

LAS APORÍAS DE LA VISIÓN EN LA NOVELÍSTICA DE MANUEL PUIG

Geneviève Fabry

Universidad Católica de Lovaina

Subrayar la importancia de la visión en la novelística puigiana ha llegado a ser una perogrullada. La crítica ya ha ampliamente señalado 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. Los mismos 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. Mi hipótesis de trabajo estriba en la naturaleza fundamentalmente paradójica del objeto y sobre todo del acto de la visión en cuatro novelas de Manuel Puig². 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.

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*

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

²Las 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 angelical*, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1980, tercera edición, col. "Nueva Narrativa Hispánica"; *Cae la noche tropical*, Barcelona, Seix Barral, 1988, col. "Biblioteca breve".

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 extradiegético 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 pseudorealista: 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 Carlos³, vuelve la misma foto 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. Además son totalmente solidarios, redundantes. Para Pancho, ser negro es ser “salvaje”, ser negro es ser pobre⁴; para Nené, ser rubia es ser “deslumbrante” y fuera del tiempo⁵, 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. Éstas son voces que

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).

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

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

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 a 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 fílmicos). 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 hacía falta “llenar”⁶. Es cierto que la imaginación tiende naturalmente a completar la imagen mental del personaje. Pero al mismo tiempo y de manera paradójica, 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. Como tal, la presencia de su cuerpo no descrito —en la medida en que precisamente no está descrito— tiene sentido⁷.

La dialéctica entre no-representación y presencia no sólo permite destacar una primera faceta de la paradoja de la visión. Nos da la oportunidad también 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 lo 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

⁶Cf. por ejemplo Amícola, 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).

⁷Esta actividad paradójica del lector es propia de la percepción de los “lugares de indeterminación” en general. Así lo expresa W. Iser: “Comme l’imagination peut remédier à cette absense, il est inévitable qu’elle produise des représentations. Paradoxalement, elles ne peuvent remplir les blancs du texte que si, tout en effectuant ce remplissage, elles sont détruites” (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).

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'accessoire, plus le corps en tant que totalité se dérobe⁸.

Por un lado, se halla *Boquitas pintadas*, novela en la que el narrador extradiegético *s'acharne sur la description* y revela la perversión subyacente al proyecto realista: *Détails accessoires, métonymies du corps, parties pour le tout: voilà les objets privilégiés du regard réaliste*⁹. De ahí también la importancia de la referencia fotográfica que, al intentar captar el cuerpo lo inmoviliza, lo aísla del flujo temporal. Pero sólo la muerte detiene el tiempo; al aferrarse a los recuerdos de papel¹⁰, Nené, quien guarda los recuerdos, y el mismo Juan Carlos, quien se supone ha confeccionado el álbum, se exponen aún más a la misma muerte. Según Barthes, es el destino de toda fotografía:

si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à "faire vivant" ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la Photographie est comme un théâtre primitif, comme un Tableau vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts¹¹.

Por otro lado, una novela como *El beso de la mujer araña* deja el cuerpo fuera de la representación, e *ipso facto*, deja que el cuerpo como encrucijada vital *exista*, cobre vida para el lector. La presencia del personaje es proporcionalmente inversa a la cantidad de rasgos descriptivos directos. Podríamos decir: quien ve mucho, no ve nada. Esta fórmula paradójica es válida no sólo para el lector en busca de representación, sino también para los mismos personajes.

En efecto, varios de los personajes puigianos se comportan como auténticos "mirones", poseídos por el ansia de ver. Silvia (*Cae la noche tropical*) y Ana (*Pubis angelical*) son dos personajes especialmente típicos de esta tendencia. Silvia es una psicóloga argentina de 46 años exiliada en Río de Janeiro. Sus amores constituyen el principal tema de conversación de dos hermanas ya mayores, Nidia y Luci. El retrato de los amantes de Silvia, que nunca aparecen en la diégesis, se reduce a dos componentes esenciales: la voz y la mirada. Es la misma mirada la que opera la seducción en los dos hombres: una "mirada de persona que necesita un

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

⁹*Ibid.*, p. 28.

¹⁰"Si no le molesta, devuélvame lo, que es un recuerdo", escribe Nené a Leonor, p. 21.

¹¹*La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, Gallimard, 1980, col. "Cahiers du cinéma", p. 56.

amparo” (p. 14), “esa mirada de *criaturita* tierna” (p. 18). Del mismo modo, la voz de Ferreira seduce a Silvia porque, como la mirada, le parece evocar al niño que, dentro del hombre, ha sobrevivido, frágil y desamparado:

Adentro del corazón le quedó un muchacho en penitencia. [...] Y el muchacho no se animaba casi a contestarle, por eso le salía la voz así, ronca, y a los tropezones, porque no podía creer que por fin alguien le dirigía la palabra (p. 49).

La insistencia en la voz y en la mirada sitúan al amante en el centro de la búsqueda profunda de Silvia: una esperanza atisbada de comunicación profunda, una niñez por recobrar, una vida en peligro de muerte por salvar. En una primera aproximación se podría por lo tanto deducir que estos aspectos del comportamiento amoroso de Silvia esbozan una salida de los atolladeros del deseo de ver.

Sin embargo, la esperanza de que la relación mediatizada por la visión —y en esta perspectiva especialmente la relación amorosa— se transforme en la acogida de la alteridad sigue siendo defraudada en *Cae la noche tropical*. En efecto, la obsesión de Silvia por la mirada de Ferreira es otro lugar de objetivación del otro. Uno de sus primeros encuentros (en el consulado), ya delata el desliz de la comunicación. El reconocimiento del otro se hace al recorrerlo por la mirada, pero de reojo. Los personajes no acogen la mirada ajena: sorprenden al otro cuando mira “para el otro lado” y así lo objetivan.

Él se estaba animando a dejarle la vista encima, ahora que ella le hablaba mirando para otro lado. Ella empezó a sentir la mirada de él, que le recorría a ella la cara, el pelo, la boca, las manos, el escote. Cuando ella se decidió a mirarlo de nuevo en los ojos él de nuevo empezó a mirar para otro lado. Y allí aprovechó para observar detalles [...] (p. 15).

En la misma perspectiva se puede entender la obsesión de Silvia de fijarlo en un dibujo, “un croquis de memoria de él, para estudiarlo” (p. 17). En la relación que mantiene con el contador, esta ansia de fijar al otro con la mirada se confunde cada vez más con una voluntad de saber¹².

¹²Peter Brooks subraya reiteradamente este vínculo entre ver y saber: “Il est évident que la vue a toujours été à la fois une faculté centrale et une métaphore nodale dans la quête de la vérité. [...] Voir, c’est savoir” (*op. cit.*, p. 22). “L’investissement érotique dans le regard est dès l’origine inextricablement lié à l’investissement érotique dans le savoir, au cours du développement de l’individu comme dans la tradition philosophique et littéraire occidentale. Et la valorisation du visuel dans toute la tradition réaliste renvoie également à la découverte du monde, au regard comme *investigation* de la réalité” (*ibid.*, p. 25).

Sondear la mirada del amante da a Silvia la ilusión de “saber todo, hasta el último recuerdo que cargaba en la memoria” (p. 101). Escudriña la mirada del otro para apoderarse de su pasado y así llegar al niño escondido, retroceder en el tiempo, recobrar una juventud que exalte a la vez a la mujer sin borrar a la madre. Por lo tanto, la meta de la seducción no es el “placer”, sino el “saber” porque, conociendo al otro, lo salva y lo hace dependiente de ella, “un mendigo” (p. 118). En esta captación de la memoria de los demás, se traduce una deformación profesional sistemática de Silvia: “a todos los trata como pacientes” (p. 114). Este afán de “saber todo” del otro revela un voyeurismo que aflora en los comportamientos sexuales de Silvia y especialmente en la escena triangular del domingo en la playa. Bajo la hipócrita ayuda altruista a su colega portuguesa y el “préstamo” que le hace de Ferreira, Silvia revela su mayor fantasma: verse a sí misma en el amor, en el acto sexual.

le vino ese arranque de prestárselo un rato [...]. Decidió volver sin hacer ruido de pisadas, le había venido una tentación irresistible de *espiar* [...]. A partir del momento que lo vio encima de la otra supo que él era el único que le podía pasar el oxígeno que le estaba faltando (pp. 111-113, subrayado mío).

Ver al otro y verse en la mirada del otro sólo lo consigue Silvia mediante la intervención de un tercero. Esta escena recuerda situaciones muy parecidas en *The Buenos Aires Affair* en las que Gladys experimenta el placer sexual visualizando el acto sexual como espectáculo, sea en la fantasía masturbatoria, sea en la puesta en escena organizada por Leo con ella y María Esther¹³.

Pero los esfuerzos de la psicóloga son vanos. Ferreira se negará a contar nada, a dejarse “mirar” y “salvar”. La mirada del otro no da a Silvia este conocimiento entrañable que anhela. Al contrario, traiciona su propia vulnerabilidad: “les dejé *ver* mi desesperación” (p. 119, subrayado mío), confiesa Silvia en una carta que escribe justo antes de un intento fallado de suicidio. El personaje de Silvia no evoluciona de manera decisiva; a pesar de sus fracasos, se emperna en su voluntad de ver y saber.

¹³Alicia Borinsky analiza en Gladys el encadenamiento entre la visualización, el placer y el lenguaje: “Su placer es visualización, aprobación de una fantasía que le permite observarse en un espacio en el cual construye una relación fantasmática con alguien que es siempre otro. O sintiéndose observada por otro que confirma el coito como espectáculo, representación, show. [...] Los cuerpos participantes son soporte para un sistema artificioso de relaciones, sirven para construir otra cosa, distinta de ellos que al mismo tiempo les devuelve a sí mismos” (“Castración y lujo: La escritura de Manuel Puig”, en *Revista iberoamericana*, vol. XLI, N° 90, enero-marzo de 1980, p. 41).

Por el contrario, Ana, la protagonista de *Pubis angelical*, conoce una evolución muy significativa al respecto: es lo que cabe estudiar ahora.

Más aún que en *Cae la noche tropical*, el motivo de la visión en *Pubis angelical* está vinculado con el del saber. Ana, bonita mujer de treinta años enferma de cáncer, escribe un diario íntimo en un hospital mejicano. Este diario está lleno de los ecos de una voluntad de escudriñar su propia vida, de entender la causa de sus fracasos sentimentales, de indagar en su condición de mujer. La escritura del diario tiene que ayudarla a alcanzar estos objetivos a través del diálogo imaginario con un interlocutor huidizo:

¿a quien será que le estoy queriendo hablar? ¡Tengo que saberlo! (p. 34).

Parece elegir a su padre como interlocutor privilegiado pero las dudas la acechan (“¿a quién será que le estoy queriendo hablar?”, p. 34). El diario se hace el lugar de todos los destinatarios virtuales de Ana, quienes no son sino los hombres de su vida: su padre, pero también Pozzi, su ex amante, Fito, su ex marido, Alejandro, su pretendiente buenaerense. El diario, sin embargo, se cierra con un sentimiento de fracaso. En el último párrafo que redacta, Ana confiesa que su empresa ha sido estéril:

Eso significa que todo lo que he anotado en este cuaderno esta tarde no tiene el menor sentido. Tengo que admitir que no entiendo nada de lo que pasa, ni a mí, ni a los demás (p. 232).

Sin destinatario posible, la dinámica de escritura del diario se agota: la búsqueda de saber sobre el hombre, y *a partir de ahí*, sobre ella misma ha resultado vana.

Pero el diario sólo encierra la parte más consciente de la búsqueda de saber de Ana. En las dos historias secundarias¹⁴ que corren paralelamente a la trama principal, se puede ver amplificada esta misma búsqueda. Numerosos motivos mezclan el deseo de ver y de saber, cuyos efectos se multiplican vertiginosamente. Se puede destacar una constante en el nivel metadieético: la mirada está connotada negativamente. Las miradas del Ama y de los ángeles se acechan, se entrecruzan sin encontrarse jamás, salvo en el sueño. Es una mirada no correspondida la que se encuentra también en todas las relaciones entre hombres y mujeres. Éstas suelen ser el objeto de miradas de las cuales no son conscientes. Por ejemplo, el armamentista narcotiza a su esposa durante la noche de boda: “Te narcoticé porque no me habría atrevido a hacerte lo que más tarde te hice, si tus ojos me hubiese estado observando” (p. 11). El tema del

¹⁴Se trata de dos relatos inverosímiles: el del Ama, actriz austríaca de los años '30, y el de W218, joven prostituta estatal en la era postatómica.

espionaje se enlaza con la omnipresencia de los psicoanalistas que logran inmiscuirse en los recovecos más íntimos de la vida privada. El mundo del cine está presente también, que encierra a una de las heroínas en una imagen que la esclaviza.

Por consiguiente, tanto en el nivel intra como metadieético, la búsqueda de saber fracasa: Ana no logra “entender nada de su propia vida” y las dos heroínas secundarias no consiguen liberarse de la mirada masculina que las oprime. Pero, al contrario de lo que ocurría con Silvia, aquí se dejan vislumbrar puertas de salida. En efecto, en los dos niveles que acabo de señalar, se hace hincapié en el carácter irrisorio del saber. El diario no sólo es el lugar de la búsqueda de un saber. También es el crisol en el que se intenta fraguar la verdad de Ana:

¿Para qué escribo este diario entonces? Para decir la verdad, creo. Si empiezo por mentirme a mí misma no voy a llegar a ninguna parte (p. 30).

Pero ¿de qué *verdad* se trata? ¿A qué atañe? ¿Cuál sería la diferencia con el *saber*, también anhelado por Ana? La primera diferencia estriba en el carácter estrictamente personal de esta verdad; lo que importa no es la comunicación con “alguien”, o la convocación del perdón paterno:

escribo para no pensar que me puedo morir. Y qué curioso, ahora no dije que nos podemos morir (pp. 25-26).

Mientras que el “nosotros” daba lugar a una puesta en escena de los distintos destinatarios potenciales, el “yo” se sustrae a la escenificación: no quiere ser visto. La verdad de la muerte próxima (que lo sea o no en los hechos no importa aquí) es la verdad que Ana no quiere ver pero que llega a aceptar a través de las ficciones secundarias.

De hecho, la verdad vuelve a aparecer al final del segundo relato paralelo. La heroína de esta historia de ciencia-ficción, W218, está muy enferma. A su lado, una mujer le cuenta su reencuentro con su hija. Esta vieja enferma afirma que se ha dado cuenta de que tanto ella como su hija tienen un pubis perfectamente liso:

los hombres temblaron, y es que vieron que yo era una criatura divina, mi pubis era como el de los ángeles, sin vello y sin sexo, liso (p. 266).

Esta escena (por supuesto clave en toda interpretación de la novela) me parece constituir una alegoría de las aporías de la visibilidad. En efecto, los críticos han hecho una comprensión metonímica del “pubis”¹⁵, como

¹⁵Según Myrna Solotorevsky, el “Pubis angelical” es —según se capta en la relectura— el adecuado objeto del deseo femenino, la condición de la liberación de la mujer, siendo

si la palabra designara la totalidad de la sexualidad femenina. Si volvemos a leer el fragmento, podemos constatar que si tiemblan los soldados, es porque *ven que no hay nada que ver*. La visión, como (casi) siempre en Puig es una *no-visión*. *El pubis liso no exhibe la negación del sexo sino su invisibilidad*. Esta afirmación se ve reforzada por otros elementos del texto que insisten en la elección de una *no-visión*. La protagonista, que es una prostituta estatal prefiere vendarse los ojos con su último cliente. Luego, escucha el relato de la vieja enferma en la oscuridad (p. 264). El hombre que aparece en el relato a la cabeza de los niños tiene los “ojos vendados”: es “un ciego” quien “conduce el pueblo” (p. 266). Al final del relato, la vieja enferma expresa su deseo de desaparecer de la vista de los demás (“no quise que nadie me viera, y desaparecí de allí”, p. 267) así como W218 había preferido “ir a la cárcel en vez de ser colocada bajo el microscopio como una bacteria recién descubierta” (p. 249). Todo ocurre como si el relato multiplicara las señales de la ceguera, o mejor dicho, la *invitación a un no-ver que se arraiga en la convicción de alcanzar cierta verdad*. Las últimas líneas de esta ficción secundaria son muy significativas:

La enferma de la cama 27 quedó agotada después del relato, puso la cabeza sobre la almohada y se durmió. [...] La propia W218 tuvo la sensación de que el relato era *verídico* [...] (p. 267, subrayado mío).

En conclusión, una oposición recorre los distintos niveles narrativos: la oposición entre ver y no ver, imagen y voz, saber y verdad¹⁶, erotismo y maternidad. Se puede observar en la novela una exhibición de la primera serie: las referencias al cine, al psicoanálisis, al sexo como espectáculo, al teatro, al erotismo violento que reduce la mujer a una imagen y un objeto peligroso, la obsesión de dominar al otro por el saber, son temas que se encuentran en todos los niveles narrativos y se hacen eco, se enlazan en un cañamazo muy denso. Pero esta exhibición va a la par con una denuncia que hace hincapié, en filigrana, en los términos de la segunda serie: la voz, la ceguera, la verdad, la maternidad. *Mutatis mutandis* y con

“pubis” en este contexto, una sinécdoque metafórica suscitada por el cliché femenino que en definitiva el texto ofrece [...] La mujer diseñada en la novela requiere de la anulación de su sexo, es decir, de su autoanulación para salvarse de la opresión masculina” (*Literatura y paraliteratura en Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa, Gaithersburg*, Hispanamérica, 1988, p. 25).

¹⁶Es notable que un crítico muy agudo como George Yúdice pase por alto esta distinción entre saber y verdad: “*Pubis angelical* termina donde podría haber empezado la utopía; pero tampoco puede decirse que cultiva la “realidad”; opta por el saber y elabora una rica alegoría de la resistencia” (“*El beso de la mujer araña y Pubis angelical: entre el placer y el saber*” en *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*, MINC, Rose (ed.), Gaithersburg, Ediciones Hispanamérica-Montclair State College, 1981, pp. 54-55).

matices que necesitarían un desarrollo más amplio, me parece que esta oposición recorre las otras novelas de Manuel Puig que acabo de comentar escuetamente. La omnipresencia de la imagen y de la visión no es sino la señal paradójica de una invitación sutil, pero firme al abandono del ansia de dominio que encierra toda voluntad de ver y saber.

ABSTRACT

En este artículo, se estudia la naturaleza fundamentalmente paradójica del objeto y sobre todo del acto de la visión en la obra novelística del escritor argentino Manuel Puig (1932-1990). El análisis contrastado de la representación del cuerpo en Boquitas pintadas y El beso de la mujer araña permite subrayar la existencia de una dialéctica entre no-representación y presencia del personaje. En segundo lugar, el análisis de los personajes obsesionados por el ansia de ver y saber pone de manifiesto el callejón sin salida que representa la pulsión "voyeurista" (Silvia, en Cae la noche tropical) mientras que el descubrimiento de la existencia de una "verdad" arraigada en la aceptación de una no-visión (Ana en Pubis angelical) abre un camino hacia el autoconocimiento y la reconciliación con uno mismo. En conclusión, la omnipresencia de la imagen y de la visión en el universo puigiano no es sino la señal paradójica de una invitación sutil pero firme al abandono del ansia de dominio que encierra toda voluntad de ver y saber.

This article examines the fundamentally paradoxical nature of the object, and above all, the act of vision in the fiction of the Argentine Manuel Puig (1932-1990). A contrastive analysis of body representation in Boquitas Pintadas and in El Beso de la Mujer Araña, permits to underline the existence of a dialectical process between presence and non-representation of characters. Furthermore, the analysis of characters obsessed by the crave to see y know makes manifest a blind alley suggested by the acceptance of a non-vision (Ana, in Pubis Angelical), opens the way to self-knowledge and self-acceptance. In conclusion, the omnipresence of image and vision in Puig's universe is nothing but a paradoxical beckoning to a subtle but firm invitation to give up the desire for dominance involved in the acts of the will to see and know.