

El imaginario de lo siniestro romántico en *Pubis angelical* (1979) de Manuel Puig. El mito de la mujer-demonio. Una perspectiva de género

María Lydia Polotto
(University College Dublin, Irlanda)¹

Resumen: El objetivo de este artículo es explorar el alcance del mito romántico de mujer-demonio en la novela *Pubis angelical* (1979) de Manuel Puig. Con este objetivo, debemos identificar los orígenes de esta dicotomía en la esencia misma de la sociedad falogocéntrica en donde mujeres las mujeres que se alejan de la normatividad patriarcal son tildadas de demonios, hechiceras, brujas. En el caso que nos atañe analizaremos el personaje de Ana, la protagonista, y sus *alter ego*. Ellas intentan rebelarse contra los estándares del discurso falogocéntrico y son sancionadas con la enfermedad y la muerte.

Palabras clave: Puig, Género, Romanticismo, Siniestro, Mitos.

Abstract: The purpose of this article is to explore the scope of the Romantic myth: woman demon/woman angel in Manuel Puig's novel *Pubis angelical* (1979). To reach this object, we have to identify which are the origins of this dichotomy in the basis of the phallogocentric society where women that avoid the norms of the patriarchal society are seen as demons or witches. In this text we are going to analyze Ana's character, the protagonist, and her *alter egos*. They try to reveal against the standards of the phallogocentric discourse and are punished with illness and death.

Keywords: Puig, Gender, Romanticism, Sinister, Myths.

Recibido: 3 de marzo. Aceptado: 31 de mayo.

Introducción

La novela *Pubis angelical* (1979) de Manuel Puig se inscribe dentro de la línea temática en donde el autor analiza la estrecha relación existente entre sexualidad y política.

1. María Lydia Polotto es graduada de la carrera de Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA, 2008). Realizó sus estudios de maestría en la Universidad Complutense de Madrid y actualmente realiza su proyecto de doctorado en University College Dublin. Sus líneas de investigación son feminismo (estudios *queer*) y se ha dedicado los últimos años a la investigación de la obra narrativa del escritor argentino Manuel Puig.

Esta relación se basa, principalmente, en la violencia y el sometimiento y se traduce en la opresión que ejerce la sociedad patriarcal sobre “lo femenino”. “Ella estaba en desacuerdo pero él no la escuchó y arrojó el papel al mar. «Pero, ¿por qué tomas una decisión sin consultarme?, el hombre de tus sueños no puede ser un mequetrefe que siga a su mujer a donde esta diga. Si a una mujer no la domina un hombre, la dominan sus caprichos; ¿no prefieres que te domine yo?»” (Puig 78).

De esta manera, y como ya hiciera Puig en *El beso de la mujer araña* (1976), se establece una dinámica dialógica en donde un personaje guía al otro en un proceso de autoconocimiento y aceptación. En el caso de *Pubis* es la protagonista Ana, que responde a los clichés de la mujer sometida en búsqueda de un “hombre superior”, la que transita este proceso de autoconocimiento. “¿Pero no está bien alguna vez seguir un impulso? Pero la verdad es que la mujer cuanto más pasiva mejor, más elegante, ¿o no?”. (Puig 89).

Esta temática del sometimiento de lo femenino toma relevancia a partir de las reivindicaciones de la mujer en el siglo XX pero tienen larga data en la literatura occidental.

Uno de los textos que citaremos a lo largo de este trabajo es “El Hombre de Arena” (1817) de E.T.A. Hoffmann. En este relato el protagonista, Nataniel, se enamora de la muñeca Olimpia. Cuando el engaño es descubierto por todos, los hombres de la sociedad reaccionan:

Pero muchos señores respetables no se conformaron con esto; la historia del autómatas había echado raíces y ahora desconfiaban hasta de las figuras vivas. Y para convencerse enteramente de que no amaban a ninguna muñeca de madera, muchos amantes exigían a la amada que no bailase ni cantase al compás, y que se detuviese al leer, que tejiera, que jugase con el perrito, etc., y sobre todo que no se limitase a oír, sino que también hablase y que en su hablar se evidenciase el pensamiento y la sensibilidad. Los lazos amorosos se estrecharían más, pues de otro modo se desataban fácilmente. *Esto no puede seguir así*, decían todos. En los téis, ahora se bostezaba para evitar sospechas.

Manuel Puig logra construir una crítica acerca de los problemas de género apoyándose en diferentes recursos conscientes e inconscientes, entre ellos la sublimación de sus pensamientos mediante los sueños en donde hay una puesta en abismo de esta relación de sometimiento de “lo femenino”. Dichas metaficciones son las materializaciones de las obsesiones de Ana que se plasman especialmente en sus sueños.

En este trabajo nos centraremos en el primer metarrelato que, además, es el que comienza la novela y se centra en la historia de Ama. Ama (nótese el parecido con el nombre de la protagonista) es un desdoblamiento onírico de la misma. Es caracterizada como “la mujer más bella del mundo” que es una presa de los deseos de su marido que la mantiene encerrada en un palacio-jaula, en donde es rigurosamente vigilada por una

multitud de sirvientes. Su doncella, especialmente seleccionada para controlar que no escape del lugar, es en realidad un hombre que se enamora de ella y, tras seducirla, consigue que se escape con él.

La suerte de Ama no mejorará. Se enamora de Theo, el verdadero nombre de su “doncella” pero, sin embargo, este conoce un secreto: Ama es sumamente peligrosa ya que al cumplir los treinta años será capaz de leer el pensamiento de los hombres. Por ese motivo, la sociedad patriarcal para la que trabaja Theo lo utiliza de doble espía y le encarga la misión de seducir a Ama para eliminarla. Ama se pone en conocimiento de estas intenciones cuando lee por error el diario secreto de su “enamorado”. Toma coraje, lo envenena y lo tira por la borda del barco en el que navegaban juntos rumbo a un lugar desconocido.

No obstante, no consigue su libertad. El crimen es presenciado por un poderoso productor de Hollywood que promete no denunciarla a cambio de que ella acepte trabajar en exclusividad en sus estudios. Ama queda, así, nuevamente presa de un círculo machista del que no consigue emanciparse.

En *Pubis angelical* analizaremos tres conceptos cruciales referentes a la idea de “lo siniestro” en el imaginario Romántico:

La cuestión del doble;

La presencia del autómatas;

El tópico de la mujer ángel / mujer demonio.

Vale destacar que en esta novela, Puig resignifica estos temas desarrollados durante el Romanticismo ya que los utiliza como dispositivos para denunciar los estereotipos que recaen sobre lo femenino en la sociedad patriarcal.

Una aproximación hacia la idea de “siniestro”

Para realizar un análisis metódico de los temas planteados en el punto anterior es necesario construir una definición de qué es lo que consideramos como “siniestro”.

Freud intenta una definición sobre este tema (*Das Unheimliche*, 1919) diciendo que lo siniestro puede considerarse como el retorno de lo “familiar reprimido”, es decir, una repetición de algo que consideramos familiar, un regreso, que tiene su matriz en el sentido de “lo angustioso”.

Pero aquello familiar que regresa, precisamente, lo hace bajo la influencia del extrañamiento: reconozco aquella cosa como familiar pero ya ha tomado otra condición, y al mismo tiempo me resulta extraña. Y esta condición altera la subjetividad del individuo al punto de generarle angustia.

Tanto la idea del doble como la noción de autómatas (es decir, lo inanimado que cobra vida) son temáticas que se encuadran dentro del sentimiento de “lo siniestro”.

Freud toma como referente el ya citado relato “El Hombre de Arena” de Hoffman en donde estas cuestiones se ponen de manifiesto, a saber:

- La muñeca Olimpia y la idea del autómatas.
- La locura
- Los dobles como figuras terroríficas

Del mismo modo, se cristalizan en la novela de Manuel Puig, *Pubis angelical*.

Pongamos por caso y a modo ilustrativo, un fragmento del relato de Ama que puede servirnos como ejemplo: “Volvió la mirada hacia el cuarto. El respaldo de la cama, de madera tallada policroma, terminaba en nubes y ángeles. Uno de ellos, de mirada extraña, como de pez, parecía observar al Ama” (Puig 11).

Este párrafo representa vivamente la idea de siniestro ya que se utiliza el icono del “ángel”, tradicionalmente asociado por el imaginario cristiano a una criatura que otorga protección a los humanos. Y se lo utiliza para producir en la protagonista el sentimiento contrario: el ángel no la protege, sino que la vigila. La vigila con una “mirada extraña”. Más aún, una mirada de pez (podemos hacer la idea de una mirada plana y vidriosa, una mirada muerta que hace nuevamente referencia a este límite difuso entre fantasía y realidad, propia de lo siniestro). El entrecruzamiento entre lo cotidiano, el ángel, y su extrañamiento a partir de su reubicación en una función opuesta, produce tanto en Ama como en el lector la angustia proveniente de lo siniestro. Prestemos atención ahora a este otro fragmento:

Acababa de conocer en sueños a 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. (Puig 9).

En este párrafo el sentimiento de lo siniestro se deja ver en dos aspectos. Por un lado, la pesadilla que responde a la definición de Freud: algo familiar que se nos vuelve extraño. Lo onírico siempre entraña, por su naturaleza inconsciente y surreal, algo siniestro. Por otra parte, ella puede verse a sí misma en ese sueño y al mismo tiempo que se reconoce en su aspecto físico, se da cuenta –con horror– que no es mujer corriente sino una especie de muñeca que en lugar de corazón tiene un “mecanismo de relojería”.

Este aspecto de lo siniestro se relaciona con uno de los tópicos románticos por excelencia, que luego será retomado por el cine expresionista alemán: el tópico del Hombre

Nuevo o del autómeta. Y lo siniestro se manifiesta en el hecho de que algo inanimado, inerte, acaba cobrando vida, hecho que produce al mismo tiempo fascinación y horror, tópicos presentes –como mencionamos antes– en “El Hombre de Arena” de Hoffmann.

En esta imagen de la mujer como muñeca, fácilmente manipulable por la mano del varón, Puig busca –además– hacer una denuncia hacia la sociedad patriarcal.

El origen cinematográfico de la narrativa de Manuel Puig

A esta altura, existen numerosos trabajos críticos acerca de la obra narrativa de Manuel Puig y la influencia que el cine ha tenido sobre esta, tanto en algunas cuestiones técnicas como en proporcionar hipertextos o personajes paradigmáticos.

Es evidente la influencia que el cine ha tenido sobre la obra de Manuel Puig. El cine fue para él una fuente de inspiración creativa. Como afirma Graciela Speranza (Speranza 131), la videoteca para Manuel Puig “se impone materialmente como espacio privilegiado de aprendizaje e inspiración y reemplaza a la enciclopedia tradicional del escritor, la biblioteca”. En segundo lugar, porque el cine estereotipado de Hollywood proveyó al autor de un imaginario social de “lo femenino”. También fue el cine proveedor de material en relación a lo genérico por su adopción de fórmulas fijas y clisés. Del mismo modo, la ausencia de un narrador omnisciente y la presencia de voces que dialogan construyendo un relato inestable, evidencian la influencia del cine. La narración se conforma, podríamos decir, en el “montaje” de voces.

Pero, sin duda, el imaginario cinematográfico está presente en su obra literaria y Puig ha tomado ejemplo de diferentes fuentes. Si bien no tenemos constancia de que se influyera concretamente en el cine expresionista alemán, sí es muy probable que haya entrado en contacto con él, al menos, en su paso por Cinecittà. En cualquier caso, los ejes de lo siniestro que se encuentran presentes en *Pubis angelical* (el doble, el estereotipo de lo femenino, el autómeta) son funcionales a la finalidad del relato que es denunciar el sometimiento de “lo femenino” en la sociedad patriarcal.

En *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), por ejemplo, también se reelabora el mito romántico del “doble” y su relación con lo siniestro. Del mismo modo, el escenario de *Caligari* también tiene reminiscencias románticas en la construcción de los ambientes.

También en *Pubis angelical*, podemos encontrar el uso de estos espacios en la primera metaficción, la historia de Ama, que plásticamente nos remite al cine Expresionista alemán, tal y como lo citamos antes en el fragmento que describe la mirada de los ángeles en el mobiliario. En el aspecto escenográfico, entonces, también encontramos la influencia del cine en la narrativa de Puig.

***Pubis angelical* y la mirada de “lo femenino”**

En toda la obra narrativa de Manuel Puig hay una fuerte preocupación por la condición de lo femenino y su sometimiento al discurso patriarcal. Tanto la temática como los procedimientos de escritura apuntan a denunciar el maniqueísmo presente en la sociedad que impone una mirada unidimensional hacia los problemas de género.

Pubis angelical es un caso muy paradigmático y paradójicamente poco estudiado en la obra de Manuel Puig. Esta novela puede considerarse como una especie de “manifiesto” del autor y, al mismo tiempo, esboza una resolución a los problemas de género planteados en obras anteriores. La solución es la imagen simbólica y utópica del “pubis angelical”: el sometimiento se resuelve en la superación de las oposiciones genéricas a través del camino del autoconocimiento.

Esto es lo que realiza la protagonista, Ana. Ana encarna a un cuerpo enfermo que a través de la autorreflexión y la puesta en abismo de su problemática en sus manifestaciones oníricas, consigue llegar a la conclusión de que no necesita al tan buscado “Hombre Superior” y que el amor propio y la comunión con otras mujeres alcanzan para lograr la felicidad y la realización personal. En ese camino de autoconocimiento, Ana sublima algunos de sus temores en metaficciones de carácter onírico. La novela empieza con la primera de estas dos metaficciones en donde, como ya hemos dicho antes, Ana se desdobra en Ama.

En esta primera historia podemos analizar cómo los elementos del siniestro romántico se ponen en juego para crear un sistema que permita crear un dispositivo literario e ideológico para denunciar el machismo presente en la sociedad. Analizaremos a continuación cómo estos elementos se manifiestan en esta ficción y cómo resultan funcionales a los intereses de Puig.

La cuestión del doble

El mito del doble surge en el Romanticismo y se ha convertido en un tema recurrente dentro de la narrativa occidental porque remite al problema de la identidad y al desdoblamiento del ser humano. Por ende, podemos afirmar que es una problemática de carácter existencial. Para Freud y Jung, la creación de la propia identidad es un proceso permanente en el que el ser humano constantemente se sitúa ante posibles formas de desdoblamiento. El ser humano afronta una búsqueda constante por regresar a la unidad.

Según afirma Cédille (2011) una forma de desdoblamiento asimilada por muchas culturas a través de las religiones, es la del ser humano que encuentra su doble en un alma inmortal que, dicho sea de paso, soluciona uno de los interrogantes existenciales como es el relacionado con qué pasa con nosotros luego de la muerte.

También se relacionó al doble con la figura del “andrógino” y de cómo lo femenino y lo masculino eran una sola cosa antes de las imposiciones de la sociedad. Esta interpretación nos es útil para el análisis de *Pubis angelical* ya que, según Puig, la forma de solucionar el sometimiento de lo femenino por la sociedad patriarcal es a través de la anulación de las diferencias de género a partir de la figura del ángel como ser asexuado (habrá que ver las implicancias políticas de esta transfiguración porque ¿anular la propia diferencia sexual es una forma de liberación o una nueva forma de sometimiento a través de la represión?). En cualquier caso, la figura del doble siempre produce angustia y desasosiego porque altera el orden normal de las cosas y pone en abismo problemas de la psiquis humana que aún no han sido del todo resueltos.

Como mencionamos antes, la idea del doble tiene su origen en el Romanticismo alemán y fue posteriormente sistematizado por la crítica literaria y por la psicología por Sigmund Freud, que categorizó a la figura del doble en el orden de “lo siniestro”. Lo siniestro, según Freud, se origina -como dijimos- cuando se diluyen los límites entre la fantasía y lo real y cuando hay un retorno involuntario hacia un mismo lugar.

En este caso, el doble produce un sentimiento de perturbación, como sucede en algunos de los textos Románticos más destacados como “El Hombre de Arena” de Hoffmann, o ejemplos del cine expresionista como “El gabinete del Doctor Caligari”. “No ha cambiado mucho su nombre. Se hace pasar por mecánico piamontés y ha tomado el nombre de Giuseppe Coppola”.

En el caso de Ana, es ella quien -en sueños- se ve a sí misma en el espacio exterior o en un espacio onírico, a través de un fenómeno denominado “heautoscopia”, que provoca en ella sentimientos de angustia. Estos desdoblamientos oníricos, funcionan al mismo tiempo como puesta en abismo de su propia problemática como mujer.

El otro aspecto que podemos tomar en consideración en relación a la cuestión del doble en el análisis de *Pubis angelical*, es tomar al doble como “cuerpo enfermo”. Ana es, en la clínica de México donde está internada, una sombra de lo que fue en momentos anteriores. Pero paradójicamente es a través del cuerpo enfermo como consigue escaparse del sometimiento y puede tomar autoconciencia de su identidad como mujer.

La problemática del cuerpo enfermo suele encarnar la citada paradoja. Por una parte, hay una suerte de exclusión por parte de la sociedad, que considera al cuerpo enfermo como un cuerpo anormal que genera, a la vez, rechazo y morbosidad. El Otro es el enfermo. En este caso particular, en donde la temática de género es recurrente y central en el desarrollo del relato, Ana tiene la doble condición de estar enferma y ser una mujer sometida a los designios patriarcales.

La otra cara de la paradoja en relación a la enfermedad es que, como decía Rilke, es a través de ella como el cuerpo se libera de lo que le es extraño.

Ana es una mujer bella, atrapada en un cuerpo enfermo, un cuerpo que se consume con el paso del tiempo, pero es a través de su enfermedad que consigue liberarse de las ataduras sociales: se libera de un marido al que no ama, de una maternidad que no desea, de una nueva pareja que la hostiga y de un país en donde se siente oprimida. De este modo, sería conveniente pensar en la enfermedad como un estado de redención.

También la figura del monstruo puede ser considerado como una suerte de “doble” y en el caso de *Pubis* también podemos relacionar metafóricamente al monstruo con el rol que desempeña la mujer dentro de la sociedad patriarcal.

En *Frankenstein*, por ejemplo, el monstruo nace inocente y bondadoso, pero son el abandono y el rechazo de los hombres lo que lo convierten en un ser malvado. Análogamente, podemos transpolar esta interpretación al papel que la mujer cumple para el macho: la mujer se defiende ante la sociedad patriarcal y es tomada por esta como un “monstruo”.

Según el discurso falocéntrico, la mujer –al igual que el monstruo– está “liderada por sus emociones” (Barrantes, 2007) y se encuentra “en constante cuestionamiento de su propia naturaleza”. ¿Por qué? Porque una mujer que se siente insatisfecha en los roles que se le asignan construye un discurso subversivo para el patriarcado. Esto provoca que la mujer se halle en constante contradicción con la sociedad ya que esta avanza pero “el monstruo, no”.

Podemos convenir, de este modo, que la mujer se erige como el “monstruo” dentro de la sociedad patriarcal. Tal y como ocurre en *Pubis*, la mujer autodeterminada y crítica del discurso de la sociedad machista está en contradicción constante con el sistema y si no puede ser sometida, debe ser eliminada. Keppler (Barrantes, 2007) asegura que: “En un momento de vulnerabilidad del yo, el encuentro con el doble representa la ocasión única de colmar la profunda insatisfacción que va unida, en todo ser humano, al sentimiento de limitación radical”.

En el caso de Ana, esta relación queda muy clara ya que la sublimación, el desdoblamiento onírico en un doble, se produce en un estado de convalecencia y significa para ella una posibilidad de integración en su ser femenino y de desarrollar empatía hacia otras mujeres a partir del autoconocimiento.

En “El Hombre de Arena” de Hoffmann, Nataniel le escribe una carta a Lotario en la que afirma que “[Clara] me ha escrito una profunda y filosófica carta en la que me demuestra que Coppelius y Coppola solo existen en mi interior, y que son un fantasma de mi propio yo, que desaparecerán en el acto cuando lo reconozca”.

En este fragmento no solo se hace referencia a la manifestación de la locura como tópico romántico sino también podemos marcar una analogía con el caso de Ana: el

encuentro con el doble sirve como vehículo de autoconocimiento. En el cuento de Hoffmann, el carácter obsesivo de Nataniel lo conduce al suicidio.

El autómeta

También mencionamos la cuestión del autómeta en puntos anteriores y su vínculo con la idea de lo siniestro en el aspecto de que un autómeta es un ser que se encuentra en un estado intermedio entre lo animado y lo inanimado.

Podemos volver a citar el relato de Hoffmann que tiene como personaje central la figura de la muñeca Olimpia:

El baile de Spallanzani fue durante mucho tiempo tema de conversación. A pesar de que el Profesor les había obsequiado espléndidamente, no pudo evitar la crítica y, especialmente, recayeron los comentarios sobre la callada y rígida Olimpia, que, no obstante su hermoso aspecto exterior, demostraba ser una estúpida, lo cual justificaba que Spallanzani se hubiera abstenido tanto tiempo de presentarla en público.

En *Pubis angelical*, también aparece en ambas sublimaciones de Ana la idea del autómeta: "...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”.

La idea del autómeta no solamente puede funcionar como alegoría del cuerpo enfermo sino también se puede hacer una crítica de género en donde la comparación entre una mujer y una muñeca alude a cosificación del cuerpo de la mujer y a la reducción de su valor como persona a sus atributos físicos y al correcto desempeño de sus funciones sociales de madre y esposa.

La noción del autómeta también puede ser relacionada con un concepto romántico que mencionamos en el punto anterior: el del monstruo. El monstruo habita en el espacio de la frontera, en el espacio de la Otredad. Desde un punto de vista, el monstruo romántico –como el que crea el doctor Víctor Frankenstein- es un intento de la ciencia en crear vida humana.

El espacio que ocupa el monstruo está en tierra de nadie, un cuerpo que no es humano y que, por estos motivos, forma parte de lo siniestro: se sitúa en un angustioso límite. Existe la posibilidad de hacer un análisis psicológico de la figura del monstruo y retomaremos la definición que Freud hace de lo siniestro: algo familiar que retorna. Lo angustioso de la figura del monstruo es que nos podemos reconocer en algunas de sus características, y esta posibilidad de mimesis es lo que nos provoca angustia.

Lo mismo ocurre con Ana y sus *alter egos*, de alguna manera son figuras monstruosas y se configuran a partir de la idea del cuerpo enfermo. Ana, la primera sublimación onírica de la protagonista, se ve a sí misma como una muñeca que en lugar de corazón tiene un aparato de relojería. W218 es una heroína futurista cuyo comportamiento es similar al de un robot. Ambos personajes poseen capacidades paranormales: al cumplir los treinta años tendrán la capacidad de leer la mente de los varones y, por ende, son una amenaza para la estabilidad de la sociedad patriarcal. Y esta es la razón por la que deciden eliminarlas.

La situación de Ana es distinta y, sin embargo, podemos trazar una clara analogía con la situación en la que se hallan sus “compañeras”. Por una parte, su parte de autómata se puede ver reflejada en su tumor, un cuerpo extraño que habita en su interior. La capacidad de leer la mente es una metáfora de la capacidad que va adquiriendo a lo largo de la novela, la de autodeterminarse como mujer. Siempre se instala en el espacio de la Otridad.

Hay un concepto posmoderno que encarna la idea del monstruo y que viene al caso traerlo a colación en este trabajo: la idea del *cyborg*. El concepto de *cyborg* se relaciona con la idea del *robot*, pero un robot de algún modo humanizado, porque conserva parte del organismo y porque posee subjetividad. El cuerpo *cyborg* es un “cuerpo del futuro”, sustentado por “unas tecnologías capaces de dotarle extensiones prácticamente infinitas y de hacerle a la larga inmortal, asexual” (Alonso Cano, 2012). Según define Alonso Cano, “el cuerpo *cyborg* es como una especie de membrana permeable, con órganos sustituibles, con una integridad que puede ser violada y amenazada”. El cuerpo *cyborg* es la mujer vista desde la perspectiva del varón dentro de la sociedad patriarcal: sumisa a las órdenes del *macho* y peligrosa cuando transgrede las normas.

La necesidad de anular la sexualidad de la mujer, ya que es vista como peligrosa, también aparece en la novela *Pubis angelical*, en donde la “solución” que se encuentra al sometimiento de lo femenino es a través de un pubis angélico, es decir, a la anulación de la sexualidad femenina. Una vez más, es una característica que se toma del ideario romántico y que reduce las posibilidades de la mujer a “ángel” y “demonio”. “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”.

Así el cuerpo *cyborg*, el monstruo, o también el hermafrodita/andrógino (en el caso de *Pubis*) aparecen estrechamente ligados en la novela de Puig a la noción del “doble”. En el caso de Ana, la protagonista, sus dobles son sus *alter egos*, su

desdoblamientos oníricos –Ama y W218– que la acosan y la atormentan en sueños, como fantasmas, y conforman sus parejas antagónicas transformando el Yo en el Otro.

Walter Benjamin afirma en *El libro de los pasajes* que el motivo “del muñeco” posee un significado crítico-social. Evidentemente, presentar a la mujer como una autómatas o una muñeca, permite ratificar la lectura de Benjamin. La mujer se presenta como una muñeca porque puede ser manejada, puede ser usada y descartada cuando el hombre o la sociedad lo decidan. Y en cierto punto, aún sigue siendo así. A pesar de los avances que en muchos países se han producido beneficiando el rol de la mujer dentro de la sociedad, aún recaen sobre ella ciertas demandas sociales relacionadas con el rol maternal o ciertos estereotipos físicos que muchas mujeres padecen porque no pueden ajustarse a ellos.

Del mismo modo, Benjamin habla de un “despertar” como “proceso gradual” y es esto lo que le ocurre a Ana, donde la enfermedad se transforma en un vehículo necesario para conseguir su propio “despertar” en un doble sentido. Por un lado, en las elaboraciones de sus obsesiones a través de los sueños, de su etapa inconsciente. Por otro lado, el diario personal que escribe en momentos de vigilia funciona como el momento de autorreflexión y es en esa instancia cuando consigue autoconocimiento para superar su malestar con el rol social que se vio “obligada” a asumir y la forma brusca en la que eligió abandonarlo.

Los tópicos mujer ángel – mujer demonio

Nuevamente, Puig hace uso de uno de los tópicos románticos más difundidos –el de “mujer ángel/mujer demonio”– para denunciar el sometimiento de lo femenino en la sociedad patriarcal.

En la novela de Puig, como en el tópico romántico, la mujer demonio (o en la forma de vampiro, como analizaremos más adelante) aparece como un sujeto de alteridad sexual, como el *otro*, y al mismo tiempo representa un peligro para la sociedad machista que debe reprimirla o eliminarla, en el caso de que quiera subvertir las normas de esta sociedad.

Ya sea que la imagen de la mujer en cuestión tome la forma de ángel o de su antagónico, siempre estará sujeta a los estereotipos funcionales del discurso patriarcal. Y en ese caso, se vuelve *siniestra*, en el sentido freudiano del término.

Así sucede con la protagonista, Ana, y con sus *alter egos* metaficcionales. Ana decide escaparse de Buenos Aires cuando un novio suyo, Alejandro, miembro de la Triple A, la amenaza porque no quiere comprometerse con él. Cuando se marcha, deja al

cuidado de su madre a su hija Clarita. En la capital mexicana, Ana se enferma de cáncer. En su estadía en la clínica es cuando a través de diferentes recursos literarios, el autor pone en juego un proceso de autoreconocimiento como mujer.

Pero Ana puede ser encuadrada en el estereotipo de mujer demonio ya que rompe en forma drástica con los estereotipos que le son funcionales a la sociedad patriarcal: abandona a su marido y a su hija y marcha al extranjero con el objetivo de encontrarse como una mujer autodeterminada.

Algo similar sucede con sus alter egos ficcionales: Ama y W218 pasan de ser mujeres funcionales a mujeres disfuncionales, es decir, mujeres demonio.

La crítica posterior ha acuñado otro término para referirse a la “mujer demonio”: la *femme fatal*. Este tópico se ha utilizado mucho en el cine y Puig lo ha traído a colación en numerosas oportunidades. Sin ir más lejos, su primera novela recibe el nombre de *La traición de Rita Hayworth*, en relación con la heroína hollywoodense que, en numerosas oportunidades, desempeñaba esta faceta en la pantalla grande.

El cine de *Hollywood*, como hemos mencionado antes, ha servido como recurso de intertextualidad permanente en la narrativa de Manuel Puig. Pero la fuerte estereotipación de “lo femenino” en este género cinematográfico le sirvió como modelo a Puig no para reforzar los clichés en torno a la noción de lo femenino sino, justamente, para cristalizarlos con la finalidad de realizar una crítica a la sociedad patriarcal.

La denominación *femme fatale*, viene de la expresión francesa que significa “mujer mortífera” o “mortal” (Rodríguez, 2012). También se las conoce bajo otro nombre, esta vez en su denominación inglesa: *spider woman* o “mujer araña” ya que “la mujer fatal tiende una red en la que caen uno tras otro los varones, seducidos por la perversidad de su mirada y la dulzura de su elegancia” (Rodríguez, 2012).

Acá será interesante y necesario marcar la analogía con una novela del mismo autor que hace referencia al tópico de la mujer fatal desde el título: *El beso de la mujer araña* (1976). Y justamente, el relato se basa en un preso homosexual que intenta seducir a su compañero de celda –un preso político en los años 70 en la Argentina- a partir de la renarración de sus películas preferidas. De esta forma, Molina, va atrapando a Valentín hasta concretar la consumación del acto sexual. Pero, nuevamente, Molina lejos está de ser una mujer fatal. El patriarcado le impone su moral y sus reglas: Molina no solo no consigue destruir a Valentín sino que muere por él cuando al salir en libertad lo confunden con un miembro de la guerrilla.

El vampirismo

El tópico del vampirismo también alude a uno de los lugares comunes del Romanticismo. Y está en estrecha relación con lo siniestro y lo terrorífico desde el punto en que hay una línea delgada entre la vida y la muerte.

Pero si lo analizamos en profundidad, encontraremos otras puntas para seguir investigando. Lo primero que podemos comentar al respecto es que -como afirma- Ricardo Chávez, “el vampiro como arquetipo es polivalente sexualmente” (Chávez, 2000), ya que puede encarnar tanto en hombre como en mujer.

Chávez afirma que la paulatina presencia de la mujer en la sociedad provocó el temor de los hombres y el de muchas mujeres e hizo que se desarrollara el mito de la mujer fatal, como describimos en el punto anterior, y el de la vampiresa.

La mujer, el cuerpo de la mujer, siempre se ha constituido como punto clave de la alteridad sexual en la sociedad patriarcal y ante cada nuevo avance de estas a lo largo de la Historia, la sociedad misógina ha reaccionado demonizando a la mujer, insultando sus capacidades intelectuales o su integridad personal. Esta operación de desprestigio del género, hay que decir, pudo llevarse a cabo gracias a que otras mujeres también apoyaron la iniciativa misógina de estos hombres.

Si el cuerpo de la mujer representa la *Otredad*, vale destacar cómo el pensamiento occidental niega al cuerpo como conductor de conocimiento y auto-descubrimiento.

En *Pubis angelical* es la pasividad del cuerpo enfermo la que le permite a Ana reflexionar acerca de su condición de mujer, sobre su vida y sobre su interacción con otras mujeres. Esta evolución queda plasmada en otro meta-texto presente en la novela: su diario personal. En este, Ana enuncia desde un misterioso “nosotras” y tiene un destinatario que permanece incógnito.

Así, el proceso de aprendizaje y reivindicación se da poniendo el cuerpo femenino como punto de encrucijada para la resolución de los conflictos de género.

Conclusiones

En este apartado podemos concluir este trabajo con las siguientes afirmaciones:

En la obra de Manuel Puig, *Pubis angelical*, como en todas sus otras novelas, se analiza a conciencia el rol que cumple lo femenino dentro de la sociedad patriarcal y se realiza una denuncia a la preeminencia del discurso machista.

El caso de *Pubis angelical* es más paradigmático aún ya que toda la novela gira en torno al proceso de autoconocimiento de una mujer que, por diferentes medios, desea librarse de los clisés y las obligaciones que le ha impuesto la sociedad machista.

En esta novela además, Manuel Puig, “consigue” que el personaje femenino se libere de sus ataduras y que se reconcilie con otras de su género. Al final de la novela, propone, para ello la imagen metafórica del “pubis angelical” (asexuado) que esboza la idea de que para suprimir la opresión de un género sobre otro tienen que anularse las diferencias sexuales.

Para conseguir el autoconocimiento, la protagonista se vale de diferentes instrumentos, uno de los cuales es la sublimación onírica que cristaliza estereotipos machistas.

En dichas sublimaciones oníricas aparece la noción siniestra del alter ego o el doble, que son desdoblamientos de su persona en los que actúan los clisés de “lo femenino”.

La presencia del doble permite, además del autoconocimiento, la liberación del discurso falocéntrico y la reconciliación con el propio género.

Para el despliegue de la primera sublimación onírica Puig se vale del imaginario de lo siniestro: la idea del doble, el autómatas, la mujer ángel/demonio.

Estas nociones estereotipan fuertemente la imagen de lo femenino y la ruptura de estos tópicos permite la reflexión hacia la problemática del género.

Bibliografía citada

Barrantes, Patricia. “Frankenstein o el movimiento romántico.” *Escena. Revista de las artes*, n° 60.1, 2007.

Cano, Arantxa Alonso. “El cuerpo monstruoso: dialéctica de la ocultación-desocultación.” *Filmhistoria online*, n° 22.2, 2012.

Castellano, Irene Gómez. “El monstruo como alegoría de la mujer autora en el Romanticismo: Frankenstein y Sab.” *Revista Hispánica Moderna*, n° 60.2, 2007, pp. 187-203.

Cecilia, Juan Herrero. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas.” *Çédille: revista de estudios franceses*, n° 2, 2011, pp. 15-48.

Chaves, José Ricardo. *Vampirismo y sexualidad en el siglo XIX. Anuario de Letras Modernas*. Vol. 9, 1998-1999, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México 2000.

Dios, Álvaro Pérez, y Imaginarios del cine de Hollywood. “Lacan ya no vive aquí. La cuestión del doble en El Quimérico Inquilino.”

- Freud, Sigmund. "Lo ominoso." *Obras completas*. Vol. 17, 1975, pp. 215-51.
- Guimón, José. *Psicoanálisis y literatura*. Kairós, 1993.
- Hoffmann, Ernest T. A., y Sigmund Freud. *El hombre de la arena*. Compañía Europea de Comunicación e Información, 1991.
- Oyarzún, Pablo. "Hipótesis sobre lo siniestro." *Revista de Teoría del Arte*, n° 1.6, 2002, pp. 9-21.
- . "La cuestión de lo siniestro en Freud." *Revista de Teoría del Arte*, n° 8, 2003, pp. 53-94.
- Eetessam Párraga, Golrokh. "Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale." 2009.
- Rodríguez, José Carlos. "La representación de la mujer fatal en el cine negro." *Creación y Producción en Diseño y Comunicación. Ensayos sobre la Imagen*, 2010, pp. 23-27.
- Sánchez-Biosca, Vicente. "El expresionismo cinematográfico: nostalgia del romanticismo." *El Gnomo*, vol. 7, 1998, pp. 153-160.
- . "El gabinete del doctor Caligari y los destinos del filme expresionista." 2004.
- Verzero, Lorena. "Políticas del cuerpo o cómo poner en escena el horror."
- Puig, Manuel. *Pubis angelical*. eLibros Editorial, Laguna Libros, 2018.
- . *El beso de la mujer araña*. Debolsillo, 2016.
- . *La traición de Rita Hayworth*. Debolsillo, 2016.