

# *Pubis angelical: una estrategia de saturación.*

Autor:  
Blanco, Oscar.

Revista  
Filología.

1998, N°31 (1-2), pp. 181-197



Artículo

## *PUBIS ANGELICAL:* UNA ESTRATEGIA DE SATURACIÓN

### I

Interrogarse sobre la propia condición, al igual que narrar la propia vida (la autobiografía, el intento de fraguarse una biografía personal); son gestos que remiten al problema de la identidad y los sistemas de representación que la constituyen y la construyen. Pero, además, colocan en el centro la categoría de subjetividad en la articulación de las múltiples identidades que integran su trama.

*Pubis Angelical* (Barcelona, Seix Barral, 1985) de Manuel Puig será visto en este trabajo como un espacio textual en donde se despliegan estas cuestiones; en tanto los múltiples relatos que la estructuran no hacen sino una y otra vez interrogar(se) acerca de: constitución de subjetividades, identidad, sistemas de representación y estrategias en torno a su aceptación o rechazo.

Al mismo tiempo que se retoma una de las constantes en la narrativa de Puig: en el entramado de las múltiples técnicas narrativas que construyen la forma de sus relatos ocupa un lugar preeminente la representación en (y por medio de) la escritura de códigos verbales orales (la conversación y sus tonos cotidianos), y, o también, la representación (transcripción y traducción a otro sistema de representación) de códigos en donde la palabra es solo una parte de un conglomerado complejo y heterogéneo de sistemas de expresión en donde la imagen ocupa un lugar central (el cine, por ejemplo). O, si se prefiere, la representación en la escritura de materiales que confrontan, desde su misma procedencia, imagen, sonido y palabra. Y sus usos, además, dentro de las estrategias narrativas de sus relatos. Si Borges, como se sabe a partir de sus propios dichos, escribe porque ha leído: Puig, escribe, o al menos es el efecto que parece querer producir, porque ha visto (mucho cine) y también porque ha oído (las voces de su entorno en su despliegue en lo cotidiano).

## II

Es así que, desde el punto de vista de su estructura interna, *Pubis Angelical* presenta la interrelación de tres historias o tramas que despliegan cuatro técnicas narrativas diferentes. La primer trama, la historia de la actriz austriaca que triunfa en Hollywood, se desarrolla con la técnica narrativa de la biografía novelada de estrella de cine contada en el registro de las películas del cine norteamericano de los años 30 al 40, la misma época en la que se supone filmó esa actriz.<sup>1</sup> La segunda trama despliega dos tipos de técnicas narrativas para contar la historia de Ana, exiliada argentina en México durante 1975, internada en un hospital tras detectársele un cáncer. El diario íntimo de Ana, que escribe en la convalecencia de una operación, es una de las técnicas narrativas; la otra es el diálogo, o mejor dicho, la transcripción de los diálogos que tiene Ana con dos personajes que la visitan en el hospital. Como si alguien se hubiera tomado el trabajo de desgrabar un "cassette" en donde previamente hubieran sido captadas sus conversaciones. Simulacro de oralidad. Efecto de voces en su transcripción a escritura. En la tercera trama; la historia de W218, una muchacha que vive en un hipotético futuro de la humanidad después de una catástrofe mundial; la previsible técnica narrativa empleada es el relato de ciencia ficción o relato de anticipación.

La interrelación de estas tramas o historias que conforman *Pubis Angelical* no está dada solamente por la intercalación alternativa de sus fragmentos, sino por una mutua contaminación. Hay elementos que circulan, aparecen, reaparecen y se repiten con variantes y modificaciones de una historia a otra; de tal manera que uno puede reconocerlos y hacer vibrar en la memoria el indicio de lo ya leído (y porqué no, de lo ya visto en el cine). Sobre el ropaje externo de un distinto eje espacio/temporal y el aparente cambio de personajes se asiste a la repetición, a la reproducción de una misma matriz de relato. Matriz de relato de la cual cada trama, cada historia constituiría una versión, en el despliegue de múltiples sistemas de representación.

Ahora, ¿qué se narra? ¿Cuál es la matriz de relato de la cual *Pubis Angelical* no es sino la profusión de múltiples versiones? Se narra la historia de una mujer que rompe una relación que mantenía con un hombre. Esta relación está mediada, o el hombre pretende que esté mediada por una institución estatal como el matrimonio. Este hombre es económicamente poderoso y hace jugar este poder en el campo político. A causa de su poder, la mujer al romper con él

<sup>1</sup> Un ejemplo de como, en los relatos de Puig, el cine (y sus materiales que colocan a la imagen en posición central) ingresan en el registro escriturario. En este caso, a través de un género discursivo derivado de lo cinematográfico, la biografía novelada de actriz de cine ("estrella" cinematográfica), que aquí se potencia en la medida en que la vida de la "luminaria" es contada en el registro de las películas que se supone filmó. El equivalente, de "contar películas" que ha sido ampliamente trabajado por la crítica como marca de la narrativa de Puig.

se ve obligada a exiliarse. Inicia, entonces, una búsqueda de sí misma, preguntándose por su condición de mujer, o por su origen (marcada en los relatos de la actriz austríaca y W218 por la búsqueda de la verdadera madre). Al mismo tiempo, establece una relación amorosa con otro hombre que llena sus apetencias de pareja ideal. Pero este hombre privilegia su pertenencia a un poder político en disidencia con el establecido (del cual el hombre económicamente poderoso con quien rompió la mujer en primer término, no es sino el representante), y pretende sacrificarla en aras de sus ideales políticos. La mujer, entonces, lo mata, o lo que es lo mismo, negarse a entrar en el juego político que le es propuesto implica la muerte de esta pareja que es planteada como ideal. Finalmente, alrededor de estos hechos, la mujer muere o posee síntomas de una enfermedad terminal en su lugar de exilio (con lo cual se sobreentiende la proximidad y el peligro de la muerte).

### III

Una hipótesis central para el desarrollo de este trabajo es que Ana, la exiliada enferma de cáncer en un hospital de México, es la voz que articula todas estas tramas y sus diversas técnicas narrativas. La matriz del relato no es sino la reducción/traducción de su propia historia que pasa a ser la materia prima con la cual son procesadas las otras narraciones. Ana cuenta y se cuenta múltiples versiones de su propia historia.

Habría muchos indicios para demostrar esto, creo suficiente aquí dar solo dos o tres de ellos. Por una parte, la trama o historia de Ana es la que despliega más de una técnica narrativa; lo cual ya de por sí le da cierta preeminencia. Los diálogos introducidos sin mediación alguna, efecto de transcripción a la escritura de una conversación grabada, estarían estableciendo lo que el texto postula como “lo real”, el nivel de la “realidad”. Por otra parte, el diario íntimo de Ana afirma su voz ya que tal género discursivo establece una marca muy fuerte de construcción de subjetividad y por lo tanto la erige en la voz que adoptará distintos géneros discursivos y técnicas narrativas para darse de sí y a sí misma múltiples versiones de su propia historia en un intento por reinventar/reinventarse.

Además, en la historia de la actriz y en la historia de W218, pueden encontrarse pequeños deslizamientos en la voz del narrador que darían pistas acerca de su procedencia: Así en la historia de la actriz austríaca, al describir su atuendo en su estadía en México el narrador no estará seguro de cómo denominar al color de su vestido: “...vistiendo de ¿rojo? ¿o colorado?” (Puig 135).

En un diálogo de Ana con Beatriz, su amiga mexicana quien la visita en el hospital, la enferma le explica a su visitante que la elección y utilización de ciertas palabras que están en relación opositiva entre dos términos evidencia en la Argentina la marca de pertenencia a determinada clase social. Y cómo a ella,

por educación familiar, le era tan difícil quebrar este uso. Uno de los ejemplos expresos que le da a Beatriz es la oposición rojo/colorado. La correspondencia es más que evidente y explica la vacilación del narrador en la elección del término para describir el color del vestido de la actriz austriaca.

*Pubis Angelical* mostraría, desde esta perspectiva, los múltiples pactos textuales entre una voz y diversos géneros discursivos para dar múltiples versiones de una misma matriz narrativa.<sup>2</sup>

Los pactos desplegarían, cada vez, la relación entre una voz femenina y argentina, por un lado, y un género discursivo altamente codificado que propone relatos muy estructurados, por el otro. El diario íntimo, el diálogo sin mediación, la biografía novelada de “super-star” o el relato de ciencia ficción, en su variante contra-utópica, como *1984* de Orwen o las historias del ruso Eugueni Zamiatin.<sup>3</sup>

Cada pacto en cada historia limitaría un espacio narrativo entre dos bordes; la voz femenina y argentina, por un lado, y un género discursivo altamente codificado, por otro; dentro del cual se articula una versión de la matriz narrativa que es la historia de Ana. En este pacto el género discursivo aporta el modo en que va a poder narrar la voz su propia historia. Una ley del género discursivo. Un sistema de representación que opera dentro del marco, del espacio impuesto por la alianza textual.

Hay un eje central que recorre todas las versiones. Si lo que se narra es la historia de una mujer; si una voz se relata en múltiples versiones; si una de

<sup>2</sup> Mijaíl Bajtín en “El Problema de los Géneros Discursivos”, (*Estética de la Creación Verbal*, México, Siglo XXI, 1985) hace una distinción entre géneros discursivos primarios (Simples) y géneros discursivos secundarios (complejos), estos últimos pueden conformarse integrando y re elaborando diversos géneros discursivos primarios, que al formar parte de otro contexto sufren transformaciones. La novela, en tanto para Bajtín es en su totalidad un único enunciado, sería un ejemplo de un género discursivo secundario pasible de esa particularidad. Podríamos sostener la ampliación del concepto y poder pensar géneros discursivos secundarios altamente complejos que se formarían absorbiendo e integrando no solo géneros discursivos simples sino, también, otros géneros discursivos complejos. Las novelas de Puig serían paradigmáticas en este sentido. Diálogos cotidianos, cartas, composiciones escolares, relatos de películas, novela de ciencia ficción, etc. conforman sus materiales de construcción. Lo que ha dado pie a numerosas lecturas “posmodernas” de las novelas de Puig, en tanto la exasperación de ese dispositivo narrativo problematiza ciertas categorías como la de originalidad, la de discurso propio (estilo) y narrador. Pero en este trabajo se trataría de ver, por un lado, qué géneros discursivos específicos han conformado la novela *Pubis Angelical*, y por otro lado, y justamente, y pese a ello, qué constantes, qué recurrencias, qué invariantes se han mantenido en el nivel de la(s) trama(s) narrativas por encima de las variables de los distintos géneros discursivos que conforman esta novela.

<sup>3</sup> Amedeo Bertolo en su artículo “El Imaginario Subversivo”, (en Eduardo Colombo (comp.), *El Imaginario Social*, Buenos Aires y Montevideo, Coedición Tupac-ediciones y Editorial Nordam-Comunidad, 1989), denomina a los textos de Zamiatin, Huxley u Orwen como dis-topías o utopías negativas, en donde “se proyectan ciertas tendencias ‘degenerativas’ del presente para imaginar un futuro posiblemente mucho peor”, mediante este procedimiento de agrandar o hiper desarrollar “los desperfectos” del presente se ejerce sobre él una fuerte intención crítica.

ellas, el diario íntimo, aparece marcadamente como lugar de reflexión sobre la condición de ser mujer; y las versiones son otras maneras de contar su vida en otros registros, y esto no deja de ser otra forma de reponer la pregunta por el género femenino; este eje central es la identidad femenina, la identidad del género femenino. Y el pacto no hace sino desplegar en múltiples sistemas de representación (dado como ley del género discursivo al cual se adscribe la voz para poder narrar), la representación de la identidad femenina.

Pueden encontrarse otras representaciones que también se articulan en todas las versiones: de identidad nacional, de identidad latinoamericana,<sup>4</sup> de la política (como práctica de espionaje y de guerra), etc.; pero todas están estructuradas en torno a una interrogación muy fuerte por la condición de ser mujer: la identidad del género femenino.

#### IV

En el diario íntimo de Ana, el "yo" va a ser cuestionado, en bastantes ocasiones, por el deslizamiento de un "nosotros" (un plural) ante el cual el mismo "yo" se interroga. Esta búsqueda de la identidad que esa voz femenina intenta llevar a cabo desarrollando varias estrategias parecería ser, no la articulación de un singular, sino la reposición de una figura retórica: la antonomasia. Una mujer igual todas las mujeres. Un yo sujeto, sujetado por una identidad colectiva, genérica en este caso. Construcción de subjetividades, entonces.

<sup>4</sup> Es interesante detenerse sobre la representación de lo latinoamericano. Desde la voz femenina y argentina (hay rasgos en la lengua que así lo atestiguan. El uso del "vos" frente al "tú" mexicano/latinoamericano.) lo latinoamericano aparece en dos registros. Desde la voz de Ana, se representa por restos arqueológicos que no pueden dejar de visitarse (las pirámides, las ruinas de ciudades precolombinas, etc.). La doble marca de lo arcaico por un lado y de los basamentos (las bases sobre la cual fue edificada la actual ciudad de México) por el otro. Y desde la voz del narrador de la historia de la actriz austriaca, donde impera una ley del género discursivo emparentada con el cine "hollywoodense", lo latinoamericano aparece como lo exótico. Flora y fauna tropical, la mescolanza, el menjunje entre distintos paisajes caribeños y sudamericanos con que la mirada del cine norteamericano de esa época representaba lo que esta más allá de sus fronteras al sur. Pero estas representaciones entre los restos arqueológicos y el paisaje de cartón pintado coinciden en un punto: lo peligroso. El lugar de ensueño en la historia de la actriz austriaca pronto se torna en inseguro: hampones locales, asesinos, asaltantes, códigos que no se entienden y finalmente la muerte. México, como representación de lo latinoamericano, es el lugar donde la actriz encuentra la muerte. Para Ana es un espacio en donde se le detecta un cáncer, o sea un hospital, un lugar de internación y de encierro. Desde la mirada argentina/porteña), Latinoamérica, es un lugar en donde lo arcaico (el basamento) se convierte en espacio de encierro y muerte. Es notable la coincidencia con otros relatos de escritores argentinos/porteños) como Julio Cortázar por ejemplo, donde en cuentos como "Axolotl" o "La Noche Boca Arriba" (quedar dentro de la pecera o la muerte en sacrificio ritual) lo arcaico (precolombino), que aparece como representación de lo latinoamericano, se muestra como peligro de encierro, enfermedad o muerte.

Lyotard anunció la caída de los grandes relatos, la crisis de los dispositivos narrativos que dan cuenta de la totalidad del entramado social. Los meta-relatos han perdido credibilidad, dirá en un texto ya clásico.<sup>5</sup> Frente a los grandes relatos se yerguen, entonces, los pequeños relatos; las prácticas lingüísticas narrativas locales. (¿Una literatura menor?)

*Pubis Angelical* plantea un relato local. El relato de la construcción subjetiva de una identidad, el género femenino, la mujer y la interrogación sobre su adscripción a una totalidad (las mujeres). Pertenencia a una totalización en la medida en que las versiones, los múltiples relatos, no hacen, sino insistir y poner de manifiesto una recurrencia: la identidad femenina en las narraciones, pese a las variables espacio/temporales y a las distintas leyes de los géneros discursivos que constituyen este texto. Y local, parcial, en tanto reflexiona de y desde una parte del entramado social, sobre su propia condición de mujer.

La proliferación de versiones de una misma matriz narrativa, la historia de Ana, trae aparejado el problema de la verdad y la credibilidad en tanto las versiones confrontan entre si y ninguna puede adjudicarse el lugar de la verdad.

Pese a que no todas las versiones tienen idéntico estatuto, la historia de Ana, con la estrategia de la técnica narrativa del diálogo (efecto de transcripción de una conversación grabada), aparece como "lo real" planteado por el texto. Mientras la historia de la actriz austríaca y de W218 aparecen como historias imaginadas, como un espacio en donde desplegar la imaginación y el erotismo. Justamente es en estos dos relatos donde el pacto se establece con géneros discursivos en relación directa con los medios masivos de comunicación articulando sistemas de representación altamente codificados que ponen en el centro el problema de la relación (en el nivel de la escritura) entre palabra, imagen y sonido (la biografía novelada de estrella de cine norteamericano producido en la década del 30 y el 40, reingresado al mercado por la televisión; y los relatos de ciencia ficción).

Vaya modo de glamorizar la realidad, pensó W218; ello demostraba que a él no le repugnaba mentir. (Puig. 208)

En estos relatos-versiones donde se despliega la imaginación, Ana glamoriza su propia historia, por tanto se sabe mentira ("no le repugna mentir"). Al terminar el relato sobre la actriz austríaca hay un *intermezzo* entre los dos relatos que ocupan el espacio de la fantasía. el de la actriz que concluyó y el de W218 que todavía no empezó. Es el punto en donde Ana parece cobrar noción de lo grave de su enfermedad. Tampoco aparece el diario íntimo. Los diálogos se muestran así como "lo real" propuesto por el texto. Luego Ana decide volver a fabular:

Si ya uno no se puede imaginar algo lindo ¿qué le queda? (Puig. 150)

<sup>5</sup> Jean-Francois Lyotard. *La condición posmoderna*. Madrid. Cátedra. 1986.

Empieza, entonces, la historia de W218. Sin embargo lo lindo imaginado no puede dejar de contaminarse por la historia de Ana, que aparece así en una nueva versión, esta vez en el futuro. Estos espacios de imaginar lo que no existe, de contarse de una manera que no fue, no son menos creíbles que el diario íntimo y los diálogos porque Ana reconoce que tanto en el primero hay muchas partes en donde se miente a si misma, como en los segundos ha mentido a los demás al dar distintas versiones de su historia. Por ejemplo: la contestación que da a Beatriz del por qué no viene su madre desde Buenos Aires para verla en el hospital en México, o los ocultamientos en la información (no contar todo) a su amiga mexicana. Entonces, todas aparecen como versiones, ninguna puede arrogarse el lugar de la verdad (incluidos los diálogos). A estas múltiples versiones de un relato local ya no les interesa la credibilidad; está puesta en cuestión.

## V

Pero esta circulación de versiones de sí misma que efectúa la voz femenina es parte de una estrategia que integra dos momentos. Un primer momento de ruptura y un segundo momento de búsqueda / revisión / interpretación de sí misma, de su identidad femenina.

Ese buceo, esa revisión sobre su identidad como mujer, es la consecuencia de un intento de ruptura con la identidad otorgada por la tradición, desplegada en uno de los "cánones" posibles. Por un lado, se evidencia en el quiebre de una genealogía femenina; por otro, en la ruptura con un hombre económicamente poderoso.

El quiebre de una genealogía femenina presenta dos ocurrencias. En la historia de Ana aparece en su gesto de rechazo a su madre, que se complementa con no querer ver a su propia hija. Es el intento de poner distancia con quien la socializó como mujer reproduciendo la identidad femenina otorgada por la tradición que se instauró desde el poder; pero también es no soportar la visión de esta reproducción que se perpetúa desde si misma hacia su hija. En las historias de la actriz austriaca y de W218 se patentiza en la búsqueda de la madre desconocida. lo que daría el gesto complementario de lo anterior en tanto Ana, en estos espacios de imaginarse de otra manera, intentaría la construcción de otra genealogía, la instauración de una estirpe impugnadora. (Las declaraciones de quien fuera su madre, encontradas en la crónica policial de un diario por la actriz de la primera historia, por ejemplo). Es así, como la genealogía femenina de Abuela-Madre-Hija aparece como una invariante al tiempo que estructura una temporalidad dentro de cada versión y del conjunto de la novela en tanto totalidad (la novela como un solo enunciado según el planteo de Bajtin).<sup>6</sup> El presente propuesto por el texto es el de Ana. Los diálogos y el diario íntimo son

su expresión; y la Madre, es el punto de inflexión en la genealogía, coincidente con su centro. A partir de allí se da la historia de la actriz austriaca en tanto versión fabulada de Ana en el pasado, en donde se adopta el mismo punto de inflexión en el eje de la genealogía: Madre (búsqueda de la verdadera madre por parte de la actriz, quien a su vez tendrá una hija). Luego aparece la historia de W218, versión fabulada de Ana en el futuro. Allí, si bien aparece el mismo eje genealógico (Abuela-Madre-Hija), el punto de inflexión se desplaza al extremo de Hija, se abandona el punto central al tiempo que se completa la genealogía con los vestigios de la otra historia al sugerir que la actriz austriaca es parte de la genealogía de W218. El futuro de Ana, enferma de cáncer, no puede fabularse sino desde su hija.

Pero la ruptura quizás más fuerte que articula el segundo momento de búsqueda/revisión de la identidad femenina aparece en el corte de la relación con un hombre económicamente poderoso. Dicha relación esta mediada (o potencialmente mediada, el caso del pretendiente) por la institución estatal del matrimonio, vivida como prisión (“jaula de oro”), lugar de encierro, en donde se ha evaporado el erotismo (Ana en su doble ruptura con Fito, su marido, y con Alejandro, el pretendiente a marido después de su divorcio; la ruptura de la actriz con el marido industrial, solo nombrado como “el Amo”, y la isla en donde este la ha confinado; y el intento de ruptura de W218 de un estado paternalista, donde no hay pobreza pero donde el símil con el matrimonio es la conscripción que tiene que hacer la protagonista como terapeuta sexual, dando placer a ancianos, lisiados, etc.).<sup>7</sup> Esta ruptura implica el exilio. Discutir la identidad otorgada por la tradición aparece como un acto de enfrentamiento con el poder. Las relaciones del género se politizan. Sobre esta ruptura se recortan los intentos de reformular la identidad femenina en la estrategia múltiple que es relatarse en diversas versiones.

## VI

Siguiendo las recurrencias se puede constatar que la identidad de la mujer aparece siempre en contraste con el hombre; es pensada, entonces, como diferencia. Esta identidad femenina de la diferencia se constituye sobre: A) Un ámbito o territorio que aparece como propio. B) Un saber otro. C) Una utopía. D) La utilización de estrategias y armas que marcan un campo de especificidad.

Bajtín. op. cit., ver nota nº 1.

El hombre económicamente poderoso con quien se tiene una relación mediada por la ley estatal del matrimonio adquiere en el registro del género discursivo ciencia ficción la dimensión de todo un Estado paternalista. Un Big(Brother) esposo.

Se contrasta sobre la identidad masculina que aparece desdoblada en: 1) Identidad masculina del poder político establecido. 2) Identidad masculina del poder político disidente. Ambos enfrentados entre sí. La identidad femenina de la diferencia tendría también una contra-cara en la figura de Beatriz, la amiga mexicana de Ana, designada en el texto como feminista y que piensa a la mujer en términos de igualdad.

El ámbito o territorio propio de la identidad femenina de la diferencia es el de lo bello, abarca tanto marcas empíricas como simbólicas, desde la belleza física hasta la relación con el arte (música, actriz, letras, etc.) y el buen gusto. Su punto débil son las joyas y la ropa de marca, que en tanto obras de arte la subyugan. Si la razón, la posibilidad de planear, el pensamiento y la acción aparecen como un saber propio del hombre, la mujer recorta un saber otro desde la identidad de la diferencia: la intuición, la imaginación, el desborde en la fabulación, la “primera impresión”, la superstición y la creencia, representadas en los relatos de las historias de la actriz austríaca y de W218 como: espacios de la imaginación, la recurrencia de las pesadillas y sueños como método de conocimiento, la posibilidad de adquirir la habilidad de leer el pensamiento mediante un pacto con los muertos, los zódiacos, el horóscopo y la consulta a la computadora como “oráculo moderno”.

Si ya en el recorte de un ámbito y de un saber específicos, la búsqueda y el intento de reformulación de la identidad femenina que intenta la multiplicación de distintas versiones de la historia de Ana aparentemente fracasa al poner en evidencia que los diferentes relatos no son sino un dispositivo reproductor de la identidad de la mujer construida desde el poder establecido y que opera en los diversos sistemas de representación utilizados por las narraciones; es en el planteamiento de una utopía donde aparece con nitidez el reingreso de la misma lógica que se pretendía trastocar.

La utopía se presenta como la búsqueda de una relación amorosa perfecta con un hombre superior con el cual conformar una pareja ideal. Dos componentes fundantes de esta utopía son: protección y erotismo, en una relación constituida sobre la diferencia inferior/superior. El marido industrial de la actriz, Fito y Alejandro ex marido y pretendiente respectivamente de Ana, y el estado autoritario paternalista de W218 son representaciones de la identidad masculina del poder político establecido. No reúnen las condiciones para cumplir la utopía. Su superioridad está basada en el poder económico (el poder del dinero); la mujer es seducida en relación con su punto débil (joyas y ropa de marca), que reafirma su propia ubicación como objeto bello (la mujer como florero, al decir de Ana en su diario íntimo). El matrimonio es visto como prisión, una “jaula de oro”, donde la mujer, por un lado, se ve obligada a representar un papel ante el mundo de las relaciones sociales y, por otro, a actuar en el acto sexual al imaginar y/o representar(se) una escena (nena y hombre mayor, colegiala y jeque árabe, etc.) ante la pérdida del erotismo. “Ama de llaves de día y prostituta de noche” piensa la actriz. El matrimonio mata al erotismo; las sustituciones imaginarias fallan en

su intento por mantener la relación de superioridad del hombre; este es sentido como inferior; el poder del dinero no alcanza, la protección que puede dar (sin el otro componente, el erotismo) se convierte en ahogo. Permanece, entonces, solo el miedo. La vulnerabilidad de la mujer aparece doblemente ante la fuerza del hombre como marca de su naturaleza y ante el poder político establecido, del cual este hombre es la representación. El arma es, entonces, la huida, el no enfrentamiento directo, el traspaso de las fronteras nacionales, el exilio. En esta acción de evasión podrá recibir ayuda del oponente del poder político establecido.

Theo, Pozzi y LJKS son representaciones de la identidad masculina del poder político disidente. La relación con ellos parece cumplir la utopía femenina de la diferencia, en la medida en que aparecen las dos condiciones fundantes y fundamentales: a) protección en la marca de superioridad del hombre, y b) erotismo en cuanto es una relación planteada fuera del matrimonio, o sea, fuera de la mediación de la ley del poder político establecido.

La superioridad de este hombre está basada en el poder de la inteligencia, su pertenencia a un mundo de ideas elevadas, ideales que conforman el centro de la política disidente (en tanto oposición). La mujer es seducida tanto por la belleza física (marca de instauración de una erótica) como por la inteligencia y el saber. Un saber disidente pero del mismo orden del poder político establecido, no un saber otro.

En tanto política disidente de oposición detenta también una utopía: cambiar el mundo, subsanar las injusticias sociales instauradas por el poder político establecido. Su marca fuerte es el espíritu de sacrificio ante un orden de valores ideales planteados como oposición y detentador del bien común. Aparecerán, entonces, confrontadas dos utopías: la de la identidad femenina de la diferencia y la de la identidad masculina del poder político disidente. Para esta última la relación planteada con la mujer es una parte, la parte del lujo, la parte del placer, como le dirá Pozzi a Ana:

Vos sos parte de mí, la parte del placer, no sé cómo explicarte, del lujo.  
Vos eras mi lujo, Anita. (Puñg. 222)

Así reproduce la identidad femenina planteada por el poder político establecido (lujo, placer), al tiempo que confirma el reparto de roles superior/inferior, colocando a Ana en esta última posición al referirse a ella mediante el uso del diminutivo. Por tanto sacrificable. Esta utopía, más abarcadora que la femenina de la diferencia, coloca como central sus ideales de emancipación y utiliza como estrategia el enfrentamiento directo con el poder político establecido, ante el cual, después de su derrota, no duda en sacrificarse y sacrificar a la mujer en ese juego de espionaje y de guerra en el cual es representada la política en esta textualidad; juego que nunca será entendido por esa voz femenina, uno de los dos bordes o límites del pacto textual que demarca el espacio de

representación del relato, en tanto es visto como propio de lo masculino. El deber y el sacrificio para la consecución de su utopía son parte constitutiva de la identidad masculina del poder político disidente.

## VII

La categoría de sacrificio en concordancia con la de condenado (*Les Damnés*), (condenados a sacrificarse por los demás, por el bienestar general), es utilizado por Sylvia Winter en un artículo publicado en *Nuevo Texto Crítico*.<sup>8</sup> Allí pone en relación la categoría de condenados que toma de Frantz Fanon (*Los Condenados de la Tierra*) y un modelo biológico que toma de Robert Wright, el del mantillo de lodo; dicho modelo coloca la categoría de sacrificio como central.

El mantillo de lodo, aunque compuesto por entidades individuales al nacer y normalmente durante toda su vida, “se liga como una colonia cuando la comida escasea”. La marca de su agrupamiento es la carencia, el riesgo de inanición “que también implica la amenaza de la extinción”. Ante este riesgo “millones de células se agrupan y forman una pequeña babosa”, la cual marchará hacia “cualquier fuente lumínica o calórica”. Ya en su destino se colocará en posición vertical, semejándose a “una especie de grotesca flor en miniatura”, con “un tallo endurecido” y una “cabeza bulbosa”. Las células que conforman el tallo mueren, pero las células de arriba se tornan en esporas y “se convierten en la siguiente generación de las células del mantillo de lodo; cientos de miles caen sobre el suelo del bosque y comienza un nuevo ciclo vital” que es posible por el “sacrificio altruístico” de las células que son asignadas (condenadas) al papel de formar el tallo. Si los mantillos de lodo son genéticamente idénticos como afirma Wright, el problema es como se deslinda (como son convencidos) quiénes se sacrificarán ante la señal de carencia conformando las células del tallo.

Pensando en el hombre y en el entramado social, surge el rol de la categoría de condenados, y cuales son los mecanismos para convencerlos y obtener su consentimiento para el sacrificio. Es así, donde la estabilidad del orden establecido es pensada como directamente proporcional al poder reproductor de su estructura en distintas jerarquías y redes de diferencias. En términos de Stuart Hall (“Encoding/Decoding”, en *Culture, Media and Language*, London, Hutchinson, 1980, 129-139) el orden cultural dominante que posee toda sociedad, en tanto funciona como una institución narrativa que despliega clasificaciones del mundo político, social y cultural, es la herramienta por medio de la cual se busca el consentimiento de aquellos a quienes la propia exclusión/sacrificio de actividades materiales y no materiales, o su confinamiento en otras.

<sup>8</sup> Sylvia Winter. “Tras el ‘hombre’: su última palabra: Sobre el posmodernismo. Les Damnés y el principio sociogénico”. en *Nuevo Texto Crítico* Vol. IV N° 7, primer semestre, 1991.

les son impuestos al ser presentados como una ventaja para todos y no solo para la cima de la jerarquía social de unos pocos.

La situación dominante-dominado es presentada como un beneficio para todos, en cuanto un “nosotros” desarrolla un efecto de inclusión para lograr el consentimiento sobre todo de aquellos que son dominados, en términos de clase, raza, etnicidad, cultura, preferencia sexual y por supuesto género (masculino, femenino). Una asignación de roles y jerarquías en donde el rol de condenado, de excluido, aparece como un sujeto colectivo sacrificable en aras del bien común.

El despliegue de la relación entre ambas categorías, la de sacrificio y la de condenado, hacen cobrar otra dimensión a la confrontación entre las dos utopías que presenta *Pubis Angelical*: la utopía femenina de la diferencia y la utopía masculina del poder político disidente. Y abría que marcar que tanto el poder político establecido como el poder político disidente coinciden en colocar en el rol de condenado a la mujer.

La utopía femenina de la diferencia plantea, como uno de sus elementos centrales, lo erótico, que en este caso está fundado en una asimetría, expresada por el deseo en la mujer de una relación con un hombre superior. Esto que es una marca ideológica femenina de pertenencia a la clase media, se ve confirmado en el texto por las pretensiones de la familia de Ana de identificarse con la clase superior y por su propia educación (los colegios caros, la utilización de un determinado léxico, la imitación de las costumbres de las compañeras más pudientes de la escuela, etc.).<sup>9</sup> Al ser una parte constitutiva central de la utopía femenina de la diferencia una erótica fundada en la relación con un hombre superior, se llega al fracaso nuevamente en el intento de escapar, reformulándola, de la identidad otorgada por el poder establecido al volver a reponer su lógica. Ya que en la medida que se pretende una relación con un hombre superior, este, en tanto tal, querrá llevar a cabo, imponer e imponerle su propia utopía donde ella no es más que una parte y sacrificable. Ante la disyuntiva entre la mujer o los ideales políticos de emancipación el hombre nunca duda porque estos son el centro de su utopía, de su programa futuro.

Pero su ubicación como inferior le instauran, a la mujer, una estrategia y un arma defensiva: la desconfianza y el fingir.<sup>10</sup> Su utopía siempre entra en conflicto con la utopía del hombre superior, por lo tanto se siente traicionada y engañada, como una ficha en un juego que no es el suyo. Reingresa el miedo.

<sup>9</sup> Debo la relación de una erótica con la categoría de clase social a largas conversaciones telefónicas con Amelia Barona.

<sup>10</sup> Friedrich Nietzsche dice al respecto en *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*, Madrid, Ed. Tecnos, 1990, pag. 18: “El intelecto, como medio de conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas principales fingiendo, puesto que éste es el medio merced al cual sobreviven los individuos débiles y poco robustos”.

Ahora no a la fuerza bruta como con el representante del poder político establecido, sino el miedo de ser utilizada por una inteligencia superior, una forma de saber que no es su especialidad ni es parte de su especificidad; a esto le opondrá otro saber. Por lo tanto si el hombre traiciona, la mujer finge (lo que no hace sino reproducir la identidad impuesta desde el poder, confirmada esta vez desde un saber popular referido al orden de lo sexual).

Desconfiando del superior y fingiendo que no sabe, que no se da cuenta, hace fracasar al representante del poder político disidente (el hombre superior, parte de la erótica de su utopía) en sus planes de utilizarla como arma contra el poder político establecido.

### VIII

La Utopía femenina de la diferencia y su división del mundo en hombres y mujeres, superior/inferior, borra o subordina las demás relaciones de dominación culturales, políticas, sociales y las propias relaciones internas del género femenino planteadas en el texto; por ejemplo: servidoras, enfermeras, sirvientas, empleadas, etcétera.

La utopía masculina política disidente, muestra las relaciones politizadas que cruzan el género, ofrece una lectura de esas relaciones de dominación en la medida que justamente quiere cambiarlas, pero sin embargo no consigue solucionarlas. En la historia de ciencia ficción, que puede ser leída como contra-utopía de la utopía propuesta por el poder político disidente, en tanto el estado asegura las necesidades básicas a todos, y ya no hay pobres y ricos; sin embargo existe una casta burocrática y continúa manteniéndose la situación de dominación de la mujer en un mundo de hombres y construido para ellos (por ejemplo: no hay terapia sexual para mujeres, estas deben, al igual que en el resto de las historias, conformarse. Otro ejemplo es el caso del jurado en el juicio de W218, integrado por representantes del sexo masculino, que la condenan por atentar contra un hombre pese a que este es un espía, enemigo del estado que la esta juzgando).

La utopía femenina de la diferencia muestra así que la utopía política masculina de la disidencia esta construida como inversión del poder político establecido y por lo tanto repone su lógica (casta burocrática, dominación de la mujer, etc.).

Aparece aquí una inflexión de la categoría de representación en la medida que esta textualidad plantea, también, una crisis de representación en la acepción parlamentaria del término, en tanto representación política.

El representante sería allí el que tiene la posibilidad legítima de ocupar el lugar de los otros, de los que no están, de poder hablar en su nombre. En el juego de presencia/ausencia, su presencia subsana la ausencia de los otros. Re-

presenta al reponer con su presencia a los ausentes que delegaron en él su propia presencia.

Justamente la condición de legitimidad de ese carácter representativo es puesto en cuestión desde la utopía femenina de la diferencia en la medida que la utopía masculina del poder político disidente no la representa políticamente porque no duda en sacrificarla y porque no mejora su situación de dominación en la historia de W218 que aparece como la realización de la utopía masculina del poder político disidente, ya que allí se reproducen los sistemas de representación de la identidad femenina en tanto dominado/sacrificable/condenado.

El político masculino disidente se sacrifica por la consecución de su utopía que es presentada como una mejora para el bien común, pero pide el sacrificio de la mujer, o intenta sacrificarla incluso antes que él mismo en su lucha contra el poder político establecido. Lo que esta textualidad demuestra es que el género femenino no gozará de los beneficios del bien común conseguido mediante su sacrificio (la situación y condición de la mujer no cambiará en la historia de W218). Por lo tanto, crisis de la representación política masculina disidente, quiebre de su legitimidad.

Ambas utopías fracasan (la utopía femenina de la diferencia y la masculina del poder político disidente) al hacer reingresar las lógicas que pretenden cuestionar. "Hemos sido juguetes de fuerzas superiores a las nuestras" (Puig, 255), dirá W218 a LKJS antes de ser llevados, él, a la cárcel de presos peligrosos, y ella, al hospital de enfermos incurables.

El error según Ana es fantasear. Ambos Pozzi y Ana se engañan, uno por la política y la otra por el matrimonio y la pareja, al imaginar que son de otra manera. Pero en el terreno de la fantasía es donde aparece recortada la utopía. El fantasear se muestra, en un principio, como una línea de fuga. Fuga de los sistemas de representación mediante los cuales se construye la identidad propuesta por el poder. Fuga del orden político establecido, en tanto es posible imaginar/fantasear otro orden e intentar llevarlo a cabo. Pero, como se dijo, ambas líneas de fuga fracasan en su intento ya que vuelven a territorializar,<sup>11</sup> reproducir, aunque sea en un orden invertido, la lógica con la cual se pretende confrontar.

Beatriz, el personaje que parece plantear otra identidad femenina (el género pensado como igualdad), propone una utopía de emancipación desde lo femenino que tiene en cuenta todas las relaciones de dominación incluidas las internas del género femenino (abogada defensora de una criada o mucama violada por sus patrones). Su arma es el enfrentamiento frontal (el reclamo ante la justicia, el ministerio de trabajo, etc.) en su lucha contra la identidad femenina dada y mantenida por el poder establecido. Aparece así como profesional,

<sup>11</sup> Gilles Deleuze. Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México. Ediciones Era. 1990.

militante política, esposa, madre, etcétera. Pero no hay de ella, en el texto, representación en el nivel erótico. El precio que supone pensar el género femenino como igualdad y no como diferencia parece que es a costa del campo erótico. Por eso no hay representación de Beatriz en las historias de la actriz austríaca y de W218, ya que es el espacio donde se despliega la imaginación y el erotismo (sí aparece su mención en el diario íntimo de Ana).

## IX

Parece que ante la pregunta por la identidad los sujetos se constituyen a partir de dos actitudes: o confirmarla o intentar desmontarla. Una actitud de reproducción o una actitud crítica. Reproducir, confirmar esa identidad sustentada y dada por el poder, es halagar y sentirse halagado por el poder. Criticarla, desmontarla, deconstruirla presupone, al menos, mostrar sus mecanismos de construcción, enmascarados bajo la pátina de lo natural. Se trata de poner en evidencia que lo que se muestra como esencia, como parte de la naturaleza, en realidad es una construcción (social). O sea criticar las condiciones de representación, exponer el sistema de poder que rige las representaciones, en este caso del género femenino (de los condenados), en el campo de la cultura (occidental).<sup>12</sup> Nada de esto parece proponer *Pubis Angelical*. En el diario íntimo de Ana se puede leer:

Yo y las otras nos tenemos, y otra vez el plural...Nos tenemos que conformar con nosotras mismas. (Puig, 24)

Sin forzar mucho el texto se pueden articular al menos dos lecturas a un tiempo de esta cita. Las mujeres tendrán que conformarse con lo que son, es decir una carencia (No(s) tenemos). Pero, y también, conformar(se) en la acepción de darse forma a partir de ellas mismas (con(desde) nosotras mismas).

La identidad femenina es conformada / donada / representada por la mirada del otro (el hombre, el poder), (de ahí el diálogo de Ana con Pozzi acerca de un seminario de Lacan), colocándola en el lugar del inferior y por tanto sacrificable.<sup>13</sup> Entonces, lo que intenta esta textualidad en tanto relato local de

<sup>12</sup> Craig Owens. "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo". en *La Posmodernidad*. Hal Foster y otros. Barcelona. Kairós. 1986.

<sup>13</sup> KJS le dice a W218: "Es increíble pero cierto. Yo hombre. tú mujer. o sea dos concepciones diferentes de la vida. yo pensamiento y acción. tú sensibilidad y ... y más sensibilidad. y a pesar de todas las diferencias ... en todo coincidimos." (Puig. 200). En este reparto de roles y cualidades otorgadas por el hombre se nota que no hay simetría. La aparente complementariedad que dan las diferencias muestra claramente las posiciones de superior-inferior. "Pensamiento y acción" versus "sensibilidad y ... y más sensibilidad". Los puntos suspensivos muestran que pese a que se intenta pensar otra cualidad no se logra agregar nada más. O sea una cualidad menos en la mujer. lo que

un condenado (*Damnés*) es, a partir de la estrategia de relatarse en múltiples versiones, construirse una identidad desde su propia mirada (las múltiples versiones de y desde Ana).

Pero, el intento de Ana de construirse una identidad a partir de sí misma fracasa. La intención crítica choca en breve tiempo con sus límites; los diversos pactos narrativos no logran sino instaurar distintos dispositivos textuales de reproducción. La recurrencia como norma. Los relatos quedan presos de la ley del género discursivo que el pacto entre estos y la voz (de Ana) ha instaurado. La ley del género discursivo no hace sino una y otra vez convocar sistemas de representación que confirman la lógica de la identidad conformada desde la mirada del poder. Asistimos a un proceso de confirmación y de reproducción.

Sin embargo, *Pubis Angelical* parece plantear una modalidad distinta, combinación de las dos actitudes antes mencionadas. Deconstruir, reproduciendo; desmontar, confirmando. "Harta de reacciones archiconocidas", dirá Ana en su diario íntimo, para seguidamente preguntarse después: "¿por qué las anoto igual en el diario?" (Puig, 25). Anotarlas, acumularlas, concentrarlas, diseminarlas, es la estrategia.

Si ya las versiones aparecían como mutuamente contaminadas, los pequeños relatos dentro de los relatos que pueden encontrarse en las historias de la actriz austriaca y de W218, y en el diario íntimo de Ana, no hacen sino amplificar tal procedimiento. El argumento de la película que filma la actriz, la enferma que relata su historia a W218, el relato de otra enferma que es tenida por loca, los sueños diurnos que Ana escribe en su diario; no son sino, otra vez, ocurrencias de la historia de Ana en claves diversas y en nuevos micro-pactos narrativos. Una metodología de exasperación. Un trabajo de saturación. Si los sistemas de representación conforman redes, lo que se intenta es saturarlas. Una especie de maxi-reproducción o de maxi-proliferación. Fingir que se reproduce el sistema, reproduciéndolo hasta hacerlo estallar por saturación.

Esta estrategia, en tanto deconstructiva, no propone ubicar otra identidad en su lugar. No propone otra cosa, es más de lo mismo y todavía mucho más. Minar las bases. Desmantelar por acumulación. Deconstruir por saturación. Mostrar mediante su mecanismo de repetición hasta el hartazgo que lo que aparece como marca de lo natural es en realidad cultural, es construido, disfrazado de natural, de esencia para dominar.

Baudrillard en *Simulacro y Cultura* (Barcelona, Kairós, 1978.) habla de implosión. Un conjunto saturado implosiona. Las instituciones implosionan a fuerza de ramificaciones, de *feedback*. Entonces, *Pubis Angelical*. mostraría, como posibilidad, el intento de que las identidades y sus aparatos de represen-

la ubica en situación de inferioridad. Desde la mirada del hombre. la mujer solo posee sensibilidad para oponer a pensamiento y acción. Y como la sensibilidad es "un lujo". es lo sacrificable en primer término.

tación conformados desde el poder puedan demolerse a partir de su saturación; llevarlas, por repetición y por reproducción hasta el hartazgo, a una tensión límite que las haga implosionar o provoque una recarga tal en el sistema de representación que produzca un cortocircuito generalizado.

Tal que la profusión de distintos sistemas de representación de múltiples procedencias, cuyos materiales ponen en relación imagen, sonido y palabra, convergen en su transcripción al campo (y en el campo) de la escritura, tras el despliegue que irradia su acumulación, en un uso, la demolición por saturación de la(s) identidad(es) dada(s) y donada(s) por el poder. Y se sabe, toda donación impone una obligación que esta textualidad (nos) propone hacer estallar fingiendo que se la está cumpliendo a ultranza y justamente por ello, por demás, es que es puesta en cuestión e impugnada.

OSCAR BLANCO

Universidad de Buenos Aires