

*PUBIS ANGELICAL*  
 O LAS POLÍTICAS DE LA INTIMIDAD<sup>1</sup>  
 CLAUDIA PANOZO M.

La novela *Pubis angelical* (1979)<sup>2</sup>, del escritor argentino Manuel Puig, tiene varias particularidades. Me interesa destacar, por sobre todo, cómo se trabaja en ella la construcción discursiva del sujeto de *género femenino* a través del uso de distintas modalidades retóricas y simbólicas, y de su compleja interacción en los mecanismos del relato.

La tesis fundamental de mi trabajo apunta a que, más que ponerse “[...] al servicio de la observación del alma femenina”<sup>3</sup>, la novela va 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.

Permítanme darles algunas referencias sobre la novela. *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

1 Texto expuesto en las VIII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA 2008): *Latinoamericanismo y Globalización*, realizadas en Santiago de Chile los días 11, 12, 13, 14 y 15 de agosto de 2008.

2 Puig, Manuel *Pubis Angelical*. Barcelona: Seix Barral, 1996. Utilizaré esta edición para las referencias.

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

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 extirpar 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”, ya 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”.

Estas tres historias, además, se encuentran entrelazadas estructuralmente a lo largo de la novela. En rigor, no existe un orden secuencial ni una clara precedencia entre ellas. Y, sin embargo, una de estas historias (la de Ana, situada en el “presente”) podría ser vista como la principal, en consideración al hecho de que 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.

Esta 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. Esta estructura de *montaje* genera, además, 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, sino que también abre la posibilidad de romper la 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.

De esta forma, 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 (la historia de Ana, en este caso). Así, pues, por medio de *la revisión de las similitudes y de las diferencias* que se manifiestan entre 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, podrán dar luces sobre la factibilidad de romper el círculo de la historia, ese ciclo hegemónico y autorremittente ante el cual las subjetividades de género femenino han debido construir formas diversas de negociación y de resistencia política y discursiva.

En esta presentación, me abocaré a la *revisión de las similitudes*, que —como decía— van develando ciertas “políticas” de la intimidad (más allá de meras coincidencias), lo cual promueve una reflexión histórica sobre nuestra circunstancia presente desde una perspectiva intergenérica. En efecto, una de las estrategias por las que *Pubis angelical* pone en crisis cualquier visión fatalista del “destino de las mujeres” y se encarga de mostrar la posibilidad de subversión, consiste en dar cuenta de que *no habrá manera de escapar al peso de ese sino, a menos que sea posible desenrañar y comprender la “lógica” que rige las prácticas sociales y culturales que han marcado las vidas de las protagonistas de modo desfavorable*. Esa “lógica” puede ser rastreada, gracias a que las tres protagonistas tienen —como ya se dijo— varias características en común (su extraordinaria belleza, su edad), lo que permite al lector *juxtaponer sus identidades*. Además, a través de las repeticiones y de las constantes que atraviesan sus distintas coyunturas históricas, el lector puede percatarse de ciertas similitudes entre las experiencias vividas por ellas. En este punto es preciso recordar 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”<sup>4</sup>. Sin duda, ésta es una parte fundamental del problema. Sin embargo, si hemos de considerar la “cosificación” como el punto en común, 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 intergenerérica, 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* intergenerérica 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: aquella 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 intergenerérico 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

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

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 cuanto aparatos de poder-saber, “determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto”<sup>5</sup>; 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”<sup>6</sup>.

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 intergeneracional a que hemos hecho mención.

En primer lugar, todas las protagonistas son —y sienten, en algún momento de sus vidas, que han sido— *utilizadas como objetos*. Un claro ejemplo se presenta al comienzo de la novela, en la historia del “pasado”. En ella, la protagonista, el Ama, despierta para descubrir que su esposo la ha sedado en su noche de bodas. El sedante actúa así como instrumento para reducirla física y simbólicamente, puesto que le ha permitido al marido actuar 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. Esa misma pretensión se manifiesta en el hecho de que él ha dispuesto el lugar y la forma en que vivirán, sin dar mayores explicaciones a su esposa, lo cual reduce su campo de acción a tal grado que ella siente que está ahí como un “objeto de colección”. Asimismo, cuando Theo —un espía ruso que se había infiltrado en el hogar como sirviente travistiéndose en mujer— le ayuda a escapar, no lo hace por un amor desinteresado, sino porque él tiene intenciones de entregarla a su nación, por la supuesta capacidad que ella tendría de *leer la mente de los hombres*.

5 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”; y “El sujeto y el poder” en Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*.

6 Foucault, *op. cit.*

En otras palabras, la potencia para la que trabaja Theo —y por tanto, él mismo— quiere capturarla por ser un “objeto peligroso” y no pretende sino utilizar en su favor ese extraño poder que ella manifiesta.

En la misma historia del Ama, nos encontramos más tarde con un director de cine que extorsiona a la protagonista para que trabaje bajo sus órdenes. Este personaje no busca ya explotar la habilidad psíquica del Ama, sino que la retiene como un “objeto precioso” (70), por ser ella, 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 apoteósica 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 intergenéricas. No obstante, 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. Es la *institución del cine* la que, al *rediseñar la vida misma* de sus “personalidades”, consume a la Actriz como *objeto* de cualidades “fantásticas”, determinadas por una demanda intergenérica tipificada por la imagen de la “mujer perfecta”/fetiche espectacular/objeto de lujo. Bajo esta perspectiva, *Pubis angelical* trabaja cierta lectura de la *institución del cine*, según la cual ésta constituye una de las

más poderosas “tecnologías de género”<sup>7</sup>: 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 femenino.

En la historia del “futuro”, W218 no tiene un marido que pueda subyugarla como el Amo, pero su trabajo la obliga a renunciar a ser un sujeto deseante, ya que no debe entablar relaciones amorosas. Y esto se debe a que su trabajo consiste, nada más y nada menos, que en convertirse en el “objeto de deseo” de los pacientes del sanatorio que requieren “terapia sexual”. Es en este caso el Supremo Gobierno el que le ha fijado sus tareas y controla sus acciones, es decir, otra vez nos encontramos con que no es sólo un individuo, sino toda una institución, la que utiliza esta estrategia de subyugación.

Por otra parte, cuando W218 conoce a LKJS, el “hombre superior” con el que soñaba, la relación que se establece no es muy distinta de los casos que hemos relatado antes, ya que él —al igual que Theo— estaba al servicio de otra nación, que la buscaba por su supuesta capacidad para leer la mente de los hombres. Su desinterés en lo amoroso resulta en que, cuando él la seduce, piensa en obtener la satisfacción de sus deseos sexuales, mientras que, al mismo tiempo, *cumple con su deber*. En la relación sexual ella es, entonces, utilizada como un mero “objeto” de placer. Pero además, la relación misma sirve como estrategia de subyugación, puesto que el espía encubierto extrae secreción vaginal del cuerpo de W218 y la guarda en placas de vidrio para su posterior estudio. Vale decir, la nación para la que trabaja LKJS —y por tanto, él mismo— ve a W218 como un “objeto peligroso” que debe ser sometido a estudio para neutralizar su poder.

Nos hallamos, como es posible apreciar, 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. Dicho de otro modo: siempre se trata de estos mismos

7 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.

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.

De ahí que, asociado a ese trato de la mujer como objeto, vayan una serie de otras estrategias. En primer lugar, todas las protagonistas viven —como ya hemos adelantado— algún tipo de encierro. De hecho, pasan por distintas modalidades de aprisionamiento. El Ama vive en una mansión con reja electrificada que, además, está ubicada en una isla. Cuando logra escapar, queda atrapada en Hollywood y, finalmente, cuando puede alejarse de ahí, huye a un lugar apartado de la gente. En el caso de W218, vive presa de su trabajo y del Supremo Gobierno, que primero la destina al hospital para enfermos que requieren “terapia sexual” y luego al hospital para enfermos contagiosos (que además está ubicado en una región inhóspita, de la cual no se puede escapar).

En ambos casos, ese encierro se ve facilitado por estrategias similares. En el caso del Ama, se encuentra reducida física y simbólicamente por efecto de un sedante que el Amo utiliza no sólo para la noche de bodas, sino también para mantenerla en un constante estado de *privación de sus sentidos*. Además, todo signo de encierro y control ha sido encubierto por bellas instalaciones o “buenas intenciones”: las cortinas ocultan rejas, los ángeles en las paredes tienen “ojos de pez” (que podrían ser cámaras) y el hecho de que todo haya sido dispuesto por el Amo, se le explica a la protagonista como la forma que él ha tenido de dar “máximo placer” a su esposa. Una de las cosas que el Amo ha determinado, sin consultarle, tiene que ver con la protección de su propia imagen: ha contratado un doble, supuestamente para proteger al Ama de amenazas externas. Pero esto la obliga a *portar una imagen impuesta*, sobre todo, porque el Amo también ha querido *borrar su imagen pública* eliminando todas las cintas de películas en las que ella había trabajado como actriz. Pero al hacer esto, su marido no ha

hecho sino *borrar su pasado*. Como si así no bastara, cuando el Ama tiene un sueño que la lleva a cuestionarse sobre sus antepasados, el Amo le responde que no es necesario que investigue, porque él puede decirle todo. En otras palabras, 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*.

En el caso de W218, hemos ya dicho que su vida está limitada al sanatorio en que trabaja para dar “terapia sexual”. En este trabajo, la protagonista se ve obligada a portar una imagen ajena, tal cual lo hiciera el Ama/Actriz, puesto que debe usar disfraces para seducir a los “pacientes”. Ahora bien, W218 parece aceptar de buena gana —al menos en un principio— su trabajo y es aquí donde se revela la efectividad de los mecanismos de subjetivación. En efecto, ella ha sido convencida —a través de los “bellos preceptos” que el Supremo Gobierno le ha enseñado— de que está realizando una acción benéfica. Y cada vez que W218 tiene dudas al respecto, consulta una “calculadora” que dirige sus preguntas a una central del Supremo Gobierno, por lo que sus respuestas no hacen sino imponerle un saber acerca de sí misma. De esta manera, el encierro sólo se revela como una cruel opresión cuando W218 se percata del control y la vigilancia a la que está sujeta, gracias a que descubre que es posible ver a través de las paredes. En otras palabras, se percata de que se la ha mantenido en desconocimiento de su propia situación. Y ese desconocimiento también se revela como estrategia de subjetivación, cuando el lector se entera de que en ese país ficticio todo lo que recuerde el pasado está prohibido. Tal como en el caso del Ama, el pasado de W218 ha sido borrado y, con ello, el Supremo Gobierno ha logrado construirle una historia, es decir, imponerle un saber acerca de sí misma. El escape que realiza W218 es, como el del Ama, sólo momentáneo, ya que su encierro se vuelve aún más siniestro, cuando se la condena a prisión y ella consigue permutar su condena por trabajo —de “terapia sexual” — en un hospital para enfermos contagiosos.

La protagonista del “presente”, Ana, reflexiona acerca de su vida en un Diario personal que lleva mientras está

convaleciente en un hospital (nuevamente una situación de encierro). En ese examen introspectivo, no pasará desapercibido para el lector el hecho de que aquellas *constantes* que Ana percibe en su vida se ven reflejadas también en las historias del “Ama/Actriz” y de W218. En 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-fetiché o de la “estrella de cine”, y cuya duplicidad constitutiva 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.

Es así como Ana reacciona ante la evidencia de que su devenir-mujer ha sido permanentemente reducido a esos estereotipos a través de distintas estrategias, las mismas que encontramos presentes en las historias del Ama/Actriz y de W218. Ana recuerda, por ejemplo, varias situaciones que la hicieron sentirse sofocada, “encerrada”, y que, de hecho, la impulsaron a buscar un escape: primero, su matrimonio con Fito, en el que se sentía atrapada en los roles del ama y la prostituta; luego, su relación con Alejandro, quien sólo la usó para llegar a Pozzi, su rival político, y puso así en peligro la vida de ella y de su familia; y, finalmente, en el hospital, cuando Pozzi va a verla para pedirle que coopere en llevar a cabo el secuestro de Alejandro. Por lo mismo, Ana lamenta haber aceptado muchas de las ideas y acciones de otros que la llevaron a esas circunstancias. Es así como se reprocha haber aceptado la idea de que Fito era quien

tenía que mandar en el hogar, porque ella no era capaz; se arrepiente también de haber caído en el juego de seducción —a través de lujos— de Alejandro; y batalla por no ceder ante el chantaje emocional que Pozzi le hace al sugerirle que, si lo ayuda en el secuestro, ella estará realizando una “buena acción” antes de morir. Cabe reparar en que esas circunstancias que ella lamenta se debieron, tal como en el caso de las otras protagonistas, no sólo a la relación desigual que se establecía entre Ana y cada una de sus parejas, sino a una lógica cultural que conlleva un trasfondo mayor. Esto se hace más evidente cuando consideramos que Ana 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 del presente) 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, construcción del género femenino y de su condición subordinada, que se ven representados en esta novela ejemplar de Manuel Puig.