nos basaremos en los aportes teóricos y prácticos hechos por Lucien Goldmann (10). Tomaremos de diferentes obras suyas los aspectos que sean pertinentes para nuestro trabajo y, cuando sea necesario, por partir Goldmann de ellos, recurriremos a conceptos de René Girard y de Georg Lukács, expuestos en sus obras Mentira romántica y verdad novelesca y Teoría de la novela, respectivamente. (11)

Lo que se propone Goldmann en sus obras es un análisis genético. Hay, claro está, otros tipos de análisis genéticos que buscan la génesis de la obra en la biografía del autor (método biográfico) o en su psicología (psicocrítica); análisis que como bien puede verse, parten de una perspectiva individualista. En cierta forma, se está reiterando la idea romántica del genio: lo que en la obra literaria hay responde a la genialidad del individuo que la escribió y suyos son los conceptos políticos, sociales, morales y estéticos que en la obra aparecen. Sin em-

(10) Confrontar en la bibliografía las obras de Goldmann consultadas.

(11) René Girard: Mentira romántica y verdad novelesca (Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, (1963); Georg Lukács: Teoría de la novela (Barcelona, E.D.H.A.S.A., 1971)

bargo, Goldmann va a plantear una perspectiva diferente:

"La experiencia de un solo individuo es demasiado breve y limitada para poder crear una estructura mental como esa, que sólo puede ser el resultado de la actividad conjunta de un importante número de individuos que se encuentran en una situación análoga, es decir, de individuos que constituyen un grupo social privilegiado y que han vivido durante largo tiempo y de manera intensiva un conjunto de problemas, esforzándose por hallarles una solución significativa. Vale decir que las estructuras mentales, o, para emplear un término más abstracto, las estructuras categoriales significativas, no son fenómenos individuales, sino fenómenos sociales." (12)

Es decir, que lo que hace el autor (el individuo) es experimentar una serie de problemas que afectan su época y plasmarlos en la obra literaria. En este sentido el autor sería un intérprete de su tiempo, pero nada más. Todas las estructuras categoriales significativas serían de origen social, en cuenta el lenguaje que sería el soporte de la obra. De aquí que otro tipo de estudio genético sea deficiente y que también lo sea el análisis estructural formalista, que omite todas estas circunstancias que afectan la obra. Es ineludible en todo análisis literario ubicar la obra dentro del contexto social ya que es de la sociedad que recibe su ser.

(12) Lucien Goldmann y otros: Op. cit. pp. 13-14.

Una obra será mejor en la medida en que capte más profundamente las estructuras sociales de su época. En este aspecto la sociología de la literatura nos proporciona un principio de valoración estética claro:

"Dentro de una perspectiva como ésta, las cumbres de la creación literaria pueden estudiarse tan bien como las obras medianas, y hasta revelan ser particularmente accesibles a la investigación positiva. Por otra parte, las estructuras categoriales en las que recae este tipo de sociología literaria constituyen, precisamente, lo que confiere a la obra su unidad, vale decir, uno de los dos elementos fundamentales de su carácter específicamente estético y, en el caso que nos interesa, de su cualidad propiamente literaria. "

(13)

Cabe observar que la relación que establece Goldmann entre las estructuras sociales y las estructuras literarias, gracias a las estructuras categoriales significativas, es muy vaga. Él habla de la sociedad en general, sin embargo, estas estructuras categoriales significativas pertenecen a clases sociales particulares bien definidas. Claro que esto traería como problema la determinación de la ideología correspondiente a las diferentes clases sociales, para ver la homología de estructuras, y esto sería muy difícil para el investigador.

(13) Lucien Goldmann y otros: Op. cit. p. 14

En el análisis sociológico de la obra literaria, Goldmann determina dos etapas que deben separarse lo más claramente posible: la comprensión y la explicación.

La comprensión es la descripción de los elementos inmanentes a la obra literaria, es decir, el tipo de análisis que han venido haciendo los estructuralistas franceses no genéticos.

La explicación es la inserción de la estructura literaria determinada por la comprensión, dentro de una estructura mucho más amplia: la estructura social.

1.4. Procedimientos y naturaleza del estudio.

Tal y como lo acabamos de ver, el análisis sociológico conlleva dos partes: la comprensión y la explicación.

Roland Barthes (14) determina en el estudio del relato tres niveles: nivel de las funciones, nivel de las acciones y nivel de la narración. De estos tres niveles describiremos, preferentemente, el nivel de las acciones de Boquitas pintadas y, cada vez que sea necesario, recurriremos a la descripción de los otros dos niveles.

(14) Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov y otros: Op. cit. p. 15.

Para la descripción del nivel actancial nos basaremos en Claude Bremond y en A. J. Greimas (15), cuyos puntos de vista trataremos de fusionar, en virtud de que ambos parten del Formalismo Ruso.

Cada vez que usemos un término o un concepto de estos autores, lo explicaremos en el desarrollo mismo de la investigación.

Después de haber hecho la descripción (la comprensión), tal y como lo postula Goldmann, pasaremos a insertar esa estructura literaria dentro de la estructura social, para dar cuenta de la génesis de la novela y lograr su explicación.

(15) Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov y otros: Op. cit.; Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov y otros: La semiología 4a. edición. (Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1976); A.J. Greimas: Semántica estructural (Madrid, Editorial Gredos, 1973)

2. LA COMPRESION DE BOQUITAS PINTADAS

2.1 EL NIVEL ACTANCIAL

2.2 FABULA

2.3 DETERMINACION DEL SUJETO

2.4 EL NIVEL DE LAS ACCIONES EN LA MACROSECUENCIAS DE

BOQUITAS PINTADAS

2.1 El nivel actancial.

La crítica tradicional hablaba de personajes, juzgando a éstos con categorías psicológicas. En realidad, lo que subsiste es la tradicional confusión entre ente real y ente de ficción literaria. Se juzga a los personajes de las novelas con los mismos criterios éticos y psicológicos que usamos para referirnos a los individuos que nos rodean en el mundo real. Es por esto que se llega a hacer estudios psicológicos de personajes como Edipo, Hamlet y Don Quijote.

Se toman los personajes por lo que son y no por lo que hacen.

Los personajes, en muchas de las novelas decimonónicas, son definidos, es decir, "caracterizados", desde el inicio del relato. El desarrollo de la obra sirve para ejemplificar las afirmaciones iniciales del narrador.

A. J. Greimas y Claude Bremond, tomando como punto de partida el Formalismo Ruso, van a tratar de desechar estos conceptos tradicionales de la crítica literaria: el personaje se define por lo que hace, no por lo que es, es decir, cumple una funcionalidad dentro del relato.

Ahora bien, ¿cuáles son las posibilidades funcionales que tienen los personajes de los diferentes relatos? ¿Son tantas como relatos hay? A primera vista, pareciera que las posibilidades de actuar son infinitas. Sin embargo, si las revisamos detenidamente, nos damos cuenta de

que, básicamente, son pocas.

El primero en darse cuenta de esto es Vladimir Propp, quien, a partir de cien cuentos populares rusos, llega a determinar ciertos modelos actanciales que se repiten en este tipo de relato.

Esto llama la atención a Bremond, quien profundiza en las observaciones de Propp y, basándose en éstas, formula leyes generales aplicables a todo tipo de relato. Su base es la lógica. A partir de la coherencia que debe tener el relato y a partir de la causalidad de las acciones, Bremond establece lo que él llama "la lógica de los posibles narrativos".

Greimas, por su parte, toma como modelo la lingüística, particularmente la sintaxis. A partir de la oposición sujeto-objeto llega a una reducción de los tipos básicos de actantes.

Propone el término "actante" para diferenciarlo del término tradicional "personaje". La conveniencia de este deslinde está en que, usando la terminología de Greimas, no cabe la posibilidad de confundir las categorías del relato con las del mundo real. Por otra parte, se desecha la idea de que los actantes deben ser antropomorfos.

La primera dicotomía que ve Greimas en el nivel actancial es:

Sujeto / Objeto

El sujeto es el actante que persigue algo. Tiene un deseo, el cual

lo mueve. Se podría decir que se propone la consecución de un fin que es el objeto. Para lograrlo, el sujeto dispone de actantes que le ayudan y de actantes que le obstaculizan el logro de su deseo. Quienes le ayudan son ayudantes y quienes obstaculizan la consecución del fin que se ha propuesto son oponentes. Llegamos así a una segunda dicotomía:

Ayudantes / Oponentes

La tercera dicotomía se produce entre quien da el objeto y el actante hacia quien el objeto va dirigido:

Destinador / Destinatario

Así pues, tenemos la siguiente estructura paradigmática:

Sujeto / Objeto, Destinador / Destinatario, Ayudante / Opositor

Claude Bremond, por su parte, toma como actante privilegiado al agente, o sea, aquel actante desde cuya perspectiva se va a contemplar la acción. En una narración hay varios actantes a quienes podemos tomar, sucesivamente, como agentes. Así, tendríamos agente A, agente B, agente C. Un mismo acontecimiento cumplirá diferentes funciones según la perspectiva del actante que tomemos como agente. Si tomamos la perspectiva del agente A, con respecto a un acontecimiento X, tendremos una función (a); pero si, con respecto al mismo acontecimiento X, tomamos la perspectiva del agente B, tendremos una función (b).

Lo que se propone el agente es un proceso de mejoramiento que puede

cumplirse o no. Si no se cumple, se habrá obtenido una degradación. Lo que desde la perspectiva del agente A es una degradación, puede ser un mejoramiento desde la perspectiva de un agente B.

Para lograr su mejoramiento, el agente cuenta con aliados y con adversarios.

Si lo observamos bien, desde el punto de vista de Greimas y desde el punto de vista de Bremond, tenemos las siguientes equivalencias:

Sujeto	Agente
Objeto	Mejoramiento
Ayudante	Aliado
Opositor	Adversario

Es por esto que no consideramos excluyentes las dos posturas metodológicas, sino, más bien, complementarias. Greimas incluye las categorías de destinador y destinatario y considera fundamental la determinación del sujeto. Bremond no, porque todos los actantes se pueden tomar como agentes, usando su respectiva perspectiva.

Bremond diferencia tipos de aliados y estudia cómo se van articulando los acontecimientos para formar el relato.

Consideramos más coherente el planteamiento teórico de Greimas por cuanto, con un número menor de elementos (sólo seis), nos da un modelo actancial válido para describir el nivel actancial de cualquier tipo de

relato. Es por esto que tomaremos, básicamente, su terminología y, cuando no encontremos en su planteamiento especificada una función que sí encontremos en Bremond, usaremos la terminología de este último.

2.2 Fábula.

La novela se puede dividir en dos partes, ya que se yuxtaponen dos historias: una desarrollada a la manera de la novela rosa ("Boquitas pintadas de rojo carmesí") y otra siguiendo el modelo del folletín ("Boquitas azules, violáceas, negras"). Estas dos partes corresponden, más o menos, a la división hecha por el autor.

Ambas tienen como espacio Buenos Aires y Coronel Vallejos, pueblo imaginario de la provincia de Buenos Aires. La acción de la novela se desarrolla entre 1934 y 1968.

La primera parte tiene como eje fundamental del acontecimiento un triángulo amoroso: Nélida Fernández (Nené) -Juan Carlos Etchepare - María Mabel Sáenz.

Nélida, quien ha sido ayudante del doctor Aschero y es empaquetadora del almacén Al Barato Argentino, es la novia oficial de Juan Carlos, especie de Don Juan de Coronel Vallejos.

La finalidad de Nené es casarse con Juan Carlos pero encuentra varios obstáculos: Mabel, maestra del pueblo, con quien Juan Carlos mantie-

ne relaciones sexuales; Celina Etchepare, quien desea que su hermano se case con Mabel; y, lo que es más grave, la tuberculosis que padece Juan Carlos, que acabará causándole la muerte.

Como Nené no logra vencer estos obstáculos, a pesar de seguir amando a Juan Carlos aún después de su muerte, se casa con un comerciante a quien termina adaptándose y muere, ya vieja, rodeada de hijos y nietos.

En la segunda parte se plantea el conflicto pasional entre Francisco Catalino Páez (Pancho), peón de construcción, y Antonia Josefa Ramírez (Rabadilla), sirvienta en varias casas del pueblo.

Pancho hace que Rabadilla se le entregue prometiéndole matrimonio, promesa que no cumple. Raba espera, no obstante tener un hijo de dos años, que Pancho cumpla lo prometido. Cuando descubre las relaciones entre éste y Mabel, con cuya familia trabaja después de su parto, asesina a Pancho en un ataque de celos. Es absuelta y regresa a Coronel Vallejos, se une con un viudo y termina sus días cómoda y desahogadamente.

2.3 Determinación del sujeto

"La verdadera dificultad planteada por la clasificación de los personajes es la ubicación (y, por lo tanto, la existencia) del sujeto en toda matriz actancial, cualquiera sea su fórmula. ¿Quién es el sujeto (el héroe) de un relato? ¿Hay o no hay una clase privilegiada de actores? Nuestra novela nos ha habitua-

do a acentuar de una u otra manera, a veces retorcida (negativa), a un personaje entre otros." (16)

En la cita anterior, Barthes deja claro que el relato tradicional tiene destacado un tipo de actante que es el "héroe" de la historia.

Como ya lo adelantamos, Boquitas pintadas está construida en la primera parte (triángulo amoroso Nené-Juan Carlos-Mabel) sobre el modelo de la novela rosa. En la segunda parte (amores de Rabadilla y Panchito y asesinato de este último) está construida sobre el modelo del folletín. En la "explicación" ahondaremos en estos aspectos.

Tanto en la novela rosa como en el folletín es muy perceptible el "héroe" o, mejor aún, la "heroína". Por lo tanto, no tenemos mayores dificultades para determinar el sujeto de la obra que nos ocupa.

En la primera parte el sujeto es Nené, quien vendría a ser la "heroína"; en la segunda parte cumple con este papel Rabadilla.

Tomando en cuenta lo anterior, tomaremos los dos relatos que la novela yuxtapone y los veremos desde la perspectiva de los actantes antes citados.

(16) Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov y otros: Análisis estructural del relato (Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970) p. 31.

2.4 El nivel de las acciones en las macrosecuencias de Boquitas pintadas.

En general, la novela la dividimos en dos partes. Ahora, para comodidad del análisis, cada una de estas partes la dividiremos en unidades menores.

A. La primera parte, de acuerdo a la división que hemos propuesto, podemos descomponerla en seis macrosecuencias. A continuación haremos la descripción de cada una de ellas. Esta descripción será más o menos extensa, según sea la importancia de la secuencia a la cual nos referamos.

1. La primera gran secuencia está constituida por la etapa en que Né-lida Fernández trabaja como ayudante del doctor Aschero.

Nené había estudiado con Celina Etchepare y con María Mabel Sáenz. Estas últimas, gracias a su condición socioeconómica, pueden ir a estudiar a Buenos Aires para obtener el título de maestra. Nené tiene que permanecer en Coronel Vallejos y, para ganarse la vida y para destacar ante la sociedad del pueblo, acepta el trabajo que le ofrece el doctor Aschero. El doctor seduce a su ayudante, ésta ve su reputación amenazada por la maledicencia del pueblo y tiene que irse a trabajar como empaquetadora en el almacén Al Barato Argentino.

O sea, que Né-lida se propone un proceso de mejoramiento: adquirir cierto "status" social en Coronel Vallejos. Para lograrlo se va a trabajar a la clínica del doctor Aschero, quien la seduce. Es decir, el

proceso de mejoramiento no se cumple. Nélidea tiene que irse a trabajar como empaquetadora en Al Barato Argentino, ocupación inferior a la que tenía, con lo cual queda efectuado un proceso de degradación.

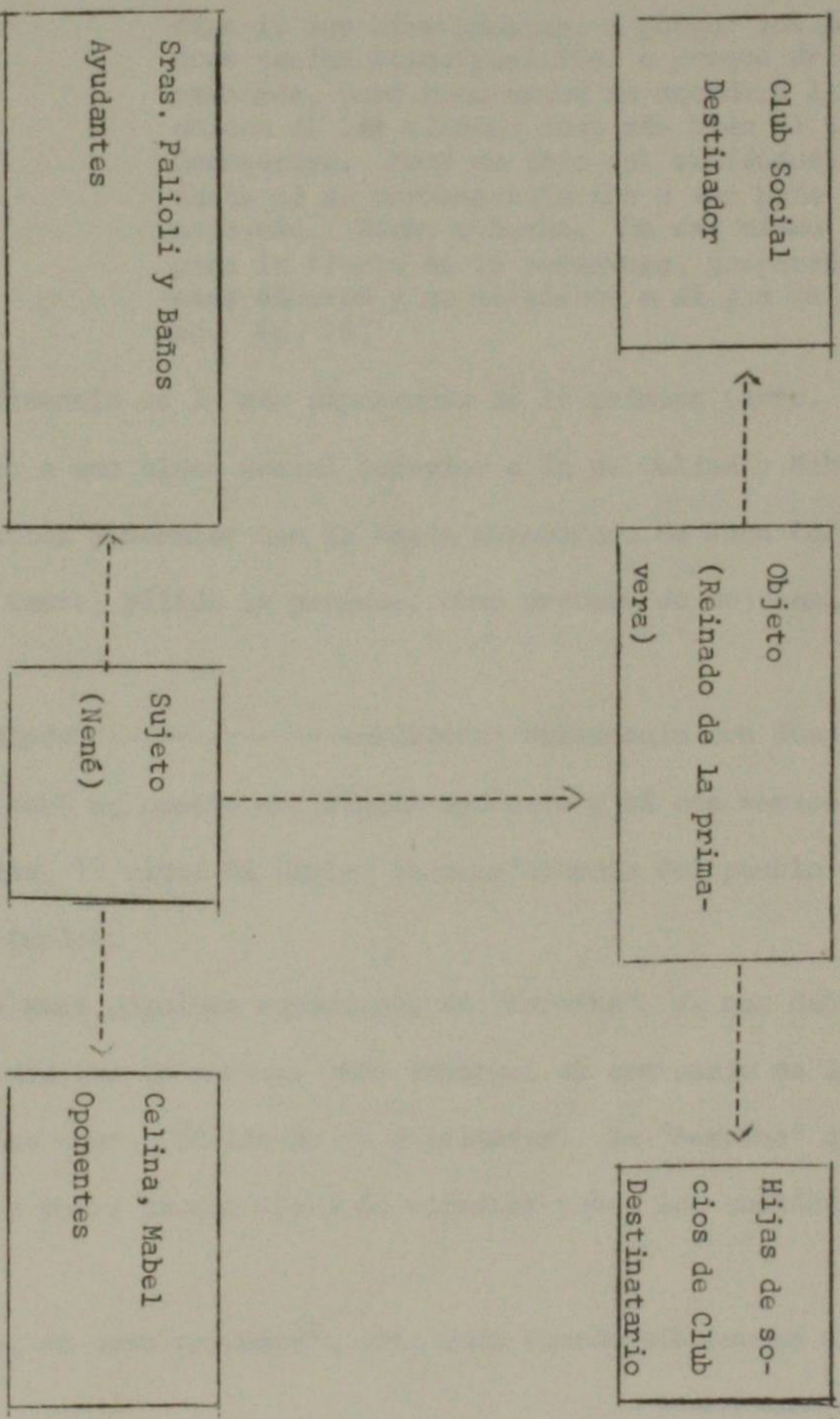
La importancia de esta secuencia, que no está muy desarrollada en la obra, está relacionada con las otras secuencias de esta primera parte: los rumores acerca de las relaciones de Aschero y Nené será impedimento para que ésta logre los mejoramientos que se propone.

2. La segunda macrosecuencia la constituye el deseo de Nené de ser Reina de la Primavera del Club Social de Coronel Vallejos, en 1936. Esto se lo propone Nené para emular a Celina y a Mabel, además, como por su condición social no puede pertenecer a ese club, ser reina le ayudaría a ascender socialmente.

Nené logra el mejoramiento que se ha propuesto, pero esto le traerá consecuencias negativas, como, por ejemplo, su enemistad con Celina y Mabel, que de ayudantes pasan a oponentes. Y es que, si lo observamos detenidamente, el objeto que persigue Nené no le corresponde a ella:

El destinatario son las hijas de los socios del Club y Nené no pertenece a ellas, como después comprenderá:

"Mire señora, yo admito que ahí hice mal, y todo empezó por no hacerle caso a mamá. Ella ni que hubiese sido bruja: no quería que yo fuera a los bailes del Social. ¿Qué chicas iban al social? Chicas que po-



dían ir muy bien puestas, o porque los padres tenían buena posición, o porque eran maestras, pero como usted se acordará las chicas de las tiendas iban más bien al Club Recreativo. Mamá me dijo que metiéndome - donde no me correspondía iba a ser para lío nada más. Dicho y hecho. En ese mismo año, para la fiesta de la primavera, preparaban esos números y me eligieron a mí y a Celina no. (p. 25)

3. La tercera secuencia es la más importante de la primera parte. Nené, aunque pertenece a una clase social inferior a la de Celina y Mabel, tiene atributos físicos y morales que la hacen merecedora de Juan Carlos Etchepare. Por lo tanto, Nélide se propone, como proceso de mejoramiento, casarse con él:

Sujeto: Nélide Fernández -----> Objeto: Matrimonio con Juan Carlos

Sin embargo, Nené no cuenta con ningún ayudante y sí con varios oponentes: Mabel, Celina, la viuda Di Carlo, la meledicencia del pueblo y la enfermedad de Juan Carlos.

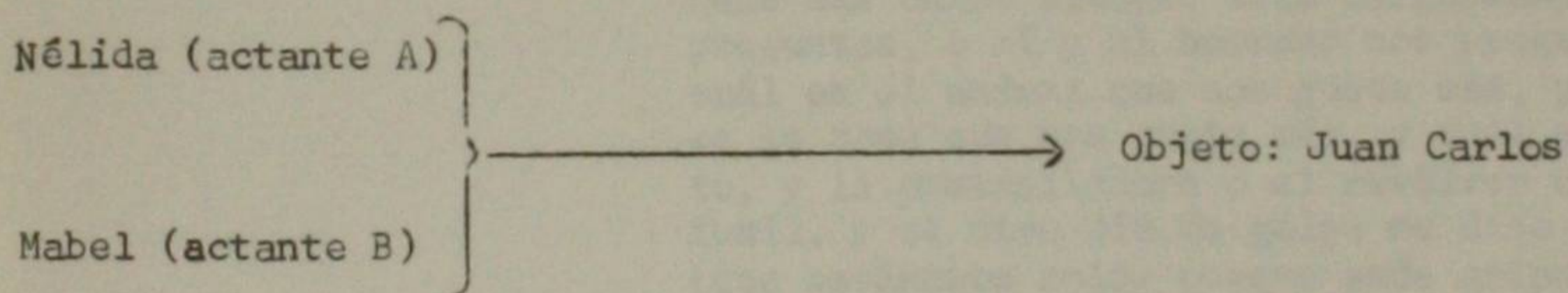
Es aquí donde Nené adquiere caracteres de "heroína", ya que debe luchar sola contra todos los oponentes. Sin embargo, al contrario de lo que sucede en las novelas rosa, Nélide no va a triunfar. La "heroína" queda degradada, ya que, a pesar de que trata de eliminar todos los obstáculos, no lo logra.

Cabe observar, en esta secuencia, que, como sucede siempre en el -

triángulo amoroso, se puede tomar la perspectiva correspondiente a dos actantes.

Mabel Sáenz, al igual que Nené, intenta casarse con Juan Carlos pero no lo logra, por lo cual se resigna a ser su amante. Juan Carlos es el objeto perseguido por Mabel y por Nené. El triunfo de una significa el fracaso de la otra. Mabel triunfa porque logra quedarse con el objeto que Nené persigue.

El intento de conquista de Juan Carlos por parte de Nené (acontecimiento X), con el consiguiente fracaso, es una degradación desde el punto de vista de Nené (función a), pero desde la perspectiva de Mabel es un mejoramiento (función b):



Proceso de mejoramiento de Nené = Casarse con Juan Carlos = Acontecimiento X

Degradación de Nené → Función a (Desde la perspectiva de A)

Degradación de Nené → Función b (Desde la perspectiva de B)

4. A raíz de su fracaso con Juan Carlos, Nené acepta casarse con el comerciante Donato José Massa. Con esto se propone un mejoramiento: la felicidad matrimonial. Hay que tomar en cuenta que, en este caso, el objeto no es un individuo, es decir, Donato Massa, sino lo que a través del matrimonio con él puede lograr el sujeto: respeto, desahogo económico, felicidad conyugal. Sin embargo, nada de esto logra Nélidea, por lo cual queda nuevamente degradada.

5. En la quinta secuencia, Nélidea, enterada de la muerte de Juan Carlos, piensa en evadirse de su fracaso matrimonial rindiendo culto a su memoria. Para esto escribe a doña Leonor, la madre de Juan Carlos:

"A veces con los chicos míos escuchando todas las tonterías inocentes que dicen una se da cuenta de cosas que nunca pensó. Mi nene más chico siempre está cargoseando con preguntas, a mí y al hermano nos pregunta cuál es el animal que nos gusta más, y cuál es la casa que nos gusta más, y cuál el auto, y la ametralladora o el revólver o el fusil, y el otro día de golpe me dijo a mí (que estábamos solos porque anda gripe en el colegio y él está resfriado), de golpe, mami, qué es de todo el mundo la cosa que más te gustó de todas, y yo en seguida pensé en una cosa, claro que no se la pude decir: la cara de Juan Carlos. Porque en la vida para mí lo más lindo que he visto es la cara de Juan Carlos, que en paz descanse. Y mis nenes tan feúchos que son, de bebitos eran ricos pero ahora tienen los ojos chiquitos, la nariz carnuda, se parecen cada vez más al padre, y hasta me parece que no

los quiero de verlos tan feos. Por la calle si pasa alguna madre con un chico lindo me da rabia... Mis nenes cuando van delante mío mejor, me da vergüenza a veces que me hayan salido así." (p.236)

Las cartas son interceptadas por Celina, quien las envía al señor Massa para destruir el matrimonio de Nené. Es así como Nélide no logra su objeto, a saber, rendir culto al espíritu de Juan Carlos para, después de muerta ella, poder unirse a él en el otro mundo ya que en éste no lo logró.

6. En un último intento para evadirse de la monotonía matrimonial y para poder dedicarse a sus ensoñaciones románticas. Nené rompe con su marido. Sin embargo, al final tiene que regresar a su lado y adaptarse a una vida rutinaria y mediocre. Es el último intento para lograr un proceso de mejoramiento y es la última degradación de la "heroína".

B. La segunda parte la podemos segmentar en tres macrosecuencias de las cuales las dos primeras corresponden al esquema daño-reparación.

1. Seducción de Antonia Josefa Ramírez (Rabadilla) hecha por Francisco Catalino Páez (Pancho)

Antonia (sujeto) quiere casarse con un buen muchacho (objeto perseguido por el sujeto). Pancho se hace pasar por ese muchacho: es un adversario que se hace pasar por aliado. En este sentido se da el caso típico de la función que Bremond llama "celada". Esta función se puede ver des-

de la perspectiva del engañador (Pancho) y desde la perspectiva del engañado (Rabadilla).

"La primera de las tres fases de la celada, el engaño, es ella misma una operación compleja. Engañar es a la vez disimular lo que es, simular lo que no es y sustituir lo que es por lo que no es, ofreciendo una apariencia en que la víctima reacciona como ante un ser verdadero. Podemos, pues, distinguir en todo engaño dos operaciones combinadas: un disimulo y una simulación. El disimulo solo no basta para constituir el engaño (salvo en la medida en que simule la ausencia de disimulo): la simulación sola tampoco basta, pues una simulación que se exhibe como tal (la de un actor, por ejemplo) no es un engaño. Para morder la carnada, la víctima necesita - creerla verdadera y no ver el anzuelo. El mecanismo del engaño puede representarse mediante el siguiente esquema:" (17)

2. Una vez seducida y ante la infidelidad de Pancho, Rabadilla busca una reparación:

Sujeto: Rabadilla

Objeto: Reparación del daño sufrido.

Rabadilla se propone un proceso de mejoramiento que consiste en vengarse de Pancho. Para esto planea asesinarlo y lo logra, con lo cual obtiene el mejoramiento y la reparación para el daño sufrido.

(17) Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov y otros: Op. cit.

PERSPECTIVA DEL ENGAÑADOR (PANCHO)

PERSPECTIVA DEL ENGAÑADO
(RABADILLA)

VICTIMA A ATRAPAR (RABADILLA)

Ser X a disimular (seductor)	+	No ser Y a simular (Panchito es un buen muchacho que aspira a casarse con una joven humilde)	Vs	Apariencia Y creíble (Rabadilla cree que Panchito la busca para ser su futura esposa)
---------------------------------	---	--	----	--

PROCESO DE ENGAÑO Proceso de disimulo (Acercamiento a Rabadilla con supuestas intenciones de noviazgo platónico)	+	Proceso de simulación (Panchito sale con Rabadilla y la lleva a bailes)	Vs	Proceso de convicción (Atenciones de Panchito para Rabadilla)
--	---	--	----	--

VICTIMA ATRAPADA DA Ser X disimulado (Panchito no da a entender a Rabadilla sus intenciones)	+	No ser Y simulado (Panchito pasa por ser el muchacho que se casará con Rabadilla)	Vs	Apariencia Y creída (Rabadilla cree que Panchito es su novio)	Falta a cometer (Rabadilla se entrega a Panchito)
---	---	--	----	--	--

3. Rabadilla persigue estabilizarse socioeconómicamente. Para lograr el objeto, el sujeto se une a un viudo en cuya compañía logra adaptarse al mundo que lo rodea y logra cierta consideración por parte de la comunidad de Coronel Vallejos.

De esta forma, al igual que en los folletines, el sujeto, después de varios procesos de degradación, termina con un proceso de mejoramiento y logra reparar el daño que se le ha inflingido.

3. EXPLICACION DE BOQUITAS PINTADAS

3.1 BOQUITAS PINTADAS COMO OBRA DE CRITICA LITERARIA

3.2 ESTRUCTURA ENGLOBANTE DE BOQUITAS PINTADAS

3.1. Boquitas pintadas como obra de crítica literaria .

Entre las diferentes maneras de hacer crítica literaria, existe una muy particular:

"La crítica que se hace en forma de literatura (el paradigma clásico en nuestra lengua - es el Don Quijote, espléndido ejercicio de - crítica literaria). En nuestra época las observaciones de crítica literaria que intercala Proust en A la recherche; o las de Santayana en The last puritan; o las de Aldous - Huxley en Point counterpoint." (18)

En la cita anterior podemos observar que Anderson Imbert se está refiriendo a dos modalidades según las cuales puede aparecer la crítica literaria en una obra literaria de creación:

A. La primera sería por medio de observaciones explícitas, como en el caso del capítulo VI de la primera parte de Don Quijote: "Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro Ingenioso Hidalgo". (19)

B. La segunda modalidad, mucho más sutil, consiste en hacer una crítica implícita parodiando y ridiculizando la estructura de la obra que se

(18) Enrique Anderson Imbert: Métodos de crítica literaria (Madrid, Revista de Occidente, 1969) p. 77.

(19) Miguel de Cervantes: Obras completas 2 Vols. (Barcelona, Editorial Planeta, 1962) pp. 69-81 del Vol I.

quiere juzgar, que es lo que hace Cervantes en Don Quijote con las novelas de caballería. Ambas modalidades las podemos encontrar en Boquitas pintadas, aunque la que predomina, y la que está más clara en las intenciones del autor, sea la segunda.

Manuel Puig ya había hecho, en su primera novela, La traición de Rita Hayworth (20), con los mismos propósitos, una crítica muy fuerte a la influencia que ejerce el cine sobre los espectadores ingenuos, a los cuales procura evasión:

"Una sola novela ha bastado a Manuel Puig para ocupar un lugar destacado entre los más experimentales narradores latinoamericanos de hoy. Porque La traición de Rita Hayworth (que acaba de publicar la editorial Jorge Alvarez en Buenos Aires) es, como Rayuela, - Tres tristes tigres, Cien años de Soledad, Cambio de piel, Gazapo, De donde son los cantantes y Siberia Blues (para poner algunos ejemplos notorios) de las obras que no sólo cuestionan la realidad que el novelista examina o transcribe sino que empiezan por cuestionar su propia forma. Algunas lo hacen de manera harto explícita, como es el caso de las novelas de Cortázar, Fuentes, Gustavo Sáinz y Severo Sarduy; otras (como las de Cabrera Infante, García Márquez, Néstor Sánchez) lo hacen de manera implícita. En su forma misma, en los avatares de su forma, en la novedad de su forma, está el cuestionamiento. A esta última estirpe pertenece La traición de Rita

(20) Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970).

Hayworth. Por eso, y porque Manuel Puig examina en su novela el mundo limitado de aquellos seres enajenados que encuentran refugio en el consumo masivo del cine y de los novelones, la novedad de esta obra tal vez no resulte tan agresiva al lector común. Sin embargo, en su estructura y en su lenguaje, La traición de Rita Hayworth constituye un ataque feroz a las escrituras más sacrosantas de la novela latinoamericana contemporánea. El libro no sólo ataca ese realismo, tan estratificado y convencional como el de la novela pastoril del siglo XVI al que ya todos atacan (incluso los recién llegados del realismo socialista), sino que va más allá y demuele algunos de los presupuestos culturales de la novela experimental y de vanguardia. Con la mayor nitidez, Manuel Puig ha realizado en este por ahora su único libro publicado una terrible labor de desmitificación. Conviene, pues, no llamarse a engaño y advertir que La traición de Rita Hayworth es un libro verdaderamente peligroso." (21)

Hemos reproducido la larga cita de Emir Rodríguez Monegal porque nos parece muy importante hacer notar que la intención de las dos novelas es "desmitificar"; en un caso, el mundo que presentaba el cine de los años treinta, en el otro, el modelo de vida que proponen los folletines. La diferencia es de énfasis; en los dos casos se critica los efectos educativos de algunos medios de comunicación masiva, lo cual hace que la relación entre las dos obras sea muy estrecha.

En La traición de Rita Hayworth se critica el cine por medio de la

(21) Emir Rodríguez Monegal: Narradores de esta América Tomo II (Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 1974) pp. 365-366.

literatura, es decir, se critica un tipo de manifestación artística por medio de otro. En Boquitas pintadas, por el contrario, se critica un tipo de novela (el folletín) por medio de una novela, y es aquí donde la parodia era casi inevitable y se explicitan muchos elementos que Puig apenas había sugerido en su primer novela.

En otras partes de este estudio hemos adelantado ya que Boquitas pintadas está construida según las estructuras del folletín y de la novela rosa, pero es en esta parte donde tales afirmaciones, y la comprobación de la validez de las mismas, son esenciales, porque de ellas depende que podamos o no tomar la novela, objeto de nuestro estudio, como obra de crítica literaria.

El folletín tiene ciertas características externas tales como el ser publicado por entregas. Esto parece secundario, pero no lo es, ya que, para que cada entrega cumpla con su objetivo, debe tener un climax, lo cual da como resultado un tipo de novela que no se construye, según el modelo tradicional, con introducción, desarrollo-climax, desenlace, sino que se construye con numerosos climax, lo cual afecta el diseño del acontecimiento. Si hubiera que representar el desarrollo de la fábula de una novela tradicional no folletinesca, lo podríamos representar por una línea ascendente que al final del relato desciende. El desarrollo de la fábula de un folletín habría que representarlo por una línea que ascien-

de y desciende constantemente. Boquitas pintadas cumple con este requisito del folletín: la novela está dividida en dieciséis entregas.

Otra de las características del folletín es su visión maniqueísta del mundo: los actantes de la narración está divididos en buenos y malos. Esto último desde el punto de vista del sujeto (el "héroe" o la "heroína"), el cual toma el narrador; ahora bien, este tipo de relato tiene una apelación clara al lector implícito quien termina identificándose con el sujeto y, por lo tanto, adquiere la misma cosmovisión maniqueísta que éste tiene. Al final de la obra, para complacer al lector implícito, el mal queda derrotado y triunfa el bien.

Esta concepción maniqueísta, que es, aparentemente, bastante ingenua, queda más clara si tomamos en cuenta las ideas que, acerca de la novela, tiene Georg Lukács (22), quien define al héroe de la novela como "heroe problemático" porque hay un desajuste entre el héroe y la sociedad y, en el conflicto que se produce entre sociedad y héroe, éste termina degradado. La sociedad en la cual se mueve el héroe es degradada por cuanto la conciencia colectiva ha perdido sus valores auténticos para implantar, en todos los niveles, un equema económico. Es aquí donde se produce el conflicto entre la conciencia colectiva (valores económicos) y los valores

(22) Confrontar de Georg Lukács: Teoría de la novela (Barcelona, EDHASA, 1971).

del héroe (valores auténticos). La autenticidad de los valores hay que comprenderla en contraposición dialéctica a los valores económicos. Esto explica que la novela sea un género moderno, es decir, que nazca con la burguesía cuando, gracias a la producción para el mercado, el valor de cambio sustituye el valor de uso.

Todo lo anterior hace que, partiendo de Lukács, Goldman formule la siguiente hipótesis:

"En nuestra opinión, la forma novelesca es, en efecto, la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado." (23)

En la novela folletinesca no se da la situación que venimos exponiendo: en el folletín no hay un héroe degradado en un mundo degradado, gracias a una falsa visión del mundo.

Lo mismo sucede con la novela rosa, que nos presenta un mundo no degradado en el cual una heroína triunfa:

"Las jóvenes quieren ser soberanamente hermosas y casarse con el hombre más rico, noble y apuesto del mundo, que habrá de encontrarlas a pesar del desdén y la hostilidad de su familia y de su ambiente. Para aliviar la tensión de este deseo dicen que ya otras veces se ha hecho realidad, repiten o releen -

(23) Lucien Goldman: Para una sociología de la novela (Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1967) p. 24. El subrayado es del autor.

las historias en que esto ocurre, y se identifican con su heroína, la Cenicienta." (24)

En realidad, la novela rosa no es más que una variedad del folletín. La diferencia estriba en que el folletín usa efectos truculentos que complacen la morbosidad de un tipo de lector que se regocija con la lectura de las noticias que publica la prensa sobre crímenes. Es por esto que el folletín recurre a la técnica naturalista.

La novela rosa, en cambio, no usa ningún recurso de ese tipo porque se dirige a un público preferentemente femenino y reduce el acontecimiento del folletín a uno solo de sus componentes: el idilio amoroso.

Sin embargo, el modelo actancial es el mismo: un sujeto que, a pesar de los oponentes y gracias a los ayudantes, logra su objeto.

Como ya dijimos en la introducción, el estructuralismo genético establece un claro principio de valoración estética: una obra literaria tendrá mayor calidad estética en la medida en que mejor logre plasmar las estructuras categoriales significativas del grupo social, ya que son éstas las que le dan su unidad a la obra literaria.

Tanto el folletín como la novela rosa falsean las estructuras categoriales significativas, razón por la cual sus valores estéticos son tan -

(24) Gilbert Highet: La tradición clásica 2 Vols. (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1954) p.336 del Vol. II.

débiles. Esto motiva, perfectamente, que los dos tipos de narración sean motivo de burla para Puig, desde el punto de vista de la crítica literaria.

La otra motivación para esta crítica podríamos considerarla de carácter social: este tipo de relato falsea la realidad; una gran parte de la sociedad latinoamericana ha sido formada con folletines, novelas rosa, canciones populares y, más recientemente, telenovelas, y, debido a esta formación, tienen una falsa visión del mundo. Consideramos que de las dos críticas esta última es la que más le interesa a Puig y es la que revisaremos a continuación.

3.2 La estructura englobante de Boquitas pintadas.

Umberto Eco ha visto con gran lucidez los problemas sociales que provoca la literatura folletinesca:

"Se ha dicho que en el año en que muere Sue, se publica Madame Bovary y Madame Bovary es el relato crítico de la vida de una mujer que leía novelas de Sue y de éstas había aprendido a esperar "algo" que no llegó nunca. Sería injusto juzgar a Sue-hombre y a Sue-escriptor sólo bajo la luz simbólica de esta dialéctica cruel, pero conviene estudiar los problemas de un género narrativo de consumo, de Sue a nuestros días, ennegrecidos por la sombra de una consolación mixtificadora. (25)

(25) Umberto Eco y otros: Socialismo y consolación (Barcelona, Editorial Truquets, 1970) p. 36.

Los medios masivos de comunicación son un factor muy importante para la educación de la masa, ya que estos medios difunden una serie de principios éticos, sociales y políticos que los consumidores absorben y, como son consumidores ingenuos, tienden a confundir las situaciones reales con las situaciones imaginarias. A continuación nos permitimos hacer una larga cita en la cual todo lo anterior se pone de manifiesto:

"-Mirá, es durante la guerra del catorce, un capitán del ejército francés, un muchacho joven, de familia muy aristocrática, que por ahí por la frontera con Alemania cae herido, y cuando recobra el conocimiento en la trinchera está al lado de un soldado alemán muerto, y oye que el lugar ha caído en manos de los alemanes, entonces le saca el uniforme al muerto y se hace pasar por alemán. Y es que toda esa región de Francia ha caído en manos de los alemanes y marchan hacia una de las aldeas de por ahí, y pasan por una granja, y piden comida. El granjero es un campesino bruto y cerrado, pero la mujer es una mujer hermosa, que les da todo a los alemanes con tal que sigan camino, pero por ahí lo ve a él, y lo reconoce. Resulta que ella había sido una chica de una aldea cerca del castillo en que vivía el muchacho, y cuando él - recién empezaba su carrera militar y venía del descanso al castillo siempre se encontraba con ella en los bosques, que era su verdadero amor de juventud.

-¿Pero qué clase de chica era ella? ¿era seria o era de hacer programas?

-Bueno, ella se había enamorado de él desde chica, cuando se escapaba del castillo para ir a bañarse al arroyo y juntaban flores, y de más grande seguramente ella se le entregó.

-Entonces que se embrome. Si se entregó.

-No, en el fondo él la quiere de veras, pero como es una aldeana, él se ha dejado llevar

por la familia que quieren hacer un casamiento de conveniencia con otra novela. Pero Nené ¿no íbamos a tomar mate?

-Ay, con la charla me olvidé, ahora que está listo el té ¿quierés mate? ¿Y él a la noble la quiere o no?

-Y...es una chica jovencita que también está enamoradísima de él, y de tipo muy fino, a él le tiene que gustar.

Tomamos el té, dejá...

-Pero de verdad puede querer a una sola.

Mabel prefirió no responder. Nené encendió la radio, Mabel la observó y ya no a través del velo de su sombrero sino a través del velo de las apariencias logró ver el corazón de Nené. No había duda: si ésta creía imposible amar a más de un hombre era porque al marido no había logrado amarlo, pues a Juan Carlos sí lo había amado.

-Y él vuelve con ella por la conveniencia.

-No, él la quiere a su modo, pero de veras, Nené.

-¿Cómo a su modo?

-Sí, pero para él primero está la patria, es un capitán muy condecorado. Y después vino una parte en que el cuñado de ella, un traidor ¿me entendés? el hermano del marido bruto, que es un espía de los alemanes, viene a la granja y descubre al muchacho escondido en el granero que se ve obligado a matar al espía y lo entierra a la noche en la huerta, y el perro no ladra porque la chica le ha enseñado a quererlo al prisionero.

'-LR7 de Buenos Aires, su emisora amiga... presenta... El Radioteatro de la Tarde...'

-Mientras sirvo el té... que los chicos tienen hambre.

-Sí, pero tenés que escuchar, dejame que la ponga más fuerte.

Una melodía ejecutada en violín desgranó sus primeras notas. En seguida el volumen de la

música decreció y dio paso a una modulada voz de narrador: 'Aquella fría madrugada de invierno Pierre divisó desde su escondite en lo alto del granero, el fuego cruzado de los primeros disparos.

Ambos ejércitos se enfrentaban a pocos kilómetros de la granja. Si tan solo pudiera acudir en ayuda de los suyos, pensó. Inesperadamente se oyeron ruidos en el granero, Pierre permaneció inmóvil en su cubil de heno.

'-Pierre, soy yo, no temas...

'-Marie... tan temprano.

'-Mi único temor es el de estar soñando, despertar y no verte más... allí... recortada en el marco de esa puerta, detrás tuyo el aire rosado del alma...'

-Mabel, no me digas que hay algo más hermoso que estar enamorada.

-¡Chst!" (pp.200-203)

En el fragmento, que pertenece a uno de los puntos culminantes de la novela, podemos observar:

a. Cosmovisión maniqueísta, que en este caso (Primera Guerra Mundial) está dada por la oposición entre alemanes y franceses, lo que equivale a decir, tomando en cuenta el contexto, entre malos y buenos.

Pierre "un muchacho joven, de familia muy aristocrática" es soldado francés: Marie "una joven muy hermosa" ayuda a Pierre, y si ayuda también a los alemanes es "con tal que sigan camino", salvedad que no se hace para el esposo de Marie, "un campesino bruto y cerrado", que, además, tiene un hermano que es espía de los alemanes, es decir, traidor. Por lo tanto los franceses y quienes los apoyan (Marie y Pierre), son buenos; -

los alemanes y quienes los apoyan (el esposo de Marie y el hermano de éste), son malos.

Es de notar que esta historia recuerda, al mismo tiempo, dos mitos populares:

1. La Cenicienta: Marie quien "había sido una chica de una aldea cerca del castillo en que vivía el muchacho", equivale a la Cenicienta. Pierre, "de familia muy aristocrática", equivale al príncipe. La noble representa a las hermanastras de Cenicienta.
2. Los mitos y las leyendas en que una princesa (Marie) ha sido raptada por un ogro (su marido) y espera que un príncipe (Pierre) la libere.
 - b) Difusión de principios nacionalistas que propician grandes gestos: "pero para él primero estaba la patria, es un capitán muy condecorado"; "si tan solo pudiera acudir en ayuda de los suyos."
 - c) También está presente la desigualdad social entre Marie, Pierre y su prometida: en tanto que Marie es una humilde aldeana su oponente es "una chica jovencita que también está enamoradísima de él, y de tipo muy fino". Siem embargo, el oyente fácilmente intuirá que, según el mito de la Cenicienta y contra la lógica cotidiana, Pierre y Marie terminarán unidos.
 - d) Por último, hay que notar los lugares comunes de que, con pretensiones "poéticas", se vale este tipo de radioteatro: "detrás tuyo el aire

rosado del alma" y la reacción que con esto se logra en los oyentes:

-Mabel, no me digas que hay algo más hermoso que estar enamorada."

Este radioteatro recuerda la desigualdad social entre Nené, y Mabel y Juan Carlos y la competencia de las dos actantes para lograr el amor de Juan Carlos.

Pero no es solamente el folletín y la radionovela los que desfiguran la visión del mundo de sus consumidores. Es significativo que cada entrega tenga como epígrafe la letra de un tango o la letra de una canción de Agustín Lara, y es que, si el folletín abastece la demanda de literatura narrativa de las clases populares, las letras de las canciones abastecen la demanda de lírica. Y, en su mayoría, los textos de estas canciones expresan sentimientos de personajes folletinescos, en especial la de los tangos, a las cuales recurre Puig:

"Pero un día por la calle yo voy con el Pancho que ya camina solo ¿para siempre con esas patas chuecas? yo lo llevo de la mano pero todos los piojitos son chuecos y después crecen y tienen las patas derechas, al padre lo encuentro de casualidad y si va por la vereda de enfrente yo me cruzo y se lo muestro ¡claro que le va a gustar! que es igualito a él y así nos casamos un día cualquiera, sin fiesta ¿para qué gastar tanto? así el Pancho ve que ya volví de Buenos Aires y a la mañana después de la misa de seis no va nadie a la iglesia, por la puerta chiquita del fondo entre el Pancho, yo, la madrina y el padrino, al señor y a la señora

les pide que sean padrinos, la niña Mabel a la mañana trabaja en la escuela, '...y el gaucho extrañado le dijo no llores mi pingo, que la patroncita ya no volverá...' es un tango triste, porque cuando se muere la china el gaucho se queda solo con el caballo y no se puede acostumbrar '...tal vez por buena y por pura Dios del mundo la llevó...' y no dice que le haya quedado un hijo, al Panchito le quedaría el Panchito..." (pp.169-170)

Como puede verse en la cita anterior, Rabadilla adapta su vida a la descrita por los tangos lo que ella considera su tragedia la considera equiparable a las de los tangos.

Según el resumen que hace Goldmann de la tipología novelesca de Lukács, Boquitas pintadas pertenece al siguiente tipo de novelas:

"La novela del 'idealismo abstracto', caracterizada por la actividad del héroe y por su conciencia excesivamente estrecha respecto de la complejidad del mundo". (26)

La "conciencia excesivamente estrecha respecto de la complejidad del mundo" que, debido a la identificación que entre héroe del relato y destinatario del mismo, promueve el narrador por medio de la apelación directa, se comunica al consumidor de este tipo de literatura, conviene a la clase dominante porque, mientras el consumidor no tenga conciencia de la complejidad del mundo, la clase dominada aceptará su condición, usando

(26) Lucien Goldmann: Op. cit. p. 17.

como válvula de escape la evasión que la literatura folletinesca le procura, y esperando que, al igual que en los folletines, su miseria y sus frustraciones tendrán fin gracias a un azar afortunado que, en realidad, equivale a una solución mágica. Mientras crean esto, es decir, mientras estén enajenados, no tratarán de cambiar una estructura social que les perjudica. Esta es, precisamente, la consolación que obtienen y que este tipo de literatura propicia. Los actantes de Boquitas pintadas y el mundo que los rodea son buena muestra de lo dicho anteriormente. La crítica de Puig apunta a un blanco fundamental: la estructura social y la estructura literaria.

4. CONCLUSIONES

Hemos hecho un trabajo de investigación aplicando, dentro de nuestras limitaciones, el método de Lucien Goldmann. En otras partes de este trabajo hemos explicado ciertos principios teóricos del investigador francés. Sin embargo, debemos aclarar su posición frente a otros métodos, tales como el estructuralismo formalista y la psicocrítica.

Hay que tomar en cuenta de dónde parte Goldmann para la fundamentación de su método de análisis literario. La psicocrítica y la sociología de la literatura son métodos genéticos porque insertan una estructura (la obra literaria) dentro de una estructura mayor. En el caso del estructuralismo genético, dentro de las estructuras sociales, y, en el caso de la psicocrítica, dentro de la psicología del autor. Es aquí, precisamente, donde está la diferencia. La psicocrítica parte de un sujeto de la creación cultural individual, mientras que el estructuralismo genético parte de un sujeto de la creación cultural colectivo, transindividual.

Las estructuras categoriales significativas que encontramos en el individuo, cuando hacemos una crítica psicológica de sus obras, en realidad pertenecen al grupo social; ya que ningún individuo es capaz de crearlas por sí mismo. De aquí que tanto la psicocrítica como el estructuralismo genético estén estudiando las mismas estructuras, el problema es el de la ubicación de su origen:

"La diferencia esencial entre toda sociología dialéctica y el pensamiento freudiano me parece residir en la manera de concebir el sujeto. Por dos razones que se conjungan, - Freud, me parece, piensa que el sujeto sea - siempre y en todas partes el individuo. Lo hace en la medida en que sitúa todavía en la prolongación del pensamiento de las Luces y en que esta filosofía -que ha constituido durante muchos siglos la forma de pensamiento dominante del mundo occidental-, parte, de uno u otro modo, siempre del individuo. Co-gito cartesiano o husserliano, sensaciones o proposiciones protocolarias de los empiristas, siempre era el individuo a quien ese - pensamiento veía como único sujeto posible de la acción, del pensamiento y del comportamiento." (27)

Frente a los dos métodos de que venimos hablando, está el estructuralismo formalista que no tiene interés en insertar la obra en un contexto mayor, sino que, más bien, defiende la inmanencia de la obra literaria. Generalmente se oponen los dos tipos de estructuralismo, pero es de notar que no hay oposición entre los dos, ya que Goldmann deja claro que, antes de insertar una obra dentro del contexto social, hay que describirla, y es precisamente el estructuralismo formalista el que, hasta el momento, tiene los mejores métodos de descripción. Así, el estructuralismo formalista sería una parte del estructuralismo genético; sería un auxiliar para la explicación del texto, pero nada más, ya que tiene muchas limitacio-

(27) Lucien Goldmann y otros: Sociología contra psicoanálisis (Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1974) p. 226.

nes.

Entre estas limitaciones está el ceñirse, únicamente, a la descripción de la obra, sin aportar ningún elemento de juicio para su valoración estética. Con el mismo método se puede describir una gran obra, Don Quijote de la Mancha, por ejemplo, o una noticia de la prensa, dado que los dos son relatos.

El estructuralismo genético, en cambio, como lo hemos venido diciendo, proporciona un principio claro de valoración estética porque, en la medida en que mejor hayan quedado plasmadas las estructuras categoriales significativas en una obra, mayor será la calidad estética de la misma, ya que son estas estructuras las que confieren a la obra su unidad.

Por otra parte, la obra literaria, al igual que cualquier otro tipo de manifestación artística, es un producto cultural que tiene un destinatario histórico. ¿Cómo recibe este destinatario la obra? ¿En qué medida la consume? ¿En qué medida la obra contribuye a cambiar o a mantener estructuras sociales? Estas son preguntas que el estructuralismo formalista no contesta porque no tiene ningún interés en ello. Sin embargo, en la medida en que las obras artísticas son creaciones culturales que dependen de las estructuras categoriales significativas de un grupo social histórico, estas preguntas son importantes y su contestación es urgente.

Claro que, para contestarlas correctamente y para que la respuesta sea amplia y profunda, el trabajo sobre sociología del arte en general, y sobre sociología de la literatura en particular, no debe ser trabajo de un individuo, sino trabajo de un equipo que cuente con antropólogos, sociólogos, historiadores, filósofos, lingüistas y estudiosos de la literatura. Sería la única manera de comparar estructuras sociales y estructuras literarias con toda la información y la rigurosidad necesarias.

Nosotros, con todas las limitaciones que supone no trabajar en equipo, y trabajar con un método que apenas está en su etapa experimental, en espera de ser completado y afinado, nos hemos propuesto un análisis de Boquitas pintadas y, a través de esta obra, del folletín.

El folletín surge a mediados del siglo XIX en Europa:

"La novela de folletín está destinada a un público tan heterogéneo y tan recientemente formado como el melodrama, o el vaudeville; dominan en ella los mismos principios formales y los mismos criterios de gusto que en la escena popular contemporánea. En cuanto a su estilo de presentación es también decisiva en ella la preferencia por lo exagerado y lo picante, lo crudo y lo exótico; los temas más populares giran en torno a raptos y adulterios, actos de violencia y crueldad." (28)

(28) Arnold Hauser: Historia social de la literatura y el arte 3 Vol. (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969) p. 28 de Vol. III

El folletín como narración se va transformando a través de la historia, pero en lo esencial mantiene las mismas características. Este tipo de narración primero se publica en la prensa, luego lo difunde la radio, la televisión y la fotonovela, pero esencialmente es el mismo.

Hauser nos dice que el folletín está destinado a un público muy heterogéneo. Esta es, precisamente, una de las características de la comunicación de masas, dentro de la cual podemos ubicar este tipo de literatura. Es esto lo que hace que el folletín use una serie de tópicos que son fácilmente descodificables por el consumidor, cualquiera que sea su nivel cultural. Así se le conplace, exigiéndole un esfuerzo mínimo, y así se logra la asimilación de ciertos principios ideológicos que este tipo de relato difunde.

Dentro del contexto de la novela hispanoamericana, hay ciertas obras que tienen fama bien ganada de ser obras de protesta y de denuncia social, y hay ciertos temas, como el del dictador, que viene desde Amalia de José Mármol, hasta Yo el supremo de Augusto Roa Bastos, pasando por El señor presidente, de Miguel Angel Asturias; o los temas indigenistas y los temas agrarios. Dentro de este contexto, una novela como Botiquitas pintadas parecería baladí. Sin embargo, si nos fijamos en el poder educativo y deformante que los medios de comunicación masiva tienen, llegamos al convencimiento de la importancia de las novelas de Manuel -

Puig, por su propósito desmitificador, ya que, uno de los grandes problemas de Latinoamérica es, como dice el título del libro de Daniel Camacho, La dominación cultural en el subdesarrollo (29). Y esta dominación se lleva a cabo, precisamente, por medio de la comunicación masiva, de la cual forman parte radionovelas, telenovelas, y éstas no son más que variantes del folletín.

Nuestra hipótesis de trabajo era, precisamente, que Boquitas pintadas, como obra de ficción literaria, tiene su génesis en un problema social real: la creación de un "bovarysno social", con todo lo que éste supone, por medio de los folletines en todas sus variantes: fotonovelas, radionovelas, telenovelas.

Hemos circunscrito este problema al ámbito latinoamericano. A pesar del origen de la novela que hemos estudiado, no hemos puesto especial énfasis en las características particulares que presente el consumo de folletines en Argentina. Sin embargo, no podemos dejar de lado, aunque no forme parte de nuestro estudio, las características con que este problema se ha presentado en nuestro medio costarricense. Recientemente, ha habido una fuerte discusión entre la Exministra de Juventud, Cultura y Deportes, Licenciada Carmen Naranjo, y las empresas difusoras de televi-

(29) Daniel Camacho: La dominación cultural en el subdesarrollo (San José, Costa Rica, Editorial Costa Rica, 1974).

sión. La discusión tenía como raíz, precisamente, el problema de las telenovelas. Los patrocinadores de las telenovelas defendían, con el apoyo del público televidente, el argumento de que las novelas que se transmitían por televisión eran inofensivas. La exministro, por el contrario, decía que eran nocivas. Sin embargo, el Ministerio de Juventud, Cultura y Deportes no descodificó estas telenovelas. Si lo hubiera hecho, hubiera podido demostrar cuáles eran los elementos perjudiciales para los espectadores que motivaban su deseo de control de este tipo de espectáculos. Por su parte, los empresarios de televisión no dieron razones suficientes para defender las telenovelas, dejándonos con la duda de si eran conscientes del perjuicio que con este tipo de espectáculo causaban a los televidentes o si, simplemente, su defensa se debía a la ignorancia del tipo de ideología que las telenovelas difunden.

5. BIBLIOGRAFIA

- Aguiar e Silva, Víctor Manuel de: Teoría de la literatura Madrid, Editorial Gredos, 1972.
- Barthes, Roland: Crítica y verdad Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 1972.
- Barthes, Roland et al. La semiología (4a edición) Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1976.
-
- Análisis estructural del relato Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Bozal, Valeriano: El lenguaje artístico Barcelona, Editorial Península, 1970.
- Escarpit, Robert: Sociología de la literatura Barcelona, Oikos-tau Ediciones, 1971.
- Francastel, Pierre: Sociología del arte Buenos Aires, Emecé Editores, 1972.
- Goldmann, Lucien: Para una sociología de la novela Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1967.
-
- Las ciencias humanas y la filosofía Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1972.

- _____
- _____ et al: La Ilustración y la sociedad actual
Caracas, Editorial Monte Avila, 1968.
- _____ et al: Literatura y sociedad Barcelona, Edi-
ciones Martínez Roca, 1969.
- _____ et al: Sociología contra psicoanálisis Bar-
celona, Ediciones Martínez Roca, 1974.
- _____ et al: Sociología de la creación literaria
Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión,
1971.
- Greimas, A. J. Semántica Madrid, Editorial Gredos,
1973.
- Hadjinicolaou, Nicos: Historia del arte y lucha de clases
(2a. edición) México, Editorial Si-
glo XXI, 1975.
- Hauser, Arnold: Historia social de la literatura y
el arte 3 Vol. Madrid. Ediciones Gua-
darrama, 1969.
- _____ Introducción a la historia del arte
(3a. edición) Madrid, Ediciones Gua-
darrama, 1973.
- Leenhardt, Jacques: Lectura política de la novela México,
Editorial Siglo XXI, 1975.

Lukács, Georg:

La novela histórica México, Ediciones Era, 1966.

Teoría de la novela Barcelona, EDHASA, 1970.

Puig, Manuel:

Boquitas pintadas Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972.

La traición de Rita Hayworth Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970.

Saussure, Ferdinand de:

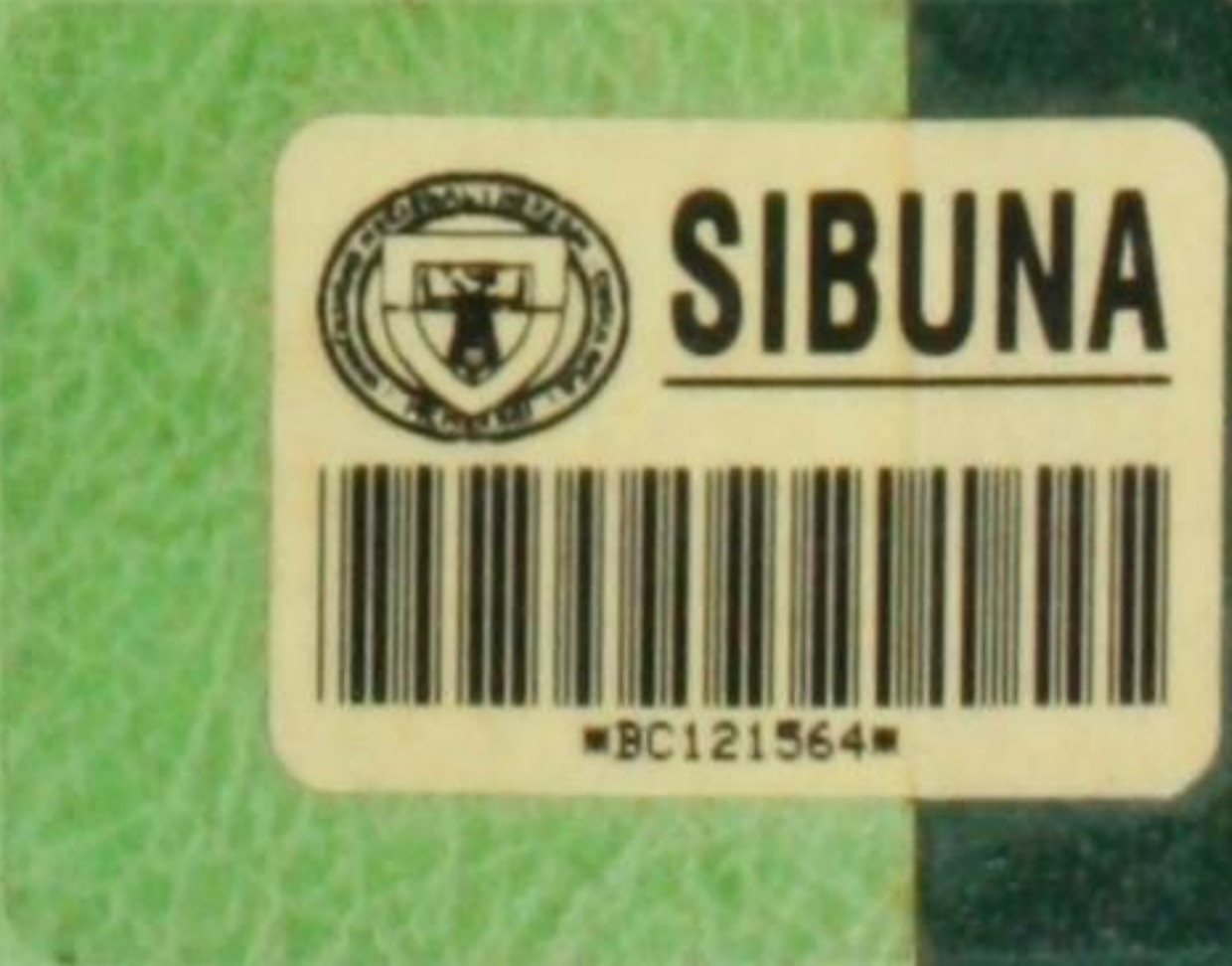
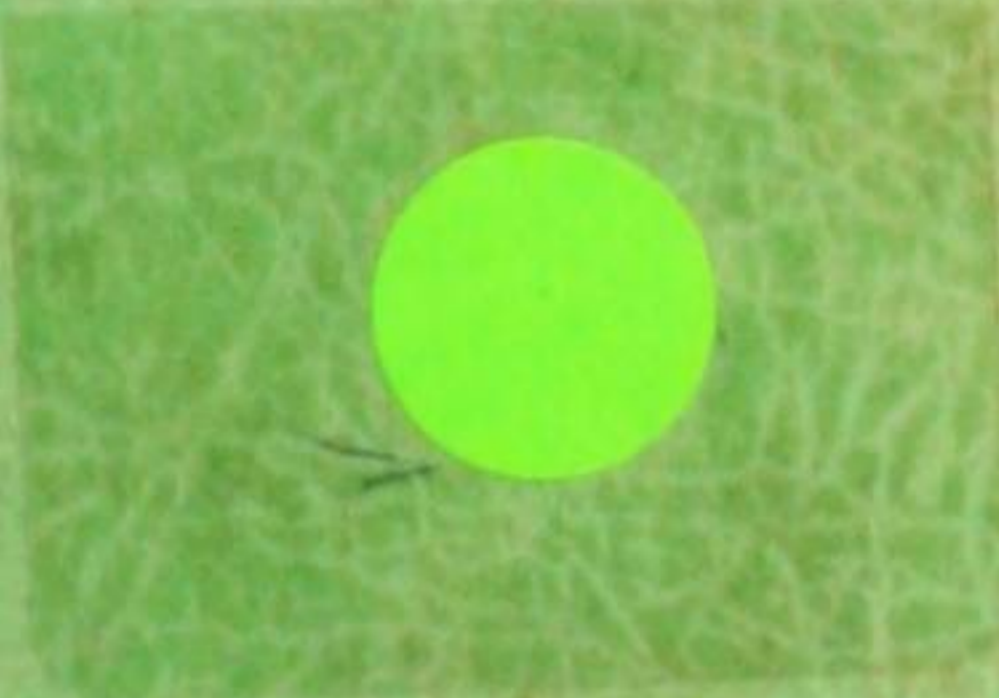
Curso de lingüística general (7a. edición) Buenos Aires, Editorial Losada, 1969.

Todorov, Tzvetan:

Poética Buenos Aires, Editorial Losada, 1975.

Zéraffa, Michel:

Novela y sociedad Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1973.



SIBUNA



■BC121564■