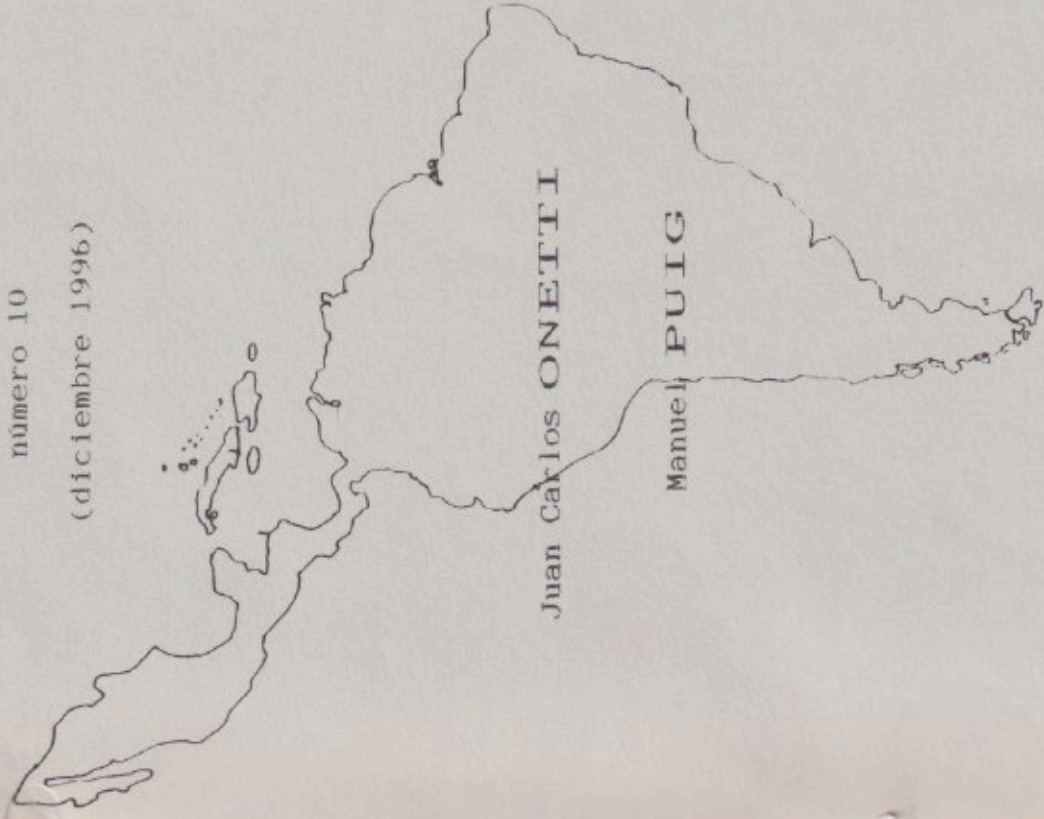


ALFA

número 10

(diciembre 1996)



Jornadas del 3 de diciembre de 1994 y del 2 de diciembre de 1995
Organizadas con el apoyo del Fonds National de la Recherche
Scientifique, de la Université de Liège y de la Université Libre
de Bruxelles.

La paradoja de la visión en la novelística de Manuel Puig

Subrayar la importancia de la visión en la novelística puigiana ha llegado a ser una perogrullada. La crítica ya ha señalado ampliamente y analizado la fuerte presencia en sus novelas del universo de Hollywood, con su séquito de estrellas, de decorados más o menos kitsch, de melodramas sentimentales. Más allá de la incorporación del cine en el universo novelesco, la imagen constituye también una categoría fundamental a la hora de caracterizar a los personajes: íntimamente desgarrados entre el enigma de una precaria identidad individual y la exhibición de modelos de identificación, se transforman a veces en meras imágenes, reflejos, copias. Un tercer modo de presencia de la imagen en la novelística del escritor argentino estriba en el hecho de que muchos personajes aparecen obsesionados por el deseo de ver, un deseo estrechamente vinculado con el ansia de saber. Ya se han analizado a fondo las fuentes y las modalidades de la plasmación novelística de toda esta serie heterogénea de imágenes¹ pero me parece que no se ha ahondado bastante en la significación de la insistencia, de la omnipresencia de toda la red semántica de la visión. Voy a desarrollar a continuación la tesis de la naturaleza fundamentalmente paradójica del objeto y sobre todo del acto de la visión en cuatro novelas de Manuel Puig.² Me propongo esbozar dos vías por las cuales se puede profundizar en esta perspectiva: se trata primero de la representación del cuerpo y, en segundo lugar, de los avatares de la voluntad de ver y saber a través de dos personajes significativos.

¹ El estudio más profundizado al respecto es el de Campos, René Alberto, Espesos: la textura cinematográfica en 'La traición de Rita Hayworth', Madrid, Pliegos, 1985.

² Las referencias remiten a las ediciones siguientes: Boquitas pintadas, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973, 11ª edición; El beso de la mujer araña, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1976, col. "Nueva Narrativa Hispánica"; Pubis angular, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1980, tercera edición, col. "Nueva Narrativa Hispánica"; Cae la noche tropical, Barcelona, Seix Barral, 1988, col. "Biblioteca breve".

El primer problema que se plantea es, pues, el de la visualización del personaje proporcionada al lector. La escritura novelesca de Manuel Puig ofrece dos opciones al respecto. A riesgo de endurecer un poco los contrastes, se puede oponer la representación del cuerpo en Boquitas pintadas y El beso de la mujer araña. En Boquitas pintadas, se hallan varias representaciones del cuerpo del personaje. Las más completas aparecen en el seno del discurso de un narrador extradiégetico frío, extremadamente analítico y seco en sus descripciones. Estas descripciones giran alrededor de cinco personajes principales. Están esparcidas en toda la novela pero se puede destacar una especial concentración de ellas en la tercera "entrega" en la cual el narrador describe el álbum de uno de los protagonistas, Juan Carlos. El procedimiento del álbum permite a Puig imitar paródicamente el retrato realista: no describe algunas personas supuestamente reales sino "clichés" (en el sentido estricto de la palabra). Como "cliché", las descripciones exhiben en su misma textura las características del retrato pseudo-realista: la fijeza, la objetivización y la reproductibilidad.

Sin lugar a dudas, el retrato de Mabel es el que más encarna el mecanismo de la reiteración. Después de una primera evocación en el álbum de Juan Carlos,³ vuelve la misma foto y en los mismos términos en la descripción de su dormitorio. Verdadero "cliché", la imagen de Mabel está reproducida en serie:

la misma muchacha de la fotografía anterior, sentada en pose de estudio fotográfico, pero con la misma expresión indiferente, el vestido formando drapeados en torno al busto, collar de perlas, cabello más largo lacio, con raya al medio y rizado permanente en las puntas (p.38).

Podríamos repetir casi la misma operación para los otros personajes. No sólo los rasgos descriptivos se repiten, sino que además son totalmente solidarios, redundantes. Para Fanchó, ser

³ "Una muchacha de pelo negro corto y ondulado que se adhiere al rostro de óvalo perfecto, grandes ojos negros sombreados, expresión ausente, nariz pequeña, boca pequeña, busto comprimido en el vestido de gasa floreada" (pp. 37-38).

negro es ser "salvaje", ser negro es ser pobre;⁴ para Nené, ser rubia es ser "deslumbrante" y estar fuera del tiempo,⁵ etc. Los diferentes ejes de definición/valoración de los personajes son equivalentes: lo erótico, lo económico-social, lo racial. En esta perspectiva, la enfermedad y la muerte, que no atañen nunca a los personajes y en el momento que se preveía, son las únicas fuerzas capaces de desestabilizar la omnipotencia de la ley de la apariencia (ser es parecer) que es preponderante durante los años de juventud de los protagonistas.

En El beso de la mujer araña, por el contrario, ningún narrador interviene para dar al lector una descripción que le permita visualizar a los protagonistas, dos presos en una cárcel argentina. Estos son voces que hablan en la desnudez de un diálogo sin acotación. Su cuerpo desempeña un papel de gran importancia en la narración: es un cuerpo que sufre, se mueve, come, goza, muere. Pero este cuerpo no está descrito. El cuerpo existe como una globalidad que escapa a los indicios que saturan la presentación de los personajes estereotipados de las películas que uno de los presos va contando al otro. El cuerpo existe, se yergue entre las líneas del texto, tanto más silencioso cuanto más presente. El lector tendrá tendencia a suplir por la imaginación la ausencia de visualización proporcionada por el texto. Sin embargo, este intento de visualización es atravesado por una negación subyacente: no es indiferente que no haya ningún significado que se pueda derivar de una descripción de una parte del cuerpo o de uno de sus adornos, como es el caso en las ficciones secundarias (véanse las descripciones de las actrices en los relatos filmicos). Esta actividad paradójica del lector es propia de la percepción de los "lugares de indeterminación" en general. Como lo expresa W.Iser:

Comme l'imagination peut remédier à cette absence, il est inévitable qu'elle produise des représentations. Paradoxalement, elles ne peuvent remplir les blancs

⁴ Véase el monólogo de Raba: "...hay una sirvienta [...] que es blanca, pero el Panchito es también negro como todos los que viven en los ranchos" (p.164).

⁵ Cf. la evocación de su disfraz "Fin de Siglo", p.38.

du texte que si, tout en effectuant ce remplissage, elles sont dérivées.⁶

Esta reflexión de Iser permite matizar la interpretación que se da habitualmente de la ausencia de descripción corporal. Me parece que se han tratado los "blancos" típicos de la escritura de Puig con demasiada superficialidad, haciendo de ellos sólo "espacios en blanco" que hacia falta "llenar".⁷ Los blancos desplazan al personaje hacia la esfera de lo irrepresentable. Tan irrepresentable como es la misma presencia, pero tan innegablemente vivo, el personaje es pura voz, pura comunicación.

La dialéctica entre no-representación y presencia no sólo permite destacar una primera faceta de la paradoja de la visión, sino que también nos da la oportunidad de tener una comprensión nueva del "realismo" de Puig. En efecto, en cuanto a la representación del cuerpo, Puig invierte la aporía típica de la novela realista. Como observa Peter Brooks:

Le corps en tant qu'objet de connaissance se soustrait à la description, la réalité fait faux bond à l'écriture de la même façon, et pour la même raison, qu'elle déçoit le regard. En ce qui concerne le corps, le discours visuel du "réalisme" semble rencontrer une certaine aporie: plus on s'acharne sur la description, sur le détail, sur l'accès, plus le corps en tant que totalité se dérobe.⁸

Por un lado, se halla Boquitas pintadas, novela en la que el narrador extradiagético "s'acharne sur la description" y revela la perversión subyacente al proyecto realista: "Détails

⁶ Iser, Wolfgang, L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, Traduction de l'allemand par Evelyne Sznycer, Liège, Pierre Mardaga, 1985 (ed. orig. en 1976), col. "Philosophie et langage", p.379.

⁷ Cf. por ejemplo Amicola, Jorge: "Así se le otorga, entonces, a esta entidad abstracta [el lector avizorado] la cualidad de llenar por sí misma espacios en blanco de sentido que en la novela tradicional decimonónica ocupaban largamente al narrador, a saber: 1) el lugar concreto donde se desarrolla la acción; 2) la definición de los caracteres de los personajes y 3) el aspecto exterior de los protagonistas" (Manuel Puig y la tela que atrapa al lector, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992, col. "Temas", p.182).

⁸ Brooks, Peter, "Le corps dans le champ visuel", en Littérature, n°90 (1993), p.21.

