

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

La identidad femenina puesta en una línea de ficción

La lógica cultural intergenérica y la construcción discursiva de la subjetividad en *Pubis angelical* de Manuel Puig

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Con
mención en Literatura Hispanoamericana y Chilena

Presentada por:

CLAUDIA KARINA PANOZO MARDONES

Profesora guía: Alicia Salomone

Santiago de Chile, 2009

AGRADECIMIENTOS . .	4
INTRODUCCIÓN . .	5
I. Planteamiento del problema e hipótesis . .	5
II. Método de aproximación . .	6
Capítulo 1. Manuel Puig y su obra: Una puesta en escena de la construcción discursiva del sujeto . .	11
1.1. Manuel Puig y el desmontaje de la voz propia . .	11
1.2. Seducción y crítica: una poética narrativa (I) . .	13
1.3. La construcción identitaria: una poética narrativa (II) . .	14
Capítulo 2. <i>Pubis angelical</i>: Develando la construcción histórica de “la mujer” . .	18
2.1. Parámetros para una lectura de <i>Pubis Angelical</i> (I): la trama argumental y la superposición de las historias . .	18
2.2. Parámetros para una lectura de <i>Pubis Angelical</i> (II): continuidad y ruptura de la lógica cultural intergenérica . .	20
2.3. Sobre las políticas representacionales y el problema de la identificación . .	23
Capítulo 3. Las políticas de la intimidad en la historia del Ama/Actriz o la lógica de la cosificación como estructura de poder intergenérico . .	29
3.1. La homologación del orden social y del orden familiar . .	29
3.2. <i>Un saber acerca de sí misma</i>: el encierro del Ama y las formas de control . .	31
3.3. Theo o el amor trágico bajo las relaciones de poder intergenéricas . .	35
3.4. <i>Un objeto precioso</i>: el cine y las imágenes modelo en la representación intergenérica . .	37
3.5. Desenlace de la historia del Ama: saber y resistencia al saber . .	39
Capítulo 4. La expropiación de la intimidad en la historia de W218 . .	42
4.1. W218: la mujer como “imagen pura” y “objeto público” . .	42
4.2. La tragedia de la “imagen modelo” . .	46
4.3. El pubis angelical ¿otra imagen modelo? . .	48
Capítulo 5. Hacia la construcción de nuevas subjetividades: la historia de Ana . .	52
5.1. La situación de Ana a la luz de las historias del Ama/Actriz y de W218 . .	52
5.2. El “momento crítico” de Ana y la re-significación de sí misma . .	56
5.3. La identidad puesta en una línea de ficción: la construcción social de nuevas subjetividades . .	61
CONCLUSIONES . .	65
BIBLIOGRAFÍA . .	70
Ediciones citadas de las obras de Manuel Puig . .	70
Bibliografía crítica sobre la obra de Manuel Puig . .	70
Otras referencias . .	73

AGRADECIMIENTOS

Mi más profundo agradecimiento a Rodrigo, mi marido, quien hizo todo lo posible para que yo pudiera sacar adelante este proyecto.

Agradezco también el apoyo de Alicia Salomone y su invitación a participar del proyecto DI SOC 07-16-2' *Memoria, política y género en escrituras del Cono Sur (1973-2007)*.

INTRODUCCIÓN

I. Planteamiento del problema e hipótesis

En la presente investigación, me propongo llevar a cabo una lectura de la novela *Pubis Angelical* (1979), del escritor argentino Manuel Puig. Mi propósito inicial con esta novela (o más bien mi conjetura, y por lo tanto el primer impulso para la realización del trabajo de tesis) respondía a un interés específico: intentar examinar la amalgama entre ficción y *praxis*, entre literatura y relaciones de poder, entre texto y políticas de la subjetividad, que a mi entender encontraba en *Pubis Angelical* una de sus manifestaciones más interesantes en el ámbito literario hispanoamericano de las últimas décadas. En el desarrollo de este trabajo, trataré de ir demostrando que este elemento político de la obra de Puig no puede ser separado de sus estrategias narrativas. Para ello, y en atención tanto a aquella primera conjetura como a lo que después, en el análisis, fue apareciendo como el elemento peculiar del imaginario y de los recursos narrativos de la novela, he recurrido a distintas estrategias interpretativas que se nutren, sobre todo, del campo de los estudios de género. Como se irá viendo en el recorrido de este estudio, ese componente político *inalienable* de la obra de Manuel Puig estará referido, principalmente, a las relaciones de poder intergeneracionales.

Tengo la esperanza de que esta premisa interpretativa ofrecerá una vía posible para nuevas lecturas de *Pubis angelical* y de otros textos del autor argentino. Como es sabido, Manuel Puig ha llegado a ser considerado como uno de los escritores más importantes no sólo de Latinoamérica, sino del mundo entero. Como suele ocurrir con autores de gran renombre, con el paso de los años su obra corre el peligro de ser leída y estudiada casi de forma monolítica, a través de miradas anquilosadas en las mismas temáticas, o a partir de supuestos que escasamente vuelven a ser examinados críticamente. Peligros que van de la mano, por cierto, con la categorización de un autor dentro de ciertos tópicos hermenéuticos y con la consiguiente “naturalización” de las claves de lectura posibles para sus escritos. Para evitar que esto suceda, resulta imperativo preguntarse constantemente y con renovado interés ¿por qué leemos a Puig hoy o por qué deberíamos leerlo? ¿de qué manera sus obras continúan apelando a la propia subjetividad de los lectores a comienzos del siglo XXI? ¿qué aspectos de esas subjetividades se ven directamente interpeladas por la literatura de Puig? O bien, ¿sobre qué aspecto de nuestra cultura aún nos habla? A pesar de que la dificultad de dar una respuesta acabada a estas interrogantes parece difícil de remontar, este estudio se enfocará hacia algunos de esos problemas. Como ávida lectora de las obras de Manuel Puig, mi criterio de base para la elaboración de esta tesis siempre ha tenido y tendrá presente el rescate de la *contemporaneidad* ejemplar de esta literatura, es decir, siempre tendrá presente su *urgencia*.

Con esto me refiero, sobre todo, a un indicio que recurrentemente he creído posible rastrear en las novelas de Puig. Tal indicio dice relación con que, a lo largo de su producción novelística, pareciera haber un permanente interés por sondear la constitución *discursiva* inherente a los procesos de formación de subjetividad, y los múltiples conflictos políticos e intersubjetivos derivados de ello. Interés que se traduce en que las tramas y personajes, las modalidades retóricas y simbólicas, los recursos narrativos utilizados, juegan un papel de la mayor trascendencia en la configuración de la condición conflictiva de los procesos

de subjetivación. Esta extraordinaria característica se manifiesta con especial agudeza en *Pubis Angelical*. Tal como se intentará mostrar en este trabajo, *Pubis Angelical* instala al lector en el complejo territorio de la *representación* como el espacio fundamental en el que se libran las luchas de poder intergenéricas e intragenéricas. Sobre la base de una magistral puesta en escena de las (micro)políticas de la representación intergenérica, que cobra cuerpo en un argumento que nos presenta las vicisitudes de tres mujeres de épocas distintas (que llamaremos en nuestra indagación, metonímicamente, el “pasado”, el “presente” y el “futuro”), esta novela autoriza una lectura que tiene como principal sustento la hegemonía patriarcal en el campo simbólico a través de la imposición de una discursividad de género que encuentra en la *representación* su espacio político paradigmático, y en las prácticas intergenéricas que tales políticas conllevan su motivo fundamental de reflexión y contestación.

Pubis Angelical, como habrá ocasión de examinar con mayor detalle, parece diseñar su propia “política de lectura”: la de un cuestionamiento que, al tiempo que exhibe la falacia de una “esencia femenina”, repara en las modalidades de elaboración de la “diferencia” de la mujer como un modo de sujeción de las subjetividades femeninas por parte de los aparatos de saber-poder del modelo cultural patriarcal. Lo que se da en llamar la “esencia femenina” se trabaja, en esta novela, como la escena compleja de producción (y reproducción) de una *imagen* de mujer que ha sido *construida históricamente*. En otras palabras, esta obra no estaría “al servicio de la observación del alma femenina”¹, sino que, muy por el contrario, buena parte de su atractivo como ficción radicaría en los mecanismos por medio de los cuales **hace posible un examen crítico de los elementos históricos y culturales que determinan la construcción discursiva y representacional del sujeto “mujer” y el alcance que los conflictos derivados de las políticas de la representación intergenérica pueden llegar a involucrar.**

II. Método de aproximación

Este estudio se realizará mediante un análisis centrado, prioritariamente, en lo que pudiera entenderse como la “economía del texto” de la novela *Pubis Angelical*. Esto significa que pondré especial cuidado en el seguimiento y en el análisis de la producción y distribución de los recursos literarios y retóricos empleados, con el propósito de encontrar las constantes temáticas y discursivas que permitan situar del mejor modo posible el espacio significativo en que me interesa delimitar mi lectura de esta novela. Las temáticas serán abordadas desde una perspectiva de género y utilizaré un aparato conceptual de raigambre foucaultiana para llevar a cabo mi labor.

En este mismo sentido, debo anticipar que este estudio estará dedicado de un modo exclusivo a trabajar *Pubis Angelical*. Las referencias a otros escritos de Manuel Puig, especialmente a los textos que conforman su producción novelística, que abarca desde *La traición de Rita Hayworth* (1968) hasta *Cae la noche tropical* (1988), pasando por títulos tan insignes como *The Buenos Aires affair* (1973) o *El beso de la mujer araña* (1976), quedarán esta vez subordinadas al desarrollo argumental que estemos elaborando sobre la base del análisis discursivo de *Pubis Angelical*. Lo propio cabe decir sobre otros autores contemporáneos de Puig, tanto argentinos (de Cortázar a Piglia o Soriano) como latinoamericanos (de los nombres del *Boom* a Sarduy o Arenas). En la medida en que mi

¹ Fragmento del texto que aparece en la contraportada de la edición citada de *Pubis angelical*.

propósito se centra en una revisión acotada de algunos de los componentes discursivos elaborados literariamente en la novela *Pubis Angelical* a la luz de lo que anteriormente denominé “las políticas de la representación intergenérica”, me ha parecido necesario restarme a cualquier otro propósito que no sea el de la articulación de las significaciones intratextuales. De momento, espero que esta decisión signifique un real aporte para futuras indagaciones de carácter intertextual, que busquen trazar nuevas conexiones y abrir otros horizontes discursivos tanto al interior de la obra de Puig como en su propia relación con otros proyectos literarios.

Hay un elemento de base que guiará decisivamente mi investigación intratextual y por lo tanto mis preguntas y mis hipótesis para el análisis discursivo y el seguimiento argumental de la novela. Este elemento funcionará como un dispositivo que me permitirá administrar aquello que Foucault llamaba la “polivalencia táctica de los discursos”²: es decir, el hecho de que el discurso, entendido como un “desarrollo sémico mayor, perceptiblemente unificado [internamente]”³ suele operar, sin embargo, de un modo “complejo e inestable”, o incluso “discontinuo”, pero siempre como una articulación estratégica y productiva de poder-saber⁴. En el caso de esta investigación, que tiene el propósito de leer *Pubis Angelical* delineando la polivalencia táctica del discurso hegemónico de la relación intergenérica, ese elemento de base lo constituye el supuesto de que lo que hace de los individuos *sujetos* es una forma de poder que, en el decir de Foucault, “interviene en la inmediatez de la vida cotidiana que categoriza al individuo, lo marca con su individualidad, lo ata a su propia identidad, le impone una ley de verdad que debe reconocer y que los demás han de reconocer en él”⁵. Siguiendo esta línea trazada por Michel Foucault en textos como *Vigilar y castigar* (1975) e *Historia de la Sexualidad* (1976) a propósito de lo que él llamó “tecnologías de poder” (entendidas como articulaciones de poder-saber), he de considerar también otro importante dispositivo conceptual en mi lectura: aquello que este mismo autor denominó los “modos de objetivación” (*objectification*), es decir, los “modos en virtud de los cuales, en nuestra cultura, se convierte en sujetos a los seres humanos”⁶ y de los cuales Foucault, en el artículo referido, menciona tres tipos: las *disciplinas*, las *prácticas divisorias* y el modo en que un ser humano se transforma a sí mismo en sujeto, por medio de la captación y de la incorporación de sus propios deseos en el ámbito de la discursividad (en esto radica, para este autor, la importancia del dispositivo de “sexualidad”, en la medida en que apunta a un disciplinamiento compacto del cuerpo social al alcanzar el fuero interno de cada subjetividad).

En mi acercamiento al texto de *Pubis Angelical*, estos planteamientos estratégicos del pensador francés jugarán un papel fundamental, por cuanto harán posible un análisis de las *prácticas* y de las tácticas de poder que se ponen en juego en las relaciones intergenéricas e intragenéricas en el curso del relato. En relación también con la idea de los “modos de objetivación”, tendré presentes las “tecnologías” que los sujetos, según propone Foucault, han desarrollado como un *saber acerca de sí mismos* (y que no son sino “juegos de verdad”), y que denomina “*tecnologías del yo*”. Según el filósofo, pueden contabilizarse cuatro tipos de tecnologías: 1) tecnologías de producción, 2) tecnologías de sistemas de

² Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1996, p.122.

³ Grínor Rojo, *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM, 2001, p. 23.

⁴ Michel Foucault, Op cit.

⁵ Michel Foucault, “El sujeto y el poder”, en Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, p.424.

⁶ Foucault, “El sujeto y el poder”. Op cit, p.421.

signos, 3) tecnologías de poder y 4) tecnologías del yo. Para cumplir con los objetivos de esta tesis, resulta interesante detenerse en las dos últimas. Las *tecnologías de poder* son aquellas que “determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto”⁷; mientras que las *tecnologías del yo* “permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad”⁸.

Desde una perspectiva metodológica, el pensamiento de Michel Foucault tendrá una relevancia especial para las claves de lectura que voy a desarrollar, sobre todo porque las directrices “micropolíticas” –es decir, las dimensiones discursivas referidas a las “políticas de la intimidad” y a la hegemonía intergenérica a partir de la elaboración de un “saber acerca de sí mismas” que afecta decididamente a las protagonistas de la novela- comprenden los principales énfasis que pretendo llevar adelante en mi indagación.

Sin embargo, hay otros ámbitos discursivos que resultarán también determinantes en esta elaboración. Quisiera mencionar especialmente una de las líneas teóricas que considero imprescindibles para lo que viene a continuación: el modelo de las propuestas de la teórica y crítica de arte Kate Linker, quien ha desarrollado una línea de interpretación que ha logrado poner en interacción diversos enfoques teóricos. Es así que, aún tomando en cuenta algunas ideas de Foucault como las antes descritas, Linker ha enfatizado, sin embargo, el hecho de que “las cuestiones de significación no pueden separarse de las cuestiones de la subjetividad, de los procesos por los que los sujetos (...) no sólo *construyen* sentidos, sino que también resultan *absorbidos en y formados por* dichos sentidos”⁹. Al trabajar desde el supuesto de que la realidad no es sino un efecto “ficcional” producido por las *representaciones culturales* imperantes en el campo simbólico –o sea, una construcción modelada discursivamente y solidificada por medio de la tipificación y la repetición-, Linker sugiere que “las relaciones sociales y las formas disponibles de subjetividad están producidas en y por la representación”¹⁰. Esto se debería a que:

La representación, que casi nunca es neutral, trabaja para normalizar y definir [a los] sujetos a los que se dirige, situándolos (según clase o sexo) en relaciones activas o pasivas frente al sentido. Con el tiempo, estas posiciones fijadas adquieren la condición de identidades y, en su más amplio alcance, de categorías. De ahí que las formas del discurso sean al mismo tiempo formas de definición, medios de limitación y modalidades de poder¹¹.

En consecuencia, la esfera de la *representación* se constituye en un *modo de objetivación* por derecho propio, por cuanto en ella se pone en juego la construcción de identidades. La *representación* tiene, pues, un papel fundamental en los procesos de subjetivación y su campo está determinado, en buena medida, *por los conflictos relacionados con la instauración de y la resistencia a las formas de identidad disponibles para los sujetos*. De este modo se puede entender que, en virtud del predominio de ciertas representaciones

⁷ Foucault, *Tecnologías del yo*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 48.

⁸ Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Op cit, p.48.

⁹ Linker, Kate “Representación y sexualidad”, en Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, p.396.

¹⁰ Linker, Op cit, p.396.

¹¹ *Ibid*, p.396.

(esto es, de la imposición de ciertas políticas de la representación), han existido múltiples formas por las que el orden social (patriarcal) se ha afanado en “constituir al sujeto como varón, negándole la subjetividad a la mujer. En esta estructura la mujer está desautorizada, deslegitimizada: no representa, sino que es representada”¹².

Es precisamente en función de esta situación, señala Linker, que se ha “comenzado a discutir e impugnar la verdad o la realidad de la sexualidad para indagar en el papel que juega la representación en [la] opresión [del género femenino]”¹³. Y es así que se ha llegado a establecer que “la diferencia sexual no puede considerarse como una función del género –como una identidad dada de antemano o biológica [...]– sino como una formación histórica, continuamente producida y cristalizada en prácticas de significación”¹⁴.

Como podrá deducirse, estas son las consideraciones de género que se encuentran en la base de mi “política de lectura” que ha orientado el desarrollo de la presente investigación. De esta manera, la pesquisa en torno a *Pubis Angelical* tiene como propósito prioritario rescatar la poderosa dimensión política del imaginario temático de Manuel Puig. Como se verá, los parámetros de la representación intergenérica, de la “construcción de la imagen” de la mujer y de su subordinación a las categorías del orden patriarcal, señalan ámbitos discursivos que resultan del todo pertinentes para este ejercicio. Otros elementos discursivos, como el concepto de “cosificación”, o algunas nociones de Walter Benjamin como *Jetztzeit* (tiempo-ahora), serán ocupadas en momentos específicos del desarrollo argumental, a la luz de las consideraciones anteriormente indicadas. En todo momento, mi política de lectura ha intentado respetar al máximo la especificidad de la obra examinada y ha derivado sus instrumentales de análisis a partir de esa misma especificidad. Al articular una buena parte de la enorme bibliografía secundaria disponible, perteneciente a variados especialistas de la literatura latinoamericana, de los estudios de género y de la teoría crítica, con las líneas generales que yo buscaba abrir en mi investigación, me ha parecido necesario y prudente ceñirme lo más estrechamente posible al texto de la novela, a sabiendas de que cualquier perspectiva interdisciplinaria, por buenas que sean sus intenciones hermenéuticas, corre el riesgo de salirse de marco innecesariamente.

Finalmente, un breve alcance sobre el orden de la exposición de mi tesis. Este trabajo está estructurado en cinco capítulos. El primero de ellos puede entenderse, en cierta manera, como una introducción al análisis de *Pubis Angelical*. En él se hablará fundamentalmente de la “política de la voz propia”, que constituye un recurso reconocible de la poética narrativa de Puig, y que tiene a mi entender la mayor importancia a la hora de evaluar el problema de la construcción identitaria y de la relación entre la “singularidad de la voz” de los personajes y su condición propiamente *discursiva*. Como se sabe, las cargas culturales de las voces enunciativas tienen en la obra de Puig un rol crucial, y de ello se desprende uno de los aspectos más discutidos de su producción, como es el de las jerarquías de valor de las producciones culturales¹⁵. Acto seguido, el capítulo 2 examinará

¹² *Ibíd.*, p.397.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ Para los lectores de Puig resulta muy familiar una observación de este autor en la que da cuenta de su propia “genealogía de la escritura literaria”, marcada por la imposibilidad de *hacer callar una voz* (sintomáticamente se trata de la voz de una mujer, y más sintomáticamente aún, de la voz de una tía suya). Dice Puig: “Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando una escena del guión en que la voz ‘en off’ de una tía mía introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que ser de unas tres líneas de duración, al máximo, y siguió sin parar unas treinta páginas, no hubo modo de hacerla callar. Ella sólo tenía banalidades para contar, pero me pareció que la acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición. Este asunto de

algunos parámetros para la lectura de la novela que tienen que ver con las técnicas narrativas que traman el relato: la superposición de las historias, el contraste entre estilo directo e indirecto, el efecto de continuidad y ruptura de la lógica cultural intergenérica que se deduce del montaje propiamente tal y el paradigma de la comprensión autobiográfica que encuentra, en la historia de Ana (la mujer del “presente”), un recurso de capital importancia para el efecto de exhortación hacia la reflexión de los lectores que me interesa rescatar como nudo central de esta obra.

Los capítulos 3, 4 y 5 refieren el ámbito de las “políticas de la intimidad” tal como se desarrolla en la compacta articulación de las tres historias. Solamente para garantizar la mayor claridad expositiva posible, he preferido dedicar cada uno de estos capítulos, respectivamente, a las historias del “pasado” (del “Ama/Actriz”), del “futuro” (la historia de “W218”) y del “presente” (la historia de “Ana”, en relación con lo ya adelantado en el capítulo 2). No obstante, debe tenerse presente que estos tres capítulos, a pesar de sus especificidades, refieren en todo momento al *tramado* de las tres historias en su conjunto. Como se verá, el capítulo 3 intenta consolidar lo que he denominado “la lógica de la cosificación como estructura de poder intergenérico”, revisando las distintas vicisitudes de la historia de la protagonista de los años '30. Los elementos que irán apareciendo en este examen serán retomados y resignificados a la vista de lo que el capítulo 4 trabaja respecto de la historia de W218, ambientada en un futuro que ha “normalizado” la hegemonía masculina, y de lo que en el capítulo 5 aparece como la conquista de un *saber crítico* sobre la tipificación de los roles de género tal como se deduce en un momento de crisis autobiográfica para Ana, una exiliada argentina que convalece de una grave enfermedad en Ciudad de México.

De esta manera, toda la estructura de mi interpretación de *Pubis Angelical* se irá desglosando y retomando a medida que se vayan desarrollando los vínculos intratextuales y las referencias a las superposiciones de las identidades de las tres protagonistas. Sólo me queda decir que, por lo que se refiere a las estrategias de control intergenérico y a las formas de resistencia y contrahegemonía que estas mujeres desarrollan en el curso de sus historias personales, espero que esta lectura signifique un aporte para la articulación del imaginario novelístico y ficcional de la obra de Puig con la urgencia que representan las situaciones imperantes de poder intergenérico y que pueden rastrearse, de distintas maneras, en el curso de una historia que sigue siendo en buena medida, aún, la nuestra.

las treinta páginas de banalidades sucedió un día de marzo de 1962, y yo tampoco me he podido callar desde entonces, he seguido con mis banalidades, no quise ser menos que mi tía”. (Puig, Manuel, “El fin de la literatura”, en *Los ojos de Greta Garbo*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 132). Como se ve, según propia confesión, para Puig el inicio de su propia producción está marcado por la irrupción de una oralidad que se extiende sobre la página como la voluntad de una voz que se niega a callar. En este mismo sentido, parece razonable decir que la “política de la voz *propia*” constituye el principio novelístico que no solamente caracteriza temáticamente toda su obra, sino que la carga de un potencial político bastante inusual.

Capítulo 1. Manuel Puig y su obra: Una puesta en escena de la construcción discursiva del sujeto

“Un líquido delicioso y refrescante, pero sin forma, la copa cuadrada estaba allí para prestársela, y mientras tanto lo aprisionaba”.

*(Pubis angelical, 14)*¹⁶

1.1. Manuel Puig y el desmontaje de la voz propia

La obra de Manuel Puig (1932-1990) ha sido internacionalmente reconocida y apreciada por distintos públicos lectores, y aún transcurridos casi veinte años desde la muerte de su autor, goza de una extraordinaria vitalidad a los ojos de nuevas generaciones de seguidores y entusiastas. No será una exageración decir que esta obra parece rodeada de un aura de unanimidad que representa, desde luego, un extraño privilegio en el ámbito literario contemporáneo. En buena medida, la fascinación que provoca la novelística de Manuel Puig descansa sobre las bases de un trabajo sostenido, lúcido y eficaz, sobre el lenguaje; vale decir, sobre las posibilidades que ofrece el lenguaje en cuanto agente de inscripción cultural, y en cuanto mecanismo complejo en que se ponen en juego diversas formas discursivas y matrices culturales. Son varios los críticos que han destacado, por ejemplo, las innovaciones formales presentes en sus novelas a la luz de procedimientos como el “bricolage”, constituido a partir de una amplia gama de “materiales” culturales (Steimberg 1986, Lavers 1988, Bianchi 1991, entre otros). Se ha llamado la atención, igualmente, sobre aspectos tales como la apuesta de Puig por presentar los diálogos de sus personajes sin una previa especificación, sin el recurso a la descripción exhaustiva de un contexto o de una situación por parte de una voz que pudiera reconocerse como la del narrador. Y mucho se ha hablado también, en este mismo sentido, de su manejo magistral de las estrategias de construcción de esos personajes a través de códigos textuales que ellos mismos utilizan como productores (cartas, diarios de vida, informes, etc.).

Asimismo, la literatura en torno a Puig ha referido con frecuencia el uso ejemplar de formatos ligados a diferentes géneros literarios y extra-literarios (principalmente, los folletines y el *magazin*, y por cierto la producción cinematográfica y sus formas asociadas –los guiones, por ejemplo–, por las que Puig profesó una admiración cautiva desde su juventud, y que constituyen modelos simbólicos ineludibles a la hora de estudiar sus novelas). De esta manera, la relación que se establece con el *corpus* de obra de este autor parece demandar, de antemano, vinculaciones estrictas con formas literarias no canónicas, subsidiarias o subalternas, que por lo general están relacionadas con modalidades de

¹⁶ Las citas a la novela *Pubis Angelical* tienen como referencia la edición de Barcelona: Seix Barral, 1996. En adelante, las citas textuales que aparezcan en el cuerpo de este trabajo se indicarán utilizando el número de página solamente.

ficción propias de la cultura de masas (Piglia 1993, Morello-Frosch 1988, Lavers 1988, Páez 1995).

Sin embargo, las características antes mencionadas permiten reconocer, en la obra de Puig, una preocupación por el lenguaje que no parece orientada (al menos, no exclusivamente) por un afán de experimentación formal, ni tampoco por una expresa pretensión de cuestionar los modelos literarios vigentes (no obstante lo que se pueda alegar en favor de sus propios logros en estas materias). Sin perder de vista estos criterios, puede decirse que esas características nos hablan, en primer término, de un trabajo que busca dar cuenta, en los usos del lenguaje, de sus cargas culturales. Goldschluck nos señala, por ejemplo:

Frente a la superstición sesentista de “ser la voz de los que no tienen voz”, Puig nota lo que cualquier vecina haría notar: que la gente tiene voz y se reconoce a través de ella. La construcción de esa voz en la escritura es uno de los grandes logros de la literatura de Puig.¹⁷

En efecto, esa “voz propia” por la que cada personaje se incorpora activamente en su ámbito de acción, es también la que hace posible que se produzca entre ellos mismos un reconocimiento mutuo, y la que funciona para el lector como un parámetro de acceso a la singularidad que cada uno de ellos representa. El lector los reconoce sin tener que contar con la mediación de una descripción o de una labor de caracterización, como sucede en las modalidades tradicionales de la narrativa. De esta forma, el lector se ve comprometido a “re-construir” las peculiaridades y complejidades de cada personaje a partir de sus acciones y de sus dichos. Y es precisamente por medio de ese proceso reconstructivo, merced a las referencias a la cultura pop o a otras dimensiones discursivas del espacio cultural, que el lector puede reconocer las voces de los “otros”, las voces ajenas, en los diálogos y los textos de esos sujetos ficcionales. En otras palabras, el lector puede “re-construir” un personaje en la misma medida en que va reconstruyendo los discursos que lo constituyen, y que *lo hablan* como sujeto; ello, a pesar de que en la mayoría de los casos, al propio personaje le resulte difícil, o aún imposible, ser capaz de reconocer las voces de los “otros” en su propia voz.¹⁸

En consecuencia, podrá decirse que la presentación de los fragmentos de diálogos (como instancias dramáticas en que interactúan las “voces propias”), como también la articulación de los textos “personales” por medio de los cuales se constituye la “intimidad” de los personajes (diarios, cartas, etc.), funcionan, en las obras de Puig, como los dispositivos que evidencian el modo como cada voz *propia* (es decir, cada subjetividad) está constituida *discursivamente*. En los enunciados de esas voces, en sus opiniones y juicios, en sus ritmos y cadencias, en sus tonos, en su textualidad, emerge una especie de *materialidad* propia de cada voz: la materialidad discursiva, en toda su enorme complejidad y extensión, en toda su gama de cruces e hibridaciones. Tal vez podríamos sintetizarlo así: los sujetos, al producir discurso, son producidos discursivamente. En este sentido, parece apropiado señalar que

¹⁷ Goldschluck, Graciela “Una literatura rara”, *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.64.

¹⁸ Inevitable recordar, a modo de ejemplo, un pasaje de *Boquitas pintadas* (1969), escrito como escueta parodia de un informe, en el que se hace referencia a Mabel buscando en el diario la cartelera del cine, y en el que, como es claro, el tono imparcial del informe reporta fríamente la dificultad “constitutiva” de ese reconocimiento para el propio personaje, especialmente si se trata de la oscura voz del deseo modelado según los parámetros del imaginario mediático: *¿Cuál era en ese momento su mayor deseo? En ese momento su mayor deseo era ver entrar sigilosamente por la puerta de su cuarto a Robert Taylor, o en su defecto a Tyrone Power, con un ramo de rosas rojas en la mano y en los ojos un designio voluptuoso.* (Puig, *Manuel Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Planeta, 2000, 122).

las novelas de Puig ponen en escena, de modo paradigmático, la no-autonomía de las voces *propias*: lo que es *propio* de cada voz, de cada tono y de cada idiosincrasia de un personaje, está determinado también por sus propias filiaciones ocultas, por una secreta condición de dependencia o de heteronomía.

1.2. Seducción y crítica: una poética narrativa (I)

Tal vez sea esa la razón por la que, en definitiva, la gran mayoría de las lecturas críticas haya centrado su atención en la relación de las obras de Puig con la cultura masiva. Al respecto, algunos críticos y especialistas han leído esta “acogida” de la cultura mass-mediática como una estrategia que busca poner en entredicho las categorías que sancionan la diferencia y la distancia jerárquica entre “alta cultura” y “baja cultura”, operando, en consecuencia, como una suerte de “democratización” de los géneros (Bacarisse 1993, Kerr 1987, Páez 1995). Otros han apuntado a que el uso referencial y las modalidades de inscripción textual de las manifestaciones de la cultura de masas resulta más bien paródico, y tiende claramente a constituirse como una plataforma crítica de estas manifestaciones, en especial, por considerar su efecto nocivo en términos de alienación subjetiva y de producción ideológica (Morello-Frosch 1988, Lavers 1988). Siguiendo esta línea, Piglia sostiene que “el gran tema de Puig es el bovarismo. El modo en que la cultura de masas educa los sentimientos”¹⁹.

Sin embargo, este tipo de énfasis corre el riesgo de radicalizar algunas consideraciones que, desde luego, pueden ser justificadas teniendo a la vista la obra de Puig, pero que aún así resultan bastante parciales. No podemos obviar el hecho de que la escritura de Puig efectivamente válida, en muchos pasajes de sus novelas, esta tesis de la “negatividad” de los efectos de la cultura de masas, pero en la misma medida en que son esos efectos los que sirven a un propósito estratégico de la mayor importancia dentro de su novelística: generar formas de complicidad con el lector. Puig hace uso de la cultura de masas para *seducir* a sus lectores. Recuérdese que una novela como *Boquitas pintadas* no se encuentra dividida en capítulos, sino que asume, como recurso ficcional, la lógica folletinesca de las “entregas” como una especie de impostación que demanda un *tipo* de lectura específica (la de la novela cíclica, por entregas, que cada vez reinicia su argumento encabizando cada nuevo episodio con fragmentos y epígrafes de tangos y boleros). Asimismo, no puede pasar desapercibido el hecho de que *The Buenos Aires Affair* (1973) anticipe ya en su subtítulo (“novela policial”) el recurso al efecto de la “intriga” como estrategia reconocible de cierto tipo de novelas populares de tiraje masivo. Gracias a estos guiños y referencias directas (ligeramente irónicas) a la cultura de masas y a sus modalidades de ficción reconocidas, pudiera hablarse también de una versión “optimista” o “positiva” en la relación que Puig intenta plasmar, desde su propia escritura, con este tipo de manifestaciones. Es así que algunos críticos han preferido una opción “intermedia” para definir el espíritu de una relación que, como hemos visto, no puede sino encontrarse *mediada* por el dispositivo de la escritura y sus efectos ficcionales. Estos críticos han apelado, entonces, a la *ambigüedad* de esa relación (y por lo tanto, a la *ambigüedad* con que la obra de Puig lee las manifestaciones de la cultura de masas como alteridad de la cultura “literaria”). Al respecto, Ana María Amar Sánchez sostiene:

¹⁹ Piglia, Ricardo “Manuel Puig y la magia del relato”, *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones La Urraca, 1993 (http://www.literatura.org/Puig/Puig_por_Piglia.html).

El vínculo formal que establecen estos textos instaura una paradoja: los relatos se encuentran en un perpetuo equilibrio entre la diferencia y la inclusión de esa otra cultura, crean un espacio que la usa y la “deforma” a la vez; por esa razón, pueden cuestionar todas las acusaciones de apoliticidad, repetición, vulgaridad. Esta narrativa se politiza, se vuelve política precisamente por su uso de la cultura de masas.²⁰

De esta forma, vemos que algunos autores no vacilan en proponer una medida distinta para explicar la naturaleza de la “educación de los sentimientos” a que aludía nuestra anterior cita de Piglia. Se trataría, en este caso, de entender que la compleja integración de ciertos aspectos de la cultura popular en las obras de Puig, no sólo puede leerse desde la tesis del “bovarismo” (con los matices negativos que este término podría llegar a implicar), sino también hace posible una orientación diferente, según la cual aquella integración apuntaría hacia el estatuto mismo de la ficción: es decir, intentaría *rescatar el germen crítico presente en la propia masificación del recurso ficcional*²¹.

Bajo este prisma, parece razonable considerar que el dividendo *político* que puede extraerse de las obras de Puig no radica necesariamente en una crítica sancionadora o moralista, sino en la activación de una serie de recursos reflexivos que tienen como base la comprensión de las dimensiones que ofrece la ficción en cuanto modalidad paradigmática de *trabajo crítico*. De esta manera, la obra de Puig apela a un tipo de lectura proactiva, encargada de recoger todos los elementos puestos en juego para abrir las vías a un **incisivo cuestionamiento**. Tal vez sea éste el motivo por el que Manuel Puig ha sido calificado en más de una ocasión como el primer “escritor pop”, en el entendido, precisamente, de que “el pop incorpora [...] los estereotipos más seductores de la cultura masiva para después reorientar su eficacia estética hacia una distancia reflexiva y crítica”²².

1.3. La construcción identitaria: una poética narrativa (II)

En cualquier caso, la obra de Puig siempre obliga a plantear, de un modo u otro, la cuestión de las *jerarquías de valor* de las producciones culturales. Al respecto, Lucille Kerr señala:

²⁰ Amar Sánchez, Ana María “Política y placer: las seducciones del mal gusto”, en *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, p.138.

²¹ Tal vez como un lejano eco de las tesis de Walter Benjamin relativas al potencial revolucionario de la reproductibilidad técnica, centradas en la irrupción de la fotografía y especialmente del cinematógrafo, que vendría a conmocionar la cualidad aurática del arte tradicional. Al respecto, la lectura de Benjamin apuntaba a plantear una batalla ideológica y material en torno a los nuevos mecanismos de movilización de masas, alentados en las nuevas mitologías *del Star system*, de un lado, y del caudillismo fascista, del otro. En esta lucha, la recuperación crítica de la producción audiovisual jugaba un rol de la mayor importancia, en la medida en que hiciera posible la destrucción de toda forma de mitologización cultural, liberando nuevas posibilidades sensoriales, imaginativas y experienciales para los sujetos. Véase “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982 (traducción de Jesús Aguirre).

²² Speranza, Graciela “Relaciones peligrosas: modernidad y cultura de masas (Del pop art a Manuel Puig)” en *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, p.134.

Si la obra de Puig fomenta el aprender o el descubrir, si proporciona algún tipo de educación o método para aprender, una de las cosas que enseña es a cómo leer la ficción. Y al enseñar cómo leer la ficción también enseña cómo la ficción moderna nos enseña a leer, cómo enseña las distintas maneras de pensar en las problemáticas literarias, sociales y culturales. De hecho, la interrogación hecha por Puig sobre qué tiene valor, sobre quién vale la pena leer, y más aún, qué es lo que hace que un autor o que una obra tenga valor, esa interrogación conduce a los lectores al terreno de la historia literaria y de la cultura, y a los espacios donde se debaten las problemáticas sociales y políticas y se discuten cuestiones de valor literario, o cultural, o social.²³

Acaso sea este cuestionamiento abierto y permanente a las jerarquías de valor establecidas como cánones lo que nos lleve, necesariamente, a tomar en consideración el hecho de que las múltiples referencias culturales que están presentes en las obras de Puig comprometen, también, el otro lado de la dicotomía. Es decir, la pregunta por el “valor” y la “jerarquía” de las producciones culturales obliga a cuestionar el estatuto mismo de la “alta cultura” y de sus pretensiones. En este sentido, Pamela Bacarisse ha sugerido que las obras de Puig ponen en evidencia el modo como la atribución de ciertos “efectos” nocivos de la cultura popular sobre los individuos no difiere mayormente, en estricto rigor, de los efectos que se pueden atribuir a la así llamada “alta cultura”. En ambos casos, tales efectos convergen en un mismo símil: la imposición hegemónica de ciertos modelos, la limitación o restricción consecuente de las posibilidades de elección y de acción de los sujetos, y la categorización de los mismos sujetos en función de *roles determinados* y ya instituidos:

Es razonable inferir [...] que, desde el punto de vista de la emancipación humana del sufrimiento innecesario y la injusticia social, existe un aspecto negativo de la cuestión de la paridad en los valores culturales: a ratos, Puig parece sugerir que hay poco donde elegir entre la cultura de masas y el Arte Culto, no porque sean igualmente valiosos, sino porque son igual y perniciosamente engañosos²⁴.

Si seguimos este argumento, es posible pensar que la relación *paradójica* que la obra de Puig llega a establecer con la cultura de masas (y que por lo general aparece como un elemento fundamental, reconocible, de su poética narrativa) puede extrapolarse, en rigor, al vínculo que ella establece con toda forma de manifestación cultural. Desde este ángulo se podría considerar, incluso, que las obras de Puig trabajan, desde el dispositivo escritural, la *materialidad de las formas culturales y de sus efectos ideológicos*, o bien, dicho de otro modo, la relación directa entre cultura, ideología y ficción: vale decir, los elementos ficcionales implícitos en toda manifestación cultural, por lo que tiene que ver con la complejidad de sus tramas y de sus imaginarios, con sus modalidades de relato y la riqueza de sus recursos, con sus formas de seducción y sus maniobras retóricas y representacionales, y con la dimensión histórica de las mismas.

²³ Kerr, Lucille “Relecturas de Manuel Puig”, en *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, p.334-335.

²⁴ “It is reasonable to infer [...] that, from the point of view of human emancipation from unnecessary suffering and social injustice, there is a negative aspect to the question of parity in cultural values: at times, Puig seems to suggest that there is little to choose between mass culture and High Art, not because they are equally valuable but because they are equally and perniciously misleading” (Bacarisse, Pamela *Impossible Choices (The Implications of the Cultural References in the Novels of Manuel Puig)*. University of Calgary Press / University of Wales Press, 1993, p.9).

De este modo, se estará en condición de decir también que este trabajo “material” de la novelística de Puig devela, con sus ambigüedades y contradicciones, dos aspectos centrales que están presentes en toda manifestación cultural (entendida como efecto ideológico): su acción hegemónica “paradigmática” (con sus efectos consecuentes de restricción y coerción), y, al mismo tiempo, su condición “productiva” respecto de las propias subjetividades sobre las que opera. Esto, en el entendido de que, por una parte, las formas culturales –y su principal herramienta de operación, el lenguaje- brindarían una suerte de *matriz* de base para la construcción identitaria (un molde o recipiente, si seguimos el juego semántico que propone el epígrafe al comienzo de este capítulo); y por otra parte, en el entendido también de que esas mismas formas culturales no pueden sino operar “productivamente” *a partir* de la imposición de ciertos límites ineludibles, y potencialmente opresivos (piénsese, por ejemplo, en Toto, personaje de *La traición de Rita Hayworth*, quien desarrolla un gran interés por el cine, al punto de frecuentar obsesivamente la sala cinematográfica al amparo protector y comprensivo –cómplice- de su madre, pero al precio de tener que soportar las continuas reprimendas de su padre, quien entiende, desde una lógica patriarcal autoritaria, que ese mismo interés resulta indigno y trivial para la formación identitaria masculina²⁵).

Es claro, a la luz de lo anteriormente señalado, que esta forma compleja de abordar la construcción identitaria debe llevarnos a replantear los mismos términos en que se asume la “opresión” de los personajes (tema reiteradamente enfatizado por la crítica). En efecto, ya no se trataría de sujetos cuyo destino está determinado al punto de que no tengan ninguna escapatoria a la vida opresiva que les ha tocado vivir, y ante la cual no pueden sino responder pasivamente²⁶. Por el contrario, se trata más bien de poner de manifiesto las condiciones históricas que han hecho posible la imposición, la “conquista”, de las discursividades hegemónicas que operan sobre los individuos y sus matrices identitarias, entendidas como moldes opresivos. Son esas estrategias de poder las que han “producido” subjetividades que, en mayor o menor medida, intervienen en el proceso de su propio sometimiento de un modo “consentido”, si así puede decirse.

Notamos, en consecuencia, hasta qué punto la obra narrativa de Manuel Puig está constituida por su disposición a entender el cuestionamiento de las jerarquías de valor más allá del mero ámbito de los géneros literarios y, por lo tanto, de sus querellas internas, de sus rupturas o de sus nuevos cánones. Como hemos visto, esta obra apunta esencialmente a *un trabajo con los elementos “ficcional” con que operan las formas culturales*, es decir, al modo como estos elementos producen formas de subjetivación y, también, desde luego, al modo como estas subjetividades operan activamente con esos elementos potencialmente opresivos para su propia construcción identitaria.

Así entonces, la obra de Puig requiere de sus lectores una actitud analítica y lúdica, atenta a las complejidades y múltiples determinaciones de la discursividad cultural. Estos lectores, “seducidos” por la amplitud de registro de las voces narrativas con que trabaja la obra de Puig, pueden ser seducidos también por esa invitación a cuestionar las operaciones discursivas de las manifestaciones culturales mismas (sea que éstas respondan a criterios de “masividad”, o a las formas de lo “popular”, o a estrategias de “élite”). A fin de cuentas,

²⁵ *Toto* tiene, según el propio Puig ha reconocido, un gran componente autobiográfico (véase, por ejemplo, “Entrevista a Manuel Puig”, de Reina Roffé, donde el escritor argentino señala que *La Traición de Rita Hayworth* “es la historia de mi infancia, totalmente autobiográfica”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 573, marzo 1998, p.62), por lo que podríamos decir que el mismo autor sufrió en carne propia la tensión provocada por este tipo de situaciones. Es este padecimiento y su vínculo directo con los conflictos de la constitución subjetiva el que otorga, quizás, un cierto tono de iniciación a la novelística de Puig.

²⁶ Como ocurre en las novelas de corte “naturalista”.

la vocación “cultural” de la novelística de Puig (tramada magistralmente *en* su escritura y *en* su literatura, en sus personajes y en sus espacios “íntimos”, en sus imaginarios y en sus relaciones interpersonales), funciona como un dispositivo crítico que lleva a develar y a cuestionar *toda forma discursiva* en circulación en el espacio social: toda forma discursiva como garante de una jerarquía de valor establecida, y como instancia de producción de formas de subjetivación, de sujetos culturales determinados. De este modo, en las obras de Puig se manifiesta, de manera decisiva, una idea fundamental: la construcción identitaria no puede más que entenderse como una instancia paradigmática de la relación entre lo privado y lo público; la construcción identitaria concierne, de un modo eminente, al ámbito político.

Capítulo 2. *Pubis angelical*: Develando la construcción histórica de “la mujer”

“Pero parte de lo Otro, de lo ajeno, es tuya realmente, porque una parte tuya te es ajena, porque está fuera de tu control. Y a la vez toda tu visión del universo está filtrada por el inconsciente. Y así, parte de vos misma te es ajena, pero el universo entero es proyección tuya”.

(*Pubis angelical*, 157)

2.1. Parámetros para una lectura de *Pubis Angelical* (I): la trama argumental y la superposición de las historias

A semejanza de las novelas que la antecedieron, la quinta entrega de Manuel Puig, *Pubis angelical* (1979), trabaja también, de manera ejemplar, la construcción discursiva del sujeto a través del uso de distintas modalidades retóricas y simbólicas, y de su compleja interacción en los mecanismos del relato. A pesar de que ha sido una de sus novelas menos abordadas por la crítica, podría decirse que aún, a casi treinta años de su publicación, representa un hito del mayor interés para muchos estudiosos de la literatura latinoamericana, del análisis cultural y de los medios, y de los problemas de género.

En el conjunto de la producción novelística de Puig, esta obra constituye, a nuestro parecer, un referente ineludible, y sin lugar a dudas uno de sus momentos más sobresalientes, puesto que en ella parecen consolidarse y encontrar un notable grado de madurez algunos de los tópicos que acabamos de mencionar en el capítulo anterior. Sobre todo, la referencia a la *construcción social y cultural* de las subjetividades (esto es, la constitución discursiva de la subjetividad, operada en las tramas ideológicas y materiales que la transitan), encuentra en esta novela uno de sus registros más lúcidos dentro de la producción de ficción de las últimas décadas. Al ofrecer una versión de las categorías de lo “íntimo” y de lo “personal” de enorme riqueza hermenéutica, *Pubis angelical* pone en escena el modo como tales categorías no solamente se corresponden con las particularidades intransferibles de los individuos (con sus realidades y sus historias biográficas, con sus afectos y sus pensamientos), sino también de qué manera comprenden, ellas mismas, una dimensión constitutiva e imprescindible de la política y de la sociedad.

Sin embargo, los conocedores de la obra de Puig sabrán reconocer igualmente hasta qué punto *Pubis angelical* se desmarca de sus predecesoras. En esta novela, la cuestión relativa a la construcción discursiva de la subjetividad y a la dimensión política de la intimidad está centrada –prioritariamente– en el sujeto de *género femenino*. Y en efecto, más que ponerse “[...] al servicio de la observación del alma femenina”²⁷, la novela va

²⁷ Fragmento del comentario que aparece en la contraportada de la edición citada de *Pubis angelical*.

develando la existencia de una *imagen* de mujer que ha sido *construida* históricamente y que, por lo tanto, no obedece en modo alguno a ningún parámetro pretendidamente “natural” en torno a una supuesta “esencia de la mujer”, sino que responde a estrategias históricamente determinadas de producción de un modelo cultural prototípico, que *se ha impuesto* y que opera de modo hegemónico en el campo simbólico, y en el desarrollo mismo de las relaciones humanas, cualquiera que sea el plano en que se piensen.

Por supuesto, son varios los elementos de esta novela que apuntan en esta dirección. La articulación de estos elementos, por lo demás, está desarrollada con gran brillantez. Comencemos por revisar su trama en términos generales.

Pubis angelical está construida a partir de tres historias interdependientes, que se desarrollan en tres épocas diferentes (épocas a las que aludiremos metonímicamente como “pasado”, “presente” y “futuro”). De las muchas cosas en común que tienen estas historias, hay una especialmente significativa: una figura femenina como protagonista.

La historia situada en el “presente” se desarrolla en la década de los '70, específicamente, en el año 1975 (siendo “contemporánea”, entonces, si nos permitimos este cruce entre la realidad y la ficción, al momento en que fue escrito el libro). El nombre de la protagonista de este relato es Ana. Se trata de una mujer que ha debido huir de Argentina por razones políticas, aunque ella no se ve a sí misma como una exiliada, y que se encuentra en un hospital de Ciudad de México, convaleciente de una intervención quirúrgica realizada para extirparle un cáncer. Por su parte, la historia ambientada en el “pasado” trata acerca de una actriz bellísima de los años '30, que conocemos primero con el nombre genérico de “Ama”, cuando vive presa de su marido en una isla, y luego como “Actriz”, cuando se ve obligada a trabajar para un director de Hollywood. Finalmente, la tercera es una historia que puede catalogarse como de “ciencia ficción” (o al menos, como una discreta parodia del género), y que se desarrolla en el siglo XXI. En este relato, la protagonista es conocida por su “número de matrícula”, W218, y trabaja en un “sanatorio” para pacientes de sexo masculino que requieren de “terapia sexual”.

Las tres protagonistas tienen varias características en común. La más importante es su parecido físico: se supone que la actriz de los años '30 es, en realidad, Hedy Lamarr²⁸ y, en el caso de las otras dos protagonistas, cada una de ellas presenta una similitud asombrosa con esta misma actriz, lo cual es objeto de comentario en distintos momentos de sus respectivas historias. Así también, las tres mujeres tienen edades similares: cuando se nos presenta a la Ama/Actriz, es una joven de 21 años, pero cuando parte a México está por cumplir los 30; W218 tiene la misma edad, 21 años; y Ana, a su vez, está próxima a cumplir los 30. Además, las historias del “pasado” y del “futuro” nos presentan el hecho que estas dos mujeres, la Ama/Actriz y W218, han sido bendecidas/maldecidas con el don de leer la mente de los hombres, algo que Ana, en la historia del “presente”, confiesa que desearía poder hacer.

Estas tres historias, asimismo, se encuentran entrelazadas estructuralmente a lo largo de la novela. En rigor, no existe un orden secuencial ni una clara precedencia entre ellas, no se narra una después de la otra; todas ellas componen la trama novelística articulándose de tal manera que, en sentido estricto, es muy difícil decidir el protagonismo de una en desmedro de las demás. Y, sin embargo, una de estas historias (la de Ana, situada en el “presente”) podría ser considerada como la principal, en consideración al hecho de que

²⁸ Actriz norteamericana de origen austríaco que actuó en varias películas durante los años '30 y '40 (*Extasis*, 1932; *Algiers*, 1938; entre otras). Es necesario hacer notar, de antemano, que algunos de los elementos que aparecen ficcionados en la historia del Ama/Actriz están reportados en la autobiografía de Hedy Lamarr, *Ecstasy and Me. My Life as a Woman* (véase Jill-Levine, Suzanne Manuel Puig y la mujer araña. *Su vida y ficciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002).

abarca desde el primer capítulo hasta el término de la novela, y a que los otros dos relatos aparecen intercalados en ésta. El relato del “pasado”, entre los capítulos 1 y 7, y el del “futuro”, entre los capítulos 8 y 16.

La mayoría de los críticos y especialistas, de hecho, ha interpretado las historias del “pasado” y del “futuro” como los sueños de la protagonista del presente (por ejemplo Steimberg 1986, Lavers 1988, Jessen 1989). Es más, el propio Puig señalaba que esta novela:

Está contada por medio de dos vía paralelas. Se está siempre dentro de la cabeza de un personaje, una muchacha enferma. Traté de dividir las cosas. Es decir, la parte consciente de su vida, aquello que habla, lo que logra controlar de sus actos, lo coloqué muy separado de lo que son los contenidos inconscientes. Parecen dos novelas avanzando al mismo tiempo, que van influyendo la una en la otra. [...] Sólo el lector puede lograr la fusión de ambas.²⁹

Evidentemente, esta clave de lectura otorga una coherencia narrativa (que siempre parece necesaria para el lector), si es que se considera que las “interrupciones” del relato se corresponden con los lapsos de inconsciencia de Ana, que se repiten con frecuencia por mantenerse sedada durante su convalecencia. Sin embargo, no es necesario asumir que las historias del Ama/Actriz y de W218 resultan ser meras proyecciones de los “contenidos inconscientes” de Ana, pues tampoco hay nada en la misma narración que permita asegurarlo con certeza. Y, en efecto, las tres historias se pueden superponer fácilmente en la lectura sin necesidad de buscar una secuencia lógica que las comprenda como una totalidad cerrada sobre sí misma, en especial, si consideramos la masificación contemporánea de diversas modalidades de montaje que el lector/espectador suele experimentar en el lenguaje cinematográfico.

Y es precisamente en función de los parámetros del “*montaje*”, que podemos decir que las tres historias en curso en *Pubis angelical*, transcurridas en épocas y contextos completamente distintos, se encuentran no obstante tratadas en un mismo nivel, como si constituyeran las piezas imbricadas, mutuamente referidas, que componen la armazón narrativa de la novela. Desde esta perspectiva, diremos también que el desarrollo dramático en *Pubis angelical* va presentando la *repetición* de ciertos eventos como un efecto de *continuidad histórica* de determinadas condiciones socio-culturales en las que han vivido, viven y podrían seguir viviendo las mujeres.

2.2. Parámetros para una lectura de *Pubis Angelical* (II): continuidad y ruptura de la lógica cultural intergenérica

Efectivamente, muchas de las lecturas de *Pubis angelical* han puesto en el centro de atención este aspecto histórico de las condiciones de vida del género femenino (tengamos presentes los aportes de Lewis 1983, Bernal 1986, Steimberg 1986, Lavers 1986, Jessen 1989, Bacarisse 1993, Campos 1994, por nombrar sólo algunos). Por ejemplo, Olga Steimberg señala que “la represión en todas sus formas es tema recurrente en la novelística

²⁹ Manuel Puig, en entrevista con Reina Roffé. “Entrevista a Manuel Puig”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 573, marzo 1998, p.66.

de Puig. En PUBIS ANGELICAL apunta a denunciar la situación de la mujer en la sociedad³⁰. No obstante, la mayor parte de estos autores parece cifrar este aspecto en relación directa con un sentido lineal de la narración. Cuando Steimberg sostiene que “los tres tipos femeninos presentes en la novela sólo pueden comprenderse cabalmente en relación con los códigos culturales e ideológicos, que se mantienen idénticos a pesar de la evolución cultural producida a través del tiempo y de las variaciones de espacio novelístico³¹”, está asumiendo, aunque sea indirectamente, que una misma problemática se mantiene idéntica en las tres circunstancias históricas y culturales señaladas (“pasado”, “presente” y “futuro”), como si ello implicara asimismo, casi como una fatalidad, la condición inevitable de ese “futuro”.

Habremos de advertir que, a pesar de que una lectura encaminada en esa dirección presenta muchos elementos en su favor y por cierto la creemos acertada en términos generales, parece llevada por una especie de pesimismo subconsciente que, a nuestro entender, no da cuenta del hecho de que la *posibilidad de cambio* aparece insinuada en la propia estructura de la novela. En efecto, podemos considerar que el recurso al montaje en esta novela sugiere que la continuidad histórica no debe entenderse en el sentido de un *continuum* diacrónico, sino más bien -al modo de Walter Benjamin- como un “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*)³². En sus célebres *Tesis de filosofía de la historia* de 1935, Benjamin propone el concepto “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*) como el único antídoto del pensamiento materialista frente a la concepción historicista-progresista de la historia (secretamente cómplice, según el filósofo, del ideario fascista), que entiende el devenir histórico como un relato secuencial “homogéneo y vacío³³”, escrito siempre, desde luego, por los “vencedores” de la historia. De acuerdo a Benjamin, el pensamiento materialista tiene el deber de invocar una representación del tiempo histórico que actúe disruptivamente sobre el *continuum* del relato historicista. Esta *interrupción* intempestiva del tiempo “vacío” es lo que el autor denomina *Jetztzeit*, “tiempo-ahora”, entendido como la operación de rescate de las voces enmudecidas del pasado en medio del relato triunfalista del tiempo presente. El *Jetztzeit reactiva* el pasado como un relato que no está acabado, que no está dormido: es ésta la figura de un “tiempo mesiánico³⁴”, que permite al pensamiento materialista dar un “salto dialéctico³⁵” para recuperar e *inscribir*, en plena efervescencia del tiempo presente, la persistencia secreta de aquellas voces potencialmente revolucionarias.

Por eso, al amparo de estos planteamientos del filósofo judío alemán, nosotros proponemos una lectura genérica del modo como es posible entender, en la novela de Manuel Puig, la continuidad histórica (la persistencia histórica, si se prefiere) de “la situación de las mujeres”. Decimos que no se trataría de mostrar esta situación histórica que afecta al género femenino como una suerte de progresión inevitable, como un cumplimiento o consumación sin solución alternativa. Al contrario, entendemos que esa situación se expone al modo de una serie de eventos y circunstancias regidos por una misma lógica,

³⁰ Steimberg, Olga *Manuel Puig, un renovador de la novela argentina*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1986, p.57.

³¹ Op cit, p.58.

³² Véase Benjamin, Walter “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles. Santiago: ARCIS-LOM, 1996, pp.45-68. Valga recordar que “Sobre el concepto de historia” es el título correcto del escrito usualmente conocido como “Tesis de filosofía de la historia”.

³³ Benjamin, tesis XIII, Op cit, p.60.

³⁴ Tesis XVIII, Op cit, p.64.

³⁵ Tesis XIV, Op cit, p.61.

que ha tenido distintas “progresiones” –si podemos emplear ese término de manera instrumental- o devenires históricos, y que por lo tanto ha llevado a distintas prácticas en diversos momentos históricos y culturales. Se trata, entonces, de una “lógica cultural”, que trasciende, por cierto, la biografía y las circunstancias de cada protagonista.

Esa “lógica”, de la que dan cuenta las similitudes entre las historias, se muestra una y otra vez *adversa para las mujeres*. De hecho, en la novela se establece una relación entre las protagonistas que las circunscribe como “mujeres desgraciadas” (de este modo son calificadas en la historia de W218³⁶, quien es visitada en sueños por estas mujeres, a quienes luego descubre en la pantalla –prohibida- del cine, así como también en los archivos de la Biblioteca Central de la Ciudad de Acuario³⁷). Esto trae a la mente el sufrido destino de las protagonistas de los folletines (o novelas sentimentales entregadas semanalmente a un público masivo) que los personajes de Puig, como sabemos por muchas de sus novelas, leen ávidamente. En este sentido, la agudeza del escritor consistiría en hacer notar que ese sufrimiento padecido, que esa condición adversa, en tanto responden a una lógica cultural establecida, constituyen en realidad aspectos determinados históricamente. De este modo, podríamos decir que en *Pubis angelical* se trabaja la desmitificación de ese presente “desgraciado”, que se manifiesta a las protagonistas como inalterable, dando cuenta del modo cómo se ha llevado a cabo la construcción y naturalización de ese mito. El sufrimiento, el sometimiento, la resignación, si podemos plantearlo así, representan un conjunto de *condiciones históricas del género femenino*. Y en cuanto “históricas” son, por lo tanto, condiciones modificables, en pugna, contra las cuales se puede luchar y establecer mecanismos de resistencia y contrapoder. Constatación desde luego muy importante, dado que revierte la lógica fatalista (tristemente dichosa) que parece expresarse en los folletines –en atención a lo que nos dice al respecto Beatriz Sarlo³⁸-, según la cual toda situación de desmedro es puramente circunstancial, *puntual*, producto de los infortunios del destino (del que no es posible escapar).

Tenemos, pues, que la ruptura del relato causal en *Pubis angelical* demanda de sus lectores una participación activa en el armado de las distintas secuencias que configuran la novela. De este modo, la estructura de *montaje* genera, necesariamente, cierta *distancia crítica con la historia*, entendiendo este término en su doble acepción: “Historia” (monumental) de los sucesos humanos, e “historia” en el sentido de “secuencia narrativa”, de “trama argumental” o “diégesis”, desarrollo narrativo de los hechos ficcionales. Esto quiere decir que el montaje no sólo permite situar las tres historias que integran la novela en un mismo nivel (como indicamos hace un momento), sino que también abre la posibilidad de romperla continuidad temporal y, de esta forma, *terminar con la idea de historia como una progresión inevitable*. En función de esto, la novela obliga a *repensar las historias* y a reparar también en sus diferencias. Se genera así lo que Graciela Goldschluck hallaba presente en *El beso de la mujer araña* (1976):

Cada réplica, cada situación, cuenta y refuerza la misma historia [...]; pero esa misma historia es siempre otra y doble. De este modo, Puig [...] logra un discurso

³⁶ Véase, por ejemplo, *Pubis Angelical*, p. 214.

³⁷ Véase *Pubis Angelical*, p.193-194.

³⁸ Sarlo, Beatriz *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma, 2000.

pedagógico no autoritario, un relato que nos enseña que siempre es posible pensar las cosas de otro modo, pero que hay que pensarlas, volver a ellas.³⁹

Desde este punto de vista, estaremos autorizados a decir que lo que Puig lleva a cabo en una novela como *Pubis angelical* es una propuesta de ficción de gran complejidad hermenéutica, y susceptible de ser leída, además, desde su propio potencial político, en la medida en que ella ofrece la posibilidad de “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”, como señaló Walter Benjamin en un pasaje del texto que recién comentamos⁴⁰. “Pasar a la historia el cepillo a contrapelo” significa operar su desmontaje, convertirla en *Jetztzeit*, en “tiempo-ahora”. Para volver sobre una idea que mencionamos hace un instante: en atención al recurso de *montaje* de las tres historias y a sus efectos de distanciamiento crítico y de aproximación discursiva a la situación histórica y cultural de las mujeres y de sus cursos de acción, *Pubis angelical* invita a ser leído como un texto que reflexiona sobre la posibilidad de redención y de reactualización (seguimos pensando en las tesis de Benjamin) de las voces del pasado que resuenan en aquéllas a las que prestamos oído ahora⁴¹, rescatando así la *posibilidad subversiva* de lo suprimido (de los oprimidos)⁴². Cuando Graciela Goldschluck, en el pasaje citado, habla de un “discurso pedagógico no autoritario”, parece subrayar con la misma fuerza el hecho de que la novelística de Manuel Puig se nos muestra especialmente preocupada de apelar a la *multiplicidad de historias* de la historia, de manera de abrir nuevas vías discursivas para la reflexión de sus lectores, a partir, justamente, de una técnica narrativa (una “tecnología del relato”, por así llamarla) que trabaja con una pluralidad de voces que se inscriben en el relato (tal cual indicamos en el capítulo anterior) y que demandan una activa *relectura de la historia*.

2.3. Sobre las políticas representacionales y el problema de la identificación

En *Pubis angelical*, la *posibilidad subversiva* de lo suprimido o silenciado, entendida como posibilidad de producir un cambio que permita quebrantar o escapar de la situación desventajosa que se padece en el presente, se torna aún más evidente cuando reparamos en algunos aspectos de la novela que acentúan las diferencias entre las tres historias.

Uno de los elementos que marca esas diferencias está dado por otra de las peculiaridades de *Pubis Angelical*: su estilo narrativo. En efecto, desde el comienzo del libro el lector se encuentra con un tipo de narración que predomina claramente en la novela,

³⁹ Goldschluck, Graciela “Una literatura rara”, en Lorenzano, Sandra (coord.) *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.74.

⁴⁰ Cf. “Sobre el concepto de historia”, Tesis VII, Benjamin, Op cit, p.53.

⁴¹ Es en este mismo sentido que Benjamin se pregunta: “¿acaso no hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de otras, enmudecidas ahora?”. Tesis II, Op cit, p.48.

⁴² Al respecto, la tesis XVII nos refiere: “El materialista histórico aborda un objeto histórico única y solamente cuando éste se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una interrupción mesiánica del acontecer o, dicho de otra suerte, de una *chance* revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido”. Benjamin, Op cit, p.63-64.

y ello a pesar de que no es una modalidad recurrente en la obra de Manuel Puig: una *narración en tercera persona*⁴³.

No se trata, sin embargo, de una renuncia al ya reconocido estilo “bricolage” de Puig. El texto está construido a partir de “retazos”, de fragmentos intercalados, ya que, como hemos estado señalando, no existe una, sino varias historias entrelazadas en el desarrollo dramático de la novela. Justamente, dos de esas historias (la del “pasado” y la del “futuro”) se narran en tercera persona, mientras que el relato ambientado en el tiempo “presente” se desarrolla del modo habitual en que están articuladas las novelas anteriores de Puig, es decir, a través del estilo directo de los diálogos que sostiene la protagonista (Ana, en este caso) con otros personajes, así como también por medio del acceso a la fuente íntima, secreta, que representa su Diario personal. En consecuencia, los distintos estilos narrativos operan, ellos mismos, la contraposición de la historia del “presente” respecto de los relatos del “pasado” y del “futuro” en la medida en que el uso de la tercera persona impone necesariamente una *distancia* que tiende a reducir el radio de acción interpretativo del mismo lector, y que podría asimilarse a la distancia propiamente *contemplativa* que caracteriza también, como es evidente, al espectador *cinematográfico* por antonomasia (como si dijésemos que esa distancia en el uso de la tercera persona no solamente impone unamirada, sino también que impone la *mediación* de la mirada; es decir, que *produce una mirada* destinada a no intervenir el curso de las acciones). Desde esta misma perspectiva, el Diario íntimo y el estilo directo de las conversaciones entre los personajes (en el caso de la historia del “presente”), establecen una modalidad dramática muy distinta, a partir de la cual los lectores son convocados a intervenir más cercanamente, de modo más proactivo, en el proceso por el cual el personaje va constituyendo y asimilando los componentes que forman parte de su propia situación y de su propio reconocimiento en ella. Aún cuando la mediación o la distancia nunca acaban por romperse de manera definitiva, en este último caso el lector se siente más comprometido por aquel proceso autorreflexivo y autoconsciente en el que se libra la lucha constitutiva de una subjetividad ficcional.

Estas diferentes modalidades dramáticas también otorgan las pautas para una lectura de *Pubis angelical* como un llamado de atención sobre las *políticas representacionales*. Uno podría decir, junto a Olga Steimberg, que se trata de un contraste lingüístico entre un registro de “nivel alto”, utilizado por Ana, y “un lenguaje ajustado a la época y las circunstancias que viven”⁴⁴, usado por las otras dos protagonistas, de manera que el estilo otorgaría a las historias del Ama y de W218 un tono “melodramático”. Si bien no es necesario identificar los

⁴³ Estudiar el uso de la tercera persona en otras obras de Manuel Puig resulta interesante de suyo. Por una parte, podrá notarse que, en general, el uso de la tercera persona normalmente se produce cuando está presente en alguna especie de documento (por ejemplo, en un informe sobre la conducta de Toto, en *La traición de Rita Hayworth*, o en los reportes especializados sobre el origen de la conducta homosexual en *El beso de la mujer araña*), o bien, cuando ese mismo uso es el que otorga a la narración la cualidad de *documento* o de *informe* (por ejemplo, en *Boquitas pintadas*, al final de las cartas se describen, *a modo de informe*, las acciones de Nélide). Puig, en efecto, señalaba en muchas entrevistas que no le gustaba el uso de la tercera persona, porque sentía que era “injusta” con los personajes (con su derecho a la *voz propia*, debíamos agregar). Al respecto, véase, por ejemplo, “Manuel Puig a diez años de su muerte”, de María Esther Gillio, en http://www.ilhn.com/adjuntos/2060_126.html, donde Puig sostiene “hablar en tercera persona significaba juzgarlos y esto me resultaba antipático” (también se discute sobre el tema en la entrevista “Encuentros con Manuel Puig” de Jorgelina Corbatta). Sin embargo, en *El beso de la mujer araña*, este estilo narrativo se ocupa en los pasajes relativos a los sueños de los protagonistas. De hecho, no es sólo el uso de la tercera persona el que distingue el relato de los sueños de otros relatos de los protagonistas. La letra cursiva suele utilizarse también para identificar ese tipo de narración como una especie de “realidad” alternativa, por decirlo de algún modo.

⁴⁴ Steimberg, Olga *Manuel Puig, un renovador de la novela argentina*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1986, p.142.

estilos como de nivel “alto” o “bajo”, sin duda, las historias del “pasado” y del “futuro” están cargadas del melodrama característico de las “películas de mujer”⁴⁵ creadas por Hollywood. Sin embargo, el estilo utilizado en la historia de Ana no sugiere, como concluye Steimberg, que en esta obra “el lenguaje contribuye a subrayar una de las constantes semánticas de la obra de Puig: el sentimentalismo de la mujer, cualquiera sea el espacio geográfico y la época en que se ubique”⁴⁶. Muy por el contrario, si consideramos que las historias melodramáticas del Ama y de W218 *son narradas* través de un narrador omnisciente, pueden pensarse como vidas cuyos “destinos” han sido escritos por alguien –como si ese alguien les hubiera dado forma e “identidad”-, mientras que, por otra parte, debido a que la historia de Ana se construye a partir de sus diálogos con las personas que la visitan al hospital y del Diario que ella escribe, puede entenderse que ella misma está llevando a cabo un *proceso de significación de su vida*. En consecuencia, pareciera ser que la diferencia estilística acentúa la idea de que el sentimentalismo no es inherente a la “esencia femenina”, que siempre ha existido y siempre existirá, sino que es parte de una construcción identitaria de género que se ha naturalizado con el tiempo.

En otras palabras, Puig habría recurrido en *Pubis angelical* a la tercera persona para enfatizar que *toda representación*, incluida la estética, es política. La tercera persona, que se utiliza para narrar dos historias que responden a los parámetros del imaginario hollywoodense, *representa* de forma “autoritaria”, impone una imagen a los personajes y, por ende, en esas historias, la mujer es *representada*. Mientras que, al incluir sus conversaciones y su Diario, Ana es representada realizando una práctica de significación de sí misma, es decir, *ella (se) representa* y puede así rechazar ciertas formas de subjetividad que le han sido impuestas, pese a la imposibilidad de dejar completamente fuera, a pesar suyo, las formas que *otros* tienen de mirarla/representarla/significarla.

Vemos, de este modo, que este contraste estilístico que se juega en la novela misma también otorga al lector una pista sobre cómo leer el desarrollo de la “crisis” por la que atraviesa la protagonista del “presente”: la diferencia de estilos permite situar al lector en **el problema de la identificación**, tal como se desarrolla bajo ciertas imágenes modelo del género femenino que se le presentan a Ana como lo únicos disponibles.

Bajo este prisma, entonces, no resulta sorprendente que la historia de Ana abarque desde el comienzo del libro hasta el final y que las otras dos historias no corran la misma suerte. De alguna manera, esto refuerza la idea de que la novela asigna cierta preeminencia a la situación *presente*. Es la historia del “presente”, en su registro contemporáneo y actual, en su urgencia, la que se abre a una relación posible con los relatos del “pasado” y del “futuro”. Es el presente el que se ve, en definitiva, *tensionado* por los elementos del pasado y del futuro contenidos en él. De hecho, esta hipótesis parece corroborada por la historia personal y el momento biográfico por el que atraviesa Ana y que mencionábamos antes aludiendo a una “crisis”: mientras yace convaleciente en el hospital, revela, en su Diario íntimo e incluso en las conversaciones que sostiene con los otros personajes (su amiga Beatriz y Pozzi, un antiguo amante), una constante lucha consigo misma, un enfrentamiento con sus miedos, con sus frustraciones y sus esperanzas, todo lo cual involucra una aguda

⁴⁵ Anne Higonet sostiene que “a partir de los años veinte y hasta los sesenta, pero sobre todo durante los treinta y cuarenta, Hollywood produjo un tipo de películas destinadas a un público femenino y que se denominaban ‘películas de mujer’. [...] En todas ellas el personaje central es una mujer; versan sobre temas y emociones femeninas. Sin embargo, aun cuando las mujeres tengan en ellas el papel de heroínas, e incluso si las películas son eco de problemas femeninos, no dejan de mostrar personajes pasivos y patéticos, y apelan a la identificación de las espectadoras con su sufrimiento”. Véase “Mujeres, imágenes y representaciones”, en *Historia de las mujeres* (Ed. Georges Duby y Michelle Perrot), vol.5. El siglo XX. Madrid: Taurus, (1993) 2000, p.420.

⁴⁶ Steimberg, Op cit, p.143.

reflexión sobre su propio pasado, para así poder establecer el camino que su vida ha de seguir en lo sucesivo. Sin embargo, y tal como sucede con la estructura narrativa de la novela, tampoco Ana busca un tipo de comprensión o entendimiento de su vida que requiera ordenar los acontecimientos cronológicamente para poder explicar los cambios de manera causativa. Su anhelo, su búsqueda, parecen más bien orientados hacia una reflexión sobre el modo como su propia situación *presente* comporta en sí misma un conjunto de situaciones pasadas que continúan afectándola, y que en cierto modo son revisadas y re-actualizadas en función de una posible ruptura con la lógica implacable que las ha gobernado hasta ahora. Ana *lee* su pasado como el tiempo de una suma de experiencias personales de las que puede rescatar, *desde* el presente, *en el* presente, los elementos que harán posible un cambio en las condiciones de su propia vida hacia el futuro. Ana atraviesa, entonces, un momento de crisis personal, en el que siente que “padece” su presente, como una carga que arrastra desde hace tiempo y que seguirá arrastrando de no hacer algo al respecto. La protagonista se ve enfrentada a la necesidad de reconocer una “*chance* revolucionaria” en ese instante crítico que se detona en su situación presente. En consecuencia, su crisis precipita una *comprensión autobiográfica* que es factible asimilar al concepto *Jetztzeit*, “tiempo-ahora”, que examinábamos hace un momento, como si dijéramos que toda crisis personal lleva la impronta de este signo: forzar en el momento crítico un “tiempo-ahora” como necesidad de *reescribir*, de revolucionar la vida propia hacia el futuro, redescubriendo las circunstancias de la vida pasada que han permanecido desapercibidas y que reclaman su derecho en la instancia presente.

En el fondo, por cierto, la actitud de Ana supone un intento de mera sobrevivencia: *dar sentido* a su vida, debiendo para ello examinar los elementos articulantes de su pasado. En su reflexión, digamos una vez más, esos elementos articulantes emergen a la luz desde la perspectiva de la reconstrucción de ese pasado en medio de un momento de aguda crisis personal. Y en esa reconstrucción *desde el presente*, Ana no puede más que reconocer, ahora, una parte de sí que le era *ajena* en aquel entonces. Pero aquello que le pueda haber resultado *ajeno* en el pasado, persiste también, aunque sea de otra manera, o aunque sea algo distinto, en el contexto presente, en el momento de la crisis. Ana parece comprender hasta qué punto todo sujeto, incluso en la hora crítica en que afronta la construcción o reconstrucción de un sentido para su vida, responde de un modo u otro a las representaciones hegemónicas que su cultura y su contexto histórico le han proveído. De esta forma, se ve obligada a pensar en su propia identidad como parte de una construcción social, y de los regímenes simbólicos y representacionales que operan discursivamente sobre los sujetos. Para decirlo al modo de Linker⁴⁷, Ana reconoce, aunque se resiste a veces a aceptarlo, que las formas disponibles de subjetividad están producidas *en* la representación, y *por* la representación.

Se podrá decir, por lo tanto, que el esfuerzo de Ana por exponer críticamente ante sí misma su propia vida, con objeto de dar un giro radical hacia el futuro, parece encontrar siempre un mismo obstáculo: la previa determinación de los roles de género y su normalización en el imaginario social. Dar un nuevo sentido a su vida se convierte para Ana, aunque ella no lo señale explícitamente de esta forma, en una cruzada contra los discursos dominantes que operan sobre los individuos, y que los instan a tomar decisiones ya establecidas en el marco simbólico en que se desenvuelve su vida cotidiana. Por eso, las reflexiones y decisiones de Ana difícilmente escapan a sus propios miedos e inseguridades respecto de las implicancias que puedan acarrear. Y sin embargo, en esta

⁴⁷ Linker, Kate “Representación y sexualidad” en Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, p.396.

lucha contra sus circunstancias y contra sí misma, puede también hallarse la razón de que las preocupaciones de Ana se extiendan hacia un ámbito más político. Efectivamente, “tanto en los diálogos como en su diario, Ana es movilizada por una voluntad de saber, de comprender, tanto su historia personal como la del país que ha debido abandonar. Estos dos planos de análisis, público y privado, están íntimamente relacionados [...]”⁴⁸. Vale decir, *la propuesta subversiva de la novela coincide con el momento reflexivo de Ana*, como si ésta intentara provocar un remezón a la “conciencia” por todas las vías posibles. Es así como, de manera simultánea al desarrollo de los pensamientos de la protagonista, el lector puede volver a revisar toda la estructura dramática de la novela, en su conjunto (como una unidad que en la misma lectura ha debido ir conformando), y poner en relación la historia de Ana con la de las protagonistas de los relatos situados en el “pasado” y en el “futuro”, generando un cruce múltiple que permite una nueva consideración, en diversas perspectivas, de sus respectivas circunstancias (las de las protagonistas tanto como la del propio lector, desde luego). Por medio de esta operación, la situación de la protagonista aparece bajo otra luz, y se devela como algo más que un conflicto individual determinado por las circunstancias de su propia biografía: el conflicto personal por el que atraviesa refleja, ahora, mediando entre lo general y lo particular, una *crisis del presente*. La novela registra, entonces, la puesta en escena de un conflicto cuyos alcances adquieren una dimensión tal que en él se manifiesta la articulación intrínseca entre lo “personal” y lo “político” (lo cual incluso cabría relacionar, en algún punto, con el concepto de *biopolítica* propuesto por Michel Foucault⁴⁹).

Vemos, en consecuencia, que aquello que proponemos entender como el *momento reflexivo* de Ana produce una especie de corte o ruptura en toda la dinámica narrativa de la novela, y configura un marco de lectura específico para comprender la peculiaridad de esa misma condición narrativa. Esta ruptura tiene el efecto de provocar un remezón conmocionante sobre los otros relatos y sobre sus temporalidades dramáticas, en cuanto son entendidas, ineludiblemente, como modalidades potencialmente inscritas en el *presente*. En otras palabras, las acciones y reflexiones de la protagonista del tiempo presente, Ana, convocan la *actualidad potencial* de lo que ya sucedió, y también de lo que habría de suceder.

“Momento reflexivo”, o acción autorreflexiva (en tanto “autobiográfica”) es el nombre que nos hemos permitido ocupar para referir este corte en la temporalidad en el mismo sentido en que Walter Benjamin hablaba de un “tiempo-ahora”, de un *Jetztzeit*: afluencia crítica de instancias discontinuas sobre un tiempo colmado de sentido y de posibilidad de subversión. Momento preeminente de la novela, queremos insistir, precisamente porque constituye también el momento que inscribe críticamente a sus lectores como agentes potenciales de esa llamada subversiva y cuestionadora. Momento, pues, de la *llamada a la acción*, de la complicidad y de la reflexión compartida. Y momento, además, que promueve y da curso a una serie de reflexiones relativas a la situación histórica, pasada, presente y

⁴⁸ Maristany, José “Camaleones y heterodoxos: lecturas de la historia en *Flores robadas en los jardines de Quilmas y Pubis angelical*”. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, p.202.

⁴⁹ Véase *Historia de la Sexualidad I. La Voluntad de Saber* (Traducción de Ulises Guiñazú México: Siglo XXI, 1996, p.73). En este escrito, Foucault propone el término *biopolítica* para designar “lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana”. La profunda influencia que ha ejercido este concepto guarda relación con el hecho de que permite analizar diversos problemas culturales y políticos, a la luz de los múltiples dispositivos que intervienen directamente sobre los cuerpos “vivos”, reduciendo su singularidad a la matriz común del “cuerpo-especie”. En nuestro análisis, nos interesa sobre todo llamar la atención sobre el modo como lo personal y lo político se encuentran mutuamente implicados hasta el punto de que ningún conflicto personal, por íntimo que parezca, consigue escapar, en definitiva, al espacio (bio) político del poder.

futura, de los sujetos de género femenino. Si este momento, constituido al interior del marco dramático de la novela, produce una máxima cercanía entre la subjetividad ficcional de la protagonista y la subjetividad históricamente determinada de cada uno de sus lectores, diremos también que constituye el momento paradigmático en que el estatuto de ficción del relato se abre a la posibilidad de su ingreso en el marco histórico de su lectura, tomando posición activa en el devenir de esa historicidad.

Por esta misma razón, cada lector podrá interrogarse, conjuntamente con Ana, la protagonista, y desde una perspectiva alimentada por este cruce entre la ficción y la realidad histórica, por el estatuto de la situación de las mujeres. ¿En qué se diferencian, por ejemplo, las “mujeres desgraciadas” (del “pasado” y del “futuro”) y la mujer del “presente”? ¿De qué manera entender las variaciones que puedan presentar sus respectivas situaciones al interior de una misma lógica cultural hegemónica, que en cierto modo parece inmune a los cambios históricos, o que al menos persiste astutamente junto con ellos? Para atender una cuestión como ésta e intentar dar una respuesta relativamente satisfactoria, debemos en primer término comprender que *Pubis angelical* invita a ser leída, justamente, a partir de la urgencia que esta pregunta representa. Por ello, y tal como hemos estado planteando a lo largo de este capítulo de nuestro estudio, podemos entender esta novela como un artefacto discursivo que potencia sus recursos ficcionales en la misma medida en que promueve la lógica de la reflexión subversiva en torno a la situación presente. Así, pues, por medio de la revisión de las similitudes y de las diferencias que se manifiestan en un examen conjunto de los relatos del “presente”, del “pasado” y del “futuro”, tendremos una vía de ingreso legítima en la complejidad de este problema. Las coincidencias o similitudes entre las historias ayudarán a revelar y a examinar críticamente la lógica sociocultural que ha marcado las vidas de las distintas protagonistas; en tanto que las diferencias, como ya hemos anticipado y tal como seguirán emergiendo en nuestro análisis -sobre todo a propósito de la “comprensión autobiográfica” de Ana- nos darán algunas luces sobre la factibilidad de romper el círculo de la historia, ese ciclo hegemónico y autorremite ante el cual las subjetividades de género femenino han debido construir formas diversas de negociación y de resistencia política y discursiva. A esta revisión nos abocaremos, en consecuencia, en los siguientes capítulos de este estudio.

Capítulo 3. Las políticas de la intimidad en la historia del Ama/Actriz o la lógica de la cosificación como estructura de poder intergeneracional

“El hombre de tus sueños no puede ser un mequetrefe que siga a su mujer a donde ésta diga. Si a una mujer no la domina el hombre la dominan sus caprichos ¿no prefieres que te domine yo?”

(Pubis angelical, 72)

3.1. La homologación del orden social y del orden familiar

En el capítulo anterior, examinamos el modo como la novela *Pubis angelical* permite un tipo de lectura (es decir, un tipo de aproximación hermenéutica y discursiva) en el que cobra especial importancia el momento de la *exhortación*. Nos hemos referido con ello a una estrategia dramática en la que el lector asume, por así decirlo, el protagonismo de la reflexión en torno a la dimensión *crítica* del presente. En esta forma de *exhortación* reside, a nuestro entender, la propuesta “subversiva” de la novela⁵⁰, que busca constituir, en el plano de la ficción, un conjunto de materiales discursivos desde los cuales ofrecer un horizonte posible para *situar* en un marco contingente este ejercicio reflexivo y crítico. En particular, nos ha interesado señalar que esta *exhortación* es lo que *abre* la narración a una situación histórica “extraliteraria” (si se nos excusa el término), esto es, a un ámbito de lucha. Pero esta apertura se produce, como es obvio, a partir de una circunstancia inscrita en la misma trama de la novela, y esta circunstancia es el desarrollo de los pensamientos y opiniones de Ana desde una perspectiva autobiográfica. Es esta perspectiva, que opera al modo de un *Jetztzeit*, “tiempo-ahora”, la que lleva al lector no sólo a conjeturar y a reflexionar sobre los sucesos que componen el conjunto de la novela y que articulan sus tres historias principales, sino también a ponderar las reales posibilidades que pueda tener Ana, como protagonista del relato del “presente”, de escapar al “destino” de las mujeres del “pasado” (la Ama/Actriz) y del “futuro” (W218).

Pero también hemos señalado que no habrá manera de escapar al peso de ese sino, a menos que sea posible desentrañar y comprender la “lógica” que rige las prácticas sociales y culturales que han marcado las vidas de las protagonistas de modo desfavorable. En este sentido, insistimos, la yuxtaposición de identidades entre las tres protagonistas adquiere una especial significación, puesto que es a través de las repeticiones y de las constantes que atraviesan sus distintas coyunturas históricas, desbordando sus particularidades, que

⁵⁰ Cf. *supra*, apartado 2.3.

el lector puede percatarse de las similitudes (y de las diferencias) entre las experiencias vividas por ellas. En este punto es preciso recordar algo que está a la base de lo que hemos tratado previamente, y de lo que vamos a abordar a continuación. Y es que solamente un acercamiento avalado por una cuidadosa perspectiva histórica, hará posible una lectura que deje de percibir esas constantes entre los tres relatos como resultados de meras “coincidencias”, como productos indeterminados del azar o del destino ingobernable. La perspectiva histórica puede funcionar como un antídoto contra cualquier presuposición *naïf* que hiciera caso omiso de la prevalencia de una lógica hegemónica, y que apostara más bien por el recurso al azar o al destino ciego. Premunidos con esta precaución, veamos, entonces, cuáles son esas *constantes* que se inscriben en las tres historias y cuál es la lógica que se devela a través de ellas.

En su amplio estudio *Manuel Puig, un renovador de la novela argentina*, Olga Steimberg sugiere que, en *Pubis angelical*, “el elemento fundamental que conecta a las tres mujeres es la cosificación: son meros objetos en manos de los hombres”⁵¹. Sin duda, ésta es una parte fundamental del problema. Sin embargo, si hemos de considerar la “cosificación” como el punto en común⁵², debemos entender este concepto en un sentido plural y no estrictamente unidireccional. No se trata sólo de que la mujer sea tratada como un objeto y que padezca pasivamente su condición. El problema de la *cosificación*, situada en el marco de la relación intergénera, y para el caso que nos atañe, es que responde a un aparato discursivo, a una *representación* que el género masculino ha hecho del género femenino, y que determina una serie de efectos correlativos, referidos a las modalidades simbólicas y a las prácticas materiales por las que esta forma de *representación* se constituye *políticamente*. Por lo tanto, la *cosificación* tiene un efecto mucho más complejo que el de una relación de dominación por violencia, que pudiera ser incluso remitida a sujetos específicos. Una manera en que la novela *Pubis angelical* trabaja este asunto, este alcance de la estructura de *representación* intergénera en cuanto comprende una lógica de la *cosificación* entendida de un modo complejo, es por medio de la homologación de dos órdenes aparentemente disímiles: el orden social (público) y el orden familiar (privado).

En efecto, *Pubis angelical* pone en evidencia de qué manera, y hasta qué punto, tanto el *orden social* como el *orden familiar* comparten una raíz común, que los constituye *discursivamente*. En ambos casos, aunque se trate de órdenes diferenciados, es la misma formación discursiva la que se encuentra en la base de su constitución: aquélla que sustenta el *fenómeno de la dominación masculina*. Tanto en el ámbito privado como en el ámbito público, las mujeres se ven sometidas a un tipo de poder intergénera ejercido a través de lo que Michel Foucault denominó *tecnologías de poder*, es decir, estrategias articuladas de poder-saber que construyen aparatos epistémicos, categorías y objetos de conocimiento, racionalidades discursivas y prácticas políticas que, en su conjunto, producen modalidades de *subjetivación* y rangos diferenciales entre los propios sujetos, según un criterio que los califica, por ejemplo, como *la alteridad*, como los *otros*: en este caso, como *las otras*. Estas *tecnologías de poder*, en tanto aparatos de poder-saber, “determinan la conducta

⁵¹ Steimberg, Olga *Manuel Puig, un renovador de la novela argentina*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1986, p.58.

⁵² Aunque sea como un mero apunte, no dejemos pasar el hecho de que el término *cosificación* tiene, además, su propia historia como concepto, y por cierto de la mayor importancia, en la tradición marxista clásica, sobre todo a partir de Lukács. En efecto, en su ensayo “La cosificación y la conciencia del proletariado”, de su libro *Historia y conciencia de clase* (México, D.F.: Grijalbo, 1969), Lukács analiza el fenómeno de la *cosificación* desde el punto de vista de una estructura social afectada en su totalidad por la lógica del fetichismo de la mercancía, lo cual trae como consecuencia una *cosificación de la conciencia* de los sujetos, que sólo pueden contemplar pasivamente el desarrollo de un proceso económico global que se lleva a cabo con total independencia de la participación racional y afectiva de los propios individuos que actúan como fuerza productiva *alienada*.

de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto⁵³; y es en este mismo sentido que se encuentran en estrecha relación con las *tecnologías del yo*, que “permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad”⁵⁴. En la lectura que estamos proponiendo de la novela de Manuel Puig, buscamos documentar los diversos modos por los cuales la homologación del orden social y del orden familiar tiene como propósito fundamental develar el funcionamiento de estos mecanismos de sujeción o de sometimiento, ejercidos por la estructura discursiva intergenérica a que hemos hecho mención. Entendemos que es justamente este propósito, operativo a cada momento en el transcurso de la novela, el que de un modo más claro permite entender la riqueza del recurso ficcional como modalidad crítica en el sentido en que lo hemos señalado con anterioridad.

3.2. *Un saber acerca de sí misma: el encierro del Ama y las formas de control*

Si atendemos a la historia del “pasado”, ambientada en los años ’30⁵⁵, que es con la cual de hecho comienza la novela, notaremos de inmediato algunos indicios fundamentales de la homologación del orden social y del orden familiar, y ello a partir del hecho mismo de que la protagonista sea nombrada de dos formas distintas, genéricas, en el curso de la narración: “Ama” y “Actriz”. En otras palabras, la protagonista *carece de nombre propio* según la lógica enunciativa que toma lugar en esta narración, y esta sola constatación incide directamente sobre la homologación de lo público y de lo privado. El *nombre genérico* “Ama”, evidentemente hace alusión a su situación de “ama y señora de la casa”; mientras que la segunda variante, “Actriz”, alude de modo directo a su trabajo, ámbito que asume siempre la condición paradigmática de lo público –pero que además, en el caso específico de la actriz profesional, conlleva otra implicancia decisiva: la *exacerbación* de la propia condición pública de su trabajo, en la medida en que la “Actriz”, en el caso que examinamos, debe cargar con el peso de su estrellato y de su propia imagen (íntima pero radicalmente extraña para ella misma) difundida a través del mundo entero por medio del cine.

Examinemos, entonces, las relaciones intergenéricas que se establecen en el marco de esta primera historia, puesto que es en ella donde encontraremos los elementos principales de esta homologación estructural entre el orden social y el orden familiar.

En primer lugar, la relación de la protagonista con su marido queda determinada desde la primera “escena” del libro, la cual nos muestra a “la mujer más hermosa del mundo” (9),

⁵³ Foucault, Michel *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1995, p.48. Sobre las tecnologías de poder, véase también *Vigilar y castigar; Historia de la Sexualidad I*, capítulo IV, “El dispositivo de sexualidad”; “El sujeto y el poder” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (ed. Brian Wallis).

⁵⁴ Foucault, Op cit.

⁵⁵ Véase *Pubis Angelical*, p.11: “La nueva Ama preguntó la hora, apenas las ocho de una mañana de primavera de 1936”.

la Actriz/Ama, despertando de una pesadilla⁵⁶, sólo para darse cuenta de que su realidad era incluso peor: su marido la ha sedado en su noche de bodas, de manera que ella no ha participado de la relación amorosa y sólo ha sido el objeto –violentado– en que su esposo volcó sus deseos. De este modo, la narración principia con una escena de *privación* que tiene mucho de *escena de un crimen*, y en la que el personaje masculino, el sujeto ultrajador, ha asumido desde ya un papel tan terrorífico como el que desempeña el “médico obeso” de la pesadilla: si bien no le ha abierto el pecho, como sucede en el sueño, sí ha causado en ella un “íntimo desgarramiento” (10), y aunque esta acción sobre el cuerpo de la Actriz/Ama (acción cuyas oscuras marcas *han dado comienzo a la narración propiamente tal*) no haya dejado al descubierto un mecanismo de relojería que revele su condición de “muñeca mecánica” (9), sin duda constituye una evidencia indudable, una huella palpable, de que ella ha sido *utilizada como objeto*. Los “peligros” que el Ama cree –al despertar– “habían resultado imaginarios” (9), están ahí presentes delante de sus ojos, en su realidad cotidiana, en su hogar: su situación a este respecto no puede resultar más ominosa. Sin embargo, si ella pudo llegar a percatarse de ese abuso, fue sólo por las marcas que dejó en su cuerpo, pues no se encontraba consciente al momento de la agresión. El sedante que utilizó su esposo para dormirla fue el instrumento de una estrategia de reducción física y de imposición simbólica, que le permitió llegar a actuar no sólo como el “amo” de la casa, sino también como el amo y dueño de su esposa, en cuyos fueros “legítimos” está el dominarla y subyugarla por completo, hasta el extremo de su objetivación como elemento usuario, disponible para su placer.

De hecho, así como la estrategia utilizada por el marido para el uso sexual de la Actriz/Ama consistió en la *privación de sus sentidos* –sedarla–, más tarde nos enteramos de que otra de las estrategias de dominación supone mantener a la protagonista en un permanente *desconocimiento de la situación*: no sólo porque “nada le había sido explicado” (11) respecto de la vida que habría de llevar como mujer casada, sino que además porque toda explicación queda encubierta bajo las galas de una hermosa mansión, reducto en que se desenvuelve la vida “de sueños” de la protagonista, cuya magnificencia no tarda en revelarse como un mero espejismo que oculta una verdadera cárcel (recuérdese la reja electrificada, por ejemplo). También *el control y la manipulación* que ejerce el marido sobre todos y cada uno de los aspectos de la vida del Ama *son encubiertos por “buenas intenciones”*; así por ejemplo, el hecho de que esté absolutamente todo en el hogar dispuesto *por el Amo* (lo cual tiene como único efecto restringir al máximo los movimientos del Ama, aún tratándose de una mansión aislada en una isla solitaria) se justifica con la sencilla y contundente razón del cariño y la condescendencia, puesto que “todo había sido cuidadosamente ideado por el Amo para dar el máximo placer a su esposa” (11).

Las restricciones impuestas al Ama se dan, como es posible apreciar, al interior de su hogar (mansión/cárcel), pero estos controles no acaban ahí. El Amo/esposo, a este respecto, opera con una exaltación paranoica en la que se conjugan de forma extraña la racionalidad de la dominación ejercida sobre su esposa con una cuota creciente de delirio. El Amo no sólo no ha permitido que su esposa pueda seguir trabajando (lo cual, obviamente, restringe su circulación fuera del hogar, de manera que se ve impedida de desarrollar un ritmo de vida que incorpore el ámbito público), sino además, él mismo, marido, Amo y Señor de la casa, se ha empeñado en usar todo su poderío e influencia

⁵⁶ En la pesadilla, “un médico obeso vestido de etiqueta que colgaba su sombrero de copa, procedía a calzar guantes blancos de goma, se acercaba adonde estaba ella tendida sobre algodones gigantes, y con un bisturí le abría el pecho: a la vista aparecía – en lugar de corazón– un complicado mecanismo de relojería. Era una muñeca mecánica, y rota, no una mujer enferma, la que yacía tal vez moribunda” (9).

con el fin de eliminar hasta el más mínimo rastro del trabajo de su mujer como actriz. Para ello, ha comprado todos los derechos de las películas en que ella actuó, y ha quemado las cintas (su paranoico *cuero del delito*), pretendiendo así *borrar su imagen pública y todo su pasado*. Es más: ha dispuesto que en la isla circule un “doble” del Ama (supuestamente para resguardar su seguridad), razón por la cual la imagen de la Actriz recluida solamente es conocida fuera de su hogar a través de ese doble, lo que significa que en su propia vida cotidiana, en sus espacios de intimidad, el Ama ha debido resignar su propia persona en beneficio de la obligación “marital” de *portar una imagen impuesta* (como si el marido/Amo hubiera descubierto, llevado por una obsesión que no tiene fin, los intersticios “públicos” que siempre subsisten en el interior del ámbito de la vida “privada”). Habría que agregar, además, un detalle significativo: en el momento en que el Ama desea averiguar más sobre su propio pasado, siguiendo la pista a un sueño que ha tenido y que desea interpretar, su marido intenta persuadirla de que no es necesario hacerlo, porque *él puede decirle todo*. He ahí una clara muestra de que para mantener el “secreto”, para mantener las condiciones de desconocimiento de la situación que padece el Ama/Actriz en su nueva condición marital, el Amo/marido actúa bajo una premisa de poder absolutamente radical: no basta con pretender borrar el pasado de su esposa; no basta con eliminar todo vestigio de la mujer que ella fue algún día; hay que convertirla en *otra* mujer, en *mi* mujer, y para ello es necesario reconstruir su propio pasado *a mi imagen y semejanza* (o sea, a imagen y semejanza de *mi* deseo y del modelo de identificación que yo quiero *para ella*). El Amo/esposo busca, por todos los medios, imponerle al Ama *un saber acerca de sí misma*.

Con algo de buena voluntad, nos permitiríamos todavía decir que, hasta aquí, cualquier lector podría pensar (como hace la misma protagonista) que se trata “solamente” de un marido extremadamente posesivo. Ni más ni menos, claro está; pero en tal caso, y por lamentable que parezca, se trataría “simplemente” de *otro marido* que sucumbe a una actitud que incluso puede ser reputada como “normal” en el contexto de su época (1936). ¿Acaso no era común, en aquel entonces, que las mujeres no salieran de casa para trabajar? El Amo podría pasar, pues, perfectamente, como uno más de esos maridos que quieren a su mujer como “un objeto más para su colección de...” (62)⁵⁷. Uno más, si bien uno en que tal pauta de comportamiento adquiere matices y rasgos francamente anómalos. Esta “anomalía” (al mismo tiempo dentro y fuera de la “norma”, como suele suceder con toda anomalía) es lo que lo llevaría a actuar de manera bastante negligente para con las necesidades de su mujer, y con un ansia destemplada por controlar todos y cada uno de sus movimientos, al punto de determinar todas las actividades en que ella pueda participar en su vida cotidiana. El Amo, desde esta perspectiva, representaría *un caso extremo* en el marco de una práctica cultural establecida, y ésta sería la coartada perfecta a su favor: actuar siempre con “razones justificadas” aportadas por el seno de la cultura a que pertenece, aún teniendo bajo consideración su propio extravío respecto de esa pauta.

Pero es esta situación agobiante de control y de sujeción, padecida en manos de un marido que vendría a representar una anomalía particular a una norma aceptada, lo que hace surgir en la protagonista la necesidad de escapar. Y sin embargo, hay algo que

⁵⁷ Este es uno de los elementos de la historia de la Actriz/Ama que forma parte de la vida de Hedy Lamarr, tal como ella la relata en su autobiografía *Ecstasy and Me. My Life as a Woman*. En este texto Lamarr manifiesta, por ejemplo, que: “Tenía todo lo que quería, ropas, joyas, siete autos. *Todos los lujos menos la libertad*. ¡Porque Mandl me tenía realmente prisionera!... No se había casado conmigo, *me había coleccionado*, exactamente como un premio de negocios” (en Jill-Levine, Op.cit., p.258, las cursivas son nuestras). Este mismo hecho es mencionado por Ana (la protagonista del “presente”) cuando comenta que su amiga Beatriz le había dicho “que estaba igual a Hedy Lamarr” y agrega que hacía mucho tiempo que no había escuchado eso, porque “claro, ahora ella no trabaja más y la gente no se acuerda. Con toda aquella historia del marido que la tenía encerrada” (30).

puede resultar aún más revelador que esta resistencia del Ama/Actriz al despotismo de su esposo. En efecto, en un momento de la narración el lector llega a descubrir que el Amo, en realidad, es el “supremo armamentista mundial”, y que en calidad de tal se ha enterado de que su esposa es sospechosa de trabajar como una espía al servicio del Tercer Reich y de ser, supuestamente, “un agente más tras la pista del hombre que un día habría de leer el pensamiento del mundo” (58). En este punto, como vemos, queda a descubierto el hecho de que el comportamiento que el Amo ha tenido para con su esposa *se corresponde, análogamente*, con el proyecto de eliminación de la espía sospechosa, y por lo tanto el *pathos* de la disputa doméstica adquiere visos sorprendentes de una intriga internacional encubierta: la finalidad última de narcotizar al Ama/Actriz (o Esposa/Espía) consistiría, entonces, en reducirla y mantenerla bajo encierro “en una caja fuerte con todas sus joyas” (58).

Y por cierto que la acción ejercida sobre la protagonista (esto es, su condición afflictiva en términos de libertad personal, su sujeción a los mandatos y prerrogativas dispuestos por el Amo en el ámbito privado que comparten), cobra, ahora, una nueva perspectiva, puesto que el plan de *captura* y de *encierro* se deja leer desde la analogía de la esposa y de la espía con que opera, aparentemente, el comportamiento “estratégico” del Amo. En efecto, y tal como reza el plan trazado por el Amo/“supremo armamentista mundial”, el Ama ha sido también encerrada en una cárcel llena de lujos (que se encuentra además, recordemos, en una isla solitaria); por otra parte, ha sido narcotizada con la evidente intención de mantenerla en un constante estado de somnolencia, a través del *líquido misterioso* que el Ama suele beber para refrescarse (se trata del mismo líquido mencionado en el epígrafe del capítulo anterior). Sin embargo, un punto de particular interés para la lectura de la novela reside en que los comportamientos “análogos” del Amo (“esposo” déspota, por un lado, y “supremo armamentista” y operador de contraespionaje, por el otro) *no se corresponden por completo como partícipes de un mismo plan*. O al menos, no es posible establecer una directa correlación en este sentido, y es esta incertidumbre lo que permite, precisamente, *superponer ambos comportamientos en cuanto lógicas análogas, pero diferenciadas*. Efectivamente, en el mismo momento en que la protagonista está intentando escapar de los abusos de su marido, éste, inesperadamente, le pide que se prepare para un viaje y que lleve consigo todas sus joyas⁵⁸. De seguro, el lector no se asombrará de que el Ama reaccione con extrañeza ante esta solicitud (aún cuando ella misma no se lo cuestione demasiado, porque le sirve para sus propósitos de huida): todo indicaría, en este momento, que el Amo planeaba realizar, *al pie de la letra*, su plan de eliminación, el cual obviamente su esposa desconoce. Pero es aquí donde se establece una duda imposible de resolver: ¿acaso el Amo/“supremo armamentista mundial” pudo hacer pasar su plan desapercibido, *pues su comportamiento como esposo fue siempre “normal”*, una anomalía atroz que no despertaba, sin embargo, ninguna sospecha más allá de sí misma? ¿o no será, más bien, que el comportamiento del Amo/esposo nada tenía que ver con ninguna ejecución de un plan, sino que consistía, simplemente, en una actitud “típica” de marido?

Por cierto, la novela juega con esa duda hasta un límite inquietante, toda vez que *superpone estos comportamientos “análogos”* aproximando sus similitudes, pero salvando sus diferencias: la forma en que se comporta un marido posesivo en una cultura típicamente patriarcal, en que imperan distintas formas de dominación masculina, no difiere mayormente, en efecto, de la de un tirano que pretende deshacerse de una persona que estorba o que pone en peligro sus planes (“quien lograse leer el pensamiento [podría]

⁵⁸ Véase *Pubis angelical*, p.66-67.

desbaratar los planes secretos de cualquier potencia mundial”, 58). El encierro del Ama en su mansión/cárcel *puede y no puede* guardar estrecha relación con la culminación del plan del Amo/“supremo armamentista”: en esta condición indecible, decimos, se juega un aspecto fundamental de la propia narración, en términos de una “intriga” leída a la luz de la relación de poder intergeneracional.

3.3. Theo o el amor trágico bajo las relaciones de poder intergeneracionales

Algo similar ocurre en la segunda relación amorosa de esta historia ambientada en los años '30. Esta relación es la que sostiene, secretamente, el Ama con Theo. Theo ha logrado ingresar al hogar del Ama/Actriz (travistiéndose en Thea, la única sirvienta joven que trabaja con ella) y, luego de revelar su amor (heterosexual), le ayuda decisivamente en su plan de escape⁵⁹. Ella también se ha enamorado, pero el escape sólo será momentáneo. Muy pronto ella se entera (por medio de una pesadilla que resulta ser cierta) de que Theo es, en realidad, un espía que está tramando algo. El Ama/Actriz no sabe exactamente qué, aunque sí ha conseguido descubrir que ese plan en las sombras involucra la desaparición de una persona, y siente, por lo mismo, que su propia vida corre peligro. Llevada por este temor desesperado, ahora será ella quien utilizará un narcótico, para poder enfrentar a Theo cuando ya comience a debilitarse producto del efecto sedante. De esta manera, el Ama/Actriz logra arrebatarse al espía encubierto su libreta de anotaciones (el Diario que él mismo, como enamorado, le había pedido que no leyera) y con este botín entre sus manos se entera de una triste y patética realidad: a pesar del profundo amor que él le profesa, cree necesario sacrificar sus propios sentimientos y cumplir con su deber de delatarla y entregarla. Y no sólo por corresponder a la fidelidad debida a su patria; también, y sobre todo, por el temor que le causa la posibilidad de que ella pueda, algún día, *leer sus pensamientos*:

Hay un temor que me acecha, y no me da paz. Un temor más fuerte que el amor mismo. Más fuerte aún que el remordimiento de traicionar mi causa. Y es el temor a que llegue ese día en que ella cumpla treinta años y al leer mi pensamiento se entere de que... ¡No! Antes de decepcionarla en ese sentido prefiero que me crea espía y traidor a ella (75).

Habiendo accedido a las íntimas confesiones del Diario de Theo, la Actriz se entera también de que el espía no tendría la menor vacilación en matarla si fuese preciso, lo cual la obliga a reaccionar de un modo igualmente agresivo. Es así como, reducido por el efecto narcótico, Theo hace un último esfuerzo por recuperar su posesión; alcanza a manotear la libreta/ Diario íntimo, y ya desfalleciente, sin fuerzas, se desploma sobre la borda del barco en que huían hacia un nuevo futuro. La Actriz, entonces, sabe qué queda por hacer: sin ningún remordimiento, le toma los tobillos, haciéndolo así caer al mar⁶⁰.

Vemos aquí, nuevamente, que el motivo secreto de las intrigas de amor y de espionaje que asedian al Ama/Actriz, radica en una habilidad prodigiosa que habría de declararse en un futuro, al cumplir ella los treinta años, y que representa una amenaza latente a las “potencias mundiales”. Todas las acciones y complots que se ciernen sobre ella, como si

⁵⁹ Véase *Pubis angelical*, p.62-63.

⁶⁰ Véase *Pubis angelical*, p.75.

se trataran de fuerzas envolventes que de alguna manera fueran catalizadas por su sola presencia, actúan en pos de asegurar un control adecuado de ese efecto milagroso (“leer la mente de los hombres”), en función de sus propios objetivos políticos a escala mundial. Como extensión de una batalla en que está en juego la dominación del mundo, el cuerpo del Ama/Actriz articula una disputa por el secreto de un arma extremadamente poderosa, cuya imposible posesión necesariamente implicará, por parte de ambos bandos, su inminente eliminación, dado el peligro máximo que constituye esa arma una vez resignada a las manos enemigas. Se entiende, pues, que el Ama/Actriz se encuentra irremediamente *so*la en el radio de acción en que se libra esta batalla; y como sucede con todo héroe trágico, ella misma desconoce el alcance exacto de su propia soledad y de su falta de conocimiento sobre la situación que está viviendo.

Tal como es posible apreciar, en *Pubis Angelical* los elementos característicos de la situación trágica de la protagonista cobran una dimensión singular, en la que los sucesivos episodios y peripecias ponen en escena, recurrentemente, el núcleo *intergenérico* que habita en el centro de las estrategias políticas en pugna. Los ámbitos públicos y privados, con toda su gama de manipulaciones afectivas y sus juegos de ilusiones, con sus amores secretos y sus desengaños, parecen directamente *intervenidos* como microespacios en que se desenvuelve una trama política a gran escala. Las “potencias” han resuelto operar sobre la vida misma del Ama/Actriz, y cada individuo que adquiere alguna importancia para ella parece un secreto guía de sus pasos a través de intenciones y de tácticas de poder cuya magnitud es siempre desconocida, pero cuya operatoria en términos de *tecnologías de poder*, de estrategias de *saber-poder*, parecen irse develando poco a poco a la consideración ya advertida del lector.

No obstante, de este mismo entramado de ilusiones y de intrigas por los que el lector participa del incierto destino del Ama/Actriz, surge una nota especialmente desoladora para la propia protagonista. Las estrategias “políticas” operan, como hemos dicho, sobre la base del establecimiento de relaciones *intergenéricas* que documentan, cada cual, distintas dimensiones de lo que podemos entender como *relaciones de poder intergenéricas*. En este sentido, la trama argumental de la novela registra hasta qué punto la protagonista está “perdida”, cuando ella misma comienza a comprender, o al menos a intuir, que *el amor no puede salvarla*. Incluso si el afecto amoroso pudiera representar una salvación providencial, pudiéndola sustraer a los peligros de los complots políticos que la acechan, el Ama/Actriz parece condenada a ser temida por el hombre que la ame. En esto, por cierto, el personaje de Theo, en su intento por encontrar una transacción posible entre sus deseos y sus temores, representa la *trágica imposibilidad de esa misma transacción bajo el orden patriarcal imperante*: Theo, similar en esto a los motivos que mueven los intereses políticos de las potencias, cae presa de un miedo profundo a lo que el Ama/Actriz pueda llegar a *conocer*. Como es notorio, la postura ciertamente dramática que Theo asume, no puede sino leerse como víctima indirecta de una estrategia de poder-saber que busca, a como dé lugar, preservar un orden que quede a resguardo de la *amenaza de la mujer*. En este caso, el “sacrificio” de Theo puede ser entendido como un último gesto desesperado por inmolarse en nombre de la causa patriarcal: es preferible matar a la mujer amada que correr el riesgo de que su *conocimiento del amado* perturbe el orden jerárquico que sostiene la integridad del ámbito íntimo (y por extensión, del orden familiar patriarcal).

3.4. *Un objeto precioso: el cine y las imágenes modelo en la representación intergeneracional*

Bajo este mismo criterio, otra relación que es posible estudiar es la que se establece entre el “productor cinematográfico” y la Actriz. No se trata en este caso de una relación amorosa, sino estrictamente laboral. Sin embargo, existen múltiples aspectos en que las situaciones presentes resultan análogas a las ya descritas.

En primer lugar, el Ama/Actriz padece su relación con el productor cinematográfico bajo una de las peores formas de violencia psicológica: la extorsión. El productor de cine ha sido testigo del crimen de Theo en el barco, y busca sacar provecho de su oportuna presencia en el sitio del suceso para presionar a la Actriz y obligarla a trabajar para él. De esta manera, nuevamente la protagonista cae prisionera de la voluntad despiadada de un hombre que está en condición de ejercer su dominio sobre ella. Y nuevamente, también, se ve exigida a aceptar los términos de una relación que la mantendrá aprisionada en un lugar que, a los ojos del resto del mundo, aparece como el paradigma de la vida del estrellato y del *glamour*, como el imperio sagrado de los sueños cumplidos: Hollywood. Y la razón última que explica por qué el productor la mantiene atrapada y retenida, es la misma por la que el Ama/Actriz se encontraba aislada en la mansión-isla. El productor, al igual que el marido, la retiene como un *objeto*, como si fuera un trofeo único, o la pieza que faltaba a su colección de fetiches, ya que andaba a la busca, precisamente, de “un *objeto precioso*” (70⁶¹) y ella es, ni más ni menos, “la mujer más hermosa del mundo”. De esta manera, al obligarla a trabajar para él, el productor actúa como una especie de agente capitalista que “sabe” separar, en la persona de la Actriz, su “fuerza productiva” (esto es, su capacidad de trabajo propiamente tal) del *plusvalor* encarnado en la singularidad apotéosica de su *belleza*. En este sentido, el productor cinematográfico sería el personaje que vendría a *consumar*, en el plano material de la producción, la lógica de la *cosificación* que padece la protagonista en su calidad de persona, producto de las relaciones de poder intergeneracionales.

La coacción ejercida por el productor de cine, como es natural, basará su poderío y su eficacia no solamente en la astucia personal que pueda caberle como agente capitalista. En rigor, el *control sobre la vida* de la Actriz que él pueda llegar a establecer como norma de poder, tiene como soporte operativo la existencia de un *sistema integrado* que regula la *imagen pública* de los trabajadores (en este caso particular, de los actores *estrellas de cine*) hasta sus detalles más recónditos. Este sistema integrado, *Hollywood*, la Meca del *Star System*, pone en funcionamiento una verdadera tecnocracia de las relaciones públicas, que controla, evalúa y diseña todos los aspectos de la vida de quienes están a su merced, en función de una *imagen* que quiere ser proyectada como paradigma y como modelo de identificación para un público de masas. Podría decirse, en este sentido, que la imagen encarnada por la “estrella” actúa como un mecanismo de enajenación de la propia persona respecto de sí misma: *Hollywood*, en este sentido, sustrae la condición de persona para componer un modelo-fetichista de *personalidad (carismática)*, que responde a los parámetros de un “estilo de vida” sofisticado e inalcanzable, esto es, a una suerte de *objeto perfecto*. La “imagen conveniente” que cada estrella de cine debe encarnar (imagen resguardada a toda costa, y a cualquier precio, por el “sistema integrado” de producción de imágenes-modelo que Hollywood constituye), supone, entonces, la imposición de una “nueva” *vida privada*, que la Actriz de *Pubis Angelical* está forzada a aceptar; una “vida conveniente”,

⁶¹ El subrayado es nuestro.

pues, por la cual “deberá seguir ciertas pautas”, y en la que “la empresa supervisará sus actividades” (76).

Este control, como vemos, funciona al modo de una estrategia de *biopoder*, capaz de alcanzar el núcleo mismo de los afectos más arraigados de la persona, modelados ahora al servicio de la imagen que quiere proyectarse como paradigma. Es así como el propio directorio de la empresa para el que “trabaja” la Actriz (mejor diríamos: la empresa que diseña su nueva vida privada, separando en ella sus afectos personales y su historia biográfica de sus obligaciones como “personalidad carismática”), llega al extremo de obligarla a entregar en adopción a la hija que ha nacido producto de su relación con Theo y, con el mismo afán, incluso “produce” para ella entrevistas falsas, discursos inventados a la medida de su condición de estrella. Lo que siente la Actriz respecto de esta situación (referida en este caso a una entrevista pautada en particular), resulta elocuente:

Se preguntó a sí misma entonces si esos lectores no habrían preferido saber la verdad, que había sido manipulada toda su vida por fuerzas malignas infinitamente superiores a las propias, que había sido siempre colocada en vitrinas de lujo para el deleite de los paseantes, que había sido vestida y desvestida por manos frías que la respetaban tanto como a un manequí (102).

Como es notorio, la Actriz padece una forma de imposición simbólica y material de máximo extrañamiento (una imagen “otra” de sí misma, que responde a un criterio mercadotécnico que llega a sustraerla como persona), que aparece como análoga a la acción premeditada del Amo de contratar un doble para reemplazar su cuerpo y su presencia en su exposición “pública” en la isla-mansión.

No obstante, insistimos, en esta parte de la historia se manifiesta con total claridad que ya no es sólo el productor el sujeto masculino que dispone de la vida de la protagonista (como antes lo hizo el marido). No se trata de un desequilibrio en una relación paritaria entre una persona y otra, en la cual uno de los sujetos cometiera alguna forma de abuso de poder respecto del otro. Es la *institución del cine*, diríamos, en la figura del “sistema integrado” de producción de imágenes-modelo que Hollywood representa, la que emerge como una estructura consolidada de poder, que ejerce un rol activo, y a nivel mundial, en la hegemonía masculina que impera en las relaciones de poder intergenéricas.

Hollywood, por lo tanto, se inscribe en la novela como una suerte de “potencia mundial” por derecho propio, cuyas tácticas y complots tienen como único y secreto objetivo imperar sin contrapeso en el territorio de la *representación* y de los *modelos de identificación* que acompañan la hegemonía masculina en el campo simbólico. En la perspectiva de la novela, la *institución del cine* asoma como el espacio de producción de un imaginario tipificado: la “enajenación” de la persona por parte del dispositivo de cámara, al que un autor como Walter Benjamin otorgó especial importancia⁶², y su reducción como “accesorio” espectacular, encuentra un complemento decisivo en la “normalización” de ese núcleo de enajenación por parte del *Star System*, que extiende esa operación enajenante *hasta el extremo de rediseñar la vida misma* de sus “personalidades”. Consumación, entonces, de la Actriz *como objeto* de cualidades “fantásticas”, determinadas por una demanda intergenérica tipificada por la imagen de la “mujer perfecta”/fetiche espectacular/objeto de lujo⁶³. Bajo

⁶² Sobre el particular, véase el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos* I. Madrid: Taurus, 1982, p. 15-57.

⁶³ Recordemos que en la década del '70, “las teorías feministas del cine habían estado escribiendo acerca de la sexualización de la estrella femenina en el cine narrativo; también habían analizado las diversas técnicas (de iluminación, ensamblaje, edición, etc.) y códigos cinematográficos específicos (como, por ejemplo, el sistema de la apariencia o *look*); todos esos recursos, afirmaban,

esta perspectiva, *Pubis angelical* trabaja una cierta lectura de la *institución del cine*, según la cual ésta constituye una de las más poderosas “tecnologías de género”⁶⁴: una tecnología de (bio)poder cuyo objetivo último, continuamente replicado en su propio funcionamiento, consiste en llevar a su grado más alto la *objetivación* o *cosificación* del sujeto –y en especial, en razón de la estructura patriarcal dominante en el campo cultural, del sujeto de género femenino⁶⁵.

3.5. Desenlace de la historia del Ama: saber y resistencia al saber

Volvamos, pues, a nuestra historia.

Finalmente, y gracias a la muerte providencial del productor cinematográfico, la Actriz consigue escapar de su enclaustramiento en las redes del estrellato de Hollywood. Después de huir, entabla una tercera relación amorosa, que será la última de su vida. Ella está por cumplir los treinta años (el plazo fatal temido por las “potencias mundiales”) y ha viajado hasta México para poder alejarse, definitivamente, del mundo que la ha mantenido prisionera de una imagen que no le pertenece. Se ha propuesto, por todos los medios, romper con todos los lazos que pervivan de su relación con la actuación cinematográfica y con el “sistema integrado” de Hollywood (esa “potencia” exterior que la ha signado con la maldición de su propia belleza). Sin embargo, la puesta en marcha de su propósito la pone, nuevamente, en un trance desgraciado, que parece ya demasiado conocido: acaba, otra vez, solitaria en un lugar aislado (como si no hubiera forma de terminar con esas fuerzas omnipotentes, que la han impulsado a llegar hasta allá); un lugar remoto, aunque, nuevamente, cubierto de hermosura (en este caso, un paisaje tropical).

En este nuevo escenario de ilusiones, la Actriz conoce a un joven que le recuerda “al más amado y al más traidor” (119) y se enamora de él a poco de conocer sus encantos. Por supuesto, su entrega amorosa transcurre de manera fulminante, pero ahora “sabe” de los tristes trazos que han marcado su propio sino, y no puede más que mantenerse siempre alerta y en estado de desconfianza: ya no le es posible evitar proyectar sus miedos ante lo que pueda llegar a suceder, y de ahora en más debe cargar con un pavor disfrazado como el mero disgusto de que “le ocultasen algo” (118). Es así como su primer beso con el nuevo enamorado se produce bajo un estado tal de recelo, que ella se resiste a una entrega total y apasionada, y mantiene los *ojos abiertos*. Más tarde, no obstante, luego de conversaciones llenas de bellas palabras, ella llega a “distraerse” (perdida, nuevamente, en encantadoras promesas de felicidad), y no se ha alcanzado a percatar del momento exacto

construyen a la mujer como imagen, como objeto de contemplación voyerista del espectador” (De Lauretis, Teresa “Tecnologías del género”, en *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple* (Carmen Ramos Escandón, comp.). México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1991, p.250-251).

⁶⁴ En relación a este concepto, véase De Lauretis, Op cit.

⁶⁵ Evidentemente, podríamos extrapolar esta lectura en torno al sistema cinematográfico instituido como “megaproducción”, a otros aparatos discursivos que hoy en día pueden resultar igualmente influyentes, como el sistema de la publicidad global, con sus “estrellas exclusivas” y sus “marcas de lujo”. En la narración ambientada en los años '30, es ciertamente la firma “Hollywood” la que establecía los parámetros modelo en la estandarización de la imagen de género. Sobre este particular, véase Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo” en Brian Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, p.365-377.

en que él la ha desvestido (como si la triste lección de que en algo bello se esconde un peligro inminente, representara el límite latente del “saber amoroso” que la Actriz llega a reconocer, pero negándose a incorporarlo del todo a su propia necesidad de sobrevivencia).

Muy pronto, desde luego, este “descuido” comienza a cobrar un peso simbólico aterrador para la Actriz, y va cayendo progresivamente en la terrible sensación de que se halla en una situación inquietante: “estaba caminando hacia lo desconocido con un desconocido” (123); pero luego piensa, con un ligero toque de autoengaño compasivo: “si durante toda mi vida la cautela me ha sido amiga, pues, es hora de enemistarse con ella, ¿qué felicidad me ha procurado tanta desconfianza para con los hombres?” (123). Con todo, la mayor de las sospechas vuelve a hacerse presente cuando él le pide, en un tono de amor dulce (diciéndole “así ya no tendríamos secretos el uno para el otro”, 125), que acuda a su psicoanalista: “la actriz sintió helársele la sangre, conocía la perfidia y lo bien que sonaba con voz de hombre enamorado. Él seguramente quería ponerla en manos del enemigo, obligarla a revelar todos sus secretos a pretendidos médicos” (125). La Actriz, asediada por temores insidiosos e ingobernables, trata, nuevamente, de escapar hacia una última oportunidad de felicidad que le será negada. En su escape, no obstante, se encuentra con *otro peligro* (uno definitivo y funesto, al que ya nos referiremos) que la lleva hacia su propia muerte, y que acarrea también la muerte de su amado. Sin embargo, en el breve lapso antes de morir, ella “confirmó su temor”⁶⁶, El no la había traicionado, El era inocente, El la había amado de verdad, pero ni siquiera la había sobrevivido para llorarla” (127).

Encontramos así, como corolario de esta historia, un desenlace cuya fatalidad no ha sido resultado exclusivo de la desconfianza, ni de la tiranía del amor. Diríamos, más bien, que el desenlace se revela como producto –justamente- de un tipo de relaciones que se prestan para la ambivalencia entre el amor y la tiranía, entre la pasión y el ejercicio de un poder manipulador, y que se encuentran, por lo mismo, en el límite entre el amor y el desamor. Es esto lo que la protagonista parece ir “aprendiendo” de sus experiencias pasadas (aún cuando le resulte imposible “incorporar” ese (auto)conocimiento por completo, y en ello reside, a la larga, el sentido último de su propia lucha interna), y es esto, asimismo, lo que se consume *trágicamente* en el momento de su muerte. La *agnición* trágica con que se cierra esta historia alude no solamente a la persistencia del modelo de la tragedia, en el nudo dramático de una historia en que se juega cierta parodia de la lógica *kitsch* del folletín; refiere también, al interior de esa duplicidad lúdica en que la historia folletinesca exagera las modalidades del argumento trágico, ciertos elementos que parecen “trágicos” por derecho propio. Ya lo decíamos: el Ama/Actriz sostiene una lucha permanente consigo misma, con sus propias resistencias a incorporar ese “tipo de saber” por el que se revela una cierta dialéctica de las relaciones afectivas como relaciones de poder. Se trata de un “tipo de saber” que, en definitiva, requiere de ella una *decisión* que nunca llega a producirse en el marco de esta historia. Por ello, el temor del Ama/Actriz no surge “simplemente” como producto de un comportamiento psicológicamente inestable o patológico, sino de la percepción de ciertas *constantes* que se van manifestando en su propia vida, que ella va descubriendo, y frente a las cuales se resiste, íntimamente, a *actuar* sin temores: la desinformación como forma de manipulación y de control, las bellas apariencias ocultando oscuras amenazas, la construcción e imposición de un “saber sobre sí misma” por parte de otros sujetos y “potencias”, etc.

En otras palabras, esta última relación fracasa no tanto por la fuerza que ejerce una sospecha paranoica sin fundamento, sino, sobre todo, por la *posibilidad* acreditada,

⁶⁶ Esto es, *su mayor temor*, el temor *trágico* de esta historia “folletinesca” tramada de pasiones exaltadas e ilusiones furibundas: que su expectativa de felicidad tenía, esta vez, un asidero real.

verosímil, de esa sospecha: si una conducta “amorosa” puede ser vista como impositiva y controladora, entonces no cabe más que cuestionar el sentido mismo de las relaciones amorosas que se están forjando. Si “el poder no pertenece al orden del consentimiento”⁶⁷, entonces la subordinación no existe sólo si está presente de modo explícito una intención declarada de dominar al otro y, en ese sentido, el dominio efectivo puede surgir en cualquier momento, y de la manera más “inesperada”. Y si “el abuso de poder no llega por sorpresa”⁶⁸, el género femenino debe vivir en un irremediable estado de alerta, en una constante desconfianza respecto del comportamiento afectivo de los individuos representantes del género masculino, y es eso lo que esta protagonista, el Ama/Actriz, experimenta patéticamente en esta historia. En cierto sentido, podríamos decir que el último escape del Ama/Actriz resulta fallido, porque la protagonista se propone huir específicamente de *un* hombre, del hombre que ella cree (ahora) una amenaza; en definitiva, al resignar la incorporación de un “saber” que la impulsaría a revocar, en su propia vida y en sus relaciones, el marco simbólico intergenérico que entiende el abuso de poder como elemento constitutivo de toda relación amorosa, la protagonista niega para sí misma la posibilidad de romper ese círculo de fatalidades estableciendo un tipo distinto de relaciones afectivas.

Por último, no podemos dejar de mencionar, en relación a esta historia del “pasado” que tiene al Ama/Actriz, a la “mujer más hermosa del mundo”, como protagonista, el “otro peligro” que la acecha y que termina por darle muerte: se trata, en este caso, de la amenaza de *otra* mujer.

Este hecho juega también a ofrecer un efecto revelador; documenta, podríamos decir, lo que ocurre con las relaciones *intra*genéricas bajo las circunstancias anteriormente referidas. La Actriz, previamente, ha recibido amenazas de muerte por parte de esta otra mujer. Sin embargo, no les ha dado mayor importancia, convencida como está de que no puede haber mayores peligros que los que ya ha vivido, es decir, los peligros que conllevan las relaciones heterosexuales con los hombres que le ha tocado conocer⁶⁹.

Irónicamente, es esta amenaza subvalorada la que se concreta y termina por dar muerte a la Actriz. Pero no se trata aquí, sencillamente, de que la “real” amenaza venga representada por las integrantes del mismo género; más bien, lo que se pone de manifiesto es una especie de condena del género femenino a entablar una lucha denodada con otras mujeres (lo que se resuelve, genéricamente, con el mote de “*la otra*”), en un orden social de dominación masculina. La conducta asesina de “la otra mujer”, la actriz marcada por “las huellas de la viruela” (120), debe ser leída, pues, desde el complejo espectro de esas pautas de dominación intergenéricas. Aún cuando toda acción depende de una voluntad, es claro también que el funesto homicidio ha fermentado al interior del despiadado *Star System*, con sus lógicas operativas alimentadas por la envidia, la ambición y la aspiración al estrellato, que incitan en los sujetos el diseño de estrategias de poder que buscan el desmantelamiento del “adversario”. Desde esta perspectiva, la muerte de la Actriz más bella de todas, en manos de esta otra actriz aspirante, marcada con la maldición de su enfermedad y de su cuerpo ajado, representa también otra modalidad paradigmática de la *cosificación*: esto es, la imposición cruenta de *una mercancía por otra* como resultado de una pugna permanente, en el sistema general de poder intergenérico sostenido sobre las premisas del orden masculino.

⁶⁷ Foucault, Michel “El sujeto y el poder”, Op cit, p. 431.

⁶⁸ Originalmente “*the abuse of power comes as no surprise*”, texto expuesto en la pantalla Spectacolor de Times Square por la artista norteamericana Jenny Holzer, en 1982.

⁶⁹ Véase *Pubis angelical*, p.120.

Capítulo 4. La expropiación de la intimidad en la historia de W218

“Fue al amanecer que tomó la resolución, agotada ya de oscilar como un péndulo entre dos posibilidades insatisfactorias. Según lo previsible en ella, decidió sacrificarse, soportar la angustia de no verlo y partir sin más”

(Pubis angelical, 214)

4.1. W218: la mujer como “imagen pura” y “objeto público”

Como se recordará, comenzamos nuestra aproximación a la historia del “pasado”, la del Ama/Actriz, llamando la atención sobre lo que pudiéramos denominar la *lógica del nombre genérico*, como modalidad enunciativa que rige la presencia de la protagonista en el curso de la acción narrativa⁷⁰. “Ama”, “Actriz”, constituyen, en este sentido, los índices de referencia de la ausencia del nombre propio, y en nuestro camino hemos ido estableciendo de qué manera esa primera constatación en torno a la *ausencia de nombre* (y su transferencia en una modalidad genérica) suponía, también, una cierta estructura de implicación del orden social y del orden familiar. A su vez, esta estructura de implicación o de homologación, tal como se hace patente en esta sección de *Pubis Angelical*, fue revisada a la luz de algunos momentos que consideramos paradigmáticos (referidos, en particular, a las relaciones intergenéricas establecidas con el “Amo”, con el “productor cinematográfico”, con “Theo” y con “El”), siguiendo siempre el curso al problema de la *cosificación* (entendida como estructura de poder que subyace a la hegemonía cultural masculina en un sistema patriarcal).

Con todo, y aún teniendo a la vista lo que acabamos de exponer en nuestra lectura en los apartados recientes, no debemos olvidar que el uso de los *nombres genéricos* facilita, en gran parte, nuestra estrategia aproximativa a la novela, que apuesta precisamente por la operación de *transposición* de las “vivencias” del Ama/Actriz, a las historias de las protagonistas de los relatos ambientados en el “presente” y en el “futuro”. No obstante, debemos recordar también que esta historia del “pasado” se encuentra estructuralmente subordinada a la historia de Ana, la mujer protagonista del relato del “presente”. En consecuencia, continuaremos el desarrollo de nuestras hipótesis centrándonos, ahora, en la historia del “futuro”, que tiene como protagonista a W218. Entendemos (como ha sido declarado con anterioridad) que esta opción está autorizada por el hecho de que el relato del “futuro” comparte, con la historia en la que nos detuvimos recién, la misma condición de subordinación respecto del *momento crítico* que Ana representa para su propio presente. Por este camino, luego corresponderá profundizar en el relato “principal”, el del “presente”, aquél que vertebra la trama argumental de la novela, y en el que será posible relocalizar

⁷⁰ Cf. *supra*, capítulo 3, apartado 3.2.

los conflictos y tensiones que han sido trazados en estas dos historias del “pasado” y del “futuro”.

En la narración que cuenta la historia de W218 casi no se menciona el hábitat hogareño de la protagonista. Esto se debe a que ella no sólo no es una “dueña de casa”, sino que toda su vida está organizada por completo en torno al trabajo que ejerce (*de por vida*, vale agregar). Esta compenetración absoluta entre vida y trabajo, entre ámbito privado y esfera de la producción, en el marco “escenográfico” de una sociedad *futurista* (como un singular relevo de los tópicos característicos de la *ciencia ficción*), juegan a favor, en principio al menos, de la impresión de que todo el transcurso de la historia seguirá carriles muy distintos a los que aparecían al lector en el mundo descrito en el relato del Ama/Actriz, y de las situaciones que le tocó vivir a esta desdichada heroína de cuño folletinesco. En esta historia del “futuro” (cuyos acentos *futuristas*, insistamos, trasuntan asimismo cierta leve exageración, cierto aire “de folletín” de nueva especie), W218 no se encuentra *limitada* al ámbito privado de su hogar y, por tanto, tampoco corre riesgo de mantenerse vigilada bajo la presencia ominosa de un marido opresor. Sin embargo, a medida que vamos descubriendo todos los matices de esta historia, se vuelve cada vez más evidente que la diferencia fundamental respecto del relato del Ama/Actriz no era más que una vana ilusión. En cierta manera, en la narración se va manifestando una cierta relación de contrapunto entre ambas historias, contrapunto que a veces parece incluso responder a una estructura de *replicancia*. Por lo que compete al entorno y a la situación intergenérica en que se ve envuelta la vida de W218, no podemos más que notar que los límites impuestos al curso “normal” de su vida y de sus posibilidades de acción no han desaparecido en absoluto, sino que *solamente se han desplazado*.

En efecto, en este ámbito “futurista” la expansión del trabajo y de las relaciones de producción ha conseguido, finalmente, eliminar la posibilidad misma de un espacio privado para la protagonista. De hecho, es revelador que se la nombre por un número de matrícula, ya que esto la identifica por su posición en una masa (productiva), más que por su individualidad. Las restricciones y limitaciones que ella padece, por lo tanto, han sido transferidas en su totalidad hacia este otro extremo, que implica el desalojo de su espacio íntimo *hacia la exterioridad* del campo productivo. Asimismo, y de acuerdo a una lógica similar a la que supuso el paso de la relación marital opresiva a la relación de control, ejercida por el “productor de cine” en la historia del Ama/Actriz, en este caso sucede también que el ejercicio directo del poder no recae en manos de un marido prepotente, sino en el Supremo Gobierno, órgano omnipresente de un control invisible y máximamente eficaz. Como nos recuerda Bacarisse, toda la estructura de vida y de experiencias de W218 se resume en que “su horario está fijado, sus deberes claramente definidos y ella es controlada por (en definitiva, prisionera de) el Estado”⁷¹.

⁷¹ La cita es: “*her timetable is fixed, her duties clearly defined and she is controlled by (indeed, a prisoner of) the state*”. En Bacarisse, Pamela. *The Necessary Dream (a Study of the Novels of Manuel Puig)*. Totowa: Barnes and Noble Books, 1988, p.141. En este punto, siempre valdrá la pena llamar la atención sobre un hecho que seguramente muchos lectores ya habrán notado y al que ya hicimos referencia en un momento anterior: las estrategias micropolíticas de poder que se hacen patentes en una novela como *Pubis Angelical*, mantienen una sorprendente similitud con algunos de los tópicos trabajados por un autor como Michel Foucault, más o menos por la misma época. En especial, parece inevitable reparar en un asunto que en nuestra novela se nos viene apareciendo de distintos modos, y que podríamos invocar recordando la transición histórica que Michel Foucault situó entre los “poderes disciplinarios” y su sostenida transformación en “poderes de control”, más eficaces en cuanto *menos coactivos* y opresores. Sobre este particular, véase “El panoptismo”, en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2004, p.199-230). Así también, y en este mismo sentido, véase Gilles Deleuze, “*Postdata sobre las sociedades de control*”, en *Revista de Teoría de las Artes*, N°14-15 (Santiago de Chile: Departamento de Teoría de la Artes, Universidad de Chile, p.183-189). Como es notorio, y tal como lo hemos señalado en

¿De qué manera se expresa este “control” en la historia de W218? Principalmente, se hace referencia a la existencia de *paredes* que sirven a una función de espionaje permanente, y de una singular “*calculadora*”, que es capaz de dar respuesta a todas las dudas que pueda plantearse W218 (sean del tipo que sean), pero que dirige las preguntas a una central del Supremo Gobierno, por lo que permite un acceso expedito a sus más recónditos pensamientos y emociones -tabulados para el *conocimiento absoluto* que ejerce el Supremo Gobierno-, al mismo tiempo que le impone a la protagonista un saber acerca de sí misma. De este modo, se hace evidente que en este futuro hipotético “la dominación masculina sobre la mujer no sólo aún existe, sino que ha sido institucionalizada”⁷². Por cierto, digamos otra vez, la historia del Ama/Actriz ya nos había proporcionado pistas suficientes relativas a la institucionalización de la dominación masculina, en la figura del sistema integrado del *Star System*. La gran diferencia entre estas dos situaciones, la del Ama/Actriz y la de W218, es que la primera se construye sobre la base de la coacción (la Actriz es llevada a Hollywood y obligada a encarnar una imagen impuesta por el sistema integrado de producción que la ha reducido como valiosa “materia prima” para la fabricación de una *estrella*, ella misma, que padece todo este procedimiento contra su propia voluntad), mientras que, en la historia del “futuro”, nos enteramos de que W218 ha renunciado “voluntariamente”⁷³ a tener un compañero por un par de años, para así cumplir con los requerimientos del empleo. Por supuesto, son justamente estos aspectos referidos a la presunción de una voluntad que se deja regir por un conjunto de normativas que ha asumido como propias, los que nos indican hasta qué punto se trata, ni más ni menos, de las mismas estrategias de *control* presentes en la otra historia. Las mismas estrategias, claro está, pero llevadas esta vez a un grado tal de consumación, que W218 vendría a representar, en buena medida, la agudización de una subjetividad femenina enteramente producida por unas prerrogativas de poder intergenérico máximamente eficaces, que no resienten (*en apariencia*) ninguna forma de resistencia o contrahegemonía.

Bajo estas condiciones, que en la novela se revelan sintomáticamente como una “clave de lectura” verosímil para un mundo “del futuro”, encontramos que el trabajo que realiza la protagonista se ha enmascarado como “servicio a la comunidad” y, de esta forma, se ha mantenido a cubierto su sentido de prostitución, de comercio sexual, de sojuzgamiento del cuerpo femenino como pura mercancía (o si se quiere, como potencia controlable para un fin que en definitiva ella misma desconoce). En consecuencia, notamos que la operatoria para reducir a la mujer sigue siendo, también, prácticamente la misma: la construcción de una cierta noción aparentemente cumplida de “vida ideal” (ya sea que se trate de una vida lujosa, en el caso del Ama/Actriz, o del imponente precepto que asegura hacer *un bien a la comunidad*, como sucede con W218), y que sin embargo oculta, bajo esta faz intachable, la realidad de un funcionamiento táctico de ciertas estrategias de control *intergenérico*. En el mundo que habita W218, claramente el orden social exhibe un tipo de control que no sólo regula los cuerpos y la vida integral de los individuos, constituyéndolos desde adentro por así decir, sino que ha alcanzado la zona “inmaterial” de sus conciencias⁷⁴, intervenidas a

nuestra revisión de la historia del Ama/Actriz, tenemos a la vista la lectura de estos autores en nuestra propia interpretación de las distintas *modalidades de poder intergenérico* que experimentan las protagonistas de *Pubis Angelical*.

⁷² “Man domination of women not only exists, but has been institutionalized”, Bacarisse, Op cit.

⁷³ Utilizamos comillas, puesto que, como se percatará el lector, la *voluntad* de W218 se encuentra indefectiblemente *mediada* (tal vez podríamos decir: *producida*) por los “bellos preceptos” con los cuales se le ha “convencido” de que su trabajo constituye una noble labor.

⁷⁴ De manera ejemplar, en la novela resalta el momento de mayor simbiosis entre el “poder controlador” y los individuos sobre los que interviene, como aquél que está marcado por la presencia rectora de un *discurso* “fálico”, especialmente dirigido: recuérdese

partir de un disciplinamiento férreo pero en algún modo invisible, plenamente incorporado por los sujetos: la protagonista *crece*, a fe cierta desde luego, en los “bellos preceptos” que le han sido enseñados por el Supremo Gobierno con respecto a su trabajo y a otras cosas que, como ella misma tiene claro *sin embargo*, “otros” podrían interpretar como *excesivo control*. Y aunque en este recelo podamos atisbar un germen de resistencia, no cabe duda de su propia anuencia a la sujeción integral del que ella es presa, pues aparece ante sus ojos, desde un inicio, como prerrogativa de una sociedad “feliz”. Tanto es así, que en una ocasión en que resulta claramente agredida por uno de sus “pacientes”, W218 duda en denunciarlo, porque “si explicaba lo sucedido muy posiblemente el sujeto no recibiría más terapia sexual” (143). Lo mismo ocurre con el temor que le produce la posibilidad de que su trabajo pudiera interferir, de manera indeseable, con sus futuras relaciones (¿de “pareja”?). Ella es convencida con un argumento ajustado a la “normalidad” que ha impuesto el órgano rector de *control intergenérico*: gracias a sus atributos físicos no le será difícil encontrar a alguien, más todavía, no a cualquiera, sino a quien corresponde, a un “hombre superior”.

Son sus atributos físicos, precisamente, los que otorgan una especial *valía* a la persona de W218, y quienes reconocen la autoridad de su belleza no son ya, como es obvio, los espectadores de cine, sino los “pacientes” asistidos por su tratamiento. Por esta razón, al igual que la Actriz, W218 está obligada a representar un personaje: debe usar otro nombre, debe llevar un vestuario adecuado y tiene que aprender distintos parlamentos para llevar a cabo las “escenas” que corresponden a cada uno de los encuentros que sostiene con sus respectivos pacientes (encuentros ambientados, por lo demás, en la época dorada de la juventud de sus “enfermos”). De esta forma, nuevamente nos encontramos con la evidencia de un reconocimiento social especialmente dirigido a alabar la hermosura física de una mujer: alabanza, reconocimiento o valoración, que incide directamente sobre esa belleza singular en cuanto *pura imagen*; imagen paradigmática y tipificada, que ha sido separada, *extrañada*, de la propia “mujer bella” (como si constituyera, otra vez, una imagen “otra” de sí misma, infinitamente ajena⁷⁵). En este caso, y a diferencia del Ama/Actriz, W218 parece *haber incorporado a su plena voluntad los preceptos que la instan a asumirse como sujeto retenido en la condición terapéutica de “objeto público”*, merced a los atributos que la revisten: objeto volcado a su calidad de *imagen pura*, o de *imagen de pura belleza* (como si pudiera decirse: en cuanto “objeto público”, la Actriz/Terapeuta/Prostituta ya resignó, en el espacio de la “representación teatral” que imponen sus terapias, su propio fuero íntimo, “arrojada” como está a la exterioridad del rol de “objeto bello y deseable” que debe cumplir en cada ocasión). Por ello, la novela nos incita a leer la proximidad entre la Actriz de la historia del “pasado” y la de W218, “Terapeuta/Prostituta”, en la clave de una *homologación estructural*, que responde a los mismos patrones de dominación masculina, y en razón de la cual la mujer-reconocida, la mujer-estrella, la mujer-objeto, asoma como víctima de su propia belleza física, capturada y revertida para los fines de reproducción de las condiciones bajo las que opera un sistema patriarcal.

Por lo mismo, W218, al igual que la Actriz, se encuentra en una posición tal que no le cabe más que “aceptar” su propia imposibilidad de reconocerse como *sujeto deseante*. Subsumida *en su propia imagen* (imagen sustraída a su persona para los fines terapéuticos del Estado), convertida en *objeto que trabaja* más que en *sujeto productivo*, cosificada por la inmersión de cada aspecto de su vida –por íntimo que sea– en la estructura del trabajo controlado, la consecuencia última de su padecimiento no puede resultar más “lógico”: la

la escena del discurso pronunciado sobre el rol del género masculino en ese “planeta de hombres”, dedicado a los niños “más fuertes” (entre los cuales se encuentra LKJS), con objeto de iniciarlos, como rito de pasaje, en “el ejercicio del Mando” (220).

⁷⁵ Sobre este mismo punto, remitimos al lector al capítulo 3, apartado 3.4.

prohibición de entablar relaciones personales. *Condenada a ser imagen*, debe sucumbir a la constatación de que la imagen no tiene subjetividad. Su vida, en consecuencia, es pura renuncia, velada bajo un disfraz de felicidad. ¿Y no es esta renuncia la condenación que comparten, en el seno de las relaciones de poder intergenéricas, la Actriz estrella de cine y la prostituta, imágenes radiantes *que no pueden tener secretos*? De hecho, si nos detenemos en la agresión que sufre W218, a la que aludíamos recién, nos daremos cuenta de que se debe a que el paciente agresor “sabe” que trata con una “enfermera sexual”. Y es este oscuro “saber” el que incita a este sujeto a querer desenmascarar la imagen que tiene ante sí. Esa acción no puede consumarse más que como un grito desahogado, en cierto modo lleno de impotencia y desazón. El grito, en el mismo momento de alcanzar el orgasmo, y casi como si pretendiera *dar con el secreto de la imagen*, es el de “¡Putas, putas!” (143).

4.2. La tragedia de la “imagen modelo”

Remarquemos, no obstante, que es solamente cuando W218 conoce a LKJS, que se producirá en su vida asediada por un control permanente -pero que en apariencia resulta provechoso para la armonía en que conviven todos los ciudadanos- un giro inflexivo de hondas consecuencias.

En efecto, si bien W218 manifiesta su angustia a través de las pesadillas que la acosan y la revela claramente al escribir a la calculadora sobre su temor a un futuro amoroso incierto, ella logra “racionalizar” esos sentimientos a través del convencimiento de que es mejor que las cosas sigan como están. Y es sólo cuando la respuesta de la calculadora la frustra, cuando la insta a alejarse del hombre que ella cree ser su amor, que W218 decide “luchar por sus nuevas convicciones” (174). En otras palabras, es llevada por un súbito impulso “amoroso”, desconocido para ella misma, que consigue dar con una evidencia fatal, por la cual la armonía del sistema se le revela, terriblemente, como un infausto procedimiento de control. Es así como se percata de que en su lugar de trabajo es observada y vigilada -puesto que “algunas de las paredes de los cuartos permiten visión y audición” (167)-, y esto no sólo produce en ella, y en su marco de creencias y convicciones, una gran decepción, sino que también, tal cual sucediera con el Ama/Actriz, le provoca un quiebre íntimo que la arrastra a un ansia irrefrenable por *escapar*.

Nuevamente, sin embargo, ocurre lo “inevitable”: en el momento en que W218 cree liberarse de ese yugo funesto, no hace más que ponerse al servicio de ese “hombre superior” que esperaba y que ella está segura es LKJS. En efecto, él la ha seducido con bellos obsequios, visitando lugares de ensueño y presentándose físicamente tal como ella ha imaginado a su hombre ideal. La perfección de la que se enamora W218, no obstante, pronto resulta ser falsa: cuando ella obtiene un permiso autorizado para realizar un viaje fuera de su país, con el secreto afán de encontrarse con su amado y no volver nunca más a su lugar de origen (del que ha descubierto la verdad latente detrás de su ordenamiento social, merced a las propias insinuaciones de su amado, quien supuestamente pretende “liberarla” en una *nueva vida soñada* lejos de estas formas de control), le toca desenmascarar, tristemente, lo que yace bajo *esa imagen de perfección* del hombre del cual se ha enamorado. De esta manera, llega a descubrir que LKJS usa lentes de contacto (un pobre sucedáneo que maquilla sus “bellos” ojos), que además está casado y que, para colmo de males, trabaja en realidad como un espía encargado de asediarla a ella misma, su presa inocente, por ser “la bruja de la lectura del pensamiento”. Y en razón

del hecho de que el *don* que supuestamente se manifestaría (a ella también) a los 30 años, se activa inesperadamente al momento de cumplir los 21, W218, la Terapeuta/Bruja, accede incluso a una verdad aún más cruda encubierta tras la agraciada apariencia del hombre que ama: LKJS ha tenido siempre otras intenciones, que no eran precisamente las de entablar una relación amorosa, y que se revelan en su pensamiento:

Una mujer que leerá el pensamiento de todo hombre que la codicie sexualmente, y le permita mirarlo a los ojos. Un peligro para este planeta de hombres, mi planeta. Por eso hay que eliminarla, o por lo menos tenerla bajo control, un control de hombres. Incluso es posible que nosotros la podamos utilizar para nuestros planes de expansión territorial y económica. Será posible engañarla, a pesar de sus percepciones desmedidas (219).

Aquí se añade otro elemento sustantivo: W218 no sólo ha padecido su propia *objetivación como imagen* en el marco de sus labores “terapéuticas” como “Actriz/Enfermera sexual”; además, ahora se cierne sobre ella otro peligro inesperado, cual es el de verse reducida a la condición de mero *objeto de estudio*, de *anomalía zoológica* (o “cosa rara”) producto de esa extraordinaria habilidad (sobrehumana o subhumana, esto no queda claro) consistente en leer la mente de los hombres. De hecho, luego de la relación sexual con LKJS, el “Amado/Espía encubierto”, W218 ha sido manipulada como un verdadero depósito de muestras de análisis científico: el pérfido enamorado extrae con su dedo restos de secreciones vaginales, y se encarga de guardarlas en unas asépticas placas de vidrio para un posterior estudio microscópico.

Tal cual sucede con el Ama en su noche de bodas, esta agresión pasa desapercibida para la víctima indefensa, y esta inconsciencia llega todavía al extremo de producir en ella una reacción levemente placentera. Y, tal como reacciona la Actriz cuando toma conciencia de las alevosas intenciones de Theo, en tanto W218 descubre el engaño del que está siendo objeto por parte de LKJS, hace lo posible por escapar de su lado y la única salida que contempla es el ataque directo. Las consecuencias de esta crítica decisión serán también similares para ambas protagonistas, puesto que las dos acaban recluidas en sendos “recintos carcelarios”; el Ama, en el régimen de vida que le impone Hollywood, y W218, en el hospital para enfermos contagiosos. De hecho, cuando W218 es sometida a interrogatorio, antes que revelar los motivos de su agresión, ella prefiere “ir a la cárcel en vez de ser colocada bajo el microscopio” (231). Esta actitud defensiva, evidentemente, nos recuerda la reacción de la Actriz en México, cuando su amado le pide que se analice con su psicoanalista: al igual que W218, la Actriz había sospechado verse entregada a las potencias enemigas, y peor aún, en un caso como en otro, esta sospecha no podía sino hacerse eco de un profundo temor a ver violentada su intimidad en manos de los *saberes* determinados por las estrategias de poder intergenérico. Es decir, la sospecha, en último término, recaía sobre los mecanismos de saber que pondrían en funcionamiento sus categorizaciones y taxonomías con el fin de establecer la anomalía, la monstruosidad, del *ejemplar* examinado: un objeto *peligroso*, por supuesto, apartado para ser incorporado a las nomenclaturas regidas por un *orden del conocimiento*, por un poder-saber, que se encuentra a la base de las relaciones intergenéricas imperantes.

En consecuencia, W218 entiende que la situación en que se encuentra no le deja otra opción que una férrea defensa de su propia integridad. No obstante, la perpetración del ataque contra LKJS la lleva a la reclusión, y con ello su situación se vuelve aún más desesperada que antes. Al respecto, resulta revelador el hecho de que W218 pueda, en definitiva, permutar su condena a cadena perpetua por el servicio en un hospital para enfermos contagiosos. Esto significa que podrá continuar realizando el mismo tipo de

labores, y que por lo tanto seguirá llevando el mismo tipo de vida controlada (que ahora, eso sí, *padece* como una forma intolerable de restricción, en virtud de lo que ha *llegado a saber* sobre el tipo de organización que la rige), con la única y crucial salvedad de que en lo sucesivo no sólo estará encerrada, sino que, además, morirá enferma. Más aún: así como el Ama/Actriz accede a un último conocimiento *trágico* antes de morir (la certeza de que El, su amado, nunca quiso traicionarla), W218, víctima de sus propios dones, puede *leer* en la mente de LKJS su arrepentimiento por haberla decepcionado. W218 *sabe* que morirá contagiada (como si una *muerte en vida* fuera, todavía, algo peor que la muerte misma); y *sabe*, también, que *el amor pudo ser posible*.

En este sentido, sólo nos cabe volver a hacernos eco de las observaciones que hacíamos hacia el final de nuestro examen de la historia del “pasado”, la del “Ama/Actriz”⁷⁶: el *saber* de la posibilidad perdida del amor, el *saber* de la condena a morir *en el ejercicio de las labores*, aparece aquí también como *el único saber posible* para W218, el único saber destinado, trágicamente, al sujeto de género femenino. Entre la historia del “pasado” y la historia “futurista”, por lo tanto, se dibuja un círculo vicioso sobre el cual inciden los efectos devastadores de la cultura patriarcal sobre las relaciones amorosas. En uno y otro caso, las dialécticas del desconocimiento y de la mentira, de la sospecha y de la cruel revelación, de la liberación y del encierro, obedecen en último término a aquella condición indecible entre el amor y el desamor, que se manifiesta en el seno de una estructura discursiva intergenérica que ha condenado a la mujer a ser objeto de adoración *o no ser nada*.

Nuevamente, pues, nos hallamos ante el problema de la *cosificación* tal cual éste se desarrolla en el núcleo de la homologación entre el orden social y el orden privado, con que opera culturalmente el fenómeno de la dominación masculina: se trate de la mujer “encerrada en la intimidad” (el Ama), o de la mujer condenada al “servicio a la comunidad” (W218), siempre se trata, finalmente, del cuerpo fetiche, de la imagen-modelo, de la belleza extraordinaria e impoluta. Dicho de otro modo: siempre se trata de estos mismos parámetros estandarizados, entendidos como modelos de identificación que se imponen a las subjetividades femeninas. Parámetros, imágenes-tipo, en los que reside no solamente el germen de una admiración extática ante un sujeto objetivado y pasivo por parte del canon masculino heterosexual, sino también, por lo mismo, el principio de una necesidad de reducción permanente de esas subjetividades, de su devenir-mujer, a un marco de demandas que las condenan, siempre, a tener que asumir su propia condición de objetos (extraños), igualmente adorados y temidos.

4.3. El pubis angelical ¿otra imagen modelo?

La adoración y el temor vuelven a aparecer como reacciones paradigmáticas del canon masculino heterosexual, en la historia que narra la enferma de la cama 27, compañera de W218 en el hospital para enfermos contagiosos, a quien las demás reclusas tenían por loca. Revisemos bajo qué circunstancias se produce este hecho.

El relato trata acerca de una mujer que supuestamente había logrado escapar de ese lugar del que nadie creía posible hacerlo:

Y es que el frío, la locura, el viento, la audacia, el hielo mismo, el ansia de ver a su hija, las estrellas, todo junto hizo que ella se desintegrara en el aire. Por

⁷⁶ Remitimos al final del capítulo 3, apartado 3.5.

eso nadie la pudo perseguir ni traerla de vuelta. Y mientras tanto en su país luchaban los hombres en la Plaza del Pueblo, se mataban los hermanos los unos a los otros, y allí en el centro mismo de la plaza, donde se yergue una pirámide blanca, apareció de nuevo ella, el aire le reintegró la carne. Yacía junto a la pirámide, dormida, cubierta por su camisón apenas, descalza. El rugir de los cañones la despertó. No sintió miedo, como tú no sentiste miedo de mí, que soy tan fea como esa matanza que ella vio al abrir los ojos. Y se puso de pie y preguntó, forzando la voz cuanto pudo, dónde estaba su hija. Pero nadie le supo contestar, los tiroteos arreciaban y a los soldados se les ordenaba quemar más y más pólvora. De pronto se desató un viento extraño y el camisón se alzó, mostrándome desnuda, y 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. Los guerreros se paralizaron de estupor. Un ángel había descendido sobre la tierra. Y el tiroteo cesó, y los enemigos se abrazaban y lloraban dando gracias al cielo por haber mandado un mensaje de paz. (247)

Como es posible apreciar, es la revelación del pubis angelical (la visión de un fragmento material, corpóreo, de una forma de divinidad) lo que produce una reacción de temor que, simultáneamente, y de modo indiscernible, lo es también de adoración. Su presencia tiene aquí un efecto positivo, puesto que no sólo le permitirá a la mujer ser escuchada, sino que además detendrá el conflicto bélico que se desarrolla en su país de origen. En otras palabras, el pubis angelical aparece como la condición (efímera) para un mundo feliz, *angélico*: su irrupción en este mundo es capaz de intervenir el curso de los acontecimientos, como si se tratara de la imagen de una promesa cumplida. Sin embargo, en el encuentro con un hombre de su propio pasado, se ponen en evidencia otras consecuencias, de distinto signo, para esa misma mujer:

Me dijo que lo perdonara por haberme dicho que yo era una frívola mujer, despreocupada de la suerte de su pueblo, y que en nombre de todo un país me agradecía el milagro de la paz, el cielo me había elegido para señalar el camino de la salvación. No supe qué responder, porque si bien en esos momentos yo era la encarnación del Bien, por dentro no era más que una pobre mortal atormentada por el miedo de perder lo único que amaba en la tierra. (248)

La mujer ha padecido en el pasado un estigma, el de ser “frívola”, lo cual parece ser solucionado (también *milagrosamente*) con la insólita revelación del pubis angelical. No obstante, esa nueva particularidad de su cuerpo se manifiesta, igualmente, como una *anomalía zoológica* (o “cosa rara”), es decir, como algo *extraordinario*, como una condición sobrehumana que alterna casi sin diferencia con lo propiamente “subhumano”, en el entendido que la mujer ya *no es vista como un ser humano*. Ha dejado de ser considerada como tal, se le ha restado ese derecho, dado que ahora se ha transformado en “la encarnación del Bien”, es decir, porque se ha convertido, a cabalidad, en una “imagen modelo”. Tal cual se señala en la propia narración, la tragedia que le hace sentir el peso de esta carga se traduce en que nadie es ya capaz de comprender que, como “una pobre mortal”, ella sólo desea encontrar a su hija. Ese desgarró le resulta íntimo e incommunicable. Ese desgarró de humanidad es lo que la imagen del pubis parece separar de ella misma, en ella misma⁷⁷.

⁷⁷ Inevitable resulta leer también, en este pasaje, una alegoría del destino de las Madres de Plaza de Mayo, puesto que la mujer de pubis angelical desciende en la “Plaza del Pueblo” que tiene, como la Plaza de Mayo en Buenos Aires, una pirámide blanca, lugar por el

A pesar de esta dolorosa situación, la vieja enferma, quien en el curso de su narración ha cambiado su relato en tercera persona por uno en primera persona, asumiendo así el rol principal, cree que el pubis angelical constituye finalmente su propia salvación y la de su amada hija, que también es poseedora de esta peculiar anatomía:

Y sólo entonces me di cuenta de por qué no me importaba más que ella en el mundo, de por qué la quería tanto, ¡porque sería una mujer a la que ningún hombre podría rebajar! ¡porque no sería sirvienta del primer sinvergüenza que le oliera ese punto débil entre las piernas, la sirvienta del primer perro que supiese olerle la insensatez! (248-249)

Se presenta aquí un problema muy interesante para la interpretación: ¿constituye acaso el pubis angelical, su presencia emblemática e inquietante, una forma de salida al problema de la dominación masculina? De ser así ¿cómo entender su *revelación*, qué es lo que representa? ¿cómo referir su condición significativa? Para Morello-Frosch (citada por Lavers⁷⁸) el pubis angelical vendría a representar la “ausencia de deseo” que daría término a la explotación del género femenino por el género masculino. Este parece ser el sacrificio que Ana, en la historia del “presente”, no está dispuesta a realizar, pues se niega a renunciar al “romance”. Pero si esta es la consecuencia que Ana –o el lector- debe deducir de esta historia, el fin de la explotación cesaría sólo en la medida en que el objeto de explotación dejara también de existir, como argumenta Pellón (citado por Lavers). Tal vez sea ése, precisamente, el dilema que se le presenta a Ana. Sin embargo ¿hay atisbo de alguna solución? Lavers sostiene que “Puig no tiene intenciones de resolver el dilema”⁷⁹, aunque pueda resultar plausible indicar que la novela tendría un final “esperanzador”, en el entendido de que Ana llegaría –aparentemente- a la conclusión de que “las mujeres no deberían permitir ser criadas con los valores de la cultura de dominación masculina... las generaciones de mujeres deben agruparse y enseñarse unas a otras...”⁸⁰.

Por otra parte, la alegoría del pubis angelical, para una autora como Bacarisse, se presenta como una solución que implicaría una renuncia a la identidad sexual (es decir, como una modalidad que opera en pos de una liberación sexual, más que de una liberación de la mujer propiamente tal), por lo que no resultaría eficaz, en definitiva, para conseguir un ansiado estado de felicidad, aunque esto fuera posible (“the solution of the renunciation of a sexual identity, the pubis angelical, would be inefficacious even if it were feasible”⁸¹). Nuevamente, se apunta aquí al hecho de que Ana vive un dilema insubsanable, ya que siempre tiene que optar entre dos males (“two evils”⁸²). En ese sentido, pareciera ser que la novela se exime de proveer al lector alternativas que no comporten, de un modo u otro, alguna faceta dañina (“everything has its harmful side”⁸³).

Existe, sin embargo, otra clave de lectura que permite vislumbrar una salida. Lo que podemos rescatar de la historia de la enferma de la cama 27, es que ella reconstruye

cual ya desfilaban, desde 1977, estas mujeres que encarnan, al menos en cierta forma, una identidad politizada y contrahegemónica, a partir de la búsqueda de los hijos/as desaparecidos/as durante la dictadura militar.

⁷⁸ Lavers, Norman *Pop Culture into Art. The Novels of Manuel Puig*. Columbia: University of Missouri Press, 1988.

⁷⁹ Lavers, Op cit, p.47.

⁸⁰ *Ibid*, p.48.

⁸¹ Bacarisse, *The Necessary Dream (a Study of the Novels of Manuel Puig)*. Totowa: Barnes and Noble Books, 1988, p.165.

⁸² Bacarisse, Op cit, p.144.

⁸³ *Ibid*, p.148.

su historia a través de la ficción del lenguaje. Y al hacerlo, ha *elegido una imagen de sí misma* que le comporta más beneficios que cualquier otra imagen que pudo haber tenido anteriormente: ya no es una mujer “frívola”, sino la “encarnación del Bien” que, por lo mismo, no será “sirvienta” de ningún hombre. Es esa la imagen del pubis angelical, y su potencia secreta: una imagen que siempre se ha entendido como asexual, pero que, significativamente, en esta historia aparece incorporada, sobrepuesta, a la imagen encarnada de una mujer; es decir, incorporada a un sujeto en el que aún se reconoce un signo de género femenino, pese a la anatomía “anómala”, claramente diferente a la asociada a ese género. En otras palabras, ella se reconoce como mujer, pero ese reconocimiento no depende de su “propia” anatomía y esto la hace sentirse liberada, pues los “otros” no verán un cuerpo que “autorice” su propia subyugación, como supuestamente puede suceder con un cuerpo de mujer. No se trata, entonces, de una renuncia al deseo, sino de renunciar a ser la imagen objeto del deseo masculino. Lo paradójico es que, ante la imposibilidad de ver ese cuerpo de mujer, lo único que los hombres del relato pueden ver es la imagen-modelo, la “encarnación del Bien”. No ven a un ser humano: eso les está vedado. En este sentido, el pubis angelical no estaría exento de ciertos rasgos trágicos, evidentemente, pero el reconocimiento de que los sujetos pueden dar origen, a través de las representaciones que hacen de sí mismos, a nuevas subjetividades, parece abrir el camino para una forma de respuesta o de solución, o si se quiere, a un escape más definitivo.

Capítulo 5. Hacia la construcción de nuevas subjetividades: la historia de Ana

“Más que abrazarlas, quiero... hablar con ellas, ...y hasta pueda ser... que nos entendamos...”

(Pubis angelical, p. 252)

5.1. La situación de Ana a la luz de las historias del Ama/Actriz y de W218

La historia de Ana, la mujer del “presente”, ya ha sido objeto de una primera aproximación en el capítulo 2 de nuestro estudio, a la luz de dos consideraciones, principalmente. La primera decía relación con una modalidad dramática centrada, ahora, en un estilo directo, construido en base a los diálogos que sostienen los personajes y al “Diario íntimo” de la protagonista. La segunda, estaba referida al *momento crítico*, en el sentido autobiográfico, por el que atraviesa Ana, y que estructura en rigor toda esta sección de la novela (que constituye, desde luego, la sección principal, la que articula el conjunto de las narraciones que la integran).

Este momento crítico, como se recordará, pudo ser vinculado, en algunos de sus aspectos, a la noción benjaminiana de *Jetztzeit*, “*tiempo-ahora*”⁸⁴. Fue esta posibilidad la que nos permitió entender el “momento crítico” de Ana como seña de un proceso autorreflexivo en el que se libra la lucha constitutiva de esta subjetividad ficcional, contra un conjunto de factores que han marcado su experiencia de vida de un modo desfavorable, y que por lo tanto autorizan (más aún, demandan) un lectura en perspectiva histórica, no ficcional: una lectura que registra, por así decir, el devenir de una lucha al interior de una estructura discursiva intergenérica, establecida según ciertas pautas hegemónicas patriarcales. Por ello, hemos dicho también que la figura del lector se encuentra incorporada como un elemento decisivo en este tránsito o pasaje entre la ficción y la perspectiva histórica, por cuanto en él se articula, como ya señalamos, la dimensión *exhortativa*, crítica, desde la cual nos hemos propuesto leer *Pubis Angelical* (y en esto residía, sobre todo, nuestro énfasis sobre el “estilo directo” como estructura narrativa del relato ambientado en el “presente”).

Señalamos asimismo, en aquella parte de nuestra exposición, que la búsqueda de Ana parece orientada sobre la manera como su propia situación *presente* está relacionada con un conjunto de prácticas discursivas instauradas que continúan afectándola, y que la llevan a un ejercicio de revisión en función de una posible ruptura con la implacable lógica que

⁸⁴ *Supra.*, apartados 2.2 y 2.3.

las ha gobernado hasta ahora. Retomaremos, en este último capítulo, algunos de estos puntos, en consideración a los elementos que nos han ido apareciendo en nuestro análisis de las historias del “pasado”, la del “Ama/Actriz”, y la del “futuro”, que tenía a W218 como protagonista.

En el examen introspectivo de Ana, no pasará desapercibido para el lector un sinnúmero de *constantes* que se ven *reflejadas también en las historias del “Ama/Actriz” y de W218*. Como se indicó con anterioridad⁸⁵, el efecto *exhortativo* que pone en juego esta obra apunta, en especial, a una yuxtaposición de identidades entre las protagonistas, como una estrategia inherente a la articulación de los relatos que induce al propio lector a revisar, a partir de estos mismos recursos de ficción, el devenir histórico de la “identidad femenina”. Dicho con otras palabras: en la superposición de las tres historias, el lector llega a percibir cómo Ana no ha hecho sino representar los mismos roles que habían sido impuestos a las otras protagonistas. Es esto precisamente lo que se declara, por vía indirecta, en el amargo reproche de Ana a su relación con Fito, su ex-esposo, quien la trataba como si ella fuera “el ama de llaves durante el día, y la prostituta ahí contratada todas las noches” (78). Como vemos, el descontento de Ana apunta a una flagrante manipulación, a una objetivación sedimentada en el núcleo de las relaciones maritales: la obligación de la esposa de responder, como sujeto reducido a la máxima pasividad, a un conjunto de roles, y a la representación de papeles que se corresponden con imágenes tipificadas de la mujer. Ya lo hemos visto: el ama y la prostituta, los estereotipos que representan la inversión de la imagen-modelo, del cuerpo-fetichismo o de la “estrella de cine”, y cuya duplicidad fue encarnada en los personajes del “Ama/Actriz” y de W218 respectivamente (una mujer del “pasado” y otra del “futuro”, como extremos de un mismo arco), vienen a hacerse presentes, entonces, como modelos de identificación indeseables, a los que Ana se resiste a dar su consentimiento.

En su proceso crítico de autoconciencia, Ana intenta comprender en qué momento y –lo que es más importante– de qué manera estos roles hegemónicos han podido operar sobre ella con todo el peso de una imposición culturalmente aceptada. Ese peso se refleja, por ejemplo, cuando Ana siente que está loca por pensar que su vida depende de encontrar un hombre adecuado y escribe: “Qué estúpida. Y lo peor es que ésa es la verdad. Sin esa ilusión no me importa vivir un minuto más. ¿Por qué soy tan tonta? ¿quién me habrá metido eso en la cabeza? ¿O es que está en la naturaleza la necesidad de romance?” (177). Es en base a esta reflexión que llega a reconocer no sólo esa triste interpretación de sí misma como el ama y la prostituta en su relación con Fito; tiene que admitir también que como resultado de su propia insatisfacción sexual con su marido, se veía en la necesidad de echar mano a un imaginario erótico tipificado, poblado de aventuras románticas y otras fabulaciones similares, y por las cuales le correspondía asumir distintos tipos de papeles en su mente, “como una actriz” (179). En otras palabras, Ana, al igual que el “Ama/Actriz”, también sufre la decepción y el sometimiento que implica no poder participar activamente de la relación sexual, con la salvedad de que Ana intenta paliar esa condena a la pasividad de su rol con la potencia de una imaginación consoladora, por medio de la cual ficciona la interpretación de otros roles. La necesidad de los roles imaginados, no obstante, no deja de aparecer a los ojos de Ana como otro síntoma de su propia culpa; el reproche, como se ve, se dirige inmediatamente hacia sí misma, hacia la aceptación de ese otro modo de condena que consiste en construir otras imágenes de sí que, paradójicamente, la *objetivan*, la *convierten en actriz que representa otros pobres papeles*.

⁸⁵ Cf. Capítulo 2, apartado 2.3, y capítulo 3, apartado 3.1.

Las situaciones pasadas sobre las que Ana reflexiona, y en las que el lector puede ver el modo como ella ha padecido los “modelos” disponibles de subjetividad femenina, han provocado en esta joven mujer un tipo de respuesta o de reacción *inmediata*, patética (si se quiere, desesperada, aún cuando en esta respuesta siempre podamos hallar un signo evidente de voluntad y razonamiento). En ese pasado, Ana siente, tal cual sucede con las otras protagonistas, la necesidad de escapar, ya que el agobio por las responsabilidades que debe cargar como ama de casa le han resultado asfixiantes y han provocado en ella un profundo abatimiento. Fito, tal cual sucedía con el “Amo”, frecuenta cenas con “gente importante”, participa de una cotidianidad pública y política que está vedada para Ana, y ejecuta su mandato en la vida “hogareña” con claro despotismo, haciendo valer su autoridad patriarcal con su *decisión* sobre cada aspecto de su vida de pareja. La respuesta de Ana, su único medio para alejarse de esta situación, es el divorcio. Pero esta fórmula de escape no trae aparejada la ansiada felicidad. De nuevo hallamos, como principal razón de esta desdicha, un modo de *interiorización* permanente de la culpa: Ana padece esta culpa autoinfligida en nombre de su hija, a quien tuvo que “renunciar” para seguir trabajando. Ana, en consecuencia, sufre de la aparente imposibilidad de compatibilizar los roles productivos y los roles familiares, que en el caso de los sujetos de género femenino se presenta como una *encrucijada dolorosa*, y como una condena por partida doble: o “ser madre”, y renunciar al ámbito laboral, o “ser trabajadora”, y renunciar *a su hija*. Es este sentimiento de insatisfacción y de culpabilidad, imposible de sobrellevar sin ningún costo emocional, el que va transformando el vínculo entre Ana y su hija en una relación cada vez más lejana y conflictiva. Como es notorio, el registro de las relaciones *intra*genéricas abre un nuevo expediente en una larga lista de situaciones por las que se deja ver, aún sea de manera referencial, las consecuencias incalculables de una “normalidad” en el ámbito de las relaciones de poder intergenérico que cada mujer debe pagar de modo solitario e intransferible.

Por su parte, tampoco las otras relaciones amorosas en las que Ana se ve envuelta después de su ruptura matrimonial, alcanzan a brindarle la esquiada felicidad que anda buscando. En un principio, la relación que entabla con Pozzi en Argentina, su país de origen, parece ser el conducto apropiado para su satisfacción afectiva. Sin embargo, ésta se ve enturbiada porque, al igual que LKJS, Pozzi antepone su causa política (ligada a una compleja articulación de la izquierda peronista) y su familia, al amor que siente por Ana. Cuando Alejandro aparece en su vida, Ana decide alejarse de Pozzi, al haber llegado a la convicción de que este nuevo hombre, que en verdad no le resulta tan atractivo, parece dispuesto a *cumplir todos sus deseos*, y cuenta con la capacidad para ello. Ciertamente, Ana actúa como si no hubiera una mejor manera de asegurarse la felicidad (o por lo menos, como si valiera la pena correr ese riesgo). El principal recurso de seducción de Alejandro es digno de la “vieja escuela”; al igual que LKJS en la historia del “futuro”, colma de regalos a su pretendida, apelando a un criterio (básico pero efectivo en el caso de Ana) que consiste en *poner en sus manos lo que ella sólo hubiera podido soñar con tener*. Sin embargo – y he aquí otro reverbero de LKJS-, Alejandro también es movido en última instancia por una causa política (es parte de la extrema derecha y se ha acercado a Ana con el fin de llegar a Pozzi), y lo único que diferencia su actitud de la de Pozzi (actitudes, ambas, como hubo ocasión de verificarlo también en las otras historias, consistentes en la manipulación afectiva de Ana para esos otros fines “a gran escala”), es el grado todavía mayor, y más poderoso, de cinismo. Alejandro tiende una trampa a los deseos de Ana, usando el señuelo material de unos regalos de lujo que resultan imposibles de rechazar “*para una mujer*”: “Belcebú sabe elegir las armas con que atacar” (92). En ese sentido, Alejandro ciertamente

guarda un parecido más cercano con el “Amo”, quien, como veíamos⁸⁶, tenía la malévol y astuta capacidad de maquillar sus funestas pretensiones a través de una estrategia que las hacía aparecer revestidas de *glamour* y con el destello de los sueños cumplidos.

Pronto, empero, esta extraña relación con Alejandro se resuelve en toda la carga de peligro que Ana, progresivamente, comenzaba a intuir. Será justamente su anterior vínculo con Pozzi el que se volverá, ahora con Alejandro, motivo de este peligro. Enfrentada, otra vez, a una circunstancia apremiante, Ana toma la decisión de escapar, dejando la Argentina para irse a México. Lamentablemente, sus pretensiones de tranquilidad se verán de nuevo interrumpidas, puesto que en su país de acogida deberá padecer otra situación de encierro y de inmovilidad: no le será posible abandonar el hospital en que se encuentra, producto de una grave enfermedad.

Como se ve, en la historia de Ana se enlazan muchos de los elementos que habíamos anotado a partir de los relatos del “pasado” y del “futuro”, referidos a la homologación del orden social y del orden familiar, como estructura discursiva que está a la base de una lógica cultural intergenérica en el que se reiteran ciertas *constantes* por las cuales el sujeto de género femenino se ve reducido según las prerrogativas que imponen los roles normados por el régimen patriarcal, y que operan, aún considerando su diversidad, de acuerdo a una lógica compleja de objetivación y de cosificación. A pesar de sus matices y de sus variaciones, y teniendo presente la especificidad diferencial de la historia de Ana, quien, por así decirlo, ha tomado la *decisión* de agudizar el curso de la propia crisis que atraviesa de un modo descarnado (accediendo, aún resistiéndose a ello, a un *saber crítico* de las relaciones de poder intergenéricas y de sus posibles vías de acción), los tres relatos se amalgaman de manera notable en atención a esta *yuxtaposición de identidades* (el Ama/Actriz, Ana, W218) que implica también, por cierto, una *yuxtaposición de situaciones* igualmente desfavorables.

Algunas de esas constantes, como hemos tenido ya ocasión de ver, quedan claramente señaladas en el relato de Ana. En primer lugar, con Fito, su marido, Ana se ha visto sometida al rol tipificado de mujer-dueña de casa, sobre todo, pero además al de mujer-prostituta, y en ambos casos, que se articulan en la función matricial de mujer-esposa, se trata de roles que operan como registros de un tipo de trabajo o de producción que se manifiesta en el ámbito íntimo. La mujer-dueña de casa exenta de retribución económica, soporte de la integridad del hogar, se ve complementada por la función de mujer-prostituta, sujeto pasivo exento de deseo “manifiesto”, sujeto-objeto en el que se desencadena el deseo canalizado del esposo. Más tarde, Ana resiente también la función de mujer-madre, que aparece como consecuencia natural, y deseable (el único deseo autorizado para la esposa, por así decir), de su condición de casada. En rigor, es ésta la única opción que resta a la mujer en un mundo organizado a la medida de los roles distribuidos entre los géneros en las relaciones de tipo heterosexual; roles según los cuales “él” debe dedicarse a su trabajo y espera, por supuesto, que sea “ella” quien esté disponible para atender las necesidades del hogar, las de los hijos, y claro está, las de sus propios impulsos sexuales.

En un segundo orden de cosas, con Pozzi y Alejandro, Ana se involucra en un tipo de relaciones cuya oscilación entre el amor y el desamor, entre el afecto sincero y el mero interés práctico o instrumental, obedece a una lógica que excede el marco de la relación personal. Si los proyectos que implican transformaciones en el ámbito público “son cosa de hombres” (sin transformar en nada, seguramente, la micropolítica de las relaciones intergenéricas, y sus consecuencias en el carácter de los vínculos intragenéricos), entonces podremos decir que estos vínculos con Pozzi y Alejandro se encuentran *mediados*, o incluso *sobredeterminados*, por las “necesidades” de la Nación, por las causas políticas que, de

⁸⁶ *Supra.*, capítulo 3, apartado 3.2.

un modo u otro, por una razón u otra, se sirven de la persona de Ana como de un objeto a utilizar en vista de esos fines “otros”. Pese a que Ana cree que es por culpa de Alejandro que ella tuvo que irse de Argentina (y, por eso mismo, no se considera una exiliada política), es evidente, asimismo, que su huida del país respondió no solamente a un “ahogo” (como ella misma declara) que fuera producto de que su pareja representara un peligro para ella, sino también porque entendió que la situación política del país (entregada a la lucha entre grupos violentos, subversivos y represivos, tanto de izquierda como de derecha) no le permitía siquiera confiar en alguien que parecía querer brindarle toda la protección, cariño y comodidades del mundo. Ana, en definitiva, no huye a México por escapar de Alejandro, sino porque, al entablar una relación con él, había quedado atrapada entre dos bandos políticos en pugna.

De este modo, una lectura eventual podría llegar a constatar (en connivencia con la situación testificada por la protagonista) que los aparatos institucionales (como el “Supremo Gobierno” o las “Potencias”) utilizan estrategias de poder que les otorgan el dominio sobre los sujetos, del mismo modo que los sujetos masculinos se valen de tecnologías de poder para dominar a los sujetos femeninos. Al respecto, Ana se muestra bastante lúcida al escribir en su Diario: “¿qué diferencia hay entre Hitler y un marido histérico que llega a la casa borracho y maltrata a la familia, y se pelea con los vecinos? Es lo mismo” (212). Ambos tipos de relaciones están traspasados por la misma clase de orden social que establece una situación de dominación, con la ayuda de *estrategias de poder que destruyen, construyen y reconstruyen un saber acerca de sí mismo*: control del cuerpo, privación de los sentidos, utilización cosificadora, desconocimiento de la situación, ocultamiento de las condiciones, encubrimiento de apariencia glamorosa, imposición de imagen, tachadura de un saber, imposición de otro saber. He aquí una lista de los intrincados procesos de construcción del sujeto, de construcción del género femenino y de su condición subordinada, que se ven representados en esta novela ejemplar de Manuel Puig.

5.2. El “momento crítico” de Ana y la re-significación de sí misma

Como señalamos con anterioridad, el hecho de que las subjetividades disponibles (o sea, los estereotipos impuestos) que se le presentan a Ana estén encarnadas en el Ama/Actriz y en W218, invita a leer *Pubis angelical* desde la pregunta por la diferencia entre esas “mujeres desgraciadas” y la protagonista del “presente”. En efecto, si tanto la protagonista de la “historia del pasado”, como la de la “historia del futuro”, sucumben a un final funesto, pese a sus intentos por escapar y liberarse del yugo que las acorrala, bien cabe preguntarse, entonces, ¿existe escapatoria para Ana? ¿se dibuja en la novela una salida a su situación?.

No cabe duda de que Ana *busca* una salida. Sin embargo, no resulta tan fácil establecer con la misma certeza si ella la encuentra o no. Si contraponemos las historias del pasado y del futuro con la del presente, diremos que claramente se observa cierta ambigüedad en el desenlace de la historia de Ana. Una ambigüedad que no se encuentra en las otras historias. En efecto: tanto el Ama como W218 escapan una y otra vez de una y otra situación, pero no logran evadir el cerco de su trágico destino: la muerte. Por su parte, Ana realiza un recuento de todas las ocasiones en que ha ejecutado un plan, una suerte de “escape” que la ha llevado a fin de cuentas, como a las otras protagonistas, a una nueva situación desafortunada. No obstante, en el caso de Ana, la muerte sólo está presente como una

amenaza (que ni siquiera proviene de la intervención de “enemigos”, sino de un cáncer⁸⁷), puesto que no hay certeza sobre su final. Durante las conversaciones que ella sostiene a lo largo del relato, su condición de salud es tan adversa que la muerte parece ser el único desenlace posible, aunque los médicos no se lo han manifestado así. Pero el final es otro. Ana es operada y, al despertar, su amiga Beatriz le anuncia que la cirugía fue un éxito y que “los médicos están muy sorprendidos. Pudieron sacar todo. Tienen la esperanza de que no reaparezcan más... brotes” (250). En este punto puede verse la notable ambigüedad del desenlace, puesto que el lector, como Ana misma, puede perfectamente sospechar que se trata de un engaño. Aún cabe la posibilidad de que Ana esté siendo sometida a una piadosa mentira que le permita vivir en paz los últimos días de su vida. A ella misma le cuesta creer que la inminencia de su recuperación pueda ser efectiva, sobre todo porque ya se le ha mentado u ocultado información en otras ocasiones. Pero, si bien nadie puede tener la certeza de que Ana vivirá, tampoco está la certeza de que va a morir y eso ya marca una distancia entre su historia y la de las otras protagonistas. Ana tiene derecho a estar muy desconfiada, a no creer una palabra de lo que se le dice, pero eso no impide que lo que Beatriz le anuncia sea verdadero. Por lo demás, Beatriz también hace ver la inconveniencia de esperar lo peor. Cuando Ana le reprocha “Pero siempre... hay peligro”, Beatriz le contesta “Peligro... En peligro estamos todos [...]” (250), pero inmediatamente complementa con una frase esperanzadora: “a veces las cosas salen bien, Anita, aunque cueste creerlo” (250). Hay algo aquí, entonces, que permite pensar que la novela apuesta por una forma de esperanza, por leve que resulte su manifestación, pero ¿en qué podría residir esa esperanza? Y sobre todo, ¿cuál sería el camino a seguir para que esa esperanza se concrete?

Como decíamos, Ana busca una salida y es en este punto, exactamente, en el que comienza la narración ambientada en el “presente” (15), y en el que el lector toma conocimiento de las actuales vicisitudes de esta mujer, quien ha decidido tomar el pulso, del modo más descarnado posible, a lo que ha sido su vida y lo que han implicado las relaciones de afecto en que se ha visto envuelta. El curso de este examen descarnado, que se abre con las primeras líneas que ella escribe en su Diario íntimo, y que se sucede en las conversaciones que establece con su amiga Beatriz y con Pozzi, va tomando, no obstante, diversas vías que se articulan con sus esperanzas para un futuro en medio de su revisión de los parámetros de su propio pasado.

Ana está determinada a cambiar su vida, pues se resiste –a diferencia del Ama y de W218- a la idea de que un destino la gobierna. De alguna forma, Ana resiente el relato que ha “triunfado” en ella: “Antes un poco me divertía estar a merced de esas emboscadas del destino, pero en estas últimas semanas ya me han hartado. O yo me harté a mí misma con tanto peligro” (21).

Por eso, la respuesta -casi instintiva- de Ana a esa tensión consiste en *tratar de oír su propia voz* a través de la escritura. Si bien al principio Ana no alcanza a comprender el exacto propósito y el tipo de compromiso que podría implicar para ella, secretamente, el hecho de llevar un Diario de vida (“Debo estar empezando este diario por alguna razón en especial, pero no se me ocurre cuál”, 21), es evidente que intenta rescatar las voces que han sido enmudecidas en su propia historia. A tal punto esto parece ser así, que pronto la razón fundamental que guía la escritura de su Diario será expresada como una necesidad de “armar el puzzle” de su vida. Aparece así la idea de que una posible salida que Ana cree encontrar al problema reside, en suma, en *llevar a cabo un proceso de*

⁸⁷ Evidentemente, esta enfermedad puede interpretarse metafóricamente como otro tipo de enemigo, menos visible, pero igualmente mortal, debido a sus “ramificaciones”.

(re)significación de sí misma por medio del secreto compromiso a la escritura de su diario: articulación, entonces, del proceso autoconsciente de “toma de posesión” de su propio destino, de su propia voluntad, de su reconocimiento y procesamiento íntimo, por la vía de la elaboración de ese “espacio de intimidad” en la escena de la escritura cotidiana, de carácter autobiográfico. Esta idea se ve reforzada por otras consideraciones formales de la novela. Como se recordará, sostuvimos en el capítulo 2 que la diferencia estilística remarcaba una diferencia fundamental entre el caso de Ana y el de las otras dos protagonistas: el Ama/ Actriz y W218 *son representadas* y, por tanto, tienen sus destinos forjados, reducidos por así decir al devenir de esas representaciones heterónomas, mientras que Ana *se representa a sí misma* (y en eso, justamente, reside su búsqueda), lo cual la hace aparecer reticente a aceptar las miradas hostiles que la vuelven una “mujer codificada”, es decir, una mujer que significa “por aprobación ajena”⁸⁸.

Sin embargo, como hemos dicho antes, este proceso no está exento de dificultades. En el transcurso de la novela, Ana no sólo somete a revisión su pasado, sino que también se enfrenta a situaciones presentes que vuelven a situarla en los conflictos de antaño. Por eso siente, de alguna manera, que no puede volver a cometer los mismos errores, y que se encuentra en ese momento crucial de la vida en que debe optar por una dirección u otra. No obstante, y por esto mismo tal vez, le cuesta sobremanera decidirse. Así, por ejemplo, en el momento en que Ana se reencuentra con Pozzi, renace en ella la ilusión de un amor que parecía agotado, y se entrega a esta ilusión en el pensamiento de que él haya acudido a verla con la convicción inculdicable del enamorado. Pero muy pronto es herida por la desilusión: Pozzi le pide un favor (como ese favor que, en el caso del “Ama”, como prueba de amor, consistió en solicitar de ella ponerse en manos de un psicoanalista) con el fin de que Alejandro no continúe perjudicando a la nación Argentina. Además, Pozzi no sólo no ha venido a reestablecer una relación amorosa, sino que utiliza una suerte de chantaje emocional para lograr sus fines, ya que intenta convencer a Ana apelando a que, si accede, estará realizando una buena acción antes de morir. Ana no acepta el chantaje, pero al final de esta historia, la muerte de Pozzi deja a la protagonista en una insoportable incertidumbre: ella *sabe* que la petición de Pozzi no tenía otra significación que la de continuar utilizándola con la mira puesta en sus propios planes y en las ambiciones de su proyecto político, y no obstante, Ana se deja atrapar por su propia resistencia a resignar una lectura distinta, menos honesta consigo misma. Ella *sabe*, pero *no puede ni quiere saber*. No quiere resignar el derecho a la ilusión, o si se prefiere, el derecho a desear entender otra cosa de esta situación: quizás él la usaba, pero Ana no puede estar segura de que eso impidiera un sincero afecto por ella, *del cual él no alcanzó a saber*. Tal vez él sí la amaba, después de todo, pero su amor lindaba en el “desamor”, desde el momento en que su relación estuvo desde siempre *mediada* por las directrices de la vida social y política de Pozzi. Quizás, parece pensar Ana, Pozzi fue víctima de sí mismo, de sus ambiciones y de sus proyectos, o sea, de la demanda del sistema patriarcal al género masculino. Esta idea aparece en la historia de W218, cuando ella ve a LKJS en el grupo de los condenados que van a la zona helada y le dice, aunque sin convencimiento: “No te culpo, hemos sido juguete de fuerzas superiores a las nuestras. Tú no eres responsable de las órdenes crueles que debiste obedecer...” (236). Tampoco Ana puede resolver, en definitiva, esta incertidumbre que ella misma se ha construido como *consolación*. En este punto al menos, Ana no consigue evitar verse atrapada en las redes de un destino melodramático, tal cual acontece con las otras protagonistas de esta novela.

⁸⁸ Lewis, Bart L. “Pubis angelical: la mujer codificada”, *Revista Iberoamericana*, vol.49, N° 123-124, abril-septiembre 1983, p.536.

En consecuencia, a pesar de que Ana ha dado un primer paso de la mayor trascendencia al querer “oír su propia voz” con el fin de darle mejor rumbo a su vida, se encuentra con la dificultad de llevar a término este mismo proceso, puesto que *su propio discurso se encuentra irremediabilmente vinculado, articulado por el de los otros*, aunque a ella le cueste reconocerlo. En otras palabras, Ana ha absorbido esa visión “triumfalista” de los discursos hegemónicos de tal manera que no le resulta nada fácil escapar del círculo en el que se encuentra atrapada. De hecho, cuando Ana escribe sobre su divorcio, da muestras de tener claro que ella no sólo aceptó una situación (que su marido mandara en la casa), sino que también había aceptado un discurso (que *convenía* que fuera el marido quien mandara):

Me gustaría aclararlo bien, acá en este papel, el hecho de que fue una evolución. Porque hubo cuestiones, pasos adelante muy claros en todo esto. Y los quiero enumerar. No quiero dudas inútiles. Esas dudas hacen perder tiempo, me enredan, no me dejan seguir pensando. Pero por dónde empiezo, ésa es la cosa. Punto principal ¿cuándo me convenció de que él iba a mandar en la casa? No, me convenció de otra cosa, de que convenía que él mandase (26-27).

Ana considera ese reconocimiento como un paso adelante; sin embargo, como éste va de la mano con la evaluación de lo que significó para ella el divorcio, su certeza siempre flaquea: “resulta que me había propuesto dejar bien aclarados los pasos de mi evolución. ¿De qué evolución me están hablando? Si di algún paso fue para atrás, como el cangrejo. Fito se alegraría. Pero atención, apenas si estoy empezando a aclararme todo este rompecabezas” (31).

Es así que a partir del proceso autorreflexivo que vive Ana surge una comprensión *parcial* del alcance y del modo como han operado en su propia biografía las imposiciones culturales sobre los roles de género asumidos como “normales”. Sin embargo, Ana no parece llegar a comprender cuál es la forma exacta de conseguir librarse de esos modelos. Cada vez que enuncia una posición en la que parece haber encontrado una suerte de salida, luego se desdice. Sus contradicciones la abruman y se siente, una y otra vez, atrapada.

El problema se le presenta más claramente a la protagonista cuando hace el intento de desembarazarse, aunque fuera de modo parcial, del sentimiento de culpa que carga consigo y, entonces, comienza a pensar en su vida en relación a lo que viven otras mujeres. Ana toma el peso del poder de los discursos hegemónicos imperantes sólo cuando reconoce lo que el lector ya había podido percibir gracias a la perspectiva histórica que exige la novela: que no es sólo ella quien ha vivido esos problemas en carne propia. Así por ejemplo, en el mismo episodio en que vimos un reproche dirigido a sí misma por tener que acudir a su imaginación en el momento de la relación sexual, Ana se exalta con su propia resistencia: “pero tal vez esa sea la verdad, que siempre hay que ser espectadora. Pero no, ese es mi caso, o el caso de muchas, pero no es posible que esa sea la verdad de la vida ¡tiene que haber algo más!” (178).

Podría decirse, entonces, que en este punto reside el momento productivo de la autoconciencia crítica de Ana: cuando comienza a percibir, precisamente, de qué manera su historia personal se ha visto afectada por un conjunto de relaciones de poder (referidas tanto al registro “público” como al espacio “íntimo”) que exceden (pero que, al mismo tiempo, determinan) su propia autobiografía. Es así como nos encontramos, desde el principio de este relato, ante una subjetividad, la de Ana, que ha comenzado a *tomar razón* del modo como su propia experiencia ha sido modelada por ciertos factores que poco a poco dejan ver sus perfiles y sus elementos constitutivos. *Tomar razón* implica, en este caso,

percatarse por ejemplo de una serie de *constantes* y de reiteraciones que Ana no considera únicamente respecto de su vida tal como se ha desarrollado hasta entonces, sino también en comparación con la vida de las otras mujeres que ha conocido y que han tenido algún grado de influencia en sus propias experiencias (principalmente su madre y su íntima amiga Beatriz).

Al tomar razón de estas constantes y de estas similitudes en el contexto de sus relaciones *intra*genéricas, parece inevitable un *“íntimo desgarramiento” en la conciencia hasta entonces “dormida” de Ana*. Si pensamos en su crisis personal (una crisis de carácter existencial, podríamos decir) en términos de un *despertar*, habría que señalar que este despertar (como el del “Ama”, como el de W218, pero también, como una inversión radical de esos mismos casos) devela igualmente una realidad de pesadilla. Pero se debe tener presente el *rendimiento crítico* que supone esta constatación para Ana, en cuanto le permite darse cuenta de que sus propias condiciones de experiencia han sido determinadas por un sinnúmero de estereotipos y de roles impuestos, que se han presentado, directa o indirectamente, como los únicos *modelos de subjetividad* posibles. Modelos canónicos que ella, ahora, se resiste a aceptar como tales, pero ante los cuales no puede más que reconocer su poderío y su eficacia, y en consecuencia, reconocer para sí misma la dificultad que significa poder escapar de su influjo.

En definitiva, será la agudización de sus conflictos personales, y la ponderación de las circunstancias “críticas” que Ana debe sobrellevar en la instancia presente, lo que se le impone como una necesidad de resolución que sólo adquiere todo su sentido cuando esa misma situación personal se considera como *mediada* por un conjunto de factores que comprenden al género femenino *en su conjunto* (esto es, el género femenino en cuanto determinado, de modo complejo, por las matrices discursivas que establecen las relaciones de poder intergenéricas).

En paralelo a esta forma consciente que Ana adquiere de ir develando sus problemas como parte de las trampas de una lógica cultural, si tenemos presente que las historias del Ama/Actriz y de W218 podrían entenderse como los *sueños* de Ana, no cabe duda de que constituyen *otra vía* para tener una perspectiva histórica de su situación presente. Las historias del “pasado” y del “futuro” son *espejos*, formas de reverbero de la vida de Ana y, en ese sentido, son un componente más de su proceso de construcción identitaria, ya que operan como ficciones construidas tanto de fragmentos de la vida de esta protagonista (eso explicaría las repeticiones), como forjadoras de esa misma vida (como atestiguan los cambios de perspectiva y actitud que Ana va asumiendo en el desarrollo de su autoconciencia crítica). De este modo, los “sueños” de Ana podrían ser vistos como una *analogía del rol de la ficción en la posibilidad de subversión*. En este sentido, la escritura de Puig parece hacer oír las voces del pasado en el inconsciente de Ana, a través de la historia del Ama, e impone al mismo tiempo la escena posible del sostenido silenciamiento de esas mismas voces, a través de la historia de W218. Visto así, estas historias constituyen una suerte de llamado de alerta a la propia situación de Ana (y una llamada al lector, por extensión): un llamado apremiante, en suma, que instaría a no resignar una posición más proactiva, a no ceder a la pasividad, a no aceptar el pasado tal cual otros lo han narrado, ni a esperar que el tiempo cambie mágicamente, por sí sólo, sus propias condiciones de vida. No en vano todas las protagonistas de esta novela tienen sueños que despiertan su curiosidad, y que las inquietan de tal manera -aunque no sepan bien porqué- que operan como el móvil para el descubrimiento de las historias -que han sido silenciadas- de las “mujeres desgraciadas”: la niñera-madre, en el caso del Ama/Actriz, y la actriz censurada, en el caso de W218. Y no por nada Ana *re-escribe* su vida: la ficción no sólo pondría a disposición sus

propias potencialidades como discurso crítico y exhortativo, sino que además constituiría una herramienta que daría a Ana la posibilidad (y a nosotros, los lectores) de ser partícipes, finalmente, de nuestra propia historia.

5.3. La identidad puesta en una línea de ficción: la construcción social de nuevas subjetividades

El final de la novela resulta fundamental para entender las conclusiones que Ana obtiene de su “momento crítico”. Tenga o no la certeza de que seguirá viviendo, Ana decide que es tiempo de ver a su madre y a su hija. Desea, como se expresa en la cita utilizada como epígrafe en este capítulo, entablar un diálogo con sus congéneres y establecer una comunicación más efectiva. Pareciera ser que, en la medida en que Ana comienza a considerar las determinaciones de género que han regido su vida, su inicial propósito de oír su propia voz se transforma en una necesidad de hacerla oír, en especial, por miembros de su mismo género. ¿A qué se debe esta necesidad? Revisemos nuestra historia en busca de algunas pistas que nos permitan aventurar una respuesta.

Habíamos señalado que el proceso de re-significación de sí misma que Ana intentaba llevar a cabo se ve de tal manera entorpecido, que no le queda sino admitir que se trata de un problema que involucra al género femenino *en su conjunto*. En otras palabras, Ana parece darse cuenta de que la construcción identitaria no es sólo un proceso individual, sino también social, y esa dimensión colectiva intragenérica amerita involucrar a otros sujetos en el proceso de cambio. Pero no se trataría tan sólo de una solidaridad de género, que busque poner a resguardo a las mujeres de los peligros del mundo en que viven, un “planeta de hombres” (219). Ana percibe que resultaría infructuoso tratar de elegir su “papel” ella misma, porque sospecha que, tal como el “mundo real”, las formas de subjetividad femenina están elaboradas a imagen y semejanza de los hombres, del patrón intergenérico imperante. Ana sabe que para mejorar su vida no bastará con cambiar ese mundo “lleno de guerras y violencias de todo tipo” (212) que los hombres han construido, por un mundo “hecho a imagen y semejanza de la mujer” (213), con “todo lo lindo” que las mujeres se han acaparado, porque todas esas cosas bellas no son incompatibles con la maldad (como ella deduce de su experiencia con Alejandro). Ella sabe, en consecuencia, que se necesitará algo más que sólo elegir una u otra visión, un rol u otro. Sin embargo, Ana no ha entendido aún porqué, ya que sólo puede señalar: “tengo que admitir que no entiendo nada de lo que pasa, ni a mí ni a los demás” (213). Y nunca llega a manifestar conscientemente el hallazgo de una razón. No obstante, en la novela existen otros caminos por los que el lector puede intuir una forma de respuesta.

En efecto, otra vía por la que la novela pone en escena la idea de que la construcción identitaria se lleva a cabo a través de un proceso social, y que tal vez pueda explicarnos la necesidad de comunicación que tanto urge a Ana, puede hallarse en su conversación con Pozzi acerca de las teorías de Lacan⁸⁹. En este diálogo, Ana solicita a Pozzi que le recuerde lo que se habló en un seminario al que asistieron juntos. Pozzi explica -de forma fragmentada, porque está tratando de recordar- la teoría psicoanalítica lacaniana del rol de la fase del espejo en la formación del “yo”. Comienza señalando la experiencia que el bebé tiene de su propio cuerpo como un cuerpo fragmentado, y que “el concepto del todo se lo

⁸⁹ Ver páginas 155 a 158.

dará el espejo” (155). Para Lacan, esta situación implica que ocurre una “identificación”, en el sentido de que el sujeto asume una imagen (imago)⁹⁰. Pero ese proceso constaría de varias etapas:

En un primer momento, el niño percibe el reflejo del espejo como un ser real al que intenta captar o aproximar. [...] En un segundo momento, el niño va a comprender que el otro del espejo no es más que una imagen, y no un ser real [...]. La tercera etapa se señalará por el reconocimiento no sólo del otro como imagen, sino también del otro como si fuera su imagen. Ahora el niño sabe que el reflejo del espejo es una imagen y que esta imagen es la suya. [...] La imagen total del cuerpo demuestra ser, por lo tanto, estructurante para la identidad del sujeto, por medio del propio cuerpo.⁹¹

La importancia de esta fase, según Lacan, reside en que permitiría “establecer una relación del organismo con su realidad, o como suele decirse, del *Inwelt* con el *Umwelt*”⁹². En esa relación, el “yo” quedaría situado en “una línea de ficción”⁹³, puesto que la construcción del sujeto “necesita como intermediario la imagen del cuerpo”⁹⁴. De esta forma, no cabría ya concebir el yo como centrado sobre el sistema percepción-conciencia, sino como “identificación con la *imago* del semejante”⁹⁵, lo que, en definitiva, permitiría hacer un “viraje del yo [je] especular al yo [je] social”⁹⁶. Pozzi parece seguir esa línea de pensamiento cuando agrega, en su explicación: “Pero ahí se dice espejo para significar otras cosas” (155), lo que aclara más adelante, diciendo “se dice espejo, pero como un símbolo. En realidad lo que te devuelve tu propia imagen es la mirada de los demás. Es en los ojos de los demás que uno se ve reflejado por primera vez” (156).

Cuando Ana escucha la versión de Pozzi sobre la teoría lacaniana de la fase del espejo, se espanta al pensar que su identidad está sujeta a la mirada de los otros, precisamente porque siente que esos otros pueden tener miradas muy hostiles (“la mirada de los demás no es siempre objetiva”, 156) y manipularla como quieran (los demás, sostiene, pueden “deformarte como quieren”, 156). Pozzi le pide que trate de ver más allá de eso e intenta explicarle que el inconsciente “está estructurado como un lenguaje” (156), y que “hay un modelo de funcionamiento, pero que no puede ser captado concretamente, sino a través de la ficción del lenguaje” (157), para lo cual señala:

El dice que el yo es aquella parte del ser sobre la cual cada uno tiene control o sea la conciencia. Luego aquella parte sobre la que no tiene control o digamos el inconsciente, pasa a ser ajena, pasa a fundirse con el universo circundante. Es lo otro. [...] Por eso según estas teorías nunca se está solo, porque dentro de uno

⁹⁰ Habría que “comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*”. Lacan, Jacques “El estadio del espejo como formador de la función del yo □Je□ tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos 1*. México: Siglo XXI, 1972, p.12.

⁹¹ Palmier, Jean-Michel Jacques Lacan, *lo simbólico y lo imaginario*, Argentina: Editorial Proteo, 1971, p.23.

⁹² Lacan, citado por Palmier, Op cit, p.23.

⁹³ Lacan, Op cit, p.12.

⁹⁴ Palmier, Op cit, p.24.

⁹⁵ *Ibid*, p.16.

⁹⁶ *Ibid*, p.16.

mismo siempre hay un diálogo, una tensión. Entre el yo consciente y lo Otro, que es, diríamos, el universo (157-158).

Vemos aquí cómo Pozzi, parafraseando a Lacan, enfatiza el aspecto social de la construcción identitaria en su explicación. Pero Ana se pierde en la conversación y entonces discute con Pozzi. Debido a esto, Pozzi no logra explicarle lo que probablemente quería decir al pedirle a Ana que tratara de “ver más allá”: si la identidad está anclada en el terreno de la ficción (“la ficción del lenguaje”, dice Pozzi), esto abre la posibilidad a las múltiples re-invencciones o, como diría Lacan, “la ruptura del círculo del *Innenwelt* al *Umwelt* engendra la cuadratura inagotable de las reaseveraciones del yo”⁹⁷. Sin embargo, es posible que Ana sí comprendiera este punto a fin de cuentas, ya que ha emprendido su propia re-invencción en la *praxis*, pero que se resistiera en este punto de la historia a aceptar el factor social en su devenir sujeto, por otra razón: una razón que, desde luego, se encuentra en el nudo de la tensión intergenérica por el predominio del orden simbólico. En la discusión, él la acusa de “banalizar” la conversación, mientras que ella lo recrimina por querer siempre y pretenciosamente “estar por encima” (158). De esta forma, Ana le reclama a Pozzi –el mandatario autorizado de la explicación- *querer dejarla fuera del lenguaje*, negándole validez a su propia intervención en la condición social del lenguaje y de su ficción constitutiva, de modo que ella se sitúa, así, en el papel de la víctima de un aparato discursivo que establece *un* lenguaje –el proveniente de los sujetos de género masculino- por sobre otro, supuestamente más “banalizador”, que sería conferido al género femenino.

En consecuencia, Ana no sólo rechaza los roles que una cultura machista le ha impuesto, sino que se resiste a ser subsumida en el lenguaje que se ha establecido históricamente como la base de esa construcción identitaria y de sus modelos tipificados, y que no da cabida a otras formas alternas de subjetividad. Tal vez por eso se da inicio a la historia de W218 justo después de esta conversación. Algo ha sucedido, por así decir –y si es que seguimos la hipótesis relativa a los “sueños de la protagonista”-, en el inconsciente de Ana, que le hace imaginar un mundo en el que, como hemos visto, la mujer ha interiorizado el discurso hegemónico masculino a un grado tal que no puede sino evitar toda situación que lo ponga en peligro, puesto que ello implicaría también una amenaza a la “paz y felicidad” del mundo. Ana no parece querer seguir esa alternativa –la única “autorizada”-, quizás porque ha comenzado a entender que la “ficción del lenguaje” no es privativa de los hombres, y que si se asume que “ese” lenguaje es “el” lenguaje, se requiere entonces de *otro lenguaje*, de una transformación radical en las prerrogativas del orden simbólico imperante, para salir del círculo.

Diremos, por consiguiente, que es la decisión de Ana de escribir su Diario lo que le permite entrar, *efectivamente*, en el *orden del lenguaje*, en un sentido muy específico: es de ese modo como Ana puede internarse y tomar su propia posición en la lucha *por* el lenguaje en cuanto lucha *por* la hegemonía de los campos simbólicos y, por ello, de las estructuras imperantes en las relaciones de poder intergenéricas como modelos de subjetivación. Pero para *cambiar el rumbo de su vida*, la protagonista deberá acabar de romper el férreo círculo que ha limitado ese orden como una coraza: el discurso hegemónico de dominación masculina presente en la cultura que ella ha absorbido. Y para romper con ese discurso, deberá acudir a *otros sujetos*, como si buscara alianzas estratégicas imprescindibles. Otros sujetos a los que se ha intentado dejar fuera del lenguaje; otros a los que, habiendo asumido el discurso que les ha legado su cultura, les ha tocado padecer también los moldes que éste les ha impuesto. Queda justificada así la urgencia de Ana por retomar la relación con su madre y con su hija, las más cercanas representantes de su género, emisarias,

⁹⁷ *Ibíd.*, p.15.

asimismo, del “pasado” (la madre) y del “futuro” (la descendiente de Ana). Con este gesto de aproximación, que cierra delicadamente la novela (casi como un leve ademán en que se entreveran el afecto filial y la decisión de entrar en acción), Ana da muestras de haber entendido -o al menos de haber empezado a sospechar- que, para que el cambio en su vida que ella ansía vaya en una dirección correcta, el proceso debe involucrar la *construcción de nuevas subjetividades femeninas*, que sólo podrán surgir de *otras representaciones de subjetividad*, que ya no provengan de la mirada cosificadora-y de sus categorizaciones subsidiarias-que impone el discurso de dominación masculina.

De esta manera, *Pubis angelical* se deja leer como una invitación, como una exhortación al género femenino en su conjunto a tomar la palabra para no ser excluido de la ficción del lenguaje, es decir, para resistirse al falogocentrismo que está a la base de las estructuras de poder intergenérico bajo el orden patriarcal. Invitación, exhortación, que se hace extensiva a todo lector y a toda lectora, pues se los convoca a *asumir, en propiedad, el poder que otorga la ficción del lenguaje*: la construcción de nuevas subjetividades. Subjetividades que consigan poner en crisis la “sujeción” a lo que llamamos “sexualidad”, y cuyas modalidades de construcción identitaria no estén basadas, como sucede en el orden patriarcal, en la condición de la presencia o ausencia de un órgano sexual (en este caso, el pene) que determine el lugar privilegiado de algunos sujetos (pertenecientes al género masculino) en desmedro de los “otros” (pertenecientes al género femenino). ¿No habría aquí, tal vez, un secreto llamado cuyo emblema de movilización bien podría residir en esa imagen de extraño signo, en ese peculiar “ángel de la Historia”, el *pubis angelical*?

CONCLUSIONES

Al comenzar este trabajo, me permití establecer como punto de partida un rasgo que me parecía esencial en la obra de Manuel Puig, esto es, que sus *estrategias narrativas* no pueden ser separadas, en sentido estricto, de un *componente político* que le resulta inalienable, y que está referido especialmente a las relaciones de poder intergeneracionales. A lo largo de este camino, en la revisión de la economía textual de *Pubis angelical* que he llevado adelante en esta tesis y que he propuesto a consideración, nos hemos ido encontrando con varios tipos de recursos textuales que parecen operar a favor de esta hipótesis, y que hacen que esta obra demande una lectura activa, paradigmática, en este sentido.

En primer lugar, como hemos visto, su estructura de “montaje” tiene múltiples efectos significantes. Uno de vital importancia consiste en que, al jugar con la superposición de las historias del “pasado”, del “presente” y del “futuro” que traman la narración, la novela exige una lectura en *perspectiva histórica*. De esta manera, las vidas de las protagonistas se restan a la posibilidad de aparecer como productos de un destino ‘fatal’, inherente a una “esencia femenina” que se perpetuara en un *pathos* melodramático; por el contrario, ahora se revelan como modelos de subjetividad que se han construido históricamente, y cuya “perpetuación” como estereotipos del género femenino puede ser interpelado críticamente, como un efecto deducido de los órdenes patriarcales hegemónicos. José Maristany lo explica del siguiente modo:

Los lenguajes del poder, políticos, sexuales o culturales, públicos o privados, son desarticulados a lo largo de los diálogos y en el diario de Ana; las fórmulas estereotipadas son utilizadas en los diálogos de los personajes, pero en la interacción conflictiva y polémica se cuestiona aquello que resulta evidente y de sentido común, esto es, el contenido mismo de todo estereotipo cuya base es naturalizar lo que en el fondo es un producto histórico-social.⁹⁸

Por tanto, podemos sostener que la estructura de “montaje” *visibiliza una lógica cultural hegemónica* que, como tal, se encuentra presente tanto a nivel de la estructura del *orden social*, como a nivel del *orden familiar*. En buena parte de este trabajo nos hemos detenido a considerar la articulación de ambos órdenes. En el primer caso, son principalmente las “potencias”, o el Estado patriarcal totalitario, los que aparecen en la novela, indistintamente, como figuras que imponen el discurso intergeneracional masculino, ejerciendo diversos modos de control sobre los individuos, aún cuando no siempre resulte tan evidente para ellos mismos. En el segundo caso, en el nivel del *orden familiar*, operan en la novela distintas modalidades de dominación o imposición masculina ejercidas en el ámbito de la *intimidad*, ya sea que se tratase del marido controlador y déspota, ya sea de los fines instrumentales que los pérfidos amantes ocultaban tras la seducción de las mujeres que buscaban enamorar.

Según la lectura aquí propuesta, esta *lógica cultural hegemónica* que la novela va evidenciando tanto en el *orden social* como en el *orden familiar*, se manifestaría, sobre todo, según un mecanismo estructural: la *cosificación*. Podría decirse entonces que la

⁹⁸ Maristany, José “Camaleones y heterodoxos: lecturas de la historia en Flores robadas en los jardines de Quilmas y Pubis angelical”, en *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 207.

cosificación constituye el mecanismo fundamental que está a la base de la estructura de poder intergenérico bajo el orden patriarcal imperante. Por eso, cuando decimos *cosificación*, estamos diciendo, más concretamente, *cosificación de los sujetos de género femenino*: y con ello referimos un mecanismo que interviene en los procesos de formación de subjetividad y que por lo tanto constituye, *discursivamente*, a la mujer en un 'otro', en un 'objeto'.

En este develamiento de la *lógica cultural hegemónica* se deja ver, además, de qué manera esa estructura de poder intergenérico se sustenta en varios tipos de *estrategias de control*, tales como la tachadura e imposición de un saber por otro (reputado como "legítimo", "normal"), o bien, como el revestimiento de *glamour* de la condición misma en que habita el sujeto "desubjetivado" como objeto (mostrándose como "objeto precioso", "imagen pura" o "imagen modelo"). Y, por supuesto, en este ejercicio de develamiento crítico se revela asimismo cómo esta lógica conlleva un sinnúmero de condiciones de vida adversas para las mujeres, quienes se ven obligadas a ser portadoras de una imagen impuesta, heterónoma, y por ello a ser expropiadas permanentemente de su intimidad; como también, a ser partícipes de relaciones conflictivas con otros miembros del mismo género; a tener que optar entre el amor "trágico" o la ausencia de amor; y a vivir, en definitiva, en un permanente estado de desconfianza y de recelo con respecto al género masculino.

Por otra parte, la estructura de "montaje" permitiría, gracias al efecto de reverberación y de mutua implicación de los acontecimientos, re-pensar la aparente singularidad de cada historia, poniendo en cuestión su condición "exclusiva", y allanando el terreno para su lectura crítica. De esta manera, junto con el efecto de continuidad del relato en el que se tejen estas historias, se puede apreciar en *Pubis angelical* un *efecto de ruptura*. Sin embargo, esto se hace más evidente aún al considerar otra estrategia narrativa importante que está presente en la novela: el contraste que se produce entre las historias narradas en estilo indirecto –la del "pasado" y la del "futuro"– y la historia narrada en estilo directo –la del "presente". Este contraste pone en obra la distancia de la protagonista del "presente", Ana, con respecto a las otras dos protagonistas. Ya lo hemos visto: el "destino" del Ama y de W218 aparecen clausurados, cerrados sobre sí mismos por así decir, mientras que el devenir reflexivo de Ana se abre a una *praxis* en proceso, y por ende a la materialización de una conciencia crítica que busca resignificarse a sí misma en su condición de mujer. En este sentido, podemos sostener que la novela incita a reflexionar sobre *el impacto de las formas de representación sobre las subjetividades*.

En consideración a esto mismo, la distancia otorgada por la diferencia estilística que se elabora al interior de la novela da luces sobre cómo leer el proceso de análisis introspectivo que Ana emprende por una necesidad de comprensión autobiográfica. Lo que se pone de manifiesto en ese proceso es, en concreto, una "crisis personal" que lleva a la protagonista a una exhaustiva e inclemente *revisión* de su pasado, con miras a cambiar su propio futuro; y es por esto, también, que al situarse las historias del "pasado" y del "futuro" en relación directa con la del "presente" durante toda la novela, es posible interpretar, precisamente, esa crisis personal de Ana como una *crisis del presente*.

Remarquemos, aún, un último asunto antes de cerrar esta parte de nuestro examen. Según lo anteriormente señalado, *Pubis angelical* exhorta al lector a pensar en el "presente" como un momento *crítico* en dos sentidos. Por una parte, el tiempo presente exige denodadamente una *revisión* de la historia. Y no olvidemos en ningún momento que esta *revisión crítica* articula en la palabra "historia" su doble acepción implícita⁹⁹: relato o trama narrativa de una secuencia de hechos ficcionales, por un lado; narración "monumental" de

⁹⁹ Véase *supra*, capítulo 2, apartado 2.3.

los sucesos humanos, por el otro. En este sentido, y tal como se indicó hace un momento, la *revisión* de la historia presume la activación de una multiplicidad de historias dentro de la univocidad aparente de la historia (de esa historia unívoca que anhela no perder nunca esa dignidad que obligaría a entenderla como “la” Historia, la única posible, con mayúsculas): activación de un montaje de múltiples relatos sin una progresión unidireccional que pudiera homologarse a un “destino fatal”, o al “sentido único” de un metarrelato; activación, asimismo, de múltiples acontecimientos actualizados intempestivamente, recuperados en la densidad del “tiempo-ahora”.

Por otra parte, y junto con este énfasis según el cual las circunstancias y las luchas que se llevan a cabo en el presente inducen al examen del concepto de historia propiamente tal, encontramos una segunda entrada a la condición crítica del tiempo presente, deducida o correlativa respecto de la anterior: el “presente” es el tiempo de la *urgencia*, de la actualización de toda posibilidad rescatada del profundo mar de la historia; es el tiempo de la realización y de la inminencia crítica del futuro, de lo que vendrá. Consecuentemente, parece inevitable pensar que la novela instiga, en términos muy provocadores (y contrariamente a una versión de la “firma” Puig que la representa en un tono de liviano escepticismo), cierto tipo de preguntas tan apremiantes y definitivas como aquéllas que llegó a formular Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*: “¿En qué habrá afectado a nuestra existencia el hecho de ser mujeres? ¿Qué oportunidades, exactamente, nos han sido dadas y cuáles nos han sido negadas? ¿Qué suerte pueden esperar nuestras hermanas más jóvenes y en qué sentido hay que orientarlas?”¹⁰⁰.

En efecto, si seguimos las historias y sus intrincadas tramas simbólicas, nos daremos cuenta, justamente, de que *Pubis angelical* no sólo permite una mirada crítica con respecto a los estereotipos y políticas representacionales derivadas del discurso hegemónico de dominación masculina, sino que señala, además, la *urgencia* de realizar una *construcción de nuevas subjetividades*, para no seguir padeciendo los efectos de ese poder intergenérico consolidado. Pero en esto se conjuga una propuesta de reconstrucción representacional que es, también, una propuesta de carácter discursivo intergenérico, puesto que, en su complejo entramado de referencias, la novela parece apuntar a que, para llevar esa reconstrucción a cabo, será necesaria la producción de *nuevas representaciones* que, sin embargo, no pueden surgir “naturalmente” del lenguaje hegemónico y de sus políticas simbólicas. En consecuencia, para lograr escapar de la lógica cultural imperante y llegar a poner en crisis sus fundamentos, los sujetos deberán *asumir el poder de la ficción del lenguaje*.

De esta forma, parece viable realizar una lectura de *Pubis angelical* que vea en las tres protagonistas de la novela la encarnación de *imágenes de la mujer*, o si se prefiere, de “re-presentaciones” del devenir mujer, que en tanto “re-presentaciones” ponen en evidencia la construcción histórica del género femenino, con todas sus tensiones y contradicciones. Evidencia que no sólo queda a resguardo de los lectores para su consideración crítica; tal evidencia, como se ha visto, ha operado también para al menos una de las protagonistas de la novela. En virtud de esto, la *representación del género femenino* aparece en *Pubis angelical* como una estrategia históricamente determinada por medio de la cual se ha construido la condición subalterna de la mujer en el seno de la sociedad patriarcal, y ello a pesar de que, al mismo tiempo, el territorio de la representación se presenta como una estructura que debe ser disputada y subvertida, en cuanto resulta esencial para *desarrollar formas de resistencia y contrahegemonía*.

¹⁰⁰ De Beauvoir, Simone *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999 (original: Gallimard, 1949), p.30.

Por esta razón, puede decirse que *Pubis angelical* encarna, y pone en juego para la consideración política y discursiva de sus lectores, algunas de las problemáticas que resultaron más relevantes para los movimientos feministas que tomaban fuerza entre distintas redes sociales en el contexto de la década del '70, como lo fueron, para decirlo en apretada síntesis, “el interés por la reconstrucción de la historia de las mujeres, la atención que se dedicó a la identificación de coordenadas unificadoras de la condición de las mujeres en diversos contextos, y la intensidad del debate sobre los orígenes y las implicaciones de la diferenciación en las funciones y las identidades sexuales”¹⁰¹.

A la luz de esta lectura, se hace manifiesto que *Pubis angelical* adhiere con toda claridad a la idea de que “lo personal es político”¹⁰², en la misma medida en que, por medio de su ensamblaje magistral de personajes contruidos sobre la base de subjetividades en pugna con sus circunstancias culturales y con sus propias indecisiones o propensiones, y anclados en una estructura textual que hace gala de interesantes recursos de ficción y de originales propuestas intertextuales, pone de manifiesto y promueve activamente un proceso reflexivo en torno a la evidencia, conseguida en el seno de la lucha histórica, de que “lo personal [representa] tanto un proyecto político como un espacio político”¹⁰³. Quizás podría argumentarse que la “tecnología escritural” de Manuel Puig, con su utilización del montaje, del “bricolage” y de la discontinuidad de la progresión dramática, y sobre todo con el asedio permanente a la complicidad historicista y dogmática del relato diacrónico, entra abiertamente en sintonía con la lógica de la lucha feminista, amparada en premisas de desarticulación bastante similares en términos operativos. Al situarse en el registro simbólico de las relaciones humanas “normalizadas” en los espacios y en los lenguajes cotidianos (y más específicamente, de las relaciones intergeneracionales y de sus modalidades de representación y autorrepresentación, llevadas por la imposición hegemónica del imaginario masculino heterosexual), la novelística de Puig refrenda la revisión del curso de acción personal y de la situación de la persona de género femenino en el curso conflictual de la historia.

El “elemento político” del que hablábamos al principio, no tiene que ver, en consecuencia, solamente con el hecho de hacer visible (o de denunciar) la *coyuntura* político-social, aunque pueda desde luego sintomatizarla. En efecto, si hemos de ubicar a *Pubis angelical* en su contexto de producción, es decir, en el período de las dictaduras latinoamericanas, lo primero que debemos notar es que esta novela no se propone, obviamente, “narrar” esos acontecimientos desde la perspectiva de la denuncia política. En cambio, Puig arma un artefacto verbal y simbólico que, no obstante, permite a sus lectores tramar una narración posible, aunque no exactamente de los “acontecimientos” (como si la violencia fuera demasiado evidente a los ojos de este autor, como para intentar hacerla aún más visible). En relación con esto, el *elemento político* en esta obra parece apuntar, más bien (y en un plano tal vez más replegado que lo que pudo aparecer en un texto como *El beso de la mujer araña*, por ejemplo), a señalar que la violencia dictatorial no era, precisamente, una “locura del momento”. De alguna manera, Puig parece ver en la coyuntura político-social de Argentina hacia fines de los años setenta lo mismo que veía Foucault en la estructura del fascismo: una “enfermedad de poder” que, como tal, respondía

¹⁰¹ Ergas, Yasmine “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, *Historia de las mujeres* (Ed. Georges Duby y Michelle Perrot), vol.5. El siglo XX. Madrid: Taurus, (1993) 2000, p.611.

¹⁰² *Slogan de lucha* representativo de los movimientos feministas durante los años '60 y '70.

¹⁰³ Ergas, Op cit, p.608.

104

a una *racionalidad específica*. La misma racionalidad que estaba detrás del “machismo” imperante no sólo en Argentina, sino en todo (o casi todo) el mundo¹⁰⁵. La narración que *Pubis angelical* permitiría armar sería, justamente, la del *desarrollo y devenir de esa racionalidad*. En ese sentido, Puig parece apostar por el llamado apremiante a *la acción presente*, señalando *la urgencia de transformar, radicalmente, esa racionalidad*. Es así como, de algún modo, en esta novela se intenta dar cuenta de la implementación discursiva de esa racionalidad tal como se ha impuesto en el centro de la producción de subjetividad marcada por la diferencia sexual y la jerarquía patriarcal; es decir, en el *orden* cultural que nos constituye como sujetos que han normalizado, e interiorizado, esa misma racionalidad.

Y es ésta también la razón por la que *Pubis angelical* sigue siendo para nosotros un texto que porta consigo el signo de la urgencia: porque nos propone asumir el poder de la ficción del lenguaje para dar término a esa racionalidad que está en el origen de la “enfermedad de poder” inherente a las prácticas fascistas. Usar el lenguaje, entonces, para comprender el alcance de la *praxis* material y simbólica de la dominación y la subordinación, con toda su gama de recursos y su trabajo sobre la representación, sin la cual no se construyen “alteridades” subalternas ni reducciones categoriales, ni tampoco “normalidades” que mantener. Y usar esta comprensión, a su vez, para iniciar un proceso de subjetivación que esté anclado en nuestro propio devenir como sujetos históricamente situados. Tal vez en este develamiento y en esta exhortación radique buena parte del atractivo que esta obra puede suscitar entre los lectores contemporáneos.

¹⁰⁴ Véase “El sujeto y el poder”, en Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001.

¹⁰⁵ Al respecto, Enrique Serna sostiene que “Puig vio la escalada fascista como una consecuencia lógica del ‘machismo desaforado’ que había conocido desde la infancia en los colegios. En respuesta al clima de terror desatado por los distintos gobiernos militares, escribió dos memorables novelas de tesis, *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*, donde establece una analogía entre la subversión política y la liberación sexual”. (“La conquista de una realidad paralela”, en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.56).

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones citadas de las obras de Manuel Puig

- Puig, Manuel *Pubis Angelical*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- *Boquitas Pintadas*. Buenos Aires: Planeta Bolsillo, 2000.
- *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- *Sangre de amor correspondido*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- *Cae la noche tropical*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997
- *Los ojos de Greta Garbo*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- *Bajo un manto de estrellas / El misterio del ramo de rosas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- *La tajada / Gardel, uma lembrança*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- *Triste golondrina macho / Amor del bueno / Muy señor mío*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- *Un destino melodramático. Argumentos* (a cargo de Graciela Goldchluk). Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004.
- *Los 7 pecados capitales y otros guiones* (a cargo de Graciela Goldchluk). Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004.

Bibliografía crítica sobre la obra de Manuel Puig

- Amar Sánchez, Ana María "Política y placer: las seducciones del mal gusto", en *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, 137-143.
- Amícola, José "Gender y genre en la obra de Manuel Puig", *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000, cap.4, 89-98.
- "The Buenos Aires Affair, novela policial", *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000, cap.7, 131-140.

- Amícola, José y Speranza, Graciela (comp.) *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- Bacarisse, Pamela *The Necessary Dream (a Study of the Novels of Manuel Puig)*. Totowa: Barnes and Noble Books, 1988.
- *Impossible Choices (The Implications of the Cultural References in the Novels of Manuel Puig)*. University of Calgary Press / University of Wales Press, 1993.
- "Manuel Puig (1932-1990)", *Revista Iberoamericana*, N° 56, julio-diciembre 1990, 1365-1370.
- Bernal, A. Alejandro "Super-hombre versus super-mujer: tiranía y sexo en *Pubis angelical*, de Manuel Puig", *Revista Iberoamericana*, vol.52, N° 137, octubre-diciembre 1986, 991-997.
- Bianchi, Soledad "Manuel Puig: lamentación de espiar", *Revista chilena de literatura*, N° 38, noviembre 1991, 109-113.
- Cabrera Infante, Guillermo "El estilo Puig. Sueños de cine, historias de novela", *Clarín*, Domingo 07 de enero de 2001 (<http://www.sololiteratura.com/puig/puigsuenosde.htm>).
- Campos, René A. "La especulación fílmica y futurista en *Pubis angelical*", *Hispanamérica*, Año XXIII, N° 67, abril 1994, 3-17.
- Corbatta, Jorgelina "Encuentros con Manuel Puig", *Revista Iberoamericana*, vol.49, N° 123-124, abril-septiembre 1983, 591-620.
- "Ecos de Borges en la narrativa argentina actual" *Borges Studies on Line*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/jc.htm>)
- Durán, Víctor M. "A Marxist reading of Puig's *boquitas Pintadas*", *A Marxist Reading of Fuentes, Vargas Llosa and Puig*. Lanham, Maryland: university Press of America, 1994, 67-105.
- Echevarren, R. y Giordano E. *Manuel Puig: montaje y alteridad del sujeto*. Santiago: Artimpres: Monografías del Maiten (Instituto Profesional del Pacífico), 1986.
- Fabry, Genevieve "Las aporías de la visión en la novelística de Manuel Puig", *Revista Chilena de Literatura*, N° 51, noviembre 1997, 29-38.
- "Metalepsis e identidad: re-lectura de la novelística de Manuel Puig a la luz del pensamiento de Paul Ricoeur", en *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, 147-154.
- Gillio, María Esther "Manuel Puig a diez años de su muerte". http://www.ilhn.com/adjuntos/2060_126.html
- Goldchluck, Graciela "Una literatura rara", en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 61-74.
- Jessen, Patricia B. "Pubis angelical: paradigma de la construcción social/política en la narrativa de Manuel Puig", <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1989/SpanishHart.html/Jessen-FF.htm>

- Jill-Levine, Suzanne "De traiciones y traducciones", en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 75-93.
- *Manuel Puig y la mujer araña. Su vida y ficciones*. (Trad. Elvio Gandolfo). Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- Kerr, Lucille *Suspended Fictions. Reading Novels by Manuel Puig*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- "Relecturas de Manuel Puig", en *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, 329-340.
- Lavers, Norman *Pop Culture into Art. The Novels of Manuel Puig*. Columbia: University of Missouri Press, 1988.
- Lewis, Bart L. "Pubis angelical: la mujer codificada", *Revista Iberoamericana*, vol.49, N° 123-124, abril-septiembre 1983, 531-540.
- Lorenzano, Sandra (coord.) *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Maristany, José "Camaleones y heterodoxos: lecturas de la historia en *Flores robadas en los jardines de Quilmas* y *Pubis angelical*", en *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, 193- 210.
- Molina, Daniel "Manuel Puig: la maldición, la fama y el exilio", Clarín, domingo 02 de julio de 2000 (<http://www.sololiteratura.com/puig/puigsemblanza.htm>).
- Morello-Frosch, Marta "Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth y Boquitas pintadas", en Goic, C. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Vol.3 Época Contemporánea. Barcelona: Ed. Crítica, 1988, 482-486.
- Páez, Roxana *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1995.
- Pajetta, Giovanna "Manuel Puig: cine y sexualidad" (entrevista), *Crisis*, N° 41, abril 1986 (http://www.cbc.med.umn.edu/~ernesto/Puig/repo_puig.html).
- Piglia, Ricardo "Manuel Puig y la magia del relato", *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones La Urraca, 1993 (http://www.literatura.org/Puig/Puig_por_Piglia.html).
- Roffé, Reina "Entrevista a Manuel Puig", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 573, marzo 1998, 61-70.
- Romero, Julia "La imaginación melodramática: sentimiento y vida nacional", en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 111-134.
- Serna, Enrique "La conquista de una realidad paralela", en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 49-59.
- Speranza, Graciela "Relaciones peligrosas: modernidad y cultura de masas (Del pop art a Manuel Puig)" en *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, 129-136.

Steimberg, Olga *Manuel Puig, un renovador de la novela argentina*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1986.

Otras referencias

- Amícola, José Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Benedetti, Héctor A. Las mejores letras de tango (selección, prólogo y notas de H.A.Benedetti). Buenos Aires: Booket, 2003.
- Benjamin, Walter "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1982.
- La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles. Santiago: ARCIS-LOM, 1996.
- Collin, Françoise "Diferencia y diferendo: la cuestión de las mujeres en filosofía", Historia de las mujeres (Ed. Georges Duby y Michelle Perrot), vol.5. El siglo XX. Madrid: Taurus, (1993) 2000, 319-357.
- De Barbieri, Teresita "Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica", Fin de siglo. Género y cambio civilizatorio. Santiago: Isis Internacional, 1992.
- De Beauvoir, Simone El segundo sexo. Buenos Aires: Sudamericana, 1999 (original: Gallimard, 1949).
- De Lauretis, Teresa "Tecnologías del género", El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple (Carmen Ramos Escandón, comp.). México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.
- Deleuze, Gilles "Postdata sobre las sociedades de control", en Revista de Teoría de las Artes, N°14-15. Santiago de Chile: Departamento de Teoría de la Artes, Universidad de Chile, p.183-189.
- Di Tella, Guido Perón-Perón 1973-1976. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Donoso, José Historia personal del "boom". Santiago: Alfaguara, 1998.
- Ergas, Yasmine "El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta", Historia de las mujeres (Ed. Georges Duby y Michelle Perrot), vol.5. El siglo XX. Madrid: Taurus, (1993) 2000, 593-620.
- Foucault, Michel "El sujeto y el poder", en Wallis, Brian (ed.) Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid: Akal, 2001, p. 421-436.
- Tecnologías del yo. Barcelona: Paidós, 1995
- Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber. México: Siglo XXI, 1996.
- Historia de la sexualidad II. La inquietud de sí. México: Siglo XXI, 1997.
- Historia de la sexualidad III. El uso de los placeres. México: Siglo XXI, 1996.

----- El orden del discurso. Barcelona: Tusquets, 2002.

----- Vigilar y castigar. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Fuentes, Carlos La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1969.

Goic, Cedomil Historia de la novela hispanoamericana. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

Higonnet, Anne “Mujeres, imágenes y representaciones”, Historia de las mujeres (Ed. Georges Duby y Michelle Perrot), vol.5. El siglo XX. Madrid: Taurus, (1993) 2000, 410-432.

Lacan, Jacques “El estadio del espejo como formador de la función del yo #Je# tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. Escritos 1. México: Siglo XXI, 1972.

Lamas, Marta “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’”, El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. México: PUEG, 1996.

Linker, Kate “Representación y sexualidad”, en Wallis, Brian (ed.) Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid: Akal, 2001, p. 395-419.

Mulvey, Laura “Placer visual y cine narrativo””, en Wallis, Brian (ed.) Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid: Akal, 2001, p.365-377.

Palmier, Jean-Michel Jacques Lacan, lo simbólico y lo imaginario, Argentina: Editorial Proteo, 1971.

Passerini, Luisa “Sociedad de consumo y cultura de masas”, Historia de las mujeres (Ed. Georges Duby y Michelle Perrot), vol.5. El siglo XX. Madrid: Taurus, (1993) 2000, 388-409.

Rama, Ángel “El boom en perspectiva”, La crítica de la cultura en América Latina. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Rojo, Grínor Diez tesis sobre la crítica. Santiago: LOM, 2001.

Sarlo, Beatriz El imperio de los sentimientos. Buenos Aires: Norma, 2000.