SANGRE DE AMOR CORRESPONDIDO Y EL DISCURSO DEL PODER JUDEOCRISTIANO

POR

ELIAS MIGUEL MUÑOZ

Wichita State University

«Language... is populated —overpopulated— with the intentions of others» (M. M. BAKTIN, *The Dialogic Imagination*).

«Religion has its own truth» (CHRISTINE BROOKE-ROSE, *A Rhetoric of the Unreal*).

«El patriarcado tiene a Dios de su parte» (KATE MILLETT, *Política sexual*).

Nietzsche describe la verdad como una ilusión y como una «armada» de metáforas que se desgastan¹. Michel Foucault dice que no basta con hablar la verdad, hay que estar dentro de ella, *dans le vrai*. Cada sociedad, explica Foucault, tiene su régimen o «política general» de la verdad: los tipos de discurso que acepta y que hace funcionar como verdad, las técnicas, procedimientos y *status* de aquellos que se encargan de decir *lo que cuenta como verdad*². Para Roland Barthes, la verdad implica un regreso

¹ En 1873 Nietzsche describe la verdad en términos lingüísticos: «... A mobile army of metaphors, metonyms, and anthropomorphisms — in short, a sum of human relations, which have been enhanced, transposed, and embellished poetically and rhetorically, and which after long use seem firm, canonical, and obligatory to a people: truths are illusions about which one has forgotten that this is what they are; metaphors which are worn out and without sensuous power; coins which have lost their pictures and now matter only as metal, no longer as coins.» *The Portable Nietzsche*, ed. y trad. Walter Kaufmann (New York: Viking Press, 1966), pp. 46-47.

² En «The Discourse on Language» dice Foucault respecto a la verdad de la ciencia: «... a proposition must fulfill some onerous and complex conditions before it can be admitted within a discipline; before it can be pronounced true or false it must be... 'within the true'... It is always possible one could speak the truth in a void; one would only be in the true, however, if one obeyed the rules of some discursive 'policy' which would have to be reactivated every time one spoke.» *The*

al orden y es aquello que completa, llena, satura, descarta y cierra³. En *Sangre de amor correspondido* la verdad se escribe como esa ilusión de la que habla Nietzsche; una larga metáfora que se desgasta y que, al multiplicarse sus interpretaciones, se esfuma, se hace inobtenible. Y como en todas las novelas anteriores, Manuel Puig propone que no hay una verdad, sino verdades y versiones de éstas. *Sangre de amor correspondido* denuncia un universo fundado en la mentira, en el «qué dirán», en el «dicen», en el mito. Nos advierte, además, que ya por demasiado tiempo ha sido el hombre quien ha estado encargado de decir *lo que cuenta como verdad* en el discurso de la sexualidad.

En este trabajo estudiaremos la representación de *la verdad* en *Sangre de amor correspondido*⁴. Explicaremos las características del narrador y su función. Mostraremos las «trampas» del lenguaje que en la novela perpetúan el discurso del poder masculino. Y haremos finalmente una breve comparación entre esta última novela de Puig y la Biblia. Todo esto nos ayudará a entender cómo el texto de Puig interroga el discurso religioso judeocristiano que ha predominado en Occidente desde tiempo inmemorial; cómo el texto *dice todo lo opuesto* de lo que la sexualidad, para el autor, debería ser.

Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language, trad. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1972), p. 224. En «Truth and Power», Michel Foucault explica la relación de la verdad con el poder: «... truth isn't outside power, or lacking in power: contrary to a myth whose history and functions would repay further study, truth isn't the reward of free spirits, the child of protracted solitude; nor the privilege of those who have succeeded in liberating themselves. Truth is a thing of this world: it is produced only by virtue of multiple forms of constraint. And it induces regular effects of power. Each society has its régime of truth, its 'general politics' of truth: that is, *the types of discourse which it accepts and makes function as true; the mechanisms and instances which enable one to distinguish true and false statements, the means by which each is sanctioned; the techniques and procedures accorded value in the acquisition of truth; the status of those who are charged with saying what counts as true.*» *Power and Knowledge*, ed. Colin Gordon, trad. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham y Kate Soper (New York: Pantheon Books, 1980), p. 131. El subrayado es nuestro.

³ Afirma Barthes en *S/Z* que la verdad se evita, se pierde. «Truth», dice Barthes, «is what is *at the end* of expectation... it implies a return to order, for expectation is a disorder: disorder is supplementary, it is what is forever added on without solving anything, without finishing anything; order is complementary, it completes, fills up, saturates, and dismisses everything that risks adding on: truth is what completes, what closes.» *S/Z*, trad. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974), p. 76.

⁴ Manuel Puig, *Sangre de amor correspondido* (Barcelona: Editorial Seix Barral, Sociedad Anónima, 1982). Todas las referencias a esta novela aparecerán con el número de la página entre paréntesis.

LA VERDAD DEL PASADO

La verdad en *Sangre de amor correspondido* es una responsabilidad. En la habilidad de confrontarla «responsablemente» se mide qué tan «hombre» se es, o qué tan cobarde. La verdad es lo que se debe asumir con valentía; para Josemar: tener hijos y no poder ocuparse de ellos, ser mal padre, mal amante, mal hijo, ser ignorante y pobre, sufrir hambre, insomnio, soledad, no poder culpar a nadie ni desquitarse, tener que representar un papel opresivo (el don Juan desvirgador, el «burlador», el potente, el poderoso, el impasible); sentirse incómodo con este rol, escondiendo su inclinación por las flores, por las estrellas, ocultando sus debilidades, su inseguridad, su *miedo*. Todo esto es la verdad a la que no puede hacer frente el personaje, la verdad que evita por medio de la memorización fantasiosa y los recuentos de experiencias eróticas.

La imposibilidad de *conocer* la verdad del pasado se representa en el texto de diferentes maneras: el vocablo «verdad» se repite *ad infinitum* en forma de pregunta; la «verdad» de los hechos se cuestiona: «¿no?», «¿es cierto?»; los puntos suspensivos transcriben el silencio, aquello que se duda; Josemar insiste en afirmar, completar, «cerrar» compulsivamente los hechos que narra. Y la voz de Maria da Gloria, como la de todos los otros hablantes, lo acompaña, se rebela o simplemente ofrece otras versiones de esos hechos.

LA TERCERA PERSONA Y LOS HABLANTES

Josemar emplea la tercera persona cuando habla de sí mismo: «El la vio por última vez hace diez años...» (9); «A él le quedaban fuerzas todavía (16); «El esperaba detrás de uno de los árboles...» (26). El personaje, al narrarse, se coloca en un plano exterior al discurso; su narración adquiere así un efecto de «objetividad» hacia los hechos narrados. Con la tercera persona el personaje-sujeto se descentraliza y se rompe la fácil identificación entre lector y sujeto del enunciado (o personaje). Muestra así el texto la imposibilidad de captar el «subconsciente» y la totalidad de todas aquellas relaciones que constituyen al individuo. Subvierte Puig de nuevo la venerada unidad de personaje y señala, por debajo, la fragmentación, la desintegración de nuestro «mundo» interior. El texto abandona, usando palabras de Derrida, toda referencia a un *centro* privilegiado, a un *sujeto*, a un origen, a un *arche* absoluto⁵. En este sentido refleja la novela de

⁵ Jacques Derrida, «Structure, Sign, and Play», en *The Structuralist Controversy*, ed. Richard Macksey y Eugenio Donato (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972), p. 256.

Puig el «proyecto central de la ideología posestructuralista» que describe Gustavo Pellón en su artículo sobre Severo Sarduy:

... la renunciación al poder que la autoridad implica y el destronamiento del concepto de una identidad llena de significado que garantiza el orden a nivel teológico, político, científico y artístico, lo que los posestructuralistas llaman un «sujeto privilegiado o un significado trascendental»⁶.

Al usar la tercera persona, Josemar se ausenta como personaje, se coloca «fuera del discurso»⁷. Josemar (el «hombre», nos sugiere Puig) ha perdido su centro de dominio, su espacio privilegiado en el lenguaje, en la cultura. El futuro temido en *Pubis angelical* (un mundo gobernado por mujeres) es casi ya una realidad lingüística en *Sangre de amor correspondido*, aunque el personaje-hombre siga aferrándose desesperadamente (como veremos en la sección «El libro de la vida») a las armas lingüísticas con que ha ejercido su poder.

Los hablantes que interrumpen el discurso de Josemar se distinguen por su tono, por su ritmo en *contrapunto*⁸ y por su carácter incisivo. Su función es dialógica: desmienten, «abren», interrogan ese discurso del que Josemar intenta adueñarse:

⁶ Gustavo Pellón, «Severo Sarduy's Strategy of Irony: Paradigmatic Indecision in *Cobra* and *Maitreya*», *Latin American Literary Review* 11, núm. 23 (otoño-invierno 1983), p. 11. La traducción es nuestra.

⁷ Dice Barthes con respecto a la «polaridad de las personas» en la lingüística y en la literatura: «*I* always has a position of transcendence with respect to *thou*, *I* being interior to the énoncé and *thou* remaining exterior to it; however, *I* and *thou* are reversible — *I* can always become *thou* and vice versa. This is not true of the non-person (he or it) which can never reverse itself into a person or vice versa... *he* or the non-person never reflects the instance of discourse; *he is situated outside of it*... he is absolutely non-person, marked by the absence of what specifically constitutes, linguistically, the *I* and the *Thou*.» «To Write: Intransitive Verb?», en *The Structuralist Controversy*, op. cit., p. 139.

⁸ C. Hugh Holman define *ritmo en contrapunto* como «... the superimposing of a new RHYTHM upon a different one that is already established... we hear the new RHYTHM but still remember the old one...» *A Handbook to Literature* (Indianápolis: Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1980), p. 103. Se sugiere en el texto que las voces de estos hablantes son todas producidas por Josemar: «Ahí fue que él se dijo a él mismo, hablando solo como los locos...» (128). Las produce mientras viaja en ómnibus camino a su trabajo: «... parado en este ómnibus de mierda ni siquiera puede dormir un rato hasta llegar a Río...» (204); mientras intenta dormir, postrado en su cama: «—¡Vamos, fuera de esa cama! Es hora de ir a trabajar...» (41); mientras fuma: «... tiene que fumarse un buen cigarro, ahora mismo. A él lo quisieron separar de ella... tiene que fumar para acordarse de aquello...» (25). Josemar está completamente solo, «con las ventanas cerradas y la puerta también, para que no lo vean» (134).

—Señor, usted es una persona de categoría.

—¿Qué es eso de categoría? Un cagón de mierda, eso es lo que es, y que empiece por ayudar a su familia antes que a los otros. ¡Mentiroso del carajo! (140).

El lector podrá entender esta función sólo después de haber aislado, dentro del caos de sus recuerdos, las palabras, motivos, rasgos semánticos que caracterizan a esos otros «personajes». Entonces comprenderá que la voz más constante y productiva es la de Maria da Gloria.

Maria da Gloria es la novia de la infancia (tiene entre diez y quince años cuando lleva relaciones con Josemar); a los doce años tenía «los cachetes colorados de la sangre que ya estaba empezando a calentarse» (43); es de clase media: «La Maria da Gloria no sabe lo que es pasar hambre» (67); católica, virgen, vigilada; «una mujer trastornada de la cabeza» (12) que sufre una crisis de los nervios cuando la separan de Josemar; ella es la rubia que «lloraba como loca, desesperadamente» (15); se dice que es miedosa, pero: «Si era miedosa, ¿cómo me dejé encerrar en la pieza del hotel?» La voz de Maria da Gloria problematiza la verdad que quiere establecer Josemar: «—Hay que acordarse de lo que pasó de verdad, no de las mentiras» (26); acompaña su discurso solitario: «... él nunca estuvo tan jodido en la vida y le pide que lo ayude...» (150) y denuncia la situación de la mujer en sus relaciones sexuales con el hombre: «Yo no me acuerdo de ese gusto, ni de ese dolor...» (55); «No me acuerdo de cómo era ese dolor, por más esfuerzo que hago no puedo acordarme» (207).

Como explica Bakhtin, estas voces, en el discurso novelístico, interrogan dialógicamente a las voces oficiales⁹. Detrás del telón del machismo y la fuerza aparece una voz que denuncia la explotación del pobre, la «naturalidad» de un sistema político represivo, las estrategias que garantizan el *status* de las clases económicamente dominantes:

—Yo... no tengo nada contra este gobierno de ahora, pero a mí me parece equivocado como el carajo...

—... ¿Pero igual no le gustaría que todo el mundo tuviera lo mismo?

—¡Idiota! Sí que me gustaría, pero nunca puede ser así, tiene que haber gente más pobre y gente más rica. Hay gente que no le alcanza para comer y otros que se sirven estos casi dos kilos de papas fritas, y no dejan ni una de recuerdo. Sí, en los países comunistas dicen que sí, pero acá no. Acá no es posible porque si fuese toda la gente del mismo nivel entonces nadie trabajaría... (139-140).

⁹ M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 273.

Una voz que se pregunta «dónde está el gran macho» (136) y que renuncia a ser «el león traicionero»:

... el león va a encariñarse con el tipo, pero es un cariño traicionero... puede atacarlo de espaldas, cometer una traición de un momento a otro.

—¿Pero no dicen que el león es el animal más noble de la selva?

No es cierto, es una de las bestias peores que existen, él sabe (161).

Una voz que reúne paradójicamente la «imposibilidad» del hombre y la «sensibilidad» femenina: «—Los hombres no lloran, así me gusta, que te sepas aguantar. Un hombre derecho. *Esta noche las estrellas no están brillando mucho ¿verdad?*» (158; subrayado nuestro). Josemar odia la sangre que él hace derramar porque, contrario a lo que indica el título de la novela, se trata de una sangre de amor *no correspondido*:

El vio que salía sangre ¿está claro? sangre en cantidad. Ahí él buscó y vio la trusita de ella sobre la cama, y con eso le secaba la sangre... Y él le fue secando todo, y limpiándole... (22).

él... le tiene odio a ver sangre, no le gusta nada, se vuelve loco, odia ver sangre... Y cuando él vio la sangre de ella que corría tampoco le gustó nada, francamente le dio pena, ¿verdad?... Para él no fue una satisfacción, la sangre no le gusta de ninguna manera... El está en contra de la sangre, cien por cien. De sólo hablar de sangre ya se está sintiendo mal. Ella a veces le cortaba rosas color rosa, no rojas del todo (62-63).

EL LIBRO DE LA VIDA

En *Sangre de amor correspondido* se habla repetidamente de un libro¹⁰. En el primer capítulo: «... abrió el libro, el libro de la vida...» (24). Y en el décimo: «hay que dejar ahí el libro abierto, con quien sea...» (171). Se trata de un libro escrito por hombres:

... cuando... la gente se entera de cómo es la vida, se vuelve hombre y esas cosas... se sabe que el hombre casado nunca tiene una mujer sola, generalmente tiene dos, tres, cuatro, cuantas sea posible... (80).

¹⁰ Dice Roland Barthes que por medio del código referencial, el texto presenta al lector lo ya-conocido, la cultura hecha naturaleza, el Libro de la Vida, y apela al conocimiento común. La «vida» (la sexualidad), nos sugiere *Sangre de amor correspondido*, es un sistema de signos que debe ser leído, interpretado como un libro. Barthes, *op. cit.*, pp. 20-21.

A la mujer se le atribuye en este libro la figura traidora, terrible, de Eva cuando tienta a Adán a desobedecer. La esencia de lo femenino es «misteriosa»: «Yo nunca supe, esos son misterios de la mujer...» (57). La mujer, como animal «hembra», está además determinada por su sexualidad: «Y la hembra después aunque se arrepienta ya es tarde, le tomó el gusto y está perdida, se queda esperando que el macho vuelva y se la monte otra vez» (54). En este libro la mujer está condenada a la locura si su sexo «despierta» prematuramente; por ello debe ser *vigilada*: «... cuando le viene el desarrollo a una criatura que se vuelve mujer de golpe, pierde la cabeza, y si se enamora de algún hombre puede hacer cualquier locura si la madre no está ahí vigilándola...» (188).

Observa Steven Marcus en *The Other Victorians* que la idea que tienen las mujeres de su sexualidad (en un gran número de culturas) es históricamente una respuesta a lo que los hombres quieren y exigen que sea esa sexualidad. En general, agrega, las mujeres se contentan con aceptar cualquier modelo de su propia sexualidad que los hombres ofrezcan o exijan de ellas¹¹. Y las armas que asegurarán su sometimiento al modelo serán las del lenguaje. En *Sangre de amor correspondido*, por ejemplo: «el garrote», «el sable», «la cobra».

El léxico sexual en el libro de Josemar se caracteriza por la violencia¹². Y la imposibilidad de nombrar al sexo directamente refleja el temor al pecado, a la violación del tabú, al castigo de Dios. La Biblia es uno de los sitios explorados en *Sangre de amor correspondido* donde se vigila y define la sexualidad. El sexo se encuentra silenciado, pero alrededor de él y por él Josemar construye su discurso. Los genitales y el acto sexual quedan ocultos en la metáfora, en el eufemismo; potenciados, sin embargo, por un lenguaje masculino que se quiere confirmar en la naturaleza: palabras como «abeja», «flores», «picotazo», «miel»: «La abeja generalmente

¹¹ Steven Marcus, *The Other Victorians* (New York: Meridian Books, 1974), p. 113.

¹² Ilse Adriana Luraschi estudia el léxico sexual en *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* y apunta que todo léxico sexual está ligado a la estructura social, a «ciertas normas de conducta» y a «diferentes sistemas de valores». El léxico reflejará la presencia del tabú y la violación o respeto del mismo. Y explica el tabú de acuerdo a una definición de Otto Jespersen, «la incapacidad de nombrar en forma directa lo significado». Observa que en estas dos primeras novelas el acto sexual se representa como lo negativo, lo pecaminoso. Para los personajes femeninos se asocia con la pérdida de la honra; para los masculinos, con el prestigio dentro de su grupo. Y el conjunto de valores masculinos en las dos primeras novelas se caracteriza (como en *Sangre de amor correspondido*) por la violencia. «Donde se trata de la virginidad, otros milagros y demás razones de amor y sexo en dos textos de Manuel Puig, con todo sistema», *Hispanic Journal* 1, núm. 1 (otoño 1979), pp. 63-70.

abre las flores para sacar la miel... se come a la flor, se la monta bien montada... La flor muere...» (57). Josemar es de un «signo especial de las estrellas, del signo del león» (147). Y la mujer «se quedó parada, como una vaca mansa. Y se la montó echados en el pasto» (147). Es el hombre quien penetra (deflora) y conquista esta naturaleza.

El matrimonio, para el hombre, es dejarse «echar el lazo al cuello», dejarse «amarrar». Al pene se le nombra con el lenguaje de la guerra, imposición del orden por medio de la fuerza y la conquista: «el sable», «el garrote», «la bandera». Y el acto sexual, siendo lo prohibido y lo pecaminoso, podrá representarse sólo como lo neutro «aquello» y «eso». Para el hombre eyacular es «llegar». El hombre que triunfa «es el demonio». Y la penetración del pene, como la mordedura de la cobra, es la inyección del veneno: «—Si fueras una cobra, ¿a quién morderías?... hay que morder a alguien, porque no vas a poder vivir con el veneno, hay que elegir una víctima» (79). «... él castigaba con aquello, a más no poder» (55).

EL LIBRO SAGRADO

Del mismo modo y con la misma intensidad que han descrito y denunciado las novelas anteriores de Puig el falocentrismo del discurso científico freudiano y los estereotipos sexuales propagados y hechos naturaleza por el cine, explora *Sangre de amor correspondido* un sitio que ha vigilado y definido las relaciones sexuales en Occidente: la Biblia, un texto que, como los de Freud, «está en el aire».

El uso paródico de la Biblia en la literatura no es un fenómeno reciente. Ya en la Edad Media, dice Bakhtin,

La instancia primaria de apropiación del discurso y lenguaje de otro era el uso que se hacía de la palabra autoritativa y santificada de la Biblia, de los Evangelios, de los apóstoles, los padres y doctores de la Iglesia¹³.

Se trataba de un juego en el que toda la Biblia se fragmentaba, trastocándose sus segmentos y alterándose su orden cronológico; aparecían así los personajes del relato bíblico, desde Adán y Eva hasta Cristo y los apóstoles, participando en un gran banquete carnavalesco.

La portada de la edición española de *Sangre de amor correspondido* reproduce una obra de Tamara de Lempicka, «Adán y Eva», y anuncia ya, desde una primera confrontación con el texto, que la sexualidad se

¹³ Bakhtin, *op. cit.*, p. 69. La traducción es nuestra.

inscribirá en un discurso religioso. No serán pocas las alusiones bíblicas ni abandonará nunca el texto esta mirada al paraíso perdido, al Edén de los primeros padres. No sólo incorpora la novela arquetipos bíblicos, sino que el propio texto intentará reproducir dialógicamente la estructura «cíclica» del libro sagrado. El mundo, nos dice la Biblia, fue hecho por Dios en seis días, siendo el séptimo un día de descanso y admiración de lo creado. *Sangre de amor correspondido* consta de dos partes, cada una de seis capítulos y un epílogo (el «séptimo» día).

Los motivos que reproduce la novela son la cobra, el árbol, la vigilancia del padre, la vergüenza del sexo (al que habrá que esconder en la metáfora), el agua, la iglesia y el nombre del pueblo, Santísimo. Dice el narrador de este pueblo: «A él ahora le queda ese techo que tiene ahí, y nada más, en la casita de Santísimo... ¿Cómo es Santísimo? Yo nunca estuve, el nombre es lindo, un santo que protege de todos los peligros. Pero no protege nada» (97). Josemar, palabra compuesta, alude al padre del Mesías, José, y al agua, que en la Biblia es uno de los dos elementos de la creación original. El primer capítulo reproduce la fisonomía típica de los pueblos coloniales: la iglesia es el centro de toda actividad. La iglesia es testigo de los primeros encuentros entre Josemar y María da Gloria: «En la plaza, del lado de la iglesia ¿verdad? ella le fue al encuentro» (9); «Ella lo había esperado en la plaza... o a la salida de la iglesia, porque era muy católica. Si todo salía bien lo esperaba todas las noches en la puerta de la iglesia»¹⁰. La iglesia es omnipresente.

Esta última novela de Puig recoge y profundiza una de las más serias preocupaciones planteadas ya en *La traición de Rita Hayworth*¹⁴. No son pocos los pasajes donde se comenta el texto bíblico en la primera novela. Toto, por ejemplo, comparte con Herminia su tesis sobre la existencia de Dios.

Dios sí tiene las fuerzas para hacer lo que quiere, es todopoderoso, y por lo tanto podría también terminar con el mal en la tierra, pero... en cambio prefiere divertirse viendo cómo sus débiles criaturas son aplastadas por las fuerzas superiores del enemigo... Dios ha hecho posible la existencia del mal, y ha creado seres imperfectos, por lo tanto no puede ser perfecto, y más aún, tal vez Dios sea una fuerza sádica que se regocija en contemplar el sufrimiento... no existe un Dios, porque si fuera imperfecto resultaría el peligro público número uno (285-286).

¹⁴ Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* (Barcelona: Seix Barral, S. A., 1978). Las citas de esta novela aparecerán con el número de la página entre paréntesis.

Es este «peligro público número uno» el que se denuncia en *Sangre de amor correspondido*. Del mismo modo que en la composición de Toto se encuentra, como dice Puig, el comienzo de lo que «contaría» luego Molina en *El beso de la mujer araña*¹⁵, esta tesis que formula Toto en *La traición de Rita Hayworth* se «comprobará» en *Sangre de amor correspondido*; es decir, el texto recreará los mitos bíblicos para mostrar sus mecanismos y técnicas represivas. Se denunciará la figura del Padre y su vigilancia y se intentará, como en las novelas anteriores, devolver a la mujer el lugar que le ha sido negado en la sociedad judeocristiana.

En la sociedad de la que Puig escribe, el hombre es proyección del Padre celestial bíblico: posee la fuerza, es omnipresente y representa la ley. La mujer está biológicamente destinada al mal, al pecado, al sacrilegio: «... la mujer cuando se le da por un tipo jinetea a Dios y al diablo para encontrarse con el tipo...» (82). En la Biblia, observa Northrop Frye, hay dos tipos de figuras femeninas: el maternal y el matrimonial; es decir, las figuras «madre» y las figuras «novia»¹⁶. En el Libro de la Vida que se cita en *Sangre de amor correspondido* hay también dos tipos de mujeres: «las que nacieron para la casa, para trabajar y nada más, para que se las monten no, y están las que nacieron para trabajar y para que se las monten» (167); otra vez, las madres y las esposas.

La definición de Dios que se hace en *La traición de Rita Hayworth* implica un rechazo y cuestionamiento del centro primordial, de la gran figura, del comienzo y fin de todo. Dice Frye de Dios, de manera sorprendentemente similar a la de Toto:

El papel de Dios como Padre... sigue fluctuando entre lo benevolente y lo diabólico, de un ser genuinamente preocupado por el hombre, a un ser esencialmente malicioso compuesto de ira y condena. Una consecuencia de tener un mito de la creación, con el mito de la caída que le es inseparable, ha sido el sentido de ser objetivo a Dios, o más específico, de estar constantemente vigilado y observado por un ojo omnividente («all-seeing» eye) que siempre tiene un potencial para la hostilidad¹⁷.

Recordemos los ojos vigilantes de los ángeles en el primer relato fantástico de *Pubis angelical* (ojos de hombre); el ojo (o deseo) amputado de Gladys

¹⁵ Dice Puig en la entrevista que le hace Ronald Christ: «... the beginning of *Kiss of the Spider Woman* is all there in the boy's composition class from Rita Hayworth...» «Interview with Manuel Puig», *Christopher Street* 3, núm. 9 (abril 1979), p. 26.

¹⁶ Northrop Frye, *The Great Code: The Bible and Literature* (New York: Harcourt Brace Javanovich, Publishers, 1982), p. 140.

¹⁷ *Ibid.*, p. 110.

y el ojo de Leo (que ve, seduce, vigila) en *The Buenos Aires Affair*. Este «all-seeing eye» será en *Sangre de amor correspondido* el ojo opresivo del Padre:

... el padre peleó con la madre porque le quiso pegar al tercer hijo y ella no lo dejó. Entonces el padre le quiso pegar a ella. Ella se le escapó y se metió en casa de una vecina. Se llamaba Doña Olinda, y la vecina dijo, «Ay Dios mío ¿qué es esto?» Y cosas así, y consejos, «Señora, vuelva a su casa». Y qué sé cuánto, «Yo los voy a acompañar hasta allá, no les va a hacer nada». Entonces la Doña Olinda los llevó hasta la casa ¿verdad? y entraron, todo ese asunto, sin problemas. Ahí al llegar, él recibió ya a todo el mundo bien y demás, pero era bien falso, ¿verdad? era ese tipo de persona falsa, traicionera. Y ni bien la otra se fue él agarró una cuchilla y quería matar a la madre de los hijos (36).

EL ÁRBOL Y LA SERPIENTE

En el jardín del Edén el Diablo tomó la forma de una serpiente, y enredado al tronco de un árbol tentó a Eva a que comiera del fruto prohibido. Además de este árbol del conocimiento (del bien y el mal), en el Génesis se menciona el árbol de la vida. Se trata de un solo árbol que también simboliza el descubrimiento de la experiencia sexual y del «falo perdido»¹⁸. En *Sangre de amor correspondido* el árbol y el macho tienen un pacto secreto:

—¿Por qué te escondías detrás de ese árbol? El esperaba detrás de uno de los árboles, el de la izquierda, porque dicen que el huevo izquierdo es el que tiene más fuerza, y el árbol transmite la fuerza, contagia al que también es macho... (27).

Y en el último capítulo: «Y de la casa de la Gloria a él lo que más rabia le daba era ese árbol donde ellos estaban apoyados siempre noviendo, y donde aquella noche estuvieron juntos por última vez» (195-196).

La serpiente (o cobra) será *leit-motiv* en *Sangre de amor correspondido*, y como el falo, tendrá el poder de destruir, de hundirse y hacer verter la sangre:

¹⁸ Dice Frye a propósito del árbol: «Two trees are mentioned in Genesis 2:9, the tree of life and the forbidden tree of the knowledge of good and evil. Metaphorically they would be the same tree, and as the forbidden tree clearly has something to do with the discovery of sexual experience as we now know it, the tree of life is one of the myths of what has been called the 'lost phallus,' a giver of life in a way that is now lost to us». Frye, *op. cit.*, pp. 147-148.

... para vivir feliz tiene que inyectar el veneno en la presa. Solamente mordiendo es que sale ¿verdad? si ella muerde a alguien se queda bien por un rato largo, si no mordió a nadie el veneno le queda haciéndole mal, jodiéndola un rato largo, queda nerviosa, llena de ganas de prenderse a alguien, descargar el veneno (64-65).

En el capítulo V se habla de las cobras verdes que no hacen daño y de la cobra brava que «ataca tanto con la cola como con la cabeza» (77). Pero «la cobra en el agua (símbolo de la vida) no muerde» (78). La voz de Maria da Gloria interrumpirá las alusiones obsesionantes del narrador (Josemar) a las cobras: «—No me hables más de animales feroces, me dan miedo» (78). El poder de la cobra se encuentra en su inmortalidad: «No se muere. Vive del veneno... va quedando finita, finita, del grosor de un piolín, pero morir no se muere» (78). Y la cobra regresará siempre como el Diablo que seduce y traiciona, como «lo peor» del pasado, como aquellas vivencias dolorosas a las que Josemar nunca podrá escapar:

Hubo un amigo, un tipo bien joven, ... que encerró una cobra en un agujero, y lo tapó, le puso una piedra encima, y diez o quince años después pasó por ahí y se acordó... se puso a cavar... hasta que descubrió donde era, pero cuando terminó de destapar pensó que ya estaría muerta ¿verdad? Y cuando sacó la piedra esa la cobra le vino por detrás y se le prendió de la mano, y cayó muerto ahí mismo... (78-79).

Para Josemar, las cobras, como las mujeres, son «putas y traidoras todas» (198). Dice Kate Millett a propósito de la serpiente y el primer pecado:

En toda la Biblia, «conocimiento» es sinónimo de sexualidad, es decir, del contacto con el falo, simbolizado en esta fábula por la serpiente. El atribuir todos los males y penas de la vida —iniciados con la pérdida del paraíso— a la sexualidad implicaría lógicamente la culpa conjunta del varón y de la mujer. Sin embargo, el relato bíblico excluye visiblemente a aquél, culpando a ésta de todas las desgracias del mundo. La mujer es la primera que se deja seducir y «engañar» por el pene (convertido en serpiente)... Tras ella, peca el hombre y, con él, la humanidad...¹⁹

La primera aventura erótica de la humanidad, observa Millett, consiste en la seducción de Adán por la mujer, quien, anteriormente, había sido seducida por el pene. La mujer en *Sangre de amor correspondido* ha sido

¹⁹ Kate Millett, *Política sexual*, trad. Ana María Bravo García (México: Aguilar editor, S. A., 1975), p. 71.

«seducida» y traicionada por el sexo (la serpiente) del macho: «la hembra aunque se arrepienta ya es tarde, le tomó el gusto y está perdida» (54). Para Josemar, la mujer es la causante de toda su infelicidad: Maria da Gloria, por ser más rica y educada que él; la madre de sus hijos, por recordarle constantemente su fracaso como padre; y su propia madre, por sus chismes y por tronchar el primer encuentro sexual entre él y su novia de la infancia²⁰. Es por la mujer que Josemar «cae». Al culparla a ella, Josemar refleja una actitud patriarcal que tiene sus raíces en la Biblia. Afirma Millett que el mito bíblico de «la mujer como origen del sufrimiento humano, del saber y del pecado, condiciona aún hoy en día las actitudes sexuales»²¹.

EL MITO

El mito de la creación en la Biblia, dice Northrop Frye, explica que el mundo fue hecho originalmente por un «padre celestial». A pesar de nacer toda forma animal de la hembra, la Biblia asocia la figura de Dios insistentemente con «lo masculino» y propone que, contrario a las leyes naturales de nacimiento, la primera mujer fue creada del cuerpo del hombre. Este mito explica además que con la «caída» del hombre (a la cual fue arrastrado por la mujer) llegó también la «muerte»²². El mito de la creación subjetiviza al ser humano en relación a Dios; es decir, lo hace sujeto observado, *vigilado constantemente* por un ser omnisciente, omnipotente, que puede en cualquier momento desatar su furia. Es este Dios una figura benevolente y bondadosa con un potencial para la maldad y el castigo. Temer a Dios es salvarse y salvarse implica silenciamiento, sujeción.

El mundo fue creado por Dios, se dice en el Génesis, a partir de la palabra; surge al ser nombrado por una figura masculina. Observa Frye que en el Génesis las formas de vida comienzan a existir porque son *habladas*; presenta la Creación como el «comenzar-a-ser» repentino de un mundo por medio de la palabra enunciada²³. Este padre (como el hombre,

²⁰ La madre, estereotipada en el chisme, en las habladurías, en su defensa de la honra, aplasta el deseo, ahoga la rebelión, impone la ley, y se traiciona a sí misma, perpetuando el mismo sistema que la oprime: «... la culpa es toda tuya... ella me quería, ella estaba decidida esa noche... Pero ese día la asustaste, se arrepintió... y la hiciste sentir como una puta... usted lo anduvo diciendo a todo el mundo ¿no se podía quedar callada? ¡no!...» (198).

²¹ Millett, *op. cit.*, p. 70.

²² *Ibid.*, pp. 106-107.

²³ *Ibid.*, pp. 106-108.

el creador) es el que hace, el que produce en su discurso las leyes de la «naturaleza». Es el que posee porque nombra. Y el poder de la definición, de la palabra, será siempre en la Biblia el poder del hombre, no de la mujer.

Roland Barthes dice que la función del mito no es la de negar; al contrario, su función es *hablar*. Agrega que el mito purifica las cosas, las hace inocentes, les da una justificación natural y eterna, una claridad que no es la de la explicación, sino la de la declaración. Al pasar de la historia a la naturaleza, agrega Barthes, el mito elimina la complejidad de los actos humanos, les da una simplicidad de esencias, anula todas las dialécticas; organiza un mundo sin contradicciones²⁴. Es así como la Biblia y su mitología ha venido *hablando* la realidad humana, declarando, en base a un lenguaje simbólico, la supremacía del hombre, la debilidad de la mujer, la sombra amenazante del «pecado», la simpleza binaria del universo, el carácter cíclico, cerrado de la historia (génesis, caída, apocalipsis), la existencia de un «padre» creador y la promesa pacificadora, confortante, fácil, peligrosa, de un paraíso (terrenal o celestial).

El relato de Josemar, como el mítico de la Biblia, culmina en un «eterno retorno» para volver a empezar *en el mismo punto*. Es ésta una circularidad que la utopía en *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical* supera y trasciende. Es importante recordar que Valentín, en *El beso de la mujer araña*, fue primero y ante todo un político, un activista, un luchador, y que a esa dimensión de su «persona» social se agregó la dimensión erótica del bisexual, del ser humano que en la expresión de su sexualidad se desviste de las definiciones opresivas de «hombre»; recordemos que Ana, en *Pubis angelical*, se «concientiza» no sólo a través de la palabra escrita (su diario), sino también por la intervención de otra figura, de otra posibilidad que encarna su amiga Beatriz, una feminista que, como Pozzi en esta misma novela y Valentín en la cuarta, lucha contra la opresión y la explotación social y económica. Si estas dos novelas podrían leerse como la materialización de la ideología del autor con respecto a la sexualidad y lo que ésta debería ser, *Sangre de amor correspondido* sería un anti-ideologema²⁵ de esta ideología y Josemar un anti-héroe. Puig recurre en su última novela al mito, al discurso patriarcal, machista, masculino, para decir

²⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, trad. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972) p. 143.

²⁵ «El ideologema», dice Julia Kristeva, «es esa función intertextual que se puede leer 'materializada' en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales». *Semiótica 1*, trad. José Martín Arancibia (Madrid: Editorial Fundamentos, 1978), p. 148.

lo que la sexualidad *no debe ser*. De allí el hermetismo devastador en Josemar, personaje sin conciencia histórica o de clase. Josemar, como todos los «don juanes» de textos anteriores (Héctor, Juan Carlos, Leo, LKJS), es a la vez víctima y productor del mismo discurso dominante al cual se opone el autor.

EL EPÍLOGO

En el epílogo Josemar vuelve al comienzo de la novela para nombrar una vez más, cíclicamente, su vida: su infancia, su condición de *outsider* en el núcleo familiar (por ser el blanco, el lindo, el hijo del pecado, del adulterio), su primer baile con Maria da Gloria, su escapada al hotel, la defloración, el dolor, la sangre, su «caída» precipitada y causada violentamente por la madre (que interrumpe la unión entre los dos jóvenes) y su apocalipsis o revelación final:

El cuando tenía doce, trece años miraba al cielo en el campo y estaba lleno de planes en la cabeza. Pensaba muchas tonteras que no se debe, pero hacía también muchas cosas que no se debe. *Y cuando la gente mira al cielo se acuerda* de muchas cosas diferentes, de las novias, de cuando era más joven y de todo lo que estaba sucediendo, se acuerda *de su vida entera. Y de los planes*. Uno de los planes era tener su automóvil, que nunca tuvo, suerte del carajo, y el otro asunto principal para él era crecer, y ser bien alto. Y andar bien vestido; ser un tipo de progreso, un tipo de lucha y contribuye al progreso, y que gana billetes. *Que no se cumplió nada de eso ¿verdad?* (201; subrayado nuestro).

Josemar terminará solo, pobre, hambriento, deshumanizado en los tumultos, en una ciudad donde «funciona todo automáticamente» (97), en el exceso de trabajo, en la explotación que sufre, en los cruceiros que tiene que robar. Josemar regresará compulsivamente a ese tiempo «cuando era más joven» y «estaba lleno de planes»; la narración interior de ese tiempo «feliz» (recuento de la génesis de su vida) sostendrá su presente como posibilidad de sueños que hubieran podido realizarse; sueños que Josemar hace realidad en el recuento, en sus diferentes arreglos de los hechos, en la invención, en la fantasía, en el *discurso de la sexualidad*.

El epílogo de *Sangre de amor correspondido*, como el último libro de la Biblia, Revelación, será un regreso al Génesis (el Antiguo Testamento). Su clave, como en la Biblia, se encuentra en un segundo apocalipsis (el del lector) y en el *nuevo comienzo*, que, como explica Frye, ahora se hace presente: «... El apocalipsis panorámico hace lugar, al final, a un segundo

apocalipsis que, idealmente, comienza en la mente del lector tan pronto como haya terminado su lectura»²⁶. Se trata, sin embargo, de un regreso mítico, alienante. Al concluir *Sangre de amor correspondido* en la página 208 se reinicia el síndrome de la invención. En el epílogo reemprende Josemar, como el lector, una nueva lectura del pasado y del texto que comienza en la página 9. A diferencia de *El beso de la mujer araña*, que termina con un «sueño corto pero feliz», aquí la fantasía se autodevora: la serpiente se muerde la cola, se consume a sí misma.

²⁶ Frye, *op. cit.*, p. 137.