

LAS CARTAS DESCUBIERTAS: PUIG Y POE¹

Margarita Rojas G.



El pequeño gabinete de lectura

“Puse especial atención en una gran mesa de despacho (...) sobre cuyo tablero veíanse reunidas, en una mezclanza, una serie de cartas y varios otros papeles, junto con un par de instrumentos musicales y unos cuantos libros”, Edgar Allan Poe, “La carta robada”.

“Cada vez que leo tu carta me vuelve la confianza”, Manuel Puig, *Boquitas pintadas*.

Todo comienza en una biblioteca, señala Jacques Derrida en su análisis de “La carta robada”, pues cuando se inicia la narración allí se hallan el detective y su amigo, leyendo y pensando con placidez². *Boquitas pintadas* alude de múltiples maneras al relato de Poe: sus capítulos son diversos tipos de documentos en vez de ser el relato continuo de una serie de acontecimientos, el discurso narrativo se fragmenta en citas de revistas, notas, documentos, diarios, cartas, informes médicos, oficiales y policíacos, canciones, cartas o naipes de adivinación y, sobre todo, en cartas de amor y confesionales. En su totalidad, el texto se presenta como una suerte de “collage”, de “novela-biblioteca”³.

Como se verá, predomina el elemento epistolar: las primeras entregas son cartas que envía Nélide a Leonor, generalmente sin respuesta de parte de ésta; luego, el interés de la narración se centra en el aspecto pasional de las historias de varios personajes e incluyen un crimen verdadero (el de Pancho). Al final, sin embargo, se vuelve al discurso epistolar y se acaba con una revelación: el texto resuelve así un misterio que había planteado y soslayado al inicio (¿por qué Nélide no recibía respuesta a sus cartas?). Ello remite intertextualmente a “La carta robada” de Poe⁴: de un modo complejo invierte la idea de la carta descubierta/escondida en relación con los actores del proceso de la escritura y juega con la identidad del criminal y con la del autor de las cartas.

* * *

¹ Publicado en *Hispanica*, (Universidad de Maryland, EE. UU., año XXXVII, n. 109, 2008) pp. 17-26.

² Jacques Derrida, *El factor de la verdad* (París, Seuil, 1975) p. 109.

³ Se citará a partir de esta edición: Manuel Puig, *Boquitas pintadas* (1969, Barcelona, Seix Barral, 1999).

⁴ Edgar Allan Poe, “La carta robada” (“The Purloined Letter”, 1844, *The Unabridged Edgar Allan Poe*, Philadelphia, Running Press, 1983) pp. 917-32; en castellano está en *Narraciones* (R. Summers, A. Froupe y F. Alvarez, trads., Madrid, EDESCO, 1999) 883-908.

A lo largo de *Boquitas pintadas*, y principalmente al inicio, el relato reproduce cartas que cuentan hechos sucedidos a su autora, así como recuerdos y sus sentimientos. Al mismo tiempo informan sobre las circunstancias concretas en que fueron escritas (espacios, tiempos, sujetos: enunciación-enunciada). De esta manera la carta se constituye como un espacio doble que refiere un exterior (la historia de su escritura) y un interior (la historia narrada). Además, cada carta incluye acontecimientos referidos a dos tiempos diferentes: al pasado remoto de los acontecimientos recordados por Nélidea y al presente o al pasado reciente de la escritura. Este “desdoblamiento” se puede asociar con la simple observación de que la carta es un objeto doble con dos partes independientes: el sobre y las hojas escritas, las cuales a su vez, contienen un texto que remite a acontecimientos y a un autor ausente.

Como parte de este ‘collage’ de diversos modelos discursivos, los epígrafes de *Boquitas pintadas* remiten al espacio de la literatura: en este caso se trata de la música, siendo la mayoría de Alfredo Le Pera. Nacido en Brasil (1900-1935), autor de guiones de películas y de tangos como “Mi Buenos Aires querido” y “El día que me quieras”, Le Pera trabajó con Carlos Gardel en los años treinta antes de morir ambos en un accidente de aviación en Colombia. Es posible vincular algunos datos biográficos de Le Pera con el personaje de Juan Carlos; por ejemplo, el hecho de que una novia suya, la bailarina Aída Martínez, murió, como Juan Carlos, de una enfermedad de las vías respiratorias, por lo que estuvo en un sanatorio suizo en 1927.⁵ La vinculación con Le Pera se justifica también por las fechas de los acontecimientos de la novela y por las constantes referencias a géneros populares de que se han ocupado ya otros estudiosos.⁶ Finalmente, el título de la novela proviene de una canción, “Rubias de New York”, que Gardel interpreta en *Tango en Broadway* (“Deliciosas criaturas perfumadas/quiero el beso de sus boquitas pintadas”).

La lectura de esta novela enfrenta una cadena de textos de diversa naturaleza que pone en segundo lugar a la narración tradicional. Varía, asimismo, la diagramación pues las partes narrativas aparecen con márgenes diferentes a los de las partes insertadas, y la reproducción de los pensamientos ocultos de los personajes está en cursiva. Los capítulos son “entregas”, lo cual apunta a una publicación seriada más que a una obra completa y subraya su carácter de “folletín”.

La “primera entrega” se inicia con una nota de abril de 1947 acerca de la muerte de Juan Carlos el 18 abril y seis cartas de Nélidea; la segunda reproduce tres cartas de Nélidea; la tercera remite al “Album de fotografías de 1934”, el “Dormitorio de señorita, año 1937” y la “Agenda 1935”; la séptima consiste en tres cartas de Juan Carlos; la octava incluye un informe del “Ministerio de Salud Pública de la Provincia de Buenos Aires, del Hospital Regional del Partido de Coronel Vallejos”, de la “Policía de la Provincia de Buenos Aires” del 29 julio 1937 y un anuncio del Ministerio de Agricultura.

⁵ En *La traición de Rita Hayworth* (1968) se habla de Celia, que murió de tuberculosis; de Herminia, una pianista que cree tener esa enfermedad; de la muerte de Schubert y un relato que lee Toto de Chejov, cuyo protagonista está internado en un hospital de tuberculosos.

⁶ Por ejemplo, Pamela Bacarisse, *Impossible Choices. The Implications of the Cultural References in the Novels of Manuel Puig* (Calgary, University of Calgary and University of Wales Press, 1993) estudia las referencias culturales, cinematográficas, musicales y filosóficas en la obra de Puig como una red de correlaciones internas, especialmente las de la cultura popular. Cf. también Donald L. Shaw, “Manuel Puig” en *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo* (Madrid, Cátedra, 6ª ed., 1999), pp. 228-36; Graciela Speranza, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura* (Buenos Aires, Norma, 2000); Alberto Giordano, *Manuel Puig, La conversación infinita*, (Rosario, Beatriz Viterbo, 2001).

Cartas y criminales

“Ellos sólo consideran ingeniosas sus propias ideas, y cuando buscan algo escondido, sólo tienen en cuenta los medios de que ellos se hubieran valido para esconderlo”, “La carta robada”.

“Pensó que Nené había dejado un vacío en la casa que nadie llenaría”, *Boquitas pintadas*.

Nélida le escribe a Leonor a raíz de la muerte de su gran amor de juventud; es decir, motivada por un ser ausente,⁷ y ya antes había perdido las cartas que le había escrito a él, por lo cual su escritura se justifica por una superposición de ausencias. Para Nélida, quien puede llenar ese vacío es la madre de Juan Carlos, destinataria de sus misivas. Sin embargo, para el Lector esta ausencia también se duplica ya que no se registran sus posibles respuestas.

Como interlocutora ausente, Leonor es una presencia recreada *en* los textos de Nélida: el Lector sólo tiene acceso a esas cartas y gracias a ellas puede deducir las respuestas de la otra: “Esta tarde al volver (...) me encontré con su carta. Sentí un gran alivio al saber que Juan Carlos se confesó antes de morir y que está sepultado cristianamente” (p. 13); “Acabo de tener la alegría de recibir su carta antes de lo pensado, pero después qué disgusto al leerla y darme cuenta que Usted no había recibido mi anterior” (p. 19). Al mismo tiempo, desde el punto de vista de Nélida, Leonor ejerce otro poder: conserva las cartas que ella le había devuelto a Juan Carlos (pp. 19-20) y de este modo conserva al hijo *en* las cartas, *en* la escritura. La madre conjuga ausencias y escritura, siendo ella misma una ausencia. Además, las cartas de Nélida a Leonor se vinculan doblemente con el pasado: por la historia que relatan y por la relación con la madre, el origen. Juan Carlos vuelve al presente de ambas mujeres por el conjuro de la escritura; doblemente ausente por pertenecer al pasado de Nélida y Leonor y por estar muerto.

Nélida no recibe respuesta de Leonor, al menos al inicio; casi siempre se refiere a los problemas de la comunicación entre ambas. A lo largo de los años, sus cartas van y vienen por diferentes manos y son leídas por distintos ojos: Nélida y Juan Carlos se escribían cuando él estaba en el sanatorio; un profesor que también estaba allí se las corrige; luego Nélida se las había devuelto; Celina se las envía al marido de aquella y éste finalmente las quema.

Ante la doble inocencia de Nélida y Leonor se descubre al final a una “criminal” que intercepta el correo: Celina. Celosa por las relaciones de su hermano en el pasado (con Nélida y también con la amante de éste), engaña a su madre al hacerla creer que tiene un novio médico. Celina no envía ni entrega las cartas entre su madre y Nélida, acción que se anticipa desde las primeras cartas de Nélida a Leonor.⁸ Celina impide la correspondencia pero, además, la falsifica. Este el “misterio” que se aclara hacia el final al revelarse la verdadera identidad de la “criminal de papel”: su delito consiste en asumir la identidad de otro escritor (de cartas).

En “La carta robada” de Poe la víctima es una mujer (la reina), y el criminal un hombre (el ministro). El robo de la carta comprometedora se lleva a cabo frente a los ojos de aquella,

⁷ “Me he enterado de la triste noticia por la revista *Nuestra vecindad* y después de muchas dudas me atrevo a mandarle mi más sentido pésame por la muerte de su hijo”, dice la primera carta que envía Nélida a Leonor (p. 10).

impunemente, y el valioso documento no se esconde sino que se deja a los ojos de todos. En *Boquitas pintadas* se trata de un crimen oculto, del cual ni siquiera las víctimas se dan cuenta. En realidad, las cartas de Nélide a Juan Carlos pasan por varias manos: ella se las devuelve voluntariamente a Juan Carlos; luego Celina las hurta y, con maldad y alevosía, trama la destrucción del matrimonio de Celina al enviárselas a Massa.

En “La carta robada” lo que preocupa acerca del robo es que el descubrimiento de la carta ante un “tercero” involucraría el honor de la mujer:

la revelación del documento a una *tercera persona*, que no diré su nombre, pondría en entredicho el honor de un personaje del rango más elevado, y esto daría al poseedor del documento un ascendiente sobre ese ilustre personaje cuyo *honor* y paz están tan comprometidos (...) El ladrón –dijo G... –es el ministro D..., que se atreve a todo, tanto a lo que es *impropio como a lo que es propio de un hombre* (...) El documento (...) tuvo que ser recibido por la personalidad robada estando a solas en el regío “boudoir”. Durante su lectura fue interrumpida por la llegada de otro ilustre personaje, a quien *ella deseaba ocultarlo* (pp. 887-88, subrayados míos).

En *Boquitas pintadas*, después de conservar las cartas durante muchos años, Nélide manifiesta a su esposo el deseo de ser enterrada con las cartas; luego cambia de parecer y decide que las incineren. La misma noche después del entierro, su esposo abre un sobre que contiene dos grupos de cartas, uno con lazo celeste y otro con lazo rosado. Sin leerlas, cumple con el último deseo de su mujer y así la maldad de Celina no tiene el efecto buscado: “polvo serán pero polvo enamorado”. Mientras caen al fuego las de Juan Carlos a Nélide, se reproducen frases sueltas, la última de las cuales dice: “pero cada vez que leo tu carta me vuelve la confianza” (p. 249). El final de la novela provoca otro efecto de vacío al dejar las “cartas sin descubrir”.⁹ Además, la fidelidad del marido, en el tiempo presente y dentro del matrimonio, contrasta con la infidelidad de Juan Carlos durante el noviazgo de Nélide.

Mientras que en el cuento de Poe el supuesto triángulo amoroso involucra las esferas de la realeza, en *Boquitas pintadas* se trata de gente de clase media y baja: Juan Carlos es empleado del Municipio, Nélide era cajera de una tienda y su esposo es contador; Raba es empleada doméstica y Pancho, albañil y luego policía. La identidad social de este último motiva seguramente el ocultamiento de la relación de parte de Mabel, días antes de su matrimonio con otro. Ella confiesa, en la 14ª entrega, y miente a la policía sobre el homicidio: “He mentido, le he mentado a mi futuro marido que tuve relaciones con un solo hombre, con un muchacho que se iba a casar conmigo y después se enfermó, y no es verdad, lo estoy engañando” (p. 208). Por lo mismo, Mabel protege a Raba de la acusación del crimen ante la policía. Mabel mantiene una relación “inapropiada” en un doble sentido, como mujer soltera y por la diferencia de clase social con respecto a Pancho, novio de su empleada, policía...

El ocultamiento y el secreto

⁹ El deseo manifiesto de no cremar los cadáveres lleva implícito, por contraste, la descomposición en la tierra. Y una de las repeticiones más notorias del texto es la situación del cadáver de Pancho en el osario común, sólo que con dos fechas distintas: una vez se sitúa en 1947 y la segunda, cuando muere Nélide, en 1968; Pancho muere en junio de 1939 (12ª entrega).

“Estos nombres (...) escapan de la observación por el mismo hecho de su excesiva evidencia”, “La carta robada”

“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”,
Boquitas pintadas

En “La carta robada” el prefecto de la policía lleva a cabo una profunda y minuciosa búsqueda orientada hacia el interior de los muebles y la casa del ministro D. No obstante, Dupin vuelve a revisar el edificio del ladrón para comprobar que el documento no está allí. El prefecto cuenta con una descripción minuciosa de “las características, tanto internas como externas, del documento perdido” (p. 893). La importancia de la carta y de su receptor --tiene un gran sello negro con una cifra y va dirigida al ministro—, contrasta con las condiciones materiales en que Dupin la halla: en “un tarjetero de cartón ordinario y adornado con unos arabescos de baratija, que colgaba por una cinta azul muy ajada de una anilla de la chimenea”. La carta “presentaba un aspecto sucio y arrugado”, está “casi partida por la mitad (...) como de un papel inútil al que después se le hubiera dejado estar, abandonándosele sin darle importancia (...) la habían puesto allí e, incluso, al parecer, con desprecio” (pp. 904-05). La indagación del prefecto fracasa; en cambio, la de Dupin, la que triunfa, descubre la carta a simple vista, es decir, “afuera”. Dupin dice: “esta es una cuestión que se halla por encima o por debajo de la comprensión del prefecto. Este jamás pudo pensar que el ministro había depositado la carta delante de las narices de todo el mundo, precisamente como el mejor medio de no ser descubierta” (p. 903).

En el cuento de Poe, el motivo del robo de la carta es su posesión, para tener poder sobre los secretos de la persona robada, la Autora: “ese papel confiere a su poseedor cierto poder y, en cierto lugar, tal poder es de un valor inmenso” (p. 887). En Puig, el secreto tendría un poder que compensaría la falta de amores de Celina.¹⁰ Como se dijo al inicio, la historia de la escritura de las cartas --acontecimiento que sucedió “fuera” de estas-- se cuenta “dentro”. Las primeras cartas del texto tienen el propósito de comunicar de parte de Nélide a la madre de Juan Carlos el pésame por la muerte del hijo y también recuperar las viejas cartas de ella, devueltas años atrás a él. Justificada en ese gesto humano, la mujer se dedica luego a contar a la madre su relación de diez años atrás con el joven; sus palabras remiten a un pasado, y así se construye lo que se podría denominar una interioridad epistolar: el pasado está “dentro” de la mujer y también dentro del texto epistolar. De tal manera, el tiempo de la historia de Nélide incluye el tiempo de los acontecimientos narrados en las cartas que ella escribe.

En las cartas a Leonor, Nélide descubre el pasado escondido por muchos años, lo *extrae*, y la carta se convierte en el medio para hacer salir una verdad, su Verdad personal. Es una dinámica que se exterioriza mediante la escritura acerca de un pasado lejano, no revelado antes a nadie. A partir del ocultamiento de la carta dejándola a la vista, en *Boquitas pintadas* todo se articula según una dinámica de secretos y ocultamiento: la narración y su sujeto, la temporalidad, los acontecimientos, las relaciones entre los personajes y la narración.

¹⁰ “Liberarse del secreto es liberarse de la angustia que produce mantenerlo. La dominación de la tensión, en cambio, otorga una sensación de superioridad constante”, Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Labor, 6ª ed., 1985) p. 401. El secreto “es un privilegio del poder y un signo de la participación en el poder”, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (1969, 5ª edición en español: Barcelona, Herder, 1985) p. 918.

En varias ocasiones el texto reproduce diálogos entre dos personajes y a la vez, sus pensamientos ocultos. Así sucede cuando Celina se entrevista con la viuda amante de Juan Carlos: las frases en cursiva revelan el odio entre ambas y el lado oculto del diálogo. Algo semejante ocurre en la décima entrega, con la conversación entre Mabel y Pancho. La sexta entrega está constituida únicamente por la voz de una adivina en un circo de gitanos mientras le lee las cartas a Juan Carlos; las intervenciones de este están marcadas con espacios vacíos en el texto; él no habla, su voz se supone en las respuestas de la gitana, pero se omiten de la narración. Como en las cartas, sus palabras se sobreentienden por las de la gitana (pp. 88 y sigs.). Juan Carlos también “juega” al secreto con los médicos y en esto apuesta su vida: fuma cuando le dicen que no lo haga y se baña en el río cuando le prescriben siestas.

La novela de Puig se centra en las relaciones entre varias parejas que son, en general, vínculos complejos que implican mentiras y ocultamientos. Las diferencias entre hombres y mujeres se refieren sobre todo a actos y pensamientos no dichos, principalmente de los hombres a las mujeres. Por ejemplo, Juan Carlos encubre sus relaciones, como cuando en la cuarta entrega se narra que después de la cita del jueves 23 de abril de 1937 con Nélide, se va a otra cita. Por otro lado, Pancho logra seducir a Raba con la promesa de casarse, lo cual no cumple; además, Pancho y Mabel le ocultan a Raba sus amoríos mientras las dos viven en la misma casa y Mabel está en vísperas de su matrimonio con otro. Finalmente, Nélide le oculta a su esposo hasta el final de sus días su amor de toda la vida por Juan Carlos. El relato no sólo juega con la cronología de los acontecimientos en el sentido de la alternancia; esta forma de narrar también omite algunos años ya que sólo se narran acontecimientos que suceden entre abril y agosto de 1937, luego en 1938 y 1939, en abril de 1947, para finalizar en 1968 con la muerte de Nélide. Con el narrador y con la figura del Autor también se juegan relaciones de ocultamiento. Por un lado, la diversidad de textos señalada al inicio sustituye el relato tradicional: las cartas, los informes y los fragmentos citados poseen autores y narradores diversos, de modo que la narración de difumina en varias voces y desaparece la “autoría” única. Cuando el narrador aparece en algunos fragmentos, asume una posición externa: más que narrar, *presenta* los acontecimientos casi como si fueran imágenes que se están viendo/leyendo: “*Imágenes y palabras que pasaron por la mente de Juan Carlos mientras dormía: un horno de ladrillos, huesos humanos con costras y chorreaduras de grasa, un asador en el medio del campo, un costillar asándose a fuego lento*” (p. 118, cursivas en el original). Se eliminan los verbos, los deícticos y otras huellas de la presencia del narrador aunque se narra en presente. De todas maneras, el efecto logrado es presentar lo narrado como si fueran imágenes.

En la dinámica que se produce después de intercalar cartas y segmentos narrativos, la novela muestra una tensión particular entre subjetividad y objetividad: mientras las cartas desbordan sentimientos, interioridad, en otras partes el narrador se distancia completamente narrando desde una perspectiva externa a los hechos. Esto se logra de varias maneras; por un lado, sustituyendo la narración tradicional con informes médicos y policíacos, por otro, introduciendo algunas secciones con subtítulos tales como: “Pensamientos predominantes de Pancho frente a Raba en la oscuridad”¹¹.

Esto está relacionado con la falsa autora de las cartas entre Nélide y Leonor. Se trata de lo

¹¹ Sin embargo, el contraste entre objetividad y subjetividad es propio de la carta, según Guy Fessier, quien indica que este género muestra así una contradicción profunda: la carta es subjetiva e inmediata porque se dirige a un destinatario que espera convencer y porque expresa sentimientos y contradicciones, especialmente cuando se trata de una carta de amor. Es objetiva, agrega Fessier, porque al dejar que el texto se desarrolle, éste se independiza y parece olvidar a su destinatario, y así manifiesta tendencias objetivas, Guy Fessier, *L'épistolaire* (París: PUF, 2003) p. 220.

que la teoría de la comunicación denomina “ruido” en la cadena comunicativa. Algo semejante sucede cuando Juan Carlos está en el Sanatorio y un profesor le ayuda a corregir sus cartas, la ortografía, la puntuación y la redacción: si bien con buenas intenciones, se trata también de una intrusión que altera la “pureza” y cambia al verdadero autor de las misivas.

Una página en blanco

“La voz de Mabel se escuchaba encrespada por la hipocresía”.

Boquitas pintadas.

“El mundo material, continuó Dupin, está lleno de analogías con el inmaterial”.

“La carta robada”

La carta —sobre todo la carta confesional— se caracteriza por ser la más centrada en el YO:¹² en la escritura epistolar, en general, el autor se esconde, se disfraza, asume una falsa identidad. En la novela de Puig, el narrador también se oculta mediante la presentación de los acontecimientos con cartas e informes: en vez de presentar los hechos con su voz, deja que sean las voces de otros que lo hagan, es decir, en sentido estricto, aparecen otros narradores. El texto construye varias subjetividades: el personaje que escribe, que se presenta como un “yo” dentro de la carta; el yo del narrador que cuenta que ese personaje escribe; los otros “yo” de los variados sujetos que suscriben cartas e informes varios; el Yo más escondido del Autor Modelo, lógicamente implícito en todo texto¹³.

A esta multiplicidad de subjetividades alude la equivalencia de Celina con el autor falso y con el criminal. Los actos de la mujer habían permanecido velados por el interés en las historias pasionales. Es así que la novela de Puig ejecuta la moraleja del cuento de Poe pues el relato (en el sentido de Genette) encubre lo principal, el robo de las cartas por parte de Celina. Este mismo acto le sirve a la novela para ocultar su intertextualidad con “La carta robada”.

Los actantes del relato policial se han estructurado de modo homólogo al corresponder la tríada criminal-víctima-investigador con la del autor-lector-crítico¹⁴. En la novela de Puig no hay investigador si bien el descubrimiento de Celina como la culpable al final de la novela cumple una de las reglas del género policiaco, la identificación de la identidad del culpable. Por otro lado, hay

¹² En la carta confesional el YO puede volverse verdaderamente omnipresente, de modo que el dialogismo queda reducido al mínimo o bien se desplaza: la relación de YO con el otro se convierte en la relación de yo con yo dentro de una operación de centralizar y concentración análoga a la del diarista: en los dos casos se habla sólo de sí mismo. Además, la intención de la escritura es opacar al máximo al destinatario de la carta, que se convierte en un pretexto para hablar de uno mismo. Cf. Marie Claire Grassi, *Lire l'épistolaire* (París: DUNOD, 1998) p. 100.

¹³ Siguiendo la denominación de Umberto Eco, el Autor Modelo es el “sujeto de una estrategia textual tal como el texto mismo lo presenta, no un sujeto empírico hipotéticamente deducido a partir de supuestos deseos o intenciones distintos a lo que el texto dice a su Lector Modelo” (p. 93); “su configuración depende de determinadas huellas textuales y también involucra el universo que está detrás del texto, detrás del destinatario y ante el texto y ante el proceso de cooperación (p. 95). *Lector in fabula* (1979, edición en español: Barcelona, Lumen, 1981).

¹⁴ Cf. Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité* (París: Nathan, 1992). Ricardo Piglia también habla de esta equivalencia y recuerda a Poe: “Si el lector es el detective y el escritor el criminal, entonces el crítico es el policía de la literatura. Funciona como el prefecto en los cuentos de Poe o como los oficiales arrogantes, agresivos y un poco tontos de las novelas de Chandler”. Alvaro Matus, “Entrevista a Ricardo Piglia, el viajero inmóvil”, *El Mercurio*, s. f., repr. en *Semanario Universidad* [Costa Rica], (agosto 2005), p. 7.

dos tipos de crímenes: el verdadero (el de Pancho por Raba), y el epistolar, de la suplantación de la escritora de las cartas. La identificación de la culpabilidad de Raba como asesina de Pancho queda oculta, así como el encubrimiento de Mabel y su relación con el muerto, socialmente “inapropiada” para una joven de clase media. Ella logra manipular hábilmente a la policía y salvar su conciencia confesándose ante el cura. ¿Se relacionará con esto el hecho de que, a diferencia del relato de Poe, en *Boquitas pintadas* la ladrona roba las cartas sin que nadie se entere excepto el Lector?