PUBIS ANGELICAL: LA MUJER CODIFICADA *

POR

BART L. LEWIS

Texas A&M University

Manuel Puig ha venido usando en sus novelas formas sublitterarias en una escritura que reconoce sus antecedentes a la vez que los transforma¹. En su novela más reciente ** vuelve a presentarnos sujetos victimados por los aparatos ideológicos y sociales. Lo que planteó sólo como problema en *Boquitas pintadas*, como los desajustes de lo soñado y lo real, aparece como pleno discurso en *Pubis angelical*, ya con posibilidades de resolución. Son tres las modelaciones de la mujer como víctima en la novela: 1) objeto/actriz, «vestida y desvestida por manos frías»²; 2) enferma que despierta a una comunicación posible con otras, y 3) funcionaria sexual que vislumbra una liberación futura. Todas ellas son incompletas y dependientes; y es con ellas con las que la novela ha podido codificar las imágenes femeninas relacionándolas con los códigos que existen en la cultura. Por medio de un análisis de estos códigos, reflejados en o establecidos por la novela, es posible deducir estos para-

* Este trabajo fue preparado gracias a una beca del National Endowment for the Humanities en el College Teacher Summer Seminar dirigido por Julio Ortega en la University of Texas, Austin, 1980.

¹ En una entrevista con Saúl Sosnowski, Puig aclara lo que ha tratado de realizar sirviéndose de estos modelos populares. Por ejemplo, hablando de *Boquitas pintadas* dice: «Como la palabra 'folletín' está tan desprestigiada, se me ocurrió que poniéndola debajo del título ya obligaba al lector a una lectura crítica especial, a no esperar 'literatura' con mayúscula, advertirle que venía una cosa distinta» (*Hispanamérica*, 3, 1973, p. 73).

² *Pubis angelical* (Barcelona: Seix Barral, 1979), p. 112. En adelante las referencias a esta novela serán anotadas por un número de página entre paréntesis.

** Con posterioridad a la redacción de esta nota han sido publicadas otras dos novelas de M. Puig.

digmas de la mujer, presentada en tres etapas históricas distintas y actualizada en un proceso irónico de liberación.

Considerando los códigos como maneras de organizar la información y de asociar el texto con otros tipos de discursos, podemos observar cuatro códigos básicos que explican el proceso textual de *Pubis angelical*³. 1) El *código del relato* cobra decisiva importancia en un novelista como Puig, ya que siempre ha sido su intento atraer a un público a través de personajes creíbles, misteriosos pero reconocibles, tramados en una narración que suscita interés por su acción y suspenso⁴; 2) Es en gran medida el *código semántico* lo que permitirá un análisis de los significantes mujer/cuerpo/icono configurados en imágenes que actúan e interactúan entre sí; 3) El *código cultural* agrega vínculos entre las mujeres del relato y las normas y creencias de la sociedad que han servido para moldear la percepción de la mujer; 4) El *código simbólico*, que sugerirá un futuro antiutópico, subraya este proceso de codificaciones de la mujer.

El relato en sí —la construcción de un texto novelístico por medio del punto de vista y la intervención del lector— sostiene la atención de la lectura a través de la suntuosidad descriptiva de ciertos episodios (como el ambiente cinematográfico del viejo Hollywood) y la continua necesidad de resolver enigmas provocados por las identidades inciertas de las mujeres protagonistas. Entrelazando tres historias —la de la actriz de los años treinta; la de Ana, paciente cancerosa de los setenta, y la de W218, conscripta por el estatuto de servicios sexuales del siglo XXI—, Puig forma un texto que se completa cuando cada mujer, a su manera y sucesivamente, halla un fin liberador, conforme al drama propio de haber tratado de entenderse. El hecho de que cada historia tiene una

³ Para acercarme críticamente a esta novela me he basado mayormente en la discusión sobre los códigos de Roland Barthes tal como él los utiliza en *S/Z* y los define en otro escrito suyo: «La misma palabra *código* no debe ser entendida aquí en el sentido riguroso, científico del término. Los códigos son simplemente campos asociativos, una organización supratextual de anotaciones que impone una cierta idea de estructura; la instancia del código, para nosotros, es esencialmente cultural: los códigos son ciertos tipos de lo *ya-visto, ya-leído, ya-hecho*: el código es la forma de ese *ya* constitutivo de la escritura del mundo.» «Análisis textual de un cuento de Edgar Poe», en *Lingüística y literatura*, ed. Renato Prada-Oropeza (México: Universidad Veracruzana, 1978), p. 170.

⁴ Yo creo que esta preferencia de Puig por escribir novelas en las que el lector está involucrado con una trama aparentemente tradicional, lineal, «enigmática», es innegable. Se ve sobre todo en las obras mismas, pero lo que él mismo ha dicho al respecto viene al caso también. Por ejemplo, hablando con Ronald Christ, dice: «I get bored very easily. My attention goes to sleep very easily. So I write for a reader who is like myself» (*Partisan Review*, 44, 1977, p. 57).

secuencia ordenada de acciones, una cronología fácilmente aprehendida por el lector, subraya el interés que tiene Puig en examinar la naturaleza de la narración. Aunque las historias existen aparentemente por separado, narradas para simular un mundo real, el lector pone en contacto a las tres mujeres al descubrir relaciones entre ellas. Es decir, que la comunicación intertextual se efectúa en la novela cuando el lector libera a la mujer virtual, creación del texto, y la actualiza en una narración lineal construida sobre su propia necesidad de resolver conflictos⁵. Si Puig, en sus novelas anteriores, se posesiona de un lenguaje oral, prehecho, para crear «unidades estilísticas extensas»⁶ que se consumen por inauténticas, en *Pubis angelical* los signos lingüísticos se asocian secuencialmente, revelando una totalidad metanarrativa.

Los elementos argumentales de la novela que más apelan al lector para que interponga el mecanismo articulador de la intertextualidad son los sueños de las protagonistas, su telepatía y un código de la nomenclatura. Es importante notar que la historia de la mujer del siglo XXI empieza cuando termina la de «la mujer más hermosa del mundo», actriz famosa de los treinta, muy parecida a Hedy Lamarr. Hace tiempo que W218 sueña con «una mujer desamparada... de otra época y otras tierras, ya desaparecidas» (p. 159), y al ver una película de la actriz viejena gracias a la pantalla «teletotática» de la «era polar», se da cuenta de que ésta ha sido la comunicante onírica. Es decir, el lector completa este reconocimiento, vinculando a W218 textualmente con el primer relato, que había quedado interrumpido. Cada lectura asegura así un discurso que pondrá en marcha la liberación, ya que las mujeres, además de ser encadenadas por sistemas que limitan su voluntad de actuar, son prisioneras del texto mismo. Otro indicio que inserta Puig para que el lector especule sobre las posibles interrelaciones textuales es la capacidad de dos de las mujeres de leer los pensamientos de otros. Al cumplir

⁵ Robert Alter, en su artículo «Mimesis and the Motive for Fiction», insiste en este aspecto participante de las novelas de Puig como el fundamental y exclusivo en su narrativa. Dice, con referencia a *The Buenos Aires Affair*: «For the most salient feature of the book is clearly not any concern with narrative codes but the compelling psychological reality of the two principal characters. Puig calls it 'A Detective Novel' and makes certain parodistic allusions to that genre in order to suggest that the really interesting work of detection for a novelist and for his readers is psychological —a ferreting-out of the cadaver that is buried, not in the garden or the garage, but in the protagonist's consciousness. The use of varying strategies of occluded narrative powerfully reinforces the difficulty in getting at the tangled facts of any human character or relationship» (*Tri-Quarterly*, 42, 1978, p. 247).

⁶ Pere Gimferrer, «Aproximaciones a Manuel Puig» (*Plural*, 57, 1976, p. 23).

los treinta años, la actriz tendrá ese poder, lo cual la inquieta, pero la hace aún más atractiva a los hombres, que se aprovecharán de esa capacidad para sus propios fines. De igual manera, W218, a los veintiún años, ya dotada del poder telepático, es perseguida por ser una amenaza para los designios secretos de los hombres. La mujer del futuro descubre artículos periodísticos sobre la actriz y su persecución, y es así como ella será convertida en víctima y completará el destino femenino trazado desde la primera historia. Un texto basado sobre la ansiedad de comunicación, que se libera en la comunicación del circuito «mujer-lector-mujer», viene a ser un mensaje realizado no sólo en la función poética del lenguaje —tema, arte novelístico—, sino también en su función fálica: el deseo de abrir canales comunicativos.

La presencia de un código de nomenclatura también estructura el proceso de comunicación. Los personajes importantes de la primera historia están designados genéricamente (el Ama, la mujer más hermosa del mundo, el armamentista, la nodriza); los del futuro se llaman por cifras (W218, LKJS), y los del presente tienen nombres propios (Ana, Pozzi, Beatriz, Alejandro). La despersonalización de las series primera y tercera hace pensar inmediatamente en una falta de contacto, una auto-suficiencia cerrada, hermética. Pero hablar de personajes nombrados familiarmente es agregar un elemento mimético más, sugerir extensiones, un pasado y futuro humanos, vistos concretamente en el texto como idealización y regimentación, respectivamente. El acto de nombrar —designar una esencia o negarla— es un acto del texto, y el lector completa la comunicación propuesta por las historias y sus interrelaciones.

En las novelas de Puig, el código del relato incluye en primer término el funcionamiento del punto de vista, en general una de las áreas principales de discusión crítica sobre la novela hispanoamericana de hoy. Refiriéndose a varias obras contemporáneas, dice al respecto Pere Gimferrer que «el narrador —eje firme e invariable del relato decimonónico— pierde espesor y consistencia, cede a la inseguridad y a las zonas de sombra, se desdobra en diversas voces hablantes que son máscaras vacías de una identidad ilusoria»⁷. Es cierto que el narrador omnisciente de las historias de la actriz y W218 no es el tradicional con su control manipulativo sobre los personajes y la grata superioridad de saber que ellos vivirán siempre en un mundo problemático. El de Puig es, más bien, el «narrador-cámara», del cual habla Julio Rodríguez-Luis⁸, o los «seventeen distinct narrative points of view» de *The Buenos Aires Affair*,

⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸ «*Boquitas pintadas, ¿folletín unanimista?*» (*Sin nombre*, 5, 1974, p. 51).

notados por Robert Alter⁹. La omnisciencia en *Pubis angelical*, y en esto no hay divergencia con las otras obras de Puig, es la objetividad de un guión de cine, un reportaje que marca movimientos y reacciones, que caracteriza por el signo visual y el gesto aislado.

La actriz y W218, presentadas así en un ambiente enajenado, narrado pero no familiarizado, quedan reducidas a imágenes codificadas, cuyo sentido se entiende por asociación con otros códigos exteriores al texto. En cambio, el uso del diálogo y el diario en la historia de Ana, puntos de vista más íntimos por su oralidad (discurso de un personaje que habla con otros y consigo mismo), personaliza más a esta mujer que forma un vínculo entre las otras dos mujeres más distanciadas. A diferencia de la actriz y W218, quienes cuestionan por sueños y perturbaciones cósmicas sus identidades fijadas por otros, Ana se examina por medio de la palabra. La dificultad que tiene Ana en precisar un destinatario para su diario pone en tela de juicio la realización de cualquier acto comunicativo. Se sugiere que ella forma un eslabón de la cadena pasado-presente-futuro con esta entrada en el diario: «Lo indiscutible es que de a ratos siento que debo usar ese plural, así que con alguien estoy tratando de establecer un contacto. ¿Con mi anterior encarnación?, una mujer que tuvo su apogeo en los años veinte, digamos» (p. 26). Pero más importante es la tentativa misma de hallar un canal de contacto: «Seamos sinceros. Y otra vez con el plural, ¿a quién será que le estoy queriendo hablar? ¡Tengo que saberlo!» (p. 34). El relato, construido de esta manera, participa de un discurso literario que utiliza al lector como mediador, agente asociativo de personajes, estructura y acciones que son producto de su propia intertextualidad.

Estas imágenes femeninas interrelacionadas por la composición del texto son aclaradas por el código semántico, sistema de connotaciones que multiplica a la mujer denotada. El signo que informa la novela, el cuerpo de la mujer, conlleva varios significados, que tienen un referente común entre las tres historias, a saber: la posesión corporal. Son las variaciones del significante que movilizan el mensaje de la liberación progresiva a lo largo de la novela. El cuerpo de la actriz, preso primero de su esposo el armamentista y luego de la «empresa» cinematográfica, es objeto erótico trabajado por la imaginación y codificado por la sociedad. De igual modo, W218, síntesis de un cuerpo al servicio de la fantasía sexual y una mente omnisciente, desempeña una función erótica institucionalizada, pero ella llega a ser pura conciencia de su dominación. Ana, presa de un cuerpo enfermo, será usada para atraer a un

⁹ «Mimesis and the Motive for Fiction», p. 244.

enemigo político de su amante a México para que caiga en una trampa terrorista, último acto de explotación corporal antes de que muera. Por estar en un proceso de significar —comunicación reveladora del diálogo, auto-examinación del diario— Ana es un signo dinámico, mientras que las otras dos ya están codificadas, significan por aprobación ajena.

Las imágenes de la mujer como maquinaria exquisita, *pubis angelical*, canal erótico de un mensaje social, se comunican en las historias de la actriz y la mujer del futuro. Sus cuerpos son los de muñecas, operados por «mecanismo de relojería» o «víscera electrónica». El esposo de la actriz la narcotiza para hacer el amor, porque «no me habría atrevido a hacerte lo que más tarde te hice si tus ojos me hubiesen estado observando. ¡Tu belleza me intimida tanto!» (p. 11). El amante de W218 le roba una muestra de «secreción vaginal... ya se podría completar el análisis detallado de la personalidad de la muchacha» (p. 189). La actriz es un ícono cultural, representa la femineidad, pero es un cuerpo-canal, signo de una belleza unívoca, febril y doliente por ser perfecta. Ella cree que los ángeles del respaldo de su cama y los del edificio principal de la isla donde está presa se usan para espiarla. Transportada a Hollywood para filmar películas, vuelve a pensar en ellos: «No era ése el escenario propicio para un cambio decisivo en su vida, para la intervención de fuerzas extrañas. La ciudad de Los Angeles, los ángeles, esos mismos ángeles que tiempre la habían perseguido, insidiado, espiado, traicionado... '¡Basta, basta! ¿Por qué se me castiga así?, ¿qué mal he hecho en mi vida para merecer esta tortura?...» (p. 113). El código de la perfección, de la «belleza divina», consiste en íconos cuyo sentido es el de ser imitables. Pero los ángeles, que usualmente simbolizan un paraíso (y en el caso de los que presiden la cabecera de la cama, un paraíso erótico), para la actriz son amenazantes, peligrosos. La inversión de este código en la historia de la actriz señala un mundo puesto en crisis, donde los códigos establecidos se muestran irónicamente dañinos. En efecto, la actriz es arrollada, como «uno de esos pajarillos que a veces chocan contra el parabrisas» (p. 140), por un coche cuyo chófer es una actriz celosa de la belleza y fama de la mujer más hermosa del mundo. Además, la mujer más bella del mundo es víctima de la vigilancia y del robo de su hija. Siempre observada, imaginada y codiciada, ella no es liberada por la fuerza del *eros*, sino trabajada destructivamente por ésta.

También la sociedad del futuro ha codificado a la mujer, a tal punto que su cuerpo está designado como instrumento de realizar fantasías eróticas. El servicio de terapia sexual en sí es irónicamente alentador, vivificante, como lo era la ilusión asociada con la actriz. Dice uno de

los pacientes de W218: «Y ustedes lo que hacen es una gran obra, las conscriptas del valle de Urbis. Claro que las feas se salvan y las mandan a trabajar al campo, pero ustedes nos devuelven la vida, mire, ni más ni menos, a los pobres viejos nos devuelven la vida» (p. 156). Pero la posibilidad de superar esta condición de servidumbre descansa todavía en el poder telepático solamente, y tal poder es intolerable para los hombres, como explica LKJS, el espía con la misión de subyugar a esta funcionaria sexual: «Una mujer que leerá el pensamiento de todo hombre que la codicie sexualmente y le permita mirarlo en los ojos. Un peligro para este planeta de hombres, mi planeta. Por eso hay que eliminarla o por lo menos tenerla bajo control, un control de hombres» (p. 238).

Puig imagina un código de dominación masculina en el mundo del futuro, donde el hombre y la mujer son todavía signos opuestos, y sus significantes cambian según la nueva fantasía sexual o social necesaria. Pero está presente siempre la separación tradicional de hombre y mujer, se respetan todavía los papeles modelados en la historia de la actriz de los años treinta. Es evidente, por eso, que el futuro ha institucionalizado la jerarquía sexual. W218, leyendo los pensamientos del espía y descubriendo su designio, trata de asesinarlo, y por su crimen es trasladada a un hospital, otra vez como «conscripta voluntaria», donde «se confinan... presos políticos peligrosísimos y... enfermos altamente contagiosos...» (p. 251). Allí conoce a una mujer que tiene una hija, y madre e hija comparten la característica de un pubis «como el de los ángeles, sin vello y sin sexo, liso» (p. 266). Negar así el signo sexual, transformándolo en otro sin codificar, asegura una paradójica liberación, anhelada pero no realizada por W218. El código sexual que abolió a la mujer más bella del mundo se metamorfosea en uno de signos cuyos significados se multiplican en un orden especulativo, pero anticipado a lo largo de la novela. El proceso de la liberación de la mujer ha sido irónico, ya que ésta del futuro, la más codificada, no idealizada, pero utilizada de todos modos como mercancía, es la que logra integrarse en un mundo donde la independencia sexual será completa y definitiva.

Ana, la mujer del presente, quien sirve para moderar y articular los paradigmas extremos de las otras dos protagonistas, sufre de una enfermedad física, y el cuerpo-signo así afligido sugiere el padecimiento de la conciencia lúcida. La telepatía que caracteriza a sus contrapartes, y que las moldea en imágenes de mujeres presas, no existe en la historia de Ana; más bien ella cuestiona por medio de la palabra, de la oralidad. Tratando de entenderse, critica las imágenes tradicionales de la mujer con ironía e impotencia: «Yo no me imagino un mundo gobernado por mujeres. Porque lo que tenemos nosotras en la cabeza es vestidos, y

cortinas, y manteles..., y perfumes franceses, y alfombras persas, y jarrones chinos, y, por favor, me muero si me falta un biombo lacado también chino, y muebles antiguos coloniales, si es una casa de campo. ¿Qué más tenemos en la cabeza las mujeres?» (p. 231). Ana sintetiza todos los signos del código sexual tradicional, y sólo al final, después de sobrevivir una operación con «esperanza de que no reaparezcan más... brotes» (p. 268), puede vislumbrar una alteración de signos, una ruptura del código que la tiene presa sólo como suma consabida de signos. Quiere establecer contacto otra vez con la mamá y su hija, multiplicar las asociaciones posibles, tal como el lector la ha multiplicado por medio de la lectura.

La horizontalidad de los signos, un plano de transformaciones actualizado sintagmáticamente por el texto, admite también la presencia vertical de símbolos, conocidos por su monovalencia y por ser «the idea or ideas around which a work is constructed»¹⁰. La interpretación de la mujer como cuerpo-signo-icono —legible, transferible, propensa a varios significados y connotaciones— nos lleva en *Pubis angelical* a un campo simbólico. Este código simbólico presenta a la mujer como objeto mudo de adoración, espectadora pasiva subyugada al poder del hombre, y aislada de la conciencia y la independencia. Un espacio simbólico refuerza esta representación temática de la mujer. La actriz pasa desde una encarcelación en una isla —encierro, apartamento—, por los estudios de Hollywood —manufactura de ilusión, comportamiento prescrito—, hasta la tierra tropical de México —lugar que promete fecundidad, ampliación, pero que es el sitio de su muerte—. Ana vive su historia en un sanatorio, el que simboliza también el trance crítico de su vida emocional. Y W218 existe en una edad polar, entre los «Hielos Eternos», donde no hay colores ni vegetación, lo cual sugiere una esterilidad que igualmente niega la función vital de la mujer. Puig respalda la representación de la mujer como espectador pasivo, en gran medida con la idea de que la actriz y W218 *presencian* en sus sueños, visiones y comunicaciones telepáticas, pero no pueden realizar las acciones implicadas. Ana, la enferma, también se contenta con observar: «Hay mujeres que no tienen que imaginarse cosas raras para sentir placer. ¿O no? ¿O todas están en las mismas que yo? Porque cerrar los ojos e imaginarse una cosa mientras un hombre las está abrazando es como estar viendo un *show*... Pero tal vez sea ésa la verdad, que siempre en la vida hay que ser espectadora» (p. 193).

¹⁰ Robert Scholes, *Structuralism in Literature* (New Haven and London: Yale University Press, 1979), p. 155.

La subyugación de la mujer al hombre se representa simbólicamente de dos maneras: el ejercicio del poder y la manipulación del erotismo. La actriz es vigilada fanáticamente por su esposo el armamentista, símbolo del poder, y explotada por «la empresa», agencia anónima poderosa. Siendo «la mujer más bella del mundo», ella es evidentemente un objeto adorado, como comenta después de leer una entrevista falsa: «Se preguntó a sí misma entonces si esos lectores no habrían preferido saber la verdad, que había sido manipulada toda su vida por fuerzas malignas infinitamente superiores a las propias, que había sido siempre colocada en vitrinas de lujo para el deleite de los paseantes» (p. 112). El poder de los hombres para dominar a las mujeres toma en el mundo futuro de W218 la forma de un juramento de los varones selectos, arengados así: «Niños de hoy, hombres del mañana, machos del mundo, uníos... propalaréis la doctrina entre vuestros hermanos los machos de categoría segunda, y siguiente mandamiento, aplastaréis con el desprecio a la enemiga natural, la hembra... Niño de hoy, macho del mañana: rebaja a la hembra, convéncete antes tú mismo de que es inferior a ti... No es tonta la maldita, pero hazle creer que sí, porque si no de ella será el reino del planeta» (pp. 239-240). Y en este mundo futuro, el erotismo regimentado hace del pubis también un símbolo del *eros* esclavizado. Finalmente, Pozzi, el amante de Ana, quiere utilizarla en un complot terrorista suyo, y ejerce sobre ella un control mental, abrumándola con una intelectualidad agresiva y un fuerte sentido de activismo doctrinario, hasta que ella afirma: «Claro, me crees incapaz de pensar por mi cuenta, una hueca como yo» (p. 149). La explotación sexual descansa principalmente en el simbolismo de un cuerpo enfermo, desprovisto de una de las funciones humanas más comprensibles para Ana. Su reacción después de hacer el amor con Pozzi en el sanatorio es que «no sentí rechazo, no sentí placer, no sentí absolutamente nada» (pp. 190-191).

El erotismo, declarado por el título de la novela como tema orientador, tiene correspondencia también en el código que influye en el texto desde afuera, el código cultural, en el cual el saber colectivo es dado. La mujer, que viene de los códigos y es víctima de éstos, es producto no sólo de todo el discurso erótico elaborado en la sociedad, sino también de un discurso político enunciado por la historia. Lo que evoca *Pubis angelical* en cuanto a la realidad y experiencia humanas es la representación típica de las mujeres como subordinadas y dependientes, y repite la estilización antitética literaria de ellas como santa o prostituta. En este sentido, la novela refleja un orden consagrado por la tradición y la historia, pero es claro que Puig propone una liberación basada en una nueva interpretación del cuerpo, un cambio social y psicológico tam-

bién admitido por el proceso histórico que en ciertas épocas ha desafiado la esclavitud económica y espiritual del ser humano. Puig, en efecto, compendia todos los estereotipos femeninos, los exhibe como saber común, los repite, los introduce en el discurso corriente social. Esta confirmación exacta de lo ya sabido, fijación del tipo, es precisamente el mecanismo que posibilita el añadido de un tipo más, la mujer sexualmente libre, capacitada a su turno por la misma sociedad que ha permitido la alternancia diosa-máquina sexual.

El saber político que tiene resonancia en la novela está asociado con la represión o violencia y la lucha por el poder. El espionaje y el armamentismo de la época que precedió a la Segunda Guerra Mundial son el nexo histórico en el relato de la actriz. La novela proyecta en el mundo del futuro una sociedad anti-utópica, invernal, víctima de una catástrofe natural, «una variación en el eje de rotación del planeta» (p. 159), donde la política se basa obviamente en la represión. Las largas discusiones que tienen Ana y Pozzi sobre el peronismo establecen un contacto con el discurso sobre las ideologías de hoy y certifican la multiplicidad de interpretaciones relativistas de todos los sistemas políticos. Puesto que todo comportamiento humano es necesariamente regulado y juzgado por los aparatos ideológicos de la sociedad, las mujeres de *Pubis angelical* se ven como partes de esta configuración social que las acepta, integra y codifica. La intertextualidad que hizo patentes las relaciones entre sus discursos también facilita su definición por otros discursos exteriores —los que han decretado su papel cultural como mujeres y su subordinación a una jerarquía política y un orden natural como seres humanos.

La codificación social de la mujer producida por *Pubis angelical* nos propone imágenes paradigmáticas que en su conjunto apuntan a una liberación femenina. Los signos de la mujer, significantes variables que sugieren significados críticos, se organizan en códigos distintos, que permiten leer el cuerpo femenino. La mujer en *Pubis angelical* —víctima, presa, rebelde— lucha por liberarse de esas codificaciones sociales y culturales. Cuenta para ello con la irónica y brillante imaginación de Manuel Puig.