



Ilona llega con la lluvia
y su versión cinematográfica

ILONA LLEGA CON LA LLUVIA Y SU VERSIÓN CINEMATOGRÁFICA

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL MODELO NARRATIVO

En septiembre de 1999 presenté en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universitat Autònoma de Barcelona el trabajo de investigación titulado: “El mundo de Maqroll el Gaviero en *Ilona llega con la lluvia* de Alvaro Mutis y su versión cinematográfica”. A partir de entonces comencé a concebir una tesis doctoral sobre la teoría de la adaptación tomando como modelos obras literarias y películas latinoamericanas, entre las que hubiera nuevamente un lugar para la saga de Maqroll el Gaviero en la adaptación cinematográfica de Sergio Cabrera.

Por lo tanto, este capítulo es el resultado de esa tesina, con la notable diferencia de que la aplicación de los elementos narratológicos es mucho más comprimida ya que tuve que escoger los aspectos narrativos que fueran más sobresalientes a la hora de para analizar. Estos han sido fundamentalmente los puntos de ruptura del texto cinematográfico respecto al texto fuente y que salen a la luz gracias al guión de la película, producto del guión de la serie de televisión que no se llevó a cabo por problemas de producción. De este cambio de lenguaje (televisivo al cinematográfico) surgen las principales cuestiones que hacen interesante la película como modelo de análisis, ya que ésta no es simplemente el resultado del traspaso de la trama de la novela homónima a la pantalla, sino la re-creación e inclusión de personajes y tramas de otras novelas de la saga de Maqroll el Gaviero. A su vez, la invención de una subtrama simultánea (la de Abdul Bashur en Ceuta, paralela a la de Ilona y Maqroll en Panamá) es un asunto de suma relevancia que sirvió para comentar el concepto de alternancia; un aspecto de la teoría de la adaptación del que se ha investigado relativamente poco en relación a otros, tales como la autoría, la fidelidad o la intertextualidad, que a su vez componen esta monografía.

De esta forma ofrezco una visión comparativa entre los elementos narrativos de la novela: personajes y tramas y su correspondencia en el cine. Tanto el concepto de puntos de ruptura como el de alternancia filmica son el resultado de los parámetros de la teoría que aplica Brian McFarlane en *Novel to film*, teniendo en cuenta que forman parte de una metodología que debe “resistir” a toda clase de adaptaciones.

Igualmente comento los aspectos enunciativos de la novela que fueron transformados en el filme, como algunos referentes poéticos de gran efecto visual, el uso del narratario y del género epistolar.

Finalmente recorro al estudio del espacio diegético de la novela y su transposición simbólica en el filme, en el que subrayo los pormenores de la ambientación de este último, que le otorgan un tenue brillo caribeño y que hacen de esta película una obra imperecedera y nostálgica.

En el resultado de este estudio comparativo entre novela y película ha sido de gran ayuda la colaboración del director del filme, Sergio Cabrera, quien en una entrevista dedicada al filme (y que incluyo como apéndice) ofrece una descripción de los motivos personales y de producción que intervinieron a la hora de adaptar la obra de Alvaro Mutis, así como ilustra de manera precisa la correspondencia modificada que se llevó a cabo en la caracterización de los personajes y la ambientación de su *Ilona llega con la lluvia*.

LA ENUNCIACIÓN COMO ELEMENTO DE LA ADAPTACIÓN

Como he anunciado anteriormente, el proceso de adaptación, tomando el modelo metodológico de Brian McFarlane realiza como primera etapa para distinguir los niveles de adaptación, la distinción entre dos aspectos: los que conciernen a la narración, eventos, funciones de personajes, tiempo y espacio, a través de los que se desarrolla la correspondencia con el que texto filmico durante la elaboración del guión, realización del filme y montaje. (Aspectos que han sido analizados en capítulos anteriores, ante todo en la translación de “Orianne, tía Orianne” en el código filmico, el modelo escogido para el análisis narratológico en la adaptación).

En el segundo aspecto, McFarlane se refiere a la enunciación como el conjunto de elementos tales como; la voz narrativa, la focalización, el uso del narratario, entre otros, en los que el guionista y director deben aplicar sus conocimientos cinematográficos además de su interpretación autónoma del texto fuente con el fin de elaborar equivalencias audiovisuales, invención de nuevos elementos de la trama (personajes, diálogos, subtramas o secuencias catalizadoras) para transformar el texto narrativo al lenguaje eminentemente cinematográfico; proceso denominado “adaptation proper” en palabras de McFarlane.¹

Acerca de su uso de la enunciación en la teoría fílmica, el teórico David Bordwell señala:

Los teóricos filmicos que querían usar los trabajos de Benveniste fueron aún más taxativos, puesto que tenían que aplicar las categorías lingüísticas por analogía. Asumían el filme, o algún pasaje de él, como un enunciado. ¿Cómo encontramos la enunciación? ¿Quién “habla” en el filme? ¿A quien se dirige? ¿En que circunstancias se cuenta? ¿Cuál es el equivalente filmico de la persona, el tiempo, el modo y otros medios de enunciación? (Bordwell: 21)²

Como señalé en la agenda teórica, las funciones integracionales en la adaptación están relacionadas con los personajes y la atmósfera de la narración y suelen ser más difíciles de transferir, por lo que estos índices e informantes le otorgan al guionista y director la posibilidad de “adaptar propiamente” o transformar.

¹ Según Emile Benveniste, la enunciación consiste, principalmente en el propio acto de enunciar. Esto incluye al hablante, que hace funcionar el código lingüístico; al oyente, compañero en un diálogo; y algunas referencias al mundo compartido. La enunciación incluye también la situación o contexto situacional del enunciado. Posterior a Benveniste, Barthes (quien utiliza el término historia en lugar de enunciación) y de Genette (que utiliza discurso) estudiaron los requerimientos del récit (relato) y las necesidades del discurso.

² Sin embargo, aunque cita el importante estudio de Christian Metz “Histoire/Discours” y las diversas aplicaciones del concepto de enunciación -discurso en filmes narrativos clásicos, Bordwell abandona la discusión sobre el uso de la enunciación en el cine, aludiendo a “una falta de equivalentes filmicos para la mayoría de los aspectos básicos de la actividad verbal” y se excusa en la ausencia de una teoría de la narración “lo suficientemente amplia para cubrir muchos casos, y a la vez lo suficientemente flexible como para discriminar entre tipos, niveles y manifestaciones históricas de la narración” (Bordwell: 26); por ello, me remito exclusivamente al uso de la enunciación en términos de adaptación.

En este primer apartado analizaremos las secuencias que se manifiestan como enunciación del filme ya que no forman parte de las funciones narrativas principales que encuentran correspondencia en la pantalla sino que pertenecen a la “adaptación propiamente” o transformación. Se trata distinguir los elementos que no aparecen literalmente en la novela fuente pero que son sugeridos como informantes del personaje central: Maqroll el Gaviero: su constante nostalgia, su sentido metafísico de la vida y la muerte y su inmensa valoración de la amistad. Elementos que a Sergio Cabrera le requirieron una re-adaptación y en los que puso su creatividad de acuerdo con la experiencia intelectual y afectiva del texto fuente y en general de toda la saga de Maqroll el Gaviero.

Por lo tanto, por medio de la enunciación podemos identificar secuencias y escenas que no son importantes en términos narrativos, pero que, enunciativamente hablando, establecen una importancia en términos visuales y auditivos que ofrecen un contraste cultural en el centro de la historia.

En primer lugar, el estudio del modelo de adaptación *Ilona llega con la lluvia*, estos elementos enunciativos (aparte del uso del narratorio que nos ocupará en el último apartado) surgen ciertos elementos enunciativos que son producto no sólo de la adaptación del texto fuente sino de una anterior correspondencia con la obra poética de Alvaro Mutis, los cuales son transformados en otros de índole propiamente cinematográfica, gracias a la apropiación del texto por parte del director.

• LA CORRESPONDENCIA POÉTICA EN *ILONA LLEGA CON LA LLUVIA*

*Todo viene de mi poesía (...)
en el fondo, mis novelas no son sino
el desarrollo amoroso de algunos de mis poemas.
Alvaro Mutis*

Retomando las palabras de Alvaro Mutis, quien afirma que su obra narrativa son “las novelas de un poeta”, es vital partir de su poesía para llegar a la narración. Por esta razón, varios poemas incluidos en la *Summa de Maqroll el Gaviero*, se relacionan con *Ilona llega con la lluvia* puesto que semejan bocetos de situaciones inscritas en este relato.³

Más específicamente el poema titulado “204” se encuentra íntimamente relacionado con *Ilona llega con la lluvia*, según ha confesado el propio autor:⁴

De la ortiga al granizo / del granizo al terciopelo / del terciopelo a los orinales / de los orinales al río / del río a las amargas algas / de las amargas algas a la ortiga / de la ortiga al granizo / del granizo al terciopelo / del terciopelo al hotel.

El “204” encierra varios versos que parecen movimientos recurrentes, ondas o estaciones en distintos lugares que remiten al estado inicial; los versos de “204” son versos que enlazan

³ Mutis, Alvaro. *Summa de Maqroll el gaviero*. Poesía 1948-1970 (1973), Barral Ed. Barcelona.

⁴ Entrevista con José Balza y José Ramón Medina. “Maqroll y las Batallas perdidas”, en: Mutis, Santiago (Ed). *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Instituto Colombiano de Cultura, 1993, Bogotá. Págs. 68-79.

figuras, sensaciones táctiles y olfativas que bien podrían relacionarse con las distintas etapas del Gaviero en los diferentes lugares por los que transita.

Si en Panamá Maqroll siente nostalgia de Kuala Lumpur o de Vancouver, esa sensación se la trae la lluvia tropical, a su vez, la temporada que pasa con Ilona lleva consigo una marea de recuerdos:

Y así, una tarde tras otra, íbamos recorriendo nuestros días en común o con amigos como Abdul a los que nos unía la solidaridad imbatible de quienes no quieren el mundo como se los dan sino como ellos se proponen acomodarlo. (Mutis: 149)

Cada elemento citado en el poema produce una cierta resonancia y se va enlazando hasta producir un espiral internarrativo de personajes, situaciones y escenarios, según explica Jaime Balza (1992):

En las ficciones de Alvaro, los personajes diversos en Panamá o en Constantinopla o en el delta del Orinoco, tenían la misma resonancia que en los versos, solamente que en vez de ser versos eran personajes. (Balza: 70)

De esta forma cada uno de estos elementos, el granizo o la ortiga, el terciopelo o el hotel, pueden ir más allá de los simples contextos y convertirse en Ilona o Abdul, quienes desaparecen y reaparecen en los distintos puertos del Caribe y del Mediterráneo.

Así como estos personajes transitan en los diversos espacios y dejan abiertas futuras historias, de igual forma en el poema los elementos dan vueltas y se encuentran nuevamente al final de la estrofa: *Escucha Escucha Escucha / la voz de los hoteles, / de los cuartos aún sin arreglar (...)*

En la segunda parte del “204”, el sonido de las voces se mezcla con las imágenes del poema; aquí escuchar significa ser testigo de algo; al tiempo en que se convierte en un verbo sugerente en la narración ya que Maqroll escucha la lluvia, el vocerío de la gente en la calle panameña, la música del tren y de los cabarets, y es sin quererlo el ruido de una máquina tragamonedas, “*que producía toda suerte de sonidos y campanilleos anunciadores de un acierto en las figuras*”, lo que anuncia su encuentro con Ilona en la novela y que tiene correspondencia en el filme.

Asímismo, el verbo escuchar me remite en la novela *Ilona llega con lluvia*, al relato de Larissa y que Ilona escucha detenidamente quedando atrapada. Esta subtrama encuentra su equivalencia filmica en la que la voz en off de Larissa permite a Ilona y al espectador escuchar su relato.

Otro poema como “El Viaje” remite al trayecto que Maqroll hace en tren, sin embargo, siempre prevalecen las imágenes relacionadas con el mar, “el agua de nuestros viajes, el ojo hermoso de materia virgen en eterno desorden” como dice el Gaviero en “El Hospital de la Bahía” (Mutis: 139). Por esta razón, es preciso dedicarle una apartado a los significados simbólicos del agua en la poesía y prosa de Mutis. Este viaje, al llegar a su fin, tiene una gran relevancia como evento inicial de *Ilona llega con la lluvia* y es acción transferida o correspondida en el filme de Sergio Cabrera.

- **LAS VOCES DEL AGUA: DE LA POESÍA A LA PROSA**

Es importante anotar que escuchar el agua es una sensación frecuente en la poesía de Mutis. Bien sea en forma de lluvia, río o mar, el poeta necesita del agua para purificar su alma o limpiar las heridas del Gaviero, como lo hace en “La Cascada”:

Entró para lavar sus heridas y bañarse largamente en las frescas aguas de la cascada, protegida por altas paredes que chorreaban una parda humedad vegetal.

Un malsano silencio se extendía desde el tumulto de las aguas que caían de lo alto, a través de un estrecho hueco cercado de plantas azotadas incansablemente por el torrente.

Apartado del tiempo y aislado del ruidoso bochorno de los cafetales, el Gaviero conoció allí de su futuro y le fue dado a ver, en toda su desnuda evidencia, la vastedad de su miserable condición. (Mutis: 144)

Justamente se trata de la purificación que Bachelard, en su obra *L'eau et les rêves*, (1942) define como una categoría fundamentalmente axiológica y ritual: “l'eau s'offre donc comme un symbole naturel pour la pureté; elle donne des sens précis à une psychologie prolixe de la purification”.⁵

Bachelard destaca el valor material del agua en su dinámica de la transformación elevada a la categoría del sueño y de las largas meditaciones, el agua nos invita a un viaje imaginario y su constante mutación también coincide con los postulados de Heráclito sobre la teoría del devenir.

Otra de estas asociaciones del agua es el vínculo metafórico entre el mar y la maternidad, propicia para los sueños y lo imaginario. La mar actúa como la madre que mece al marinero y lo inspira en su viaje; mecido en la madre, Maqroll teje sus sueños y proyectos, y sus periodos a bordo son la fuerza y la renovación de las energías que le exigen una nueva proeza en tierra.

A su vez, Bachelard distingue entre las aguas maternas y las sensuales, ambas formas femeninas nacidas del contacto con el hombre: “Mais la substance voluptueuse existe avant les formes de la volupté” (pág.179) y siempre se percibe un cambio a través del contacto con el agua; Así lo explica a su modo el poema “204”:

Sobre esas losas –cuando el mediodía siembre de monedas el mugriento piso– su cuerpo inmenso y blanco sabrá moverse, dócil para las lides del tálamo y conocedor de los más variados caminos.

El agua lavará la impureza y renovará las fuentes del deseo.

El deseo sexual es siempre renovado en los distintos encuentros de Maqroll con sus amantes y protectoras, todas ellas relacionadas con Ilona, la incansable viajera que tiene el poder de renovarse en cada estación, bien sea de aspecto físico (con frecuencia cambia de peinado o luciendo ropa de temporada), tomando la forma de Amparo María o Dora Estela, (protagonistas de otras novelas de la saga) o apareciendo ella misma mediante sueños y recuerdos en relatos posteriores.

Ilona simboliza el carácter femenino del agua, de la expresión benigna y ritual que para Maqroll encierra su aparición siempre bajo la lluvia. Su llegada constituye un buen presagio para

⁵ Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. (1942), José Corti Ed. París. pág.181.

el Gaviero, pues promete tiempos de fecundidad y fertilidad económica y espiritual, similares al efecto de los antiguos mitos cosmogónicos relacionados con este fenómeno.⁶

Sin embargo no debemos olvidar que antes de que la lluvia celebre el ritual de un nuevo encuentro con la triestina, Maqroll es víctima también de las aguas de la derrota:

Cuando caí en cuenta de que era inútil seguir buscando allí así fuera una modesta esquina de ese tapete de la fortuna que imagino siempre flotando muy cerca de nosotros (...) una cortina de lluvia caía sobre las sucias aguas del Pacífico y la ciudad daba, desde la ventana, la impresión de desleírse ante mis ojos (...) (Mutis: 134)

Al caer la lluvia, Maqroll se siente invadido por el recuerdo de sus desgracias y pasado y se lanza a la calle a caminar.

La lluvia también es parte esencial de las tierras bajas, presente en la poesía de Mutis especialmente en su poema “Nocturno”:

Esta noche ha vuelto la lluvia sobre los cafetales.
Sobre las hojas de plátano,
sobre las altas ramas de los cámbulos,
ha vuelto a llover esta noche un agua persistente y vastísima
que crece las acequias y comienza a henchir los ríos
que gimen con su nocturna carga de lodos vegetales.
La lluvia sobre el zinc de los tejados
canta su presencia y me aleja del sueño
hasta dejarme crecer de las aguas sin sosiego (...)

En la tierra caliente y en el trópico, la lluvia tiene esa característica devastadora y torrencial que fascina a Mutis y que evoca a Saint-John Perse, notable influencia en la poesía de Mutis en temas como el exilio, la errancia y en las denominadas “lluvias de la derrota”.

“Pluies” es el primero de una serie de poemas en los que se utiliza el mismo estilo de composición: las lluvias estimulan la intuición poética y su intensidad tropical representan las promesas no cumplidas y el carácter avasallador de las fuerzas de la naturaleza:

Le bayan de la pluie prend ses assaises sur la Ville
Seigneur terrible de mon rire, voici la terre fumante au gout de venaison (...) (Perse Saint-John. *Poesías*, Lumen, Barcelona, 1988)

Y así como la aparición de las lluvias va acompañada de un despertar violento de la inspiración, también se manifiestan la ansiedad y la frustración. Todos estos elementos se manifiestan en la poesía de Mutis y son reflejados alegóricamente en la novela *Ilona llega con la lluvia* a través del clima de Panamá y encuentran su equivalencia visual en el filme a través de los detalles de la ambientación (Sergio Cabrera rodó parte de la película durante la estación de lluvias para que coincidiera plenamente con la atmósfera que detalla la novela).

• HACIA LA POÉTICA PROPIA DEL RELATO CINEMATOGRAFICO

⁶ Biedermann Hans, (1989). *Diccionario de Símbolos*. También Eduardo Cirlot (1979) explica que la lluvia tiene su primer y evidente sentido en la fertilización, símbolo relacionado con el ser y la vida.

Los elementos visuales que sobresalen en un filme como *Ilona llega con la lluvia* manejan una amplia gama de códigos propiamente cinematográficos, al tiempo que suponen una reescritura filmica. Estos elementos visuales de tipo enunciativo, encierran las imágenes o representaciones del universo de la novela que a su vez, desarrollan las diversas experiencias emocionales de los personajes hasta convertirse en metáforas o atribuciones concretas de las descripciones o sobrentendidos del texto literario.

En el filme de Sergio Cabrera ciertas imágenes y objetos representados sobresalen continuamente en la trama y son el resultado de este proceso dialéctico entre imagen y descripción textual. Dicha dialéctica es un modo de enunciación expresada en la diferencia entre los dos sistemas de significación: el significado verbal de la novela contrapuesto con un sistema visual, auditivo y verbal de la película. Por una parte, el significado escasamente icónico y la función simbólica que ejerce el sistema verbal de la novela en el que las palabras actúan de forma *conceptual*, contrarias al sistema cinematográfico, en el que las palabras pueden ejercer una función simbólica y una perceptibilidad.

El primer elemento de enunciación para destacar es la foto que abre el relato (tomada por Vincas en la estación de Niza) en la secuencia inicial, ya que es la plasmación de las tres figuras principales de la historia y la muestra fehaciente de que la imagen suple a la realidad física.

A lo largo de varias escenas, la foto aparece siempre resumiendo el recuerdo de la antigua amistad que Maqroll lleva consigo entre sus escasas pertenencias.



Posteriormente en la escena de la comisaría y en la del asalto de la prostituta en la pensión Astor, se confirma la inmensa fragilidad de la foto y al tiempo, la fuerza del recuerdo que ésta evoca en el personaje.

Recurrir a esta fotografía resolvía un dilema para Sergio Cabrera:

En el libro, el trío nunca está junto, en cine, para que el espectador pueda entender la relación de Ilona con ellos dos es necesario verla, no es suficiente hablar de ella. Como sólo están juntos en la estación de tren, el mecanismo era que a través de la foto se mantenía viva esta presencia. (extracto de la entrevista que se adjunta en el apéndice)

Trasladar al código cinematográfico la carga nostálgica de la despedida en la estación, la melancolía del adiós, es un logro de Cabrera que favorece la naturaleza circunstancial en que se

encuentran los personajes al principio del relato. Es muy sugestiva la manera en que la foto pasa a ser la metáfora de la presencia viva del trío.

Al mismo tiempo, la foto funciona como registro de la actividad mental del espectador, quien intuye o espera un próximo encuentro, sin embargo, Abdul, Ilona y Maqroll no se juntan nunca más, y la foto, junto con el collar de perlas, son las memorias que tras la muerte de Ilona, Maqroll le enseña a Abdul, guardando la esencia trágica de su fin.⁷

He comentado someramente la secuencia inicial, pero debo detallar el hecho que *Ilona llega con la lluvia* comienza con una despedida, un adiós que es tan sólo la excusa para un reencuentro y que como despedida al fin, se identifica con la carga pesada del viajero que lleva consigo nostalgias, ilusiones y promesas.

A partir de esta primera secuencia, los personajes se identifican con el viaje a un lugar incierto como en la despedida en la estación de tren; en ella, Abdul y Maqroll se dejan besar por Ilona, la mujer que desde el principio rompe el esquema convencional femenino.

Precisamente para Álvaro Mutis, la secuencia inicial es la que mejor recuerda la estética de su obra:

Cuando me preguntan cuál es la escena que más me cautivó de la película de Cabrera, lo primero que me viene a la mente es cierto halo, un cierto ambiente que siento particularmente cercano y cargado de sentido muy propio. (...), menciono siempre dos escenas que no están en el libro: los tres primeros minutos de la película, que a mi juicio le dan a la cinta toda la verdad y la densidad de lo que vendrá después. (*El Tiempo*, “Ilona llega ahora con el cine”, 1996)

La inclusión de esta escena y su importancia dentro del desarrollo de la trama radica en la necesidad del espectador de ver la relación existente entre los tres personajes principales; no basta hablar de ella para entender el tipo de amistad pasional y al mismo tiempo resalta la pasión de Abdul por conseguir el barco, el objetivo que les unirá de nuevo.

Otra secuencia de tipo enunciativo en la que están juntos es en el *flashback* de Maqroll, una vez confirmada la llegada de Abdul a Panamá; en ella, Maqroll recuerda el tiempo en que estuvieron juntos a bordo del *Hansa Stern* (Sec. 38). Esta secuencia es previa al último encuentro entre Larissa e Ilona y como en la secuencia inicial, este *flashback* sirve para dar una falsa anticipación de un feliz desenlace de la película, ya que los tres nunca volverán a estar unidos.

En la novela, este episodio está descrito así:

(Ilona y yo) terminamos instalándonos en Chipre y allí se nos unió Abdul Bashur. Traía la idea de los banderines de señales para la marina mercante que con leves modificaciones en sus formas y colores, servían a los contrabandistas para comunicarse entre sí y darse el alerta sobre las actividades del guardacostas. Lo ensayamos en el *Hansa Stern* de Wito y con dos cargueros libaneses y el asunto marchó a la perfección. (Mutis: 144)

En la película esta escena sufre un desplazamiento ya que Maqroll hace esta retrospectiva en una secuencia previa al trágico desenlace (contrariamente a la novela, cuya retrospectiva está en

⁷ La connotación simbólica de la foto prosigue en *Abdul Bashur, soñador de Navíos*, el narratario-narrador ve una foto de Abdul cuando era niño al lado de unas ruinas de un avión y al final del relato, Maqroll se la regala diciendo: “Es mejor que se quede usted con ella. Yo no sé guardar nada. Todo se me va de entre las manos”.

el III capítulo). El desplazamiento de este *flashback* es uno de los elementos que conforman la “adaptación propiamente” o transformación, ya que le crea la falsa expectativa al espectador de que el trío se unirá finalmente.



Por tanto Cabrera no se limita a la tarea de ilustrar, sino que utiliza distintas técnicas para dar equilibrio a la película: la relación de los personajes con el medio y de los personajes entre sí, recreando situaciones concebidas en la saga, de forma que este equilibrio está presente en las distintas secuencias en las que Cabrera se apropia de la narración y le otorga una efectividad visual.

Aparte de estas dos secuencias, la segunda invención visual es el collar de perlas que Wito entrega a Maqroll como paga de sus servicios en el *Hansa Stern*, pero al saber Maqroll que el collar perteneció a su mujer (en el joyero aparece su foto, sec. 3b), evoca la subtrama sobre el pasado de Wito, inscrita en la novela, porque aunque el collar no aparece en la novela, se mantiene como una alusión indirecta al capitán del *Hansa Stern*. Lo que confirma la teoría de Bazin: “*Las imágenes de la pantalla están implícitamente conformes en su inmensa mayoría con la psicología de la novela*”.⁸

De forma que, al suicidarse Wito, Maqroll guarda consigo el momento anterior a la tragedia representado por el collar que Ilona descubre en la escena de la bañera. Así, el collar de perlas pasa a ser un atributo romántico que anticipa la llegada femenina y que también pone a prueba el pragmatismo de Maqroll, que decide no venderlo en la escena del joyero sefardí (sec. 9 d):

(Interior joyería. Abufalia- día)

Maqroll: *en silencio.*

Abufalia: *Hágame caso, no lo venda. Es una prenda para regalar.*

Maqroll (toma el collar y vuelve a guardárselo en el bolsillo): *Tiene razón, casi cometo un error.*

⁸ En su conocido artículo: “A Favor de un Cine impuro” publicado en *¿Qué es el cine?*. Editions du Cert, París, 1975.

A partir del momento en que el joyero le insiste en que el collar es para regalar, el espectador sabe que será significativo su destino y cuando lo ve abrochado en el cuello de Ilona, se intuye que el mal presagio de la muerte de Wito recaerá sobre ella.

Ambos elementos, la foto y el collar, resaltan el carácter puramente nostálgico de Maqroll y son metáforas cercanas al universo metafísico del personaje literario aunque ninguno de los dos detalles aparece en el texto fuente.

Otra invención de índole visual y de carácter enunciativo es la que sucede durante el primer *flashback* de Larissa, cuando ésta cuenta su vida como dama de compañía de la Princesa de la Vega y Hoyos, alternando con las imágenes de la biblioteca (Sec. 32 b):

(Interior-biblioteca princesa Sicilia-día)

Travelling sobre los lomos de largas filas de libros.

Larissa (off): *Solía leerle en varios idiomas toda clase de libros; de preferencia, clásicos y grandes textos de historia...*

La cámara pasa frente a una pared que separa dos cuerpos de la biblioteca. Sobre la misma, varios cuadros de motivos históricos; particularmente, un grupo de oficiales de la caballería ligera de la guardia de Napoleón y un retrato de un funcionario de la República de Venecia.

El *travelling* hipnótico e instantáneo de la cámara hacia los cuadros de los personajes históricos revela al espectador la verdadera identidad de los amantes de Larissa, ya que la imagen física que ella les da no es otra que la de estas dos pinturas de la mansión siciliana.

A través de este breve efecto, Cabrera le brinda la clave al espectador para entender la siniestra locura de Larissa y cómo sus figuraciones sólo existen a través de estas pinturas. Justamente, estos detalles de *Ilona llega con la lluvia* son medios con los que Cabrera resalta distintas facetas de lo nostálgico e irreal, conectando la memoria y la ficción.

Por último, el carácter enunciativo del filme se encuentra en el empleo de dos de los siguientes códigos extra-cinematográficos: los códigos lingüísticos (acentos y tonos de voz que representan un rasgo social o temperamentalmente) que están presentes a lo largo de la narración fílmica y que le otorgan una peculiaridad cosmopolita a la interacción entre personajes. Y el código de sonido, no lingüístico que comprende los códigos de música y códigos auditivos, que comprende la banda sonora del filme.

El recital compuesto por un profundo saxo y que luego se funde con una voz soprano femenina que en su conjunto crea una melodía impregnada de lirismo, que a su vez, sirve de contraste con la música popular caribeña de algunas primeras secuencias de Maqroll en Panamá y que se convierte en elegía durante la secuencia final ya que la suavidad de la interpretación femenina remite a la naturaleza de Ilona y expresa la tristeza de El Gaviero ante su pérdida.⁹

⁹ El argentino Luis Bacalov, el compositor de la banda sonora fue internacionalmente reconocido por la música de *Il Postino* -Oscar a la mejor banda sonora en 1995. Acerca de la capacidad enunciativa de la banda sonora Francis Vanoye expresa: “la expresión de la emoción y el carácter mediante la música es tan fuerte que puede, de hecho, proporcionar información sobre el relato”, y efectivamente esto sucede con la melodía de Bacalov, que subraya el ritmo pausado de la narración, profundiza en los nostálgicos estados de ánimo de Maqroll y refuerza notablemente la última escena, desencadenando un efecto emocional en el impactante final de *Ilona llega con la lluvia*.

LA ADAPTACIÓN: PUNTOS DE RUPTURA EN LA ESCRITURA DEL GUIÓN

Como he sugerido anteriormente las funciones cardinales pueden provocar puntos de ruptura de la narrativa transferida del texto literario al fílmico porque tienen consecuencias directas en la trama, creando los momentos de riesgo narrativo y que son procesos por los cuales el lector, en este caso el guionista y director, construyen su significado del texto en el momento de la elaboración del guión.

En la aplicación de la teoría de la adaptación en el caso del filme *Ilona llega con la lluvia*, las funciones cardinales son correspondidas en el filme con coherencia narrativa y efectividad visual, sin embargo, los puntos de ruptura nacen de los siguientes elementos:

1. La necesidad de incorporar otras acciones que ocurren de forma simultánea a la trama principal a la que se le da el nombre de alternancia fílmica.
2. Dichas acciones otorgan un ritmo distinto a la trama y son consecuencia de la elaboración del guión el cual en un principio fue pensado para televisión y pasó por diferentes etapas.
3. Estas acciones permiten la recreación de personajes de toda la saga literaria de Maqroll el Gaviero, así como la invención de personajes secundarios (Stavropoulos y Alcántara), de episodios y por tanto de diálogos que son inexistentes en el texto fuente.
4. Debido a las diferentes etapas por las que atravesó el guión en su reescritura de televisión a cine se prescindieron de algunas escenas y planos que actuaban como índices e informantes.
5. El énfasis en resaltar el cosmopolitismo literario de la novela a través del uso de códigos extracinemáticos como el código lingüístico (los actores utilizan marcados acentos) y el código cultural (un *casting* multicultural a consecuencia de la coproducción entre varios países).
6. La apropiación de parte del realizador y guionista de una temporalidad particular (los años cincuenta) que le otorga al relato fílmico la característica nostálgica y deteriorada del Caribe como espacio diegético.

• LOS LAZOS AFECTIVOS ENTRE EL DIRECTOR Y LA OBRA

Cada una de las novelas en que aparece Maqroll, incluyendo *Ilona llega con la lluvia*, puede leerse sin conocer previamente los antecedentes de los personajes, sin embargo conviene reconstruir la historia del Gaviero por la recurrencia de personajes, situaciones y vivencias a lo largo de la Saga.

Así, se entrelazan en *Ilona llega con la lluvia*, personajes como Abdul Bashur, Ilona Grabowska y el capitán Wito, quienes aparecen en otros momentos de peripecia vital de Maqroll.

Para establecer la relación entre los personajes de la saga es necesario hacer énfasis en el enlace de las historias, los personajes, y los paisajes que se repiten, que en *Ilona llega con la lluvia* tienen además, uno o varios posibles antecedentes y una continuidad cíclica.

Este es uno de los principales aspectos analizaremos en adelante para contrastarlo con su transferencia y adaptación en la película de Sergio Cabrera, valiéndonos de su afirmación: "(...) Más que una lectura, lo que siento es que *Ilona*, es una traducción" (*La Vanguardia*, 24-10-1997), lo que confirma la opción que él mismo escogió al trasladar los ambientes de la novela y pasarlos al territorio de las imágenes, basándose en su interpretación como lector de la obra de Alvaro Mutis.

En consecuencia, cuando se habla de *Ilona llega con la lluvia* como versión libre del texto original se habla de Sergio Cabrera como asiduo lector de Mutis desde su juventud.

Este interés literario lo llevó a ser, hace algunos años, el director de fotografía de *Hoy Conocí a Bolívar* (1982), una versión para televisión dirigida por Francisco Norden, basada en el cuento "El último rostro", de Mutis.

Luego, Cabrera continuó pensando en las historias de Maqroll y su fascinación por el mundo del Gaviero lo llevó a presentar una propuesta para filmar una adaptación de una de sus novelas (según comenta en la entrevista realizada para la presente monografía):

El motivo básico nació a partir de mis lecturas de Mutis que empezaron hace mucho. Se me ocurrió que podía ser muy interesante llevar algo de él al cine y se presentó la oportunidad. Yo primero había pensado en otra obra de Mutis que me gustaba más, la Última Escala del tramp streamer, pero es muy complicada de llevar al cine, aún más que *Ilona* que ya es difícil

Cabrera consiguió obtener los derechos de tres novelas, *La nieve del almirante*, *un bel morir* e *Ilona llega con la lluvia*. A partir de entonces se comenzaría el proyecto que en el grupo de trabajo y con la presencia del mismo autor fue denominado "la macedonia" es decir, la búsqueda de una fórmula narrativa para la realización de una serie de televisión que mezclaba las tres novelas de las que tenía los derechos del autor.

Esta serie que se llamaría "Noticias del gaviero" se paralizó por motivos económicos, pero de éste surgió *Ilona*, exclusivamente para el cine. De esta evolución y su importancia en los cambios de estructura narrativa del guión hablaremos posteriormente.

En el filme, *Ilona llega con la lluvia*, el relato centrado en la relación de la triestina y Maqroll y la contundente aparición de Larissa en el capítulo final, se convierte en las aventuras paralelas que en los años cincuenta viven Ilona y Maqroll en Panamá y de Abdul Bashur en Ceuta.

En el guión de *Ilona llega con la lluvia*, el texto base de la adaptación se complementa con otras obras de la serie de Maqroll, específicamente, con episodios de *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Y ¿por qué no decirlo? *Ilona llega con la lluvia* no es la simple ilustración de los sucesos de la novela en la que se basa originalmente, sino que es la puesta en escena de las múltiples lecturas del universo literario de Maqroll y de sus personajes y motivaciones.

Por ejemplo, es fundamental en la saga del Gaviero la frecuente situación de los personajes en "tierra de nadie", en lugares relacionados con el exilio, con el tránsito o sencillamente con el acceso a otros puertos; y en esta dirección, los espacios de la narración (en lo que hemos insistiremos otorgándole un valor simbólico), se ven correspondidos con las localizaciones y con

el performance multicultural de los actores y colaboradores de la coproducción entre Colombia, Italia y España, dando como resultado un filme polifónico y polifacético, que sin mayores sacrificios reproduce los ambientes y personajes heterogéneos de los relatos del autor.

Volviendo a las motivaciones del director, es importante resaltar en su trayectoria como cineasta, la ruptura con el llamado “cine de género”, ya que cada una de sus películas tiene su estilo propio y en el tratamiento del guión, que no suele estar acabado. Por ello considero que *Ilona llega con la lluvia* representa un peldaño en su evolución como creador, un escalón que algunos tildaron de “aventurerismo a la colombiana”, como señaló una reseña dedicada al filme, o “una aproximación poética” como anuncia esta breve crítica:

Algunos críticos del Festival de Venecia se sorprendieron, pues esperaban algún tipo de denuncia latinoamericana y se encontraron con una aproximación poética a la obra del afamado escritor. Porque si en algo despista *Ilona llega con la lluvia* es en su objetivo. Desprendido de cualquier intención social o moral, Cabrera se abandona a la imaginación y, libre de las intenciones pedagógicas o políticas que suelen acompañar al cine latinoamericano, concentra todo su esfuerzo en narrar una historia de la mejor forma posible con los elementos que brinda el cine para ello. (Revista *Semana*, octubre, 1996. Pág. Cultura)

En particular y lejos de sus anteriores filmes, en la *Ilona* de Cabrera no hay realidades locales, y aunque respira un aliento latinoamericano no busca el realismo ni el naturalismo de los personajes y en la medida en que vive ese tropicalismo en la atmósfera del filme también se siente un gran cosmopolitismo en algunas secuencias.

De cualquier forma, a Sergio Cabrera le agrada tomar nuevos riesgos en cada una de sus películas, al tiempo que ve la relación entre el cine y la literatura desde una perspectiva latinoamericana y dentro de ella enfoca su propia obra, según comenta en la entrevista personal:

Yo tengo una teoría (...) los latinoamericanos en general, los colombianos en este caso, en cine estamos sufriendo el mismo desarrollo que tuvo en su momento la literatura, y es que por tener influencias muy fuertes de Estados Unidos y de Europa al mismo tiempo se ha producido un fenómeno interesante, por ejemplo, en García Márquez hay un poco de todo, igual que en Mutis quien mezcla el costumbrismo con el relato de viajeros, que aquí hay muchos, con los lugares exóticos, entonces el cine que a mí me gusta hacer tiene esas características: mezclar cosas trascendentales con cosas costumbristas, tener lecturas humorísticas de eventos dramáticos; tener una mirada desde otro ángulo, y ese es el resultado de esas dos influencias.

Esa mirada desde otro ángulo le permitió llevar a cabo una adaptación en la que están presentes ambas influencias, tanto el costumbrismo como el relato de viajeros.

Veamos a fondo las motivaciones de este cineasta para trabajar esta adaptación que sugirió en la misma entrevista:

El caso de *Ilona* era un ejercicio que deseaba y reconozco que escogí el camino más difícil: trabajar sobre un autor que me gusta, de un libro conocido, de un autor todavía vivo, eso es una mezcla bastante explosiva.

Sin embargo Sergio Cabrera no considera prudente que en el caso del escaso cine latinoamericano se trabaje mayoritariamente en adaptaciones sino recurrir a la realidad directamente.¹⁰

No creo que le dedique tiempo a otra adaptación, por ahora tengo demasiados proyectos personales y comprometerse a trabajar sobre una obra literaria es casi un homenaje y creo que con Ilona ya es suficiente; es muy alto el precio que hay que pagar por una adaptación; en carácter de creatividad es trasladar a unos personajes ya existentes en el mundo personal del director y adaptar su mundo para que ellos tengan cabida.

Finalmente, la libertad en que se mueven los personajes de la adaptación de *Ilona llega con la lluvia*, se evidencia cuando para Ilona, Maqroll y Abdul la autoridad como factor social desempeña el papel de obstáculo para los proyectos de los personajes y se muestra implacable en algunas ocasiones; en el embargo del *Hansa Stern*, en el cierre del Cabaret de Sudáfrica, y en la detención de Maqroll recién llegado a Panamá; pero ellos se burlan de la autoridad, como en el plan ideado por Abdul para obtener el Santa Catarina o a base de sobornos como consiguen establecer el burdel, demostrando que las únicas leyes que les rigen no son ni sociales ni políticas sino las de la amistad y los ideales individuales. Esta notable ilegalidad en las acciones de la novela está claramente resaltada en la película.

Ilona, Maqroll y Abdul viven fuera de la realidad política de cualquier país, y de esta forma, su director pasa del cine militante que le hizo popular por *La estrategia del caracol* (1993) vaya al encuentro de un trasfondo poético, resaltando el valor de sentimientos y expresiones de amor, como él mismo ha manifestado: “El cine es como un gran generador de sentimientos, y precisamente Ilona, trata de la amistad, del amor en todas sus variantes. Ilona, es como un compendio de amores”. (Folleto de presentación del filme, 1996).

En el cine de Cabrera vive el afán de retar a la autoridad y de rescatar la libertad y los triunfos de los que no son triunfadores natos, y en esa medida es un cine comprometido con sí mismo, consciente de sus valores temáticos.

- **LOS PUNTOS DE RUPTURA: DE LA SAGA DE MAQROLL EL GAVIERO A LA ADAPTACIÓN AL CINE DE ILONA LLEGA CON LA LLUVIA**

En el texto teórico de cabecera de esta monografía, *Novel to film*, Brian McFarlane, insiste en que lo que separa a los filmes de su material originario es más interesante de lo que los une y en consecuencia el gran sentido de la adaptación está en la apropiación del significado del texto por parte del director, guionista y equipo de filmación.¹¹

- La apropiación de la adaptación por parte del director le ayuda a mantener su capacidad enunciativa a través del uso de la técnica cinematográfica en los elementos que necesitan

¹⁰ Después de *Ilona*, Sergio Cabrera dirigió *Golpe de estadio* (2000) y actualmente trabaja en la adaptación de *Perder es cuestión de método* de Santiago Gamboa. A su vez, se encuentra produciendo un documental sobre la vida de Pablo Escobar.

¹¹ McFarlane, Brian. *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*. Clarendon Press. Oxford, 1996. Págs.197-202.

de una “adaptación propiamente” o transformación, esto es llevado a cabo por parte del guionista y director mediante los siguientes aspectos:

- La búsqueda de equivalentes visuales para los efectos novelísticos y la labor de reproducirlos cinematográficamente. (Lo que he denominado en el apartado anterior “poética propia del filme” y que resalta los elementos de tipo enunciativo)
- La apropiación de elementos de la trama y la re-elaboración de los mismos mediante su toque personal o comentario. (La invención de nuevos episodios y re-elaboración de personajes que se producen en el filme).
- El Libre manejo y uso de las técnicas de edición: manejo de acciones simultáneas en distintos lugares. (En este caso narrativo, la alternancia es un factor esencial en la adaptación)
- El empleo lo que está “off screen” y que constituye el sistema enunciativo del filme: (En *Ilona* se centra en el uso del narratorio y de la epístola).
- El hallazgo de influencias extra-cinemáticas que pueden ayudar a componer el filme: (Los códigos audiovisuales, lingüísticos y culturales a los que nos hemos referido anteriormente).

De esta forma nos referiremos al proceso del guión de *Ilona llega con la lluvia*. Anteriormente he mencionado el proceso de adaptación de las tres primeras historias de la saga de Maqroll, de las que Sergio Cabrera poseía los derechos de autor y que se realizarían para televisión. En este proceso, Cabrera decide contar con la colaboración del argentino Jorge Goldemberg, conocido por el público latinoamericano por los guiones de algunas adaptaciones cinematográficas, como: *De eso no se habla* (María Luisa Bemberg, Argentina, 1993); *La Película del Rey* (Carlos Sorin, Argentina, 1986); y *La Frontera* (Ricardo Larraín, Chile, 1991)

Cabrera buscaba un trabajo más literario en torno a la producción, y no simplemente la “ilustración del relato”, sin que las nuevas ideas del guionista alteraran su lectura personal de la obra de Mutis. En este sentido la experiencia de alguien como Goldemberg abría el relato a la ficción cinematográfica y también daba la posibilidad de algunas variaciones en torno a la trama.

De todas maneras, la serie titulada “Noticias del Gaviero”, que incluía *Ilona*, finalmente no se realizó para televisión:

(...) En conclusión, la serie que se proponía para doce capítulos no funcionó, se llamaría “Noticias del Gaviero” y cruzaba las historias, pero definitivamente no era para televisión y tampoco para cine, ya que resultaba excesivamente larga; fue entonces cuando decidimos hacer una única versión y cuando se hizo el presupuesto resultaba muy costoso, tanto que los costos de televisión no alcanzaban a pagar el proyecto, y ahí yo propuse la posibilidad de hacerla como película. (en la entrevista personal realizada: ver apéndice).

De forma que el guión sufrió diversos cambios ya que originalmente estaba previsto para cuatro horas, y realizarlo para la pantalla grande suponía reducirlo a dos horas. Sergio Cabrera recuerda:

De allí surge el problema y es que el guión cinematográfico es el de una historia de televisión. Pasaron cuatro años haciendo todas las versiones y cuando llegó el momento de rodar *Ilona* se redujo el guión y se había perdido algo. (ver la entrevista en el apéndice).

En este sentido, la versión de *Ilona llega con la lluvia* para el cine obedece tanto a la transposición de los elementos requeridos por la adaptación cinematográfica, como al cambio de la escritura para televisión y para el cine.

La “macedonia” de historias de Maqroll para televisión (adjetivo que utilizó el mismo Mutis para denominar lo que sería la serie televisiva) se convertiría en la adaptación al cine de *Ilona llega con la lluvia*, combinando algunas tramas y personajes que son desarrollados en otras novelas de la saga.¹²

Una de las diferencias entre la escritura para cine y televisión radicaría en que como explica Doc Comparato, en un guión para televisión se divide el tiempo en escenas y en uno para cine se usan secuencias, lo que crea una continuidad constante de la narración, además es evidente que la escritura para televisión busca un ritmo distinto al del cine.¹³

Sea cuento o novela fuente, el guionista debe asumir los problemas técnicos, y en el caso de *Ilona*, esto resultó un proceso interesante ya que si bien Alvaro Mutis insiste en su falta de estructura rigurosa como novela, (que posee una estructura de por sí más compleja que un cuento) el guionista y el director le confirieron a la trama una estructura de acción dramática que prolonga el núcleo principal y la construcción de tramas paralelas y complementarias.

● TRASFERENCIA DE FUNCIONES NARRATIVAS

De acuerdo con McFarlane, la transferencia de funciones narrativas está enfocada hacia el orden de la trama y las funciones de los personajes y en este sentido, tomando como modelo *Ilona llega con la lluvia*, aunque el orden de las acciones es básicamente el mismo de la novela, en el nivel del argumento, el filme agrega nuevas funciones, reorganizando la trama sin perder el hilo central de las acciones en Panamá.¹⁴

En el siguiente listado detallo las principales funciones cardinales de la trama del filme que guardan plena correspondencia con la novela, así como las que son referidas en la novela y que son mostradas en la película mediante la alternancia, y por último, la invención de las nuevas funciones que intervienen únicamente en el filme:

- Llegada de Maqroll a Panamá: correspondencia
- Detención de Abdul en Ceuta: Alternancia
- Encuentro de Maqroll con Ilona en Panamá: Correspondencia
- Abdul es puesto en libertad: Alternancia
- Maqroll e Ilona instauran el burdel: Correspondencia
- Abdul recibe dinero para la compra del Santa Caterina: Invención

¹² Infortunadamente no me fue posible conseguir las versiones anteriores del guión cuando éste aún se dividía en los capítulos de la serie, lo que hubiera permitido un trabajo comparativo interesante del desarrollo de la trama.

¹³ Comparato Doc. *El guión*. Bellaterra, UAB. Cap. 6.

¹⁴ McFarlane, Brian. *Novel to film*. Pág.23. El autor luego los retoma cuando estudia el caso de la adaptación de *Daisy Miller*.

- Maqroll e Ilona viven las anécdotas del burdel: Correspondencia
- Abdul enfrenta distintas adversidades para obtener el barco: Invención
- Aparición de Larissa en Villa Rosa: Correspondencia
- Abdul compra el Lady of Trieste: Alternancia
- Larissa e Ilona se relacionan: Correspondencia
- Abdul embarca con destino a Panamá: Correspondencia
- Ilona y Larissa mueren en el Lepanto: Correspondencia
- Llegada de Abdul y encuentro con Maqroll: Correspondencia

Por otro lado, las correspondencias o equivalencias narrativas pueden producirse en varios sentidos y exigen del guionista y director un sentido de apropiación de la obra. El primero de ellos, sugeridos por Francis Vanoye, es el que se refiere a la limitación temporal de la duración cinematográfica, no como limitación del tiempo de proyección en límite de ficción, sino a la cantidad de acontecimientos, acciones, descripciones, diálogos y reflexiones.

McFarlane se refiere en este caso a la linealidad de la novela y a la espacialidad del filme.¹⁵ McFarlane explica que el procedimiento lineal de la novela se opone al de “espaciabilidad” del cine gracias a las características del encuadre, a la adecuación de la puesta en escena, y a otros dos aspectos que McFarlane destaca como son: La dialéctica del *on-screen* y *off-screen* y la alternancia como recurso del *showing* cinematográfico, que será detallado más adelante.

Dentro de la limitación del espacio fílmico, un ejemplo de esta transferencia de las funciones narrativas en cuanto al punto de vista se refiere, es el que concierne a las reflexiones sobre el destino y a las meditaciones metafísicas a la que es muy propenso el Gaviero literario, y que en el guión fueron sustituidas por el uso de la voz en *off* que utiliza en las misivas a Abdul; la voz en *off* funciona como solución literaria para la transposición audiovisual de un relato retrospectivo o introspectivo.

Asimismo, la transferencia en la adaptación al cine también implica el añadido de elementos complementarios de la narración: expresiones de la acción, personajes suplementarios, dilataciones del contenido. Una forma de que estas dilataciones no alteren la visualidad de la película es adecuarlas a las acciones o a las funciones de sus protagonistas.

Una auténtica dilatación de la trama en *Ilona llega con la lluvia* se lleva a cabo al hacer paralelas las situaciones que vive Maqroll en Panamá con las de Abdul Bashur en Ceuta, (las veremos más adelante como ejemplo de alternancia narrativa). Las peripecias para conseguir el barco *Santa Catarina* fueron creadas en el guión con el fin de resaltar su carácter soñador y obsesivo, dotar de mayor acción a la narración y mantener viva en el espectador la ilusión de un encuentro entre los tres personajes a bordo del ansiado barco.

• INVENCIÓN DE NUEVOS EPISODIOS

¹⁵ En: *Guiones Modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996.

De acuerdo a lo anterior me atrevo a afirmar que la característica que define la originalidad del guión de Goldemberg (con la colaboración de Sergio Cabrera y Ana Goldemberg), es haber enriquecido la historia de *Ilona llega con la lluvia* con elementos de otras novelas de la saga de Maqroll; usando la terminología de McFarlane, esto correspondería a la invención de nuevos episodios:

(...) perhaps the novella, too short to demand of the film-maker the drastic excisions invariably required by the film version of a full-length novel and too long to need the invention of new episodes which the transposition of a short story into a full-length film is likely to require, is the most congenial fictional form for the 'faithful' adaptor. (McFarlane: 145)

De forma en que no es extraño en una adaptación como *Ilona llega con la lluvia* que los patrones estructurales de la novela cambien y sean transferidos en la trama del filme.

Nos referimos específicamente a los obstáculos que debe afrontar Abdul Bashur para conseguir el *Santa Catarina*, ya que en la novela se menciona la prisión de Abdul y la adquisición del *Fairy of Trieste* gracias al dinero del burdel, pero no se manifiesta ningún hecho relevante en torno a la compra del barco; en cambio, en *Abdul Bashur, soñador de navíos*, tenemos una referencia importante, íntimamente ligada a su aventura en Ceuta: el episodio en el que Abdul intenta comprar el *Thorn* y cae víctima de un traficante llamado “el rompespejos”; seguramente ésta sea la clave literaria para la creación del personaje de Stravropoulos que intenta engañar a Abdul en la película.¹⁶

Otro punto de ruptura con la novela y por consiguiente un punto arriesgado de la adaptación es el que concierne a las re-elaboraciones de otros personajes cercanos a Abdul como Vincas y Yosip, así como el tráfico de armas en España es una anécdota presente en *Abdul Bashur, soñador de navíos*, posterior a la muerte de Ilona en Panamá. Por tanto, el guión de Goldemberg guarda el orden y el estilo de la narración, a la vez que crea nuevas escenas presentes en *Abdul Bashur, soñador de navíos*, modificando el tono del conjunto y enriqueciendo el relato con la aparición de otros personajes.

El segundo problema que surge al adaptar una obra literaria como las del ciclo de Maqroll, es la atemporalidad de los relatos. En ellas no hay ningún dato que determine la situación temporal, un momento histórico o una fecha. Así que el guión debía partir de la localización geográfica, en este caso Panamá, y escoger un momento de este siglo, en el que el espectador viera los personajes con cierta distancia, sin pretender ser realistas sino acercarlos a la ficción literaria, por ello los personajes del filme *Ilona llega con la lluvia* recrean el estereotipo de aventureros, casi sacados del “cine nostalgia”. Entonces paralelamente a la re-elaboración y estilización de los personajes literarios, el director escogió ambientar la acción en los años cincuenta para recrear esa forma de vida, al tiempo que la atmósfera caribeña y el deterioro descrito en la novela. (Del espacio nos ocuparemos más adelante).

Esta invención de nuevos episodios y recreación de la ambientación espacio temporal en la que se desarrolla la trama en *Ilona llega con la lluvia* está relacionada con las re-elaboraciones de personajes y sus funciones, haciendo que las relaciones entre estos sean más ricas en anécdotas dramáticas, como el *flashback* de Maqroll en el *Hansa Stern* (sec. 38 a), que mencionamos anteriormente, que resalta el vínculo afectivo del trío y que anticipa el desenlace de la trama.

¹⁶ En la novela se trata del *Fairy of Trieste*, mientras que en la película su nombre cambia al de *Lady of Trieste*.

Otro de los puntos de ruptura con la novela es el que se refiere a los diálogos ya que siguiendo la teoría de la adaptación, forman junto con la elaboración de los personajes uno de los elementos enunciativos de filme.

En cuanto a los diálogos de *Ilona llega con la lluvia* contruidos en su gran mayoría a partir la novela, son un elemento de transposición enunciativa ya que no contribuyen a la progresión dramática sino que están enfocados a la motivación de los personajes y no corresponden con la realidad ni la cotidianidad, sino que al contrario, se derivan de las reflexiones metafísicas sobre el destino y otros pensamientos de Maqroll.

Esto se expresa concretamente un diálogo entre Ilona y Maqroll (sec. 13 b):



(Interior-cuarto maqroll (pension astor)-dia)

Maqroll va metiendo en el bolso sus escasas pertenencias. Cuando está por guardar un informe pantalón de mezclilla, tachonado con manchas de aceite, ILONA, riendo, se lo quita de las manos.

Ilona: *¿Para qué guardas esta ruina?*

Maqroll: *Es de mis días en el "Hansa stern"...*

Ilona: *Un amuleto...*

Maqroll: *Puedes considerarlo de ese modo...*

Ilona percibe un remoto fondo de angustia en la expresión de MAQROLL. Acariciándole el rostro,

Ilona: *¿De qué quieres protegerte, Gaviero?*

Maqroll: *Del desastre, supongo...*

En general, como expresa McFarlane, los diálogos estos son situados por Barthes bajo el nombre de "áreas grises" (entre lo narrativo y la enunciación) ya que a pesar de que un diálogo

puede ser transferido casi en su totalidad en la novela, éstos aportan información como informantes de la trama, este es un ejemplo que únicamente recrea la motivación en particular el temor a la muerte del protagonista.

- INTERFERENCIAS

Finalmente, destacamos en materia de interferencias entre guión y película, los cambios que se produjeron en el momento de la producción.

La primera de ellas es la supresión de diálogos y escenas, algunas de ellas, relativas a las azafatas del burdel que en el momento de la filmación se calificaron de innecesarias, pues en general aparecen como un conjunto; dado que la función del burdel, en el filme como en el relato, es simplemente anecdótica.

Curiosamente también se suprimió la alusión que Ilona hace de su “affaire” con la húngara cuando ésta le cuenta su llegada a Panamá a Maqroll y una escena en Panamá, en la que por coincidencia Ilona era fotografiada delante del *Lepanto*; en la cinta sólo aparece un barco escurado en el fondo de una toma exterior (sec. 16 a).¹⁷

También, fue excluida una conversación entre Alex y Maqroll en la que el camarero le propone librarse de Larissa, cuando éste se da cuenta de que es un peligro inminente. A mi modo de ver esta escena era innecesaria ya que en el filme el personaje de Larissa desarrolla mayor *suspense*, ya que aparece en diferentes episodios que no existen en la novela: rondando bares y cabarets donde se encuentra Maqroll, y luego espionando en Villa Rosa (sec. 9 b -18 c).

En conclusión, en el filme se reproduce una historia horizontal, en este caso un viaje itinerario sin vuelta atrás, pero cerrado circularmente por la secuencia inicial y final (la despedida de Niza en la secuencia inicial y el recuerdo de ésta por Maqroll en la secuencia final) y conectado por un mismo e invariable tema: el vínculo afectivo de la amistad, acompañado de un fatalismo constante.

¹⁷ Al respecto, Sergio Cabrera me comentó que si se hacía una referencia explícita a la relación lesbiana de Ilona y la húngara el filme se hubiera arriesgado a que le otorgaran al filme una clasificación de adultos.

LA ALTERNANCIA NARRATIVA Y SU APLICACIÓN EN *ILONA LLEGA CON LA LLUVIA*

En la agenda teórica he sintetizado las principales características que conforman la noción de alternancia en la teoría de la adaptación en el estudio de los casos que realiza Brian McFarlane en su introducción a la teoría de la adaptación *Novel to film*.

Este término utilizado por primera vez por Raymond Bellour y retomado por Janet Bergstrom y por Brian McFarlane quienes le confieren la capacidad de recurrir al paralelismo de espacios o tiempos en el ocurren los diferentes eventos de la trama, (esto en cuanto al orden narrativo) al tiempo que sobresale el poder que le da la técnica del montaje para reordenar la trama, haciendo énfasis en la oposición de personajes, espacios o tiempos, o simplemente ofreciendo un paralelismo visual mediante efectos de movimientos de cámara y combinación de tipos de plano.¹⁸

En el estudio de casos de McFarlane, la alternancia en la teoría de la adaptación es dividida en dos tipos de binarismos: oposiciones de macro-nivel y oposiciones a micro-nivel. Entre las oposiciones a nivel macro en el caso del filme, *Ilona llega con la lluvia* se encuentran:

- a.1. Escenas filmadas en interior: secuencias en las que Maqroll e Ilona están en Villa Rosa.
- a.2. Escenas filmadas en exterior: diferentes secuencias en las que Abdul intenta comprar el barco.
- b.1. Lugares y experiencias privadas : Maqroll se siente desamparado y solo en Panamá.
- b.2. Lugares y experiencias públicas: Abdul lee la carta a los presos.
- c.1. Ambiente cómico: Stavropoulos es apresado al creer obtener el Santa Caterina.
- c.2. Ambiente dramático: Larissa cuenta su pasado a Ilona y Maqroll.

Estos contrastes le ofrecen al espectador una complejidad basada en la contraposición ya que este nivel nos sirve para distinguir ambientes, psicologías, emociones.

McFarlane dedica a la alternancia varias páginas de su teoría de la adaptación, ya que para él, junto con la fidelidad y la autoría, la alternancia es una de las tres problemáticas de la adaptación al cine ya que en materia de adaptación el acento sobrestimado a la fidelidad subestima otros aspectos, como las condiciones de la industria del cine que están relacionados directamente con los códigos cinematográficos, que son el segundo tipo de binarismo u oposiciones a micro-nivel: elementos lingüísticos, visuales, de tipo de plano y sonoro. Dentro de estas oposiciones, el filme de Sergio Cabrera contrasta las secuencias de tipo femenino en las que se muestra a las azafatas

¹⁸ Es importante resaltar que el término alternancia se desprende del de simultaneidad de la novela. Al respecto Keith Cohen expresa: "Cinema presents an image that is plastic, mobile, and perceivable at a glance. Consequently, a single shot can conglomerate two or more separate actions taking place at the same time. This generalized effect of simultaneity may be seen to earmark cinema as an essential precedent to colliding narratives and multiple presentations attempted in the novel, which is strictly speaking, confined to a single focus, a single effect at a time". En, Cohen, Keith. *Film and fiction*. Yale University Press, London, 1979.

del burdel, (quienes hablan con diferentes acentos latinoamericanos) con las secuencias típicamente masculinas que vive Abdul en busca del barco (quienes hablan con diferentes acentos propios de los países mediterráneos: Líbano, España, Grecia, etc).

Como he destacado anteriormente, la alternancia actúa a su vez como puntuación cinematográfica y dota al filme de una notable efectividad visual. Por este motivo, para aplicar este concepto de alternancia a la versión cinematográfica de *Ilona llega con la lluvia*, he escogido las secuencias en que se nos muestra a Larissa terminando su relato ante Maqroll e Ilona, que se encuentran a punto de liquidar el negocio a la espera de Abdul; mientras que en la secuencia siguiente vemos en Algeciras a bordo del *Lady of Trieste* de camino a Panamá y las secuencias que continúan nos muestran a Ilona y Larissa bajo la vigilancia del Gaviero. (sec. 34 g, 35 a, 36 a y 36 b):

(Exterior/interior-terraza y habitaciones superiores "Villa Rosa" día)

Larissa completa el relato. Frente suyo, Maqroll e Ilona.

Larissa: *El barco fue remolcado por el canal. Cuando lo anclaron, yo bajé a tierra para comprar comida. A mi regreso ya no quedaba nadie a bordo. Pocod después, un nuevo temporal llevó los restos del buque a la orilla de la avenida Balboa y nadie vino por la chatarra. Allí me quedé, conservaba la esperanza de volver a recibir la visita de mis amantes...*

Ilona: *No volvieron...*

Larissa niega con la cabeza. Breve silencio. Tras un tiempo,

Larissa: *Bueno... esto es todo.*

Larissa se pone de pie y se retira, algo bruscamente. Breve silencio. Maqroll observa a Ilona, que se ve abstraída. Tras un tiempo, Ilona se pone de pie súbitamente, e ingresa a las habitaciones. Maqroll la observa. Ilona habla desde el interior, mientras acomoda algunas pertenencias que están regadas por la habitación.

Ilona: *Están llegando las lluvias...*

Maqroll: *... Y el "Lady of Trieste zarpa pronto.*

Ilona: *Con Abdul en camino, habrá que empezar a disponer las cosas para la liquidación del negocio...*

Ilona vuelve a salir a la terraza. Se sienta frente a Maqroll.

Ilona: *He estado pensando que tal vez debiéramos dejárselo a Alex. El se siente a gusto aquí...*

Ilona vuelve a entrar en su habitación, algo abruptamente, y se tira boca abajo sobre la cama. Maqroll la observa en silencio. Se escucha la sirena de un barco.

(Exterior-muelle. Puerto Algeciras día)

Canción flamenca.

Un andamio cuelga sobre el costado del "Santa Catarina". Sobre el mismo, un operario, junto a un bote de pintura, parece dar unos últimos toques. Su cuerpo no permite ver que es lo que está pintando.

Tras un instante, lentamente, el barco se aparta del muelle. Al mismo tiempo, el operario pega un agudo silbido y el andamio empieza a subir alzándolo y dejando al descubierto la leyenda que estaba pintando: “Lady of Trieste” (nuevo nombre del “Santa Catarina”). Plano general: Bajo un sol radiante, el “Lady of Trieste” abandona lentamente el muelle. En cubierta, Abdul observa el puerto que parece alejarse.

(Exterior “Villa Rosa” jardín-día)

Ilona y Larissa toman el te. Maqroll las observa.

(Calles malecon-exterior-atardecer)

Ilona y Larissa caminan juntas. Maqroll de lejos las observa.

Como hemos explicado anteriormente, los acontecimientos de Abdul en Ceuta y Maqroll e Ilona en Panamá suceden de una forma paralela y son narrados de forma alternada. Respectivamente, la reescritura fílmica de las acciones de Abdul en Ceuta esta cargada de la acción y el *suspense* de las escenas anteriores a la compra del Santa Catarina.

En la prosa de Mutis, Maqroll comenta la obsesión de Abdul por el barco de sus sueños y todas las veces que ha estado a punto de alcanzarlo sin éxito; Maqroll comenta: “*Abdul sabe muy bien que persigue un imposible. Su barco ideal se le escapa siempre de las manos.*” La intención del narrador es la de transferir un valor quimérico al barco; el deseo de tener una propiedad que le permita vivir enfrentándose a la aventura continua es el sueño de Abdul, que solamente consigue con el *Fairy of Trieste*. Mientras que en la película de Cabrera el barco es el pretexto que va a permitir la unión del trío, y esa es su verdadera razón de ser.

De modo que la primera secuencia del filme en la estación de Niza subraya el alejamiento de los personajes, con la esperanza de volverse a unir a bordo del *Lady of Trieste*, el sueño de Abdul finalmente cumplido en la secuencia que hemos señalado.¹⁹ Sin embargo, en Panamá la súbita aparición de Larissa cambia el rumbo de los hechos.

La segunda es una secuencia alternada por el cambio de punto de vista. En ambas escenas que relatan la misma situación, el primer encuentro entre Ilona y Maqroll sobresale una gran efectividad visual.

Para Mutis esta secuencia constituyó uno de los más grandes logros del filme:

(...) la forma en como el director y el guionista han trabajado los personajes y episodios del libro con una libertad de imaginación y un quehacer cinematográfico ajustados exclusivamente al lenguaje del cine”. (*El Tiempo*, 1996).

Se trata de la escena en que Maqroll e Ilona hacen un *flashback* consecutivo de la ocasión en que se conocieron en una crepería de Flandes que aparece en la novela de esta forma:

¹⁹ Esta escena que sitúa al espectador en un espacio europeo (tradicción ferroviaria, prendas de invierno y uso del francés) curiosamente está rodada en la Estación del tren de la Sábana en Bogotá. Esta secuencia enmarcada por la niebla también alterna con la secuencia siguiente, en la que el Hansa Stern arriba a costas caribeñas en un día soleado.

Entró poco después de mí. Yo me hallaba sentado en una frágil mesita, recostado en la vidriera que daba al muelle, saboreando una crepa con ricotta. Ella, sin verme, sacudió la cabeza para secarse el pelo y el agua me cayó encima. (Mutis: 143)

El encuentro según Maqroll es la primera escena, seguida por la versión de Ilona (sec. 15, a-c):

(Exterior-creperie Ostende-díalluvioso / *flashback*)

Por un instante, se mantiene el sonido de la sirena.

Plano General: Llueve. Detrás de una de las ventanas de la Creperie. Se ve a Maqroll sentado ante una mesa, comiendo. Tras un instante, atraviesa el cuadro Ilona cubierta con un impermeable azul. Cuando está por ingresar a la creperie,

Ilona: (off) *No. Azul no era.*

(Exterior-creperie Ostende-día lluvioso / *flashback*)

Plano general: Llueve. Detrás de una de las ventanas de la creperie se ve a Maqroll sentado ante una mesa, comiendo. Tras un instante, atraviesa el cuadro Ilona ahora cubierta con un impermeable rojo, e ingresa a la creperie. Ilona se sacude el pelo enérgicamente, sin advertir que salpica la crepe de Maqroll. Maqroll la mira sin decir nada. ILONA registra la mirada y toma conciencia del estropicio.

ILONA: *¡Oh, excusez moi! Je crois que J'ai gaché votre creppe. Bien, on va demander qu'on nous apporte deux et Je resterai avec vous jusqu'à la fin de la pluie.*

MAQROLL: (Off, riendo): *No fue en francés.*

La re-escritura filmica que se lleva a cabo en esta ocasión se debe al contraste de impresiones que tiene cada uno de su propio recuerdo, resaltado por el cambio de color en el impermeable de Ilona. Para ello, Cabrera utiliza la técnica de contar un evento varias veces utilizando varios puntos de vista, así, Cabrera se permite “jugar” y fantasear con las motivaciones de los personajes de la novela de Alvaro Mutis.²⁰

²⁰ Técnica reconocida en filmes clásicos como *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa o *La Dama del Lago* (1947) de Robert Montgomery.



(El poster comercial del filme recrea esta secuencia y le da la razón a Ilona, ya que la gabardina es roja).

EXISTENTES: LA RECIPROCIDAD DE LOS PERSONAJES DE LA SAGA Y LA COPRODUCCIÓN FÍLMICA

¿Quién convocó aquí a estos personajes?
¿Con qué voz y palabras fueron citados?
¿Por qué se han permitido usar el tiempo y la substancia de mi vida?
¿De dónde son y hacia dónde los orienta el anónimo destino
¿Qué los trae a desfilar frente a nosotros?
Alvaro Mutis.

Según estas palabras inscritas en una de sus primeras obras, el autor de *Ilona llega con la lluvia* ha persistido en una incesante exploración hacia la creación de los personajes que han alimentado su narrativa. Maqroll el Gaviero y sus iterativos acompañantes de la saga, Abdul, Ilona, Vincas y Wito, se han instalado en su escritura y de ahí el gran interés de verlos en la pantalla grande.

Sobre la conmoción de Mutis, un periódico colombiano señala:

Después de los créditos iniciales que anunciaban en letras grandes la película de Sergio Cabrera, Mutis vio como iban apareciendo sus personajes, sus amigos, esa gran parte de su alma llamada Maqroll: 'sentí como si me los hubieran sacado de las tripas y lloré. (*El Tiempo*, 09-09-1996)

¿Cómo se traducen esos personajes de la saga en la adaptación cinematográfica? Comenzando por el protagonista, Maqroll el Gaviero, protagonista de las *Siete Novelas*, Maqroll es quien resume una serie de características que lo aproximan al mito literario y que lo alejan de la corporeidad fílmica: su extremo convencimiento de las leyes naturales, su meditada observación ante todo lo que se aproxima, su marcada tendencia a la marginalidad y el extraño hábito de situarse muy cerca del abismo. A Maqroll nada le toma de sorpresa, pero su cercanía es el aviso de tragedias que lo llevan a periodos de crisis delatorias:

Estas crisis como era previsible, desembarcaban en fantasías, cada vez más concretas, sobre lo que podría ser el final de sus días, y estaban siempre acompañadas de una también cada vez más radical liquidación de endeble razones que lo sostenían para seguir viviendo. (Un Bel Morir, en *Siete Novelas*: 212)

Convertir a un personaje definitivamente introspectivo que deja que los acontecimientos vayan guiando sus acciones, fue un juego arriesgado para el director, quien prefirió penetrar en el interior del personaje literario, desdibujar sus actitudes, sacar a flote su profunda sensibilidad y aprovechar la falta de descripción física del personaje en la obra escrita, para crear su propio Maqroll. Todo ello se manifiesta en el Maqroll cinematográfico como pasividad y fatiga, (su continua introspección ante la falta de dinero, su andar pesado y su carácter observador), aunque también, posee reflejos instantáneos ante las acciones repentinas (contra el ataque de la prostituta o el timo del portero, al comienzo del filme), un apego incontenible por el pasado (el afecto a objetos que atraen nostalgia como la foto del trío y el collar) y la percepción incrédula (su vigilancia a Ilona y el sueño premonitorio de su muerte).

En el filme de Cabrera, Humberto Dorado interpreta a un Maqroll que está “siempre a la espera, con su aire de marinero desembarcado por la fuerza.” (BM, 232)

Esto se demuestra claramente en la escena en que Maqroll debe bajar a decirle al señor Peña que unos ejecutivos le buscan (sec. 26 c), ya que Ilona le ha otorgado la responsabilidad de atender a clientes “especiales”, mientras que de la clientela y de las “aeromozas” se ocupa Alex. Como en otras ocasiones, Maqroll siempre está dispuesto a todo y tiene con Peña una actitud de soberana paciencia y hasta cordialidad (totalmente diferente a la de Ilona, que no soporta ese tipo de situaciones). Es muy peculiar la actitud de Maqroll en la habitación donde se encuentra Peña y el grupo de prostitutas a medio vestir, pues la orgía pasa desapercibida a sus ojos y se muestra protector y generoso ante el pánico infantil de Peña. Lo que más sobresale del personaje interpretado por Dorado es, precisamente, su sentido de la fraternidad y la comprensión.

Otra faceta de Maqroll es la que se percibe en la breve escena en la que pasea y ve aparecer a lo lejos a Ilona tomada del brazo de Larissa, (sec. 36 c); sorprendido, se detiene y las mira, pero no pronuncia palabra alguna. Es el Maqroll que deja que los sucesos y las personas sigan su curso sin obstaculizarlo; para el Maqroll encarnado por el colombiano Humberto Dorado, el silencio no es tiempo perdido.

Por otro lado, de compañera de aventuras, Ilona Grabowska, el narrador nos provee una descripción detallada de su físico (a diferencia de Maqroll cuyos rasgos físicos nunca son mencionados a lo largo de la saga):

El pelo corto, color miel (...). A los cuarenta y cinco cumplidos sus piernas esbeltas y firmes, avanzaban imprimiendo al cuerpo ese elástico balanceo propio de los adolescentes. El rostro redondo, los labios sobresalientes y bien delineados, denunciaban la sangre macedónica. (Mutis: 142)

Ilona, tanto en el relato narrativo como en el fílmico, mueve la diégesis, y es a través de su amoralidad, su lucidez para los negocios y su elegancia y naturalidad de gestos, que su personaje en la pantalla se mitifica como la auténtica viajera europea, la amante y amiga compartida, la mujer sin prejuicios sentimentales ni sexuales; rasgos que la actriz colombiana, Margarita Rosa de Francisco lleva al máximo nivel, sin por ello dejar de darle un toque particular al personaje.

Ilona, siempre imprevisible, retadora y desenvuelta, es quien revitaliza a Maqroll, es su salvadora en los momentos de peor crisis y que alberga suficiente audacia para adivinar lo que habita en el fondo de su ser, asimismo, es capaz de ayudar a Abdul a cumplir su deseo de obtener el barco, y de entrar en el mundo secreto de Larissa.

Particularmente, la actriz Margarita Rosa de Francisco muestra gran espontaneidad y seguridad en sí misma de su Ilona con el tono protector e irónico con el que se dirige a Maqroll, sobresaliente en la escena de la habitación del hotel (sec. 11) en la que Ilona representa la especial relación de amiga, amante, protegida y cómplice. Igualmente, ella le proporciona a esta escena una sensualidad muy fresca, y con la elocuencia de sus frases queda claro que será la encargada de cumplir el sueño de Abdul y de cualquier cosa que se proponga.

También en la escena en que Ilona les muestra las biografías y les enseña las habitaciones a las “aeromozas” (sec. 18 b), como si les enseñara a caminar por una pasarela a un grupo de modelos, la actriz colombiana manifiesta esa faceta elegante, pícara y algo frívola de Ilona, en una escena en la que fácilmente se hubiera podido caer en lo vulgar.

En cuanto al casting, para representar a Maqroll, Sergio Cabrera pensó de inmediato en Humberto Dorado, ya que “él es maqrolliano en su vida cotidiana”, conclusión a la que llegó después de años de compartir experiencias, puesto que Dorado ha participado como actor y guionista de *La Estrategia del Caracol* y *Aguilas no Cazan Moscas* y es un reconocido actor del teatro y la televisión colombiana.

Respecto a Ilona, Cabrera expresa:

Una de las grandes diferencias con el libro era la misma Ilona, que en el libro aparece como una mujer de cuarenta y seis años, pero yo le expliqué a Mutis que me gustaba más hacer una Ilona como me la imaginé cuando leí el libro, sin edad, y Margarita me parecía muy apropiada y a Mutis también le gustó. (extracto de la entrevista personal mantenida expresamente para esta monografía)

Es memorable la secuencia del burdel de Sudafrica en la que la Ilona literaria está presente a través del descaro y el desenfado, (sec. 11 b) en la que la triestina se ve obligada a cerrar el establecimiento por motivos racistas y se muestra verdaderamente cínica con el policía. En esta secuencia Cabrera cambia el *telling* narrativo por el *showing* visual, un recurso típicamente cinematográfico. (Sec. 11 b):

(Cabaret/Sudáfrica Interior-noche/ *flashback*)

Plano general: la audiencia, estupefacta ante el discurso de ILONA, quien ahora señala hacia un hombre gordo, de traje y sombrero.

ILONA: *That fat man is a cop. He just gave me this stinking paper where it's written that it's forbidden to hire black people here. So, you'll miss it, you'll miss it all. You have five minutes to finish with your drinks because I'm going to close this place for ever. Don't worry about the bill: I've decided not to get any more money from your fucking racist hands and to leave your dirty South Africa as quick as possible.*

Ilona encara al hombre gordo.

Ilona: (en español): *Usted puede irse al carajo.*

Hombre gordo: *¿I beg your pardon?*

Ilona: *Fuck-your-self, va-t'en-faire-foutre. ¿Understand?*

Esta escena no sólo muestra a Ilona dirigiendo un cabaret con shows de *striptease* (en la novela se trata de la mención de dos haitianas y en la película de una pareja negra), sino que también manifiesta su cinismo y descarado carácter cuando se trata de enfrentarse a la autoridad.

Igualmente, Abdul Bashur se halla en la obra de Mutis, siempre enredado en cuestiones de dinero y negocios, siempre activo y perseverante en busca de sus ideales.

El narrador lo describe así:

Bashur preservaba el núcleo inexorable, donde iba a estrellarse todo atentado contra su independencia, la inclinación de sus sentimientos o sus muy personales caprichos (...) Abdul respondía de inmediato y brutalmente sin calcular riesgos.

En esta misma medida, el libanés de la película de Sergio Cabrera es tolerante hasta el extremo, pero también soberbio cuando alguien se mete en un asunto de su incumbencia (como en la escena de la prisión); en general, mantiene una abnegada fe en cada acto y expresa una seguridad pragmática. De los tres amigos, Abdul, representado por el actor español Imanol Arias, es el que se encuentra más cercano al aventurero de los años cincuenta en los que se desarrolla la trama del filme.

Por otra parte, Abdul Bashur, aparece en la novela *Ilona llega con la lluvia* como simple interlocutor epistolar del Gaviero y personaje secundario. Maqroll e Ilona lo involucran como beneficiario del burdel y le envían dinero con el que consigue obtener el *Fairy of Trieste*, su ausencia se convierte en una espera que prepara el final del relato. En otras palabras, aunque Abdul no forma parte activa del relato pero sus necesidades económicas permiten la acción y su llegada coincide con el desenlace.

Al inicio de la narración Abdul se encuentra en Ceuta porque su barco es hundido por los libios (según escribe en la carta fechada en Ravena), pero sólo reaparece en el penúltimo capítulo cuando Ilona y Maqroll deciden liquidar el negocio y darle la sorpresa de viajar juntos:

Había salido a flote de todas sus dificultades y estaba acondicionando un buque tanque para transporte de materias químicas y colorantes. No era improbable, anunciaba con notorio júbilo, que nos encontráramos en Panamá. (Mutis: 178)

El relato continúa en *Abdul Bashur, soñador de navíos*, donde se expone el desafortunado encuentro de los dos amigos en Panamá; luego deciden navegar a Vancouver para transportar peregrinos a La Meca, proyecto ya conocido en *Ilona*;

El viaje a Vancouver estuvo así, teñido por la turbia torpeza que deja la muerte de alguien a quien hemos amado sin reservas y que formaba parte de la más firme sustancia de nuestro existir. (...) Por este camino, Abdul, movido por el secular atavismo de su sangre trashumante, descendió, si no más hondo, al menos a las mismas tinieblas abismales visitadas por Maqroll. Era como si hubiese perdido el freno, un asidero que lo detenía en lo pendiente de su querencia al desastre. (AB: 551)

Al lado de Ilona y de Abdul se encuentra el capitán Winfried Geltern, apodado Wito, representa el tercer carácter fundamental en la novela ya que sostiene el fino hilo entre la vida y la muerte, siempre unido a la estancia de Maqroll en el mar.

En el Capítulo I “Cristóbal”, Maqroll narra su arribo a tierras panameñas y posterior al suicidio de Wito, hace una retrospectiva del embarco en el *Hansa Stern* en Nueva Orleans, donde ambos coincidieron en una tienda donde el Gaviero compraba jengibre azucarado y Wito, dos cajas de su té favorito. Entonces, Wito le propone viajar juntos a pesar de las deudas adquiridas con el barco:

La verdad es que el Hansa Stern ya pertenece en dos terceras partes a los bancos. Pero ahora tengo una buena perspectiva con un cargamento de copra de la isla de San Andrés para llevar, al parecer, hasta Recife y mañana me resuelven algo para traer a Houston unas maderas de Campeche. Si las cosas me salen, libero el barco y nos largamos a Chipre a mover peregrinos. (Mutis: 120)

Pero los planes fracasan, Wito cambia el rumbo del Hansa Stern ya que no tiene dinero para pagar los derechos del canal y por eso deciden atracar en Cristóbal. El barco finalmente es embargado y él abandona cualquier utopía al quitarse la vida.

Presente en varias empresas con Abdul, Ilona y Maqroll, Wito es el desencadenante de la historia del Gaviero en Panamá y determina la fatalidad desde el comienzo de la trama. Personajes como el capitán Wito, quien “llevaba impreso en algún lugar de su ser ese signo que distingue a los vencidos” (I:115), son los hombres derrotados y los marineros suicidas, siempre cercanos a Maqroll. El capitán Wito está interpretado por el reconocido actor colombiano de series televisivas, Julio Medina.²¹

• COSMOPOLITISMO LITERARIO Y COPRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

Si bien Maqroll el Gaviero es un personaje que no posee una nacionalidad definida y que viaja por el mundo con un dudoso pasaporte chipriota, no es de extrañar que el resto de los personajes de la prosa de Mutis tengan identidades polivantes, y que al igual que Ilona y Abdul, se sientan extranjeros de todo el mundo, ya que en sí lo que interesa es el viaje como constante, así como el lugar de llegada es simplemente una frontera permeable.

En la prosa de Mutis esa variedad de nacionalidades es por lo general increíblemente engañosa y corresponde a esa realidad dual de la vida, por ello no es de extrañarnos que en el filme Sergio Cabrera haya querido transferir el valor de la “extranjería” en su filme, ayudado por la dinámica la producción entre varios países.

Por esta razón, estos personajes, en el papel como en el celuloide, sólo transmiten sus creencias y vivencias a través de la intensidad de sus relaciones con los otros y la amistad que comparten.

De forma que el reparto colombiano de *Ilona llega con la lluvia* se completa con la presencia de los actores españoles e italianos que colaboraron en esta coproducción. La participación de Italia fue definitiva para la estética del filme, pues como el productor dijo en su momento: “Ilona ha sido el proyecto ideal para unir la capacidad técnica de los italianos con la fantasía de los latinoamericanos”.

De igual modo, la colaboración de España, ya presente en anteriores películas de Cabrera, fue decisiva para integrar el cosmopolitismo habitual de las novelas de Mutis. Y por último, el papel que tuvo Cuba como escenario, integrando el equipo de montaje, además de la participación especial de Mirtha Ibarra, la inolvidable actriz de *Fresa y Chocolate* en el papel de Doña Rosa, la casera del burdel y una desenfadada “viuda alegre”.

Volviendo a la participación española en la película, Imanol Arias es Abdul, un libanés sobrio, introvertido, evocador de “El armador de Beirut, de modales pausados y palabras gentiles”, como evoca el narrador en *La última escala del Tramp Streamer*.

Imanol Arias es sin duda uno de los actores españoles más reconocidos por el público latinoamericano; por ello no resulta mera coincidencia que su primera actuación haya sido en una película latinoamericana, *Cecilia*, (1981) del cubano Humberto Solás, a la que siguieron otras

²¹ En *La Nieve del Almirante* es el Kapi quien se ahorca dentro del barco; luego pasa a ser Wito quien desahoga sus penurias con un disparo en *Ilona llega con la lluvia*, y en “*Cita en Bergen*”, de *Tríptico de Mar y Tierra*, el marino suicida adopta la personalidad nostálgica de Sverre Jansen.

como *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg y la propia *Ilona*, de Cabrera.²² A Arias (en la foto) le faltó carisma para descifrar el magnetismo de Abdul Bashur, pero en conjunto su actuación es notable.



Pastora Vega, por su parte, tuvo que entender que el papel de Larissa contenía varias facetas de un mismo personaje; la primera, descrita al comienzo de su largo *flashback*, es la de una dama de compañía de una aristócrata, una mujer segura de sí y culta; la segunda es la Larissa del viaje en el *Lepanto* con sus fantasmagóricos amantes y con indicios de locura; la tercera es la Larissa de Panamá, una prostituta conflictiva, agresiva, pero que esconde una mujer cada vez más desvalida, sola, frágil y totalmente dependiente de la compañía de Ilona. Aunque no se trata de una actuación substancial, la interpretación de Pastora Vega mantiene la ambigüedad de la enigmática Larissa de la ficción literaria.

La actuación de José Luis Borau en el papel de Alcántara obedece a la amistad que el realizador ha mantenido con Cabrera, uno de sus discípulos, que en su día estudió en Madrid dirección de actores. Alcántara es el oponente de Bashur; éste lo tiene en sus manos y como resultado del chantaje consigue la información que necesita para obtener el *Santa Catarina*; Alcántara es patético y divertido, magníficamente interpretado por el cineasta aragonés.

Por el lado italiano, se encuentra David Riondino, más conocido en su país como actor de teatro, quien hace el papel de Alex, el serio y eficiente administrador de Villa Rosa, que

²² Específicamente los espectadores colombianos tenían una cierta familiaridad con el dúo de Imanol Arias y Margarita Rosa de Francisco, debido a su actuación en varios capítulos de la serie española *Brigada Central*.

reemplaza al afeminado Longinos en la novela.²³ Y finalmente, Antonio Iorio es Stavropoulos, el antagonista de la aventura de Bashur en Ceuta, con una pizca de sobreactuación, necesaria para la construcción del oponente de Abdul.

Volviendo al elenco colombiano, los espectadores colombianos reconocen principalmente, las breves y sugestivas apariciones de Julio Medina como Wito, Fausto Cabrera quien encarna al portero cojo de la pensión, (menos malvado que el de la novela); y Luis Fernando Múnera como Abuláfia, el especialista en joyas, personaje inexistente en la novela, pero que sugiere en su descripción al judío vendedor de ópalos en Port Said en el primer encuentro de Maqroll y Abdul en la saga.

Por último y como muestra de la re-elaboración de personajes de la saga, es interesante resaltar que en el guión y en la producción aparecen dos personajes que pertenecen al mundo del Gaviero aunque no forman parte de la novela: Vincas, (Stephano Abati) que toma la foto en la secuencia inicial, y Yosip (Salvador Basile), el comprador del Santa Catarina.

Para Mutis, la aparición de Vincas fue una gran sorpresa:

“(…) (me cautivó) la irrupción de Vincas Blekaitis que figura en otras novelas y que aparece en la película con cierto apoyo esencial en la narración cinematográfica. (*El Tiempo*, 09-09-1996)

En la saga, el lituano Vincas es el compañero inseparable de Abdul Bashur, encontrándose a bordo del *Fairy of Trieste* cuando éste arriba a Panamá; por su parte, Yosip es el contraamaestre que vive con Abdul y Maqroll la aventura de los peregrinos musulmanes (ambos son episodios corresponden a *Abdul Bashur, soñador de navíos*).

Es muy significativo que en la adaptación de *Ilona llega con la lluvia*, aparezcan personajes de toda la saga, y que en ella perviva el espíritu de diversidad cultural, dando a la producción una curiosa mezcla de acentos, debido a las distintas nacionalidades de los actores.

A propósito, Sergio Cabrera comenta, en la entrevista especial para esta monografía, los beneficios de la coproducción:

En el caso de Ilona, el hecho de que los personajes fueran de diferentes nacionalidades era una virtud porque permitía una coproducción, porque en cine cuando un país coproduce quiere que haya algunos actores de ese país, e Ilona lo permitía sin mayores sacrificios. Abdul Bashur, Stavropoulos que es un personaje inventado, Maqroll, cualquiera puede ser extranjero, porque como en todas las novelas de Mutis, los personajes están situados en tierra de nadie.

En *Ilona llega con la lluvia*, la película de Cabrera, hay una exploración de los personajes que representan el microcosmos latinoamericano, donde el origen y la nacionalidad se entrelazan y se confunden, esto se ve por ejemplo en la gente de Villa Rosa. Del mismo modo, aunque Ilona y Maqroll son ajenos a esa realidad cotidiana y se escapan de la “colombianidad” de la que se alimenta el cine de Cabrera, son personajes que pertenecen a la cultura y tradición latinoamericanas, rica en historias de viajeros y con multitud de lugares ambivalentes.

²³ En la película de Cabrera, el personaje de Longinos se excluye, concentrado en Alex a quien Maqroll conoce como barman del *Caballo Rojo* y luego pasa a ser el encargado de Villa Rosa. En la novela, Ilona aprecia a Longinos mientras que en la película, Alex es más cercano a Maqroll.

Parte de ese cosmopolitismo, característico de la novela y llevado al cine gracias a la coproducción, se vive en *Ilona llega con la lluvia* gracias a la ambientación en la que La Habana fue el centro de la filmación; sobre ella recae el peso narrativo de todos los lugares de paso, a los que van a dar los tres protagonistas de la saga.

• EL ESPACIO: LA ATMÓSFERA TROPICAL DE AMBAS NARRACIONES

Tal como describe Antonio Benítez Rojo en su obra *La isla que se repite*, a través de una teoría literaria fundamentada en el estudio del caos, basta centrarse en los tres paradigmas que históricamente han estudiado la cultura caribeña: tradiciones sincréticas, negritud y postmodernidad.

Y es que el Caribe, ese lugar que para muchos habitantes del llamado “primer mundo” constituye el paraíso ideal de balneario y servicios hoteleros, posee algo más allá que un interés turístico o musical, posee una rica tradición cultural fundamentada en la oposición de tipo binario. Citando a Benítez Rojo:

Existe una cantidad de oposiciones binarias que son legítimas del Caribe, sobre todo aquella que tiene que ver con la raza. El de la raza es un discurso que podría llamarse simbólico, poético, mágico o narrativo, es un discurso que precede a la modernidad. (“Benítez Rojo y la teoría del caos”. *Quimera*, n°. 131-132. Págs. 55-61)

Si a través de la teoría del caos, Benítez Rojo profundiza en lo caribeño, en una obra literaria como *Ilona llega con la lluvia* el lector es capaz de encontrar hallazgos de tipo caótico, marginal y multiracial en relación con las ideas históricas, literarias y culturales vigentes sobre el Caribe.

Panamá se ofrece como epicentro de la trama y en ella se encuentra la atmósfera tropical que al protagonista, Maqroll el Gaviero causa un estado físico especial:

El bochorno ardiente del trópico suele aguzar mis sentidos y mi inteligencia hasta los límites de lo visionario y delirante. Es entonces cuando el calor y la humedad se conjuran para establecer una noche con ambiente de caldera y llega el sueño, como una guillotina aterciopelada y piadosa, que nos deja a la orilla de olvidadas regiones de la infancia o de oscuros rincones de la historia, poblados por figuras que vivimos como fraternas presencias inefables. (Mutis: 125)

Asimismo, el Caribe como espacio simbólico en la novela y lugar de ambientación de la película es recreado como una circunstancia en sí misma, convirtiéndose nuevamente en espacio cinematográfico y formando parte, a su vez, de la alternancia narrativa de la adaptación de *Ilona llega con la lluvia*.

Uno de los factores que aparece en la novela y que ofrece una visión particular del Caribe como lugar de caos y deterioro, caracterizado por ser “tierra de nadie” es el viaje que realiza Maqroll en el Hansa Stern y que por accidente termina en Cristobal. Por eso iniciaremos este apartado disertando acerca del viaje. Posteriormente nos centraremos en el burdel Villa Rosa: un microcosmos marginal –al tratarse de un prostíbulo multirracial– por la descripción física de sus empleadas y del que se desprende una carnavalización o sincretismo cultural propios del Caribe: las prostitutas se hacen pasar por azafatas, la casa de una viuda sirve de burdel, etc. y de repente todas las identidades se ven falsificadas con la espontaneidad característica del espacio caribeño.

De la misma forma, esa falsificación simbólica del espacio y de las identidades se percibe en la adaptación cinematográfica *de Ilona llega con la lluvia*, con ayuda de la co-producción y del enorme talento del equipo de filmación que supo “falsificar” con coherencia narrativa y visual, Panamá —el espacio diegético— con la ambientación que recrea los ambientes nocturnos y marginales de la ciudad, la música típica que acompaña algunas secuencias y la hibridez étnica de sus habitantes. Asimismo, Villa Rosa, como espacio narrativo, se transpone a la pantalla como un burdel con habitaciones pintadas como un avión de cartón donde ejercen unas azafatas que no son más que guapas modelos disfrazadas para el rodaje: disfraces que falsifican los otros disfraces que sobresalen en la novela.

En cuanto a la atmósfera la novela, es importante resaltar que Maqroll, siempre ve dilatada o acrecentada su fuerza por el poder de las tierras altas y bajas, “el calor y el frío, las minas y las salinas, el trópico y los páramos, el río que los enlaza, el remolcador y sus planchones, la canoa, el ferrocarril, la selva y el mar” como expresa Mutis. En *Ilona llega con la lluvia* es llevado a las costas del Caribe por el habitual itinerante de estos paisajes, el capitán Winfried Geltern, llamado Wito como influencia de la doble identidad que se refleja en los procesos de carnavalización del Caribe:

En los puertos y rincones del Caribe se le conoció siempre como Wito. Vaya a saberse dónde había nacido la absurda reducción de un nombre de tan altiva prosapia vikinga. En estos parajes todo acaba reduciéndose a proporciones que fluctúan entre el carnaval desvaído y la triste ironía nacida del clima de las islas y la mezquina y arrasadora sordidez de la costa. (Mutis: 118)

En cualquier caso, el trópico constituye para Alvaro Mutis una forma de vida más que un paisaje exótico, como lo expone en un texto escrito con motivo de la aparición de *Cien Años de Soledad* en 1969:

El trópico, más que un paisaje o un clima determinado, es una experiencia, una vivencia de la que darán testimonio para el resto de nuestras vidas no solamente nuestros sentidos, sino también nuestro sistema de razonamiento y nuestra relación con el mundo y las gentes. Lo primero que sorprende en el Trópico es precisamente la falta de lo que comúnmente suele creerse que lo caracteriza: riqueza de colorido, feracidad voraz de la tierra, alegría y entusiasmo de sus gentes. (Prólogo a *SMG*)

El Caribe y lo que en Sudamérica se denomina “tierra caliente” divergen no solamente por su localización geográfica, sino por el paisaje y por las costumbres de sus gentes.

Mutis continúa delineando un trópico distinto al que estamos acostumbrados a oír, un trópico sin exotismo alguno, algo más bien como:

(...) pueblos devorados por el carcoma, gentes famélicas con los grandes ojos abiertos en una interior vigilia de la marea de fiebre palúdica que lima y desmorona todo vigor, toda energía posible. (Prólogo a *SMG*)

Por ello no es de extrañar que en *Ilona llega con la lluvia*, Maqroll, en su viaje en tren a Panamá, comienza a adentrarse en este contexto tan especial que exige el trópico como panorama y como vivencia:

El paisaje tropical de la zona, con su vegetación de hojas relucientes de un oscuro verde metálico, el calor que entraba por las ventanillas abiertas para buscar un improbable aire refrescante y el vocerío del pasaje (...) la emisión pastosa y sin forma del lenguaje que escuchaba, la ausencia de sonidos como la ese y la erre y los tonos agudos en que se mantenía el diálogo entre las mujeres y los niños (...). (Mutis: 129)

El mar Caribe, (también *Mare Nostrum* como recuerda Alejo Carpentier), se sitúa entre las apacibles islas y deslumbrantes puertos. En medio de ese mar se distribuyen los lugares de escala en el recorrido del Gaviero: Kingston, Puerto Rico, Cartagena de Indias, la Guyana, Recife, y la misma Panamá, son sitios en los que Maqroll percibe que la memoria se torna muy frágil y aprende que el Caribe es un destino en sí mismo.²⁴

Si Maqroll opina que el caribe agudiza los sentidos, Ilona, por su parte, dice:

Ya sabes aquí cómo actúa el clima sobre los nervios, acolchándolos, forrándolos en una especie de espuma elástica que hace que las señales del mundo exterior lleguen tarde y apagadas. (Mutis: 147)

Otro aspecto que ya se ha comentado anteriormente es la lluvia y su poder subyugante en el trópico, capaz de paralizar cualquier acción, se trate de un recién llegado o de sus propios habitantes. En general, todo en el clima caribeño está sometido a la acción aniquiladora y frenética del calor, cuyo efecto sobre personas y cosas provoca la putrefacción, “una metáfora de descomposición y derrota, del efecto implacable del tiempo sobre todo lo que transpira y se yergue”, como afirma Guillermo Martínez. (*Tras las rutas*, pág. 42).

En la narración, Maqroll lo describe como una búsqueda agónica:

Llegó la temporada de lluvias, que se establecen sobre el istmo con la desorbitada energía de una tromba y dejan las calles convertidas en ríos caudalosos e intransitables. Cuando caí en la cuenta de que era inútil seguir buscando allí así fuera una modesta esquina de ese tapete de la fortuna, que imagino siempre flotando muy cerca de nosotros. (Mutis: 134)

Los lugares del trópico incitan a nostalgias y ansiedades intensas, ya sea a la espera de un milagro como ocurre con Maqroll, o el regreso de antiguos amantes como sucede con Larissa. El trópico “de la hojarasca, del polvo, de la destrucción, del sol” como lo llama Mutis, es propenso a presentar un panorama de deterioro e inmovilidad del tiempo.

El viaje

Recordando los viajes iniciáticos de la literatura latinoamericana del período criollista latinoamericano tales como, *Don Facundo Sombra*, o *La Vorágine*, o los de varios relatos de Horacio Quiroga, Maqroll también realiza un viaje iniciático, pero a diferencia de sus antecesores, no va en busca del dominio del paisaje y de los nativos, más bien va en un

²⁴ Carpentier, Alejo. *Visión de América*, Seix Barral, 1999, Barcelona. En esta obra también resalta la función de la música como elemento de hibridización del Caribe que complementa la idea sobre el multiculturalismo en el trópico.

contrasentido, ya que lo que le resulta difícil es estar en contacto con la vida en tierra y lejos del mar, asumiendo una postura filosófica próxima a su existencialismo y desesperanza.²⁵

Por ello, el estatismo y la inmovilidad que confieren la interrupción del viaje generan una angustia parecida a la de la muerte y confunden a Maqroll ante la posibilidad de permanecer en un lugar que no sea el mar:

(...) Yo estaba tan acostumbrado a ese bullicio monótono y tristón, que lo tenía ya confundido con el ánimo del final del viaje que solía traerme siempre una ligera ansiedad, un vago pánico a lo desconocido que pudiera depararme el bajar a tierra. (Mutis: 127)

Igualmente, existen varios puntos en común entre estas obras criollistas, como el bautismo del forastero con el nuevo entorno a través del agua, (que en su mayoría sucede en un río o bajo la lluvia), el destino robinsoniano que escogen los protagonistas y el destierro que sufren en el medio selvático. Sin embargo aunque Maqroll es derrotado por el indómito medio, es capaz de librarse a tiempo y tenderle una trampa al caos predominante.

De esta forma, en *Ilona llega con la lluvia* coexisten dos viajes iniciáticos, el de Maqroll que parte del puerto de New Orleans a bordo del *Hansa Stern*, en compañía de Wito —un viaje conradiano por excelencia puesto que su dirección es la nada; el viaje a bordo del *Hansa Stern* es un viaje que se agota en su propia existencia. El otro trayecto es el que Larissa hace desde el Mediterráneo al Caribe: un viaje hacia el desorden del presente, ya que al avanzar hacia las costas caribeñas, sus amantes van perdiendo la intensidad de su pasión y finalmente desaparecen; en ambos casos la llegada implica un cambio de rumbo casual:

La idea de poner rumbo hacia Panamá le surgió a Wito de repente. Nunca supimos la razón. Una mañana cuando estábamos Cornelius y yo en el puente de mando, irrumpió en pijama, a medio despertar, y ordenó con voz opaca y trasnochada “cambie el rumbo, Cornelius vamos a Cristóbal. (Mutis: 126)

En el caso del *Hansa Stern*, Wito no era totalmente consciente de que llegar a Panamá significaba el fin del trayecto, mientras que el *Lepanto* es víctima del azar en forma de tornado, “un vértigo de destrucción, una furia incontrolable y sin tregua que nos arroja a Cristóbal”, en palabras de Larissa.

En el viaje al Caribe de *Ilona*, se combinan la fuente del impulso, la raíz del deseo del viaje, con el deterioro y la desolación que esperan en tierra firme. El mejor ejemplo es el fin que tienen ambos barcos: el *Hansa Stern* y el *Lepanto* están destinados a la miseria y la nostalgia de sus mejores días.

Por consiguiente los puertos del Caribe dejan de ser el remanso del viajero y pasan a ser la puerta de acceso para enfrentar la encrucijada de la vida y la muerte.

²⁵ Fernando Ainsa en *Identidad Cultural de Iberoamérica en su Narrativa*, (1986) expone la consciencia moral que implican los viajes iniciáticos y los movimientos centrípetos en busca del dominio del paisaje y de la nativa.

Villa Rosa: un burdel feliz

Dos elementos fundamentales para entender lo que hemos llamado “el destino del Caribe” lo constituyen la carnavalización y el multiculturalismo. Factores como la música, el erotismo y el mestizaje, forman parte de esta carnavalización en la que siempre los movimientos adquieren un contrasentido:

(...) rondando por vestíbulos y bares de los grandes hoteles del sector bancario y, en la noche, por algunos de los clubes nocturnos en donde la gente de todas las condiciones, oficios y razas busca distraer el hastío que los invade en esas paradas obligatorias que imponen los viajes de negocios; en el aire cargado y más bien sórdido de los casinos que, en los mismos hoteles y en otros lugares, ofrecen un mediocre sucedáneo al ansia transitoria de aventura y emoción que despierta Panamá. (Mutis: 133)

El primer entorno que con la ayuda de Bajtín (*Eco*, 1991), consideramos de carnavalización corresponde a un conjunto de actos ambivalentes que permiten que cada imagen tenga su doble o un contraste con la imagen inicial. Así, en el relato hay descripciones de las que se intuye ese hibridismo, por medio de figuras aparentemente disfrazadas:²⁶

Esta vez eran tres policías vestidos de blanco y un médico que trataba de acomodarse torpemente la bata, también blanca, intentando ganar con ella un aire medianamente profesional, que para nada iba con su aspecto de mulato cumbiambero, crespo y gozador. (Mutis: 116)

Pero el escenario de carnavalización es principalmente Villa Rosa, el burdel donde las prostitutas intercambian su identidad con las otorgadas por las distintas líneas aéreas y bajo la fórmula del disfraz escenifican su propia parodia:

Una morena color tabaco, facciones de corte clásico tipo andaluz, también cuadraba muy bien con el uniforme que suponía ser de la KLM. Le inventamos unos padres de Aruba y vago pasado universitario en Barranquilla. En verdad era de Puerto Limón y farfullaba un inglés aceptable. (Mutis: 157)

Villa Rosa es el lugar donde se resumen todas las ambivalencias posibles y donde se manifiesta el erotismo en la tradición latinoamericana y caribeña. Las prostitutas del burdel, aunque disfrazadas de cosmopolitas, permanecen ancladas en su realidad provinciana y pertenecen a un mundo al cual Ilona y Maqroll no tienen acceso (Ilona más bien ejerce el papel de “pitonisa de la prostitución”) ya que ellos, a diferencia de los demás personajes representan la inmaterialidad que los hace sujetos activos, transformadores de la realidad y a la vez desarraigados. Los “otros”, como los llama Ilona, son seres sin horizontes o apegados a lo material.

El valor utópico del prostíbulo es la recreación erótica del encuentro momentáneo entre la azafata y el pasajero. Sin esta farsa, el prostíbulo perdería su mayor fuerza de clandestinidad y temporalidad y se perdería el sentido del engaño y la ilegalidad que tanto excita a Maqroll y a Ilona.

²⁶ Varios de los rasgos predominantes en la esfera de hibridismo cultural del Caribe, los explica María Julia Daroqui (1998) mediante “imágenes y sonidos, asociaciones que dibujan el laberinto de cruces y recortes producidos por la convivencia multicultural en el Caribe. (...) el marasmo de registros étnicos y culturales, la inestabilidad de los juegos ficcionales y la confusión de las referencias”; en *(Dis)locaciones, narrativas híbridas del caribe hispano*, pág.19.

Recordemos que las realidades equivocadas, (como la escena de la crepería y otras que son aludidas en la novela, como cuando adivinan la procedencia de las bailarinas en el Cabaret), provocan este efecto de realidad dudosa y de falsas impresiones de la memoria que el escenario contribuye a potenciar. Por ello, es un logro cinematográfico de la adaptación de Sergio Cabrera que la parodia de burdel se mantenga: la alegría superficial de las azafatas, los decorados de la casa (escogida entre las bellas mansiones del barrio El Vedado), las anécdotas de los clientes y la vigilancia de la viuda Rosa, las ordenes de Maqroll e Ilona retratan la “tropicalidad” que requería en ese punto la ficción narrativa.



Veamos a continuación, cómo se realizó la ambientación del filme en su totalidad.

Detalles de la ambientación del filme

Una de las grandes dicotomías entre el cine y la novela es la que se establece entre el tiempo y el espacio, y la construcción de este último como categoría concreta de la narrativa verbal, ya que como hemos visto anteriormente, en una adaptación al cine, el director puede apropiarse de un espacio y recrear una época en concreto mediante una escenografía y una ambientación verosímiles que le sirvan para poner en imágenes el relato. Por consiguiente, cuando el cineasta decide efectuar un traslado espacial y dotarlo de una nueva identidad, asume también la apropiación del tiempo de la historia, ya que “aunque sea una panorámica la que recorre el espacio, o bien el montaje que lo recompone, el cine no puede definir el espacio, sin recurrir al tiempo”.²⁷

La relación entre tiempo y espacio en la novela *Ilona llega con la lluvia* está plagada de alusiones de Panamá y, en general, al ambiente de los puertos del Caribe, puntos de encuentro y de tránsito.

Como hemos mencionado anteriormente, en la narrativa que protagoniza el Gaviero, el Caribe es un lugar detenido en el tiempo, siempre impredecible, y aunque no nos sitúa en una época determinada de este siglo, el narrador brinda detalles que los establecen paralelos con nuestra realidad.

²⁷ Marie-Claire Roppars. *De la littérature au cinéma*, Armand-Colín, París, 1970.

Sergio Cabrera quiso explotar el mundo literario y nostálgico de estos personajes y la aventura romántica que viven siempre en busca de la libertad sin fronteras, con un anhelo en común. Entonces, el cineasta supo que debía ambientar la película antes de los años sesenta, momento de euforias políticas, dictaduras y de cambios económicos y decidió situar su *Ilona* en los años cincuenta en un ambiente plenamente caribeño por eso escogió rodar en La Habana que re-escribe topográficamente la Panamá de Mutis.

Fue precisamente en esa época en que América Latina y el Caribe se abría como destino de las compañías aéreas europeas y las que nacían en Latinoamérica comenzaban a extenderse por todo el continente, siendo Panamá escala obligada entre el Centro y Sur América, (detalle determinante para la credibilidad del relato del burdel).

Pero el motivo más importante para recuperar los años cincuenta es la evocación del Caribe: la nostalgia tropical y el ambiente bullanguero y ambivalente del que nos habla Mutis en la novela.

Hecha esta elección, se abrieron tres posibilidades para escoger la ciudad que representara el Panamá de los años cincuenta: la propia Ciudad de Panamá, Barranquilla o La Habana. Se descartó la primera por la drástica americanización y submodernización que ha sufrido desde la invasión de los marines en 1992. Barranquilla, primer puerto de Colombia, ofrecía el ambiente auténtico y facilidades de producción y desplazamiento del equipo técnico y actores, pero la ciudad sufre de una enorme polución auditiva que hubiera impedido la nitidez de un sonido en directo, según explica Cabrera en la entrevista mantenida para la presente monografía (ver apéndice):

No es fácil conseguir una ciudad que logre ser Panamá de los años cincuenta, realmente se hubiera podido filmar en Barranquilla, pero esta ciudad tiene dos grandes problemas: la extrema polución acústica que no permitía rodar bien el sonido directo, y la otra que implica al espectador colombiano que ve Barranquilla aunque disfrazada pero no deja de ser Barranquilla. Mientras que la Habana es una ciudad neutral. Las tomas de Sicilia también se hicieron en la Habana, en Ceuta sí estuve y hay cuatro panorámicas que son de allí y que se mezclan con las de La Habana.

Finalmente, Cabrera encontró en La Habana el ambiente exótico y la belleza decadente, la alegría y la sordidez necesarias en el relato. Debido al embargo y a las dificultades económicas, La Habana es hoy en día una ciudad detenida en el tiempo en el que conviven construcciones de diferentes tendencias: casas coloniales, modernistas y republicanas, automóviles de décadas pasadas y muchos otros detalles que sugieren el deterioro más no el envilecimiento del pasado.

En infinidad de adaptaciones literarias al cine se han producido notables cambios temporales y espaciales, no sólo como muestra de la apropiación de la trama por parte del director y guionista, sino como procedimiento narrativo.²⁸

En *Ilona llega con la lluvia*, la presentación del nuevo espacio solamente supone un cambio extranarrativo, ya que en la trama, Maqroll e Ilona están Panamá (Para tal efecto se recurrió a las panorámicas panameñas del puerto, la Avenida Balboa y el Paseo de Colón, en las primeras secuencias); sin embargo, La Habana, como ninguna otra ciudad caribeña, podía ofrecerle al

²⁸ Esto sucede particularmente en *El Lugar sin Límites* (1977), en la que Arturo Ripstein traslada el espacio chileno de la narración por México, para resaltar y cuestionar el machismo de este país como parte crucial de la trama. También en *La Peste* (1992) Luis Puenzo evidencia la violencia y el caos urbano situando la acción en algún lugar de América Latina, (la película fue rodada en Buenos Aires) trasladándola del Argel descrito por Albert Camus.

espectador la vivencia de ese exotismo cultural y la credibilidad de las fantasías eróticas que ofrece Villa Rosa (ambos elementos mitificados en los últimos años a causa del turismo europeo).

La película contribuye a la reiteración de lugares de la novela como los cabarets, bares, casinos, que son frecuentados por Ilona y Maqroll, y aporta la presencia de la creciente difusión de la música popular que se vivió en los años cincuenta.²⁹ Así pues, la música se encarga de otorgarle al filme un relieve dinámico al contexto tropical y retoma elementos característicos del cine latinoamericano de los cincuenta, como el cabaret y el espectáculo musical.

Volviendo a los nostálgicos años cincuenta, Cabrera quiso resaltar la estética femenina de la época, proporcionando a los personajes de Ilona y Larissa, el vestuario adecuado en el que sobresale lo femenino y el sutil *glamour* de los decorados.

En cuanto a detalles de la filmación, me he percaté de (en varios visionados del filme) que las escenas del Hotel Sans Souci fueron filmadas en el Hotel Habana Libre, y que para escenas en exteriores se usaron diferentes puntos de la ciudad: la parte trasera del puerto, el Paseo del Prado, la Alameda de Paula, el malecón, vistos en diferentes planos que desconciertan al espectador, que no puede particularizar ningún espacio e imagina “cualquier lugar en el Caribe”. Igualmente hay cuatro panorámicas de Ceuta que se mezclan con las tomas de la Habana; la prisión de Abdul es la Fortaleza de la Cabaña, y el palacio de la Princesa de la Vega y Hoyos en Sicilia es el Museo Napoleónico. Sin duda, el cementerio de Palermo no es otro que el de la Habana (inconfundible en la última escena de *Guantanamera* de Gutiérrez Alea).

Todo ello pertenece al “trompe d’oeil” con el que Cabrera engaña al espectador para resaltar más que un paisaje en concreto, una referencia fotográfica, dándole al espectador la impresión y sensación de lo que para las historias del Gaviero representa el incomparable ámbito del Caribe.

²⁹ Por lo que no resulta extraño escuchar el tango “Volver” de Carlos Gardel, como música de fondo mezclado con el vocerío (sec. 5b), o una voz femenina cantando un popular bolero de la Sonora Matancera en el *Caballo Rojo* (sec. 9b). Igualmente, no es casual que el primer contacto con la tierra caribeña en el tren sea acompañado por la melodía de “El Negrito del Batey”, uno de los sones de moda en aquella época; y por último, la inclusión de una “Bachata Brasileira” en la escena del trío en el *Hansa Stern*

EL USO DEL NARRATARIO EN *ILONA LLEGA CON LA LLUVIA* Y EN SU ADAPTACIÓN AL CINE

Siendo el uso del narratario un elemento de tipo narratológico y comúnmente utilizado en la narrativa, he querido destacar su efecto en la narración fílmica en el caso de *Ilona llega con la lluvia* en la adquiere la forma de narración oral (voz en off) que se complementa con las imágenes que muestran lo que la narradora, en este caso Larissa, cuenta o lo que su narratario imagina, (en todo caso el espectador ve lo que la cámara nos muestra).³⁰

Este efecto de mostración o *showing* se produce mediante la ocularización de las imágenes que ilustran lo que es relatado por la voz en off. Por lo tanto, la mostración fílmica se manifiesta a partir de un elemento de transformación en el proceso de adaptación, como resultado de la opción que tiene el director de adecuar un conjunto de imágenes a la auricularización de la secuencia.

En el modelo narrativo del filme *Ilona llega con la lluvia* y más específicamente en las secuencias correspondientes a la subtrama de Larissa,, la mostración o *showing* se produce de forma externa, lo que es común en el cine narrativo y utilizado para darle al espectador una visión panóptica de la situación relatada y mayor conocimiento de la misma (Gardiés: 105).

Por otro lado, la formula epistolar a la que hace referencia el texto fuente también requirió una correspondencia modificada por parte del director, quien le añadió un carácter emotivo al uso de la epístola, como veremos al analizar la secuencia en la que Abdul Bashur, estando preso en Ceuta, recibe una carta de Maqroll.

• LA NARRACIÓN EPISTOLAR EN *ILONA LLEGA CON LA LLUVIA*

En la novela de Mutis, el punto de vista está caracterizado por el narrador extra-homodiégético, cuya focalización es interna ya que toma la voz de Gaviero para contar la historia. Pero, a su vez, el Gaviero cuenta su historia a alguien, un narratario X, quien ejerce de editor al permitirse escribir un prólogo:

En la altamar de sus horas de vino y remembranzas, le escuché a mi amigo relatar ciertas ocurrencias de su vida que no eran las que con mayor frecuencia solía repasar cuando le atacaba la nostalgia, la sed, diría yo más bien, de lo desconocido. Algunas de ellas vienen aquí relatadas usando la voz del protagonista. (...)” (Mutis: 14)

³⁰ Acerca de esto André Gardiés el valor denotativo de la mostración “On est là dans la localisation . Mais le sens de ce plan ne sera pas le même suivant qu’il sera *objetif* o *subjectif*. Gardiés, André. *Le récit filmique*. Hachette, París, 1993. Pág. 103.

Por otra parte, la cuestión del narratario está unida a la conciencia de un narrador-cronista, recopilador de la Saga. Este es identificado desde *La Nieve del Almirante* (ya que es quien encuentra el Diario de Maqroll) y en *Ilona* es evidenciado en el prólogo cuando deja que Maqroll se convierta en narrador.

¿Cómo comenzó el interés del narratario-narrador por Maqroll el Gaviero? Este secreto nos será revelado posteriormente en *Abdul Bashur, soñador de navíos*.

Habíamos hecho amistad durante uno de mis viajes de rutina por las Antillas en un buque cisterna de la Esso, cuando trabajaba para esa compañía. Maqroll era jefe de bombas y nuestra relación nació cuando lo vi abstraído, durante uno de sus ratos libres, en un erudito tratado sobre la Guerra de Sucesión en España. (...) Volvimos a encontrarnos en viajes posteriores y se nos hizo costumbre coincidir en los más inesperados lugares del mundo, según lo permitían nuestros sucesivos cambios de ocupación. (AB, Siete novelas: 383)

Así pues, en el prólogo de *Ilona llega con la lluvia*, el narratario extra-homodiegético asume el discurso imitado y restituído para reproducir la historia del Gaviero en Panamá e intenta ser invisible sin intervenir en los acontecimientos que le son narrados.

Por el contrario, aparte de las secuencias dedicadas a la historia de Larissa, en la que Maqroll e Ilona se convierten en narratarios explícitos de forma que la focalización pasa a ser interna homodiegética, en el filme de Sergio Cabrera, el narratario parcial de los acontecimientos de Panamá es Abdul Bashur, el destinatario de las cartas de Maqroll.

Abdul recoge la tradición del narratario epistolar, tan frecuente en las narraciones de viajeros, a la vez que desempeña la función de narratario lector adoptando un rol de narratario irremplazable ya que Maqroll se siente con plena confianza para relatarle sus desventuras:

Ya que como en la novela, Abdul no interviene en las acciones que acontecen en Panamá (a diferencia del final en el que el filme muestra la llegada de Abdul a bordo del *Lady of Trieste* y ambos amigos se pierden en un mar de nostalgias ante la pérdida de Ilona), en el filme, el libanés va recibiendo las noticias que Maqroll le envía desde Panamá.

En la novela, los detalles con los que describe a Abdul ayudan al lector a adivinar su amistad y complicidad en otras aventuras, según avanza la narración de El Gaviero, mientras que en el filme esto se resuelve con la primera secuencia en la que aparece el trío junto y cuya foto va apareciendo a lo largo del filme, (más adelante comentaremos su importancia como elemento enunciativo del filme).

En el filme de Sergio Cabrera, Bashur recibe la primera carta de Maqroll estando en la cárcel. Al respecto, citaré sin duda la secuencia del filme de Sergio Cabrera en la que en mi opinión mejor se explica esa relación epistolar entre Maqroll narrador y su narratario Abdul. La secuencia comienza así (Sec. 6 b):

(interior-celda prision Ceuta-día)

(...) Abdul vuelve a sentarse, rasga el sobre y se dispone a leer la carta, pero el español tuerto interviene.

Español tuerto: Oye, moro: ¿Tu ya has estado preso alguna vez?

Abdul: (Serenamente) En Ceuta nunca...

Español tuerto: Pues entérate que aquí llegan pocas noticias de afuera...

Su texto parece ser una consigna que establece una suerte de siniestra complicidad con los demás, que se acercan casi hasta rodear a ABDUL.

Español tuerto: *Los compañeros pueden tomar a mal si tú te lees esa carta sólo para ti. (...)*

Andul: (en árabe) *No creo que les interese. Es de un amigo.*

Un detenido bilingüe traduce: *Dice que es de un amigo.*

Español tuerto: *¿Y con eso qué? El amigo puede tener una amiga, y puede contar cosas cachondas... (A Abdul) Aquí la imaginación se usa mucho... y se gasta muy rápido.*

De forma que la carta enviada por Maqroll se convierte en una metáfora de la soledad del preso y del deseo de intercambio con la realidad, asimismo, la lectura se torna colectiva ya que uno de los presos árabes traduce simultáneamente la carta que lee Abdul a otros presos; así que los narratarios se multiplican y adoptan otras funciones: la de la curiosidad, la nostalgia, el morbo, etc. Prosigamos con esta magnífica e ilustradora secuencia:

(...) Abdul lee. Durante su lectura, se escuchará el murmullo de varias voces que traducen al árabe.

Abdul: *Querido Abdul: sigo en Panamá. Imagínese... Apenas llegué me topé con una rutina de tierra firme: hubo una redada general y fui huésped forzado de una comisaría durante un par de noches.*

El Español tuerto festeja con un par de risotadas. ABDUL continúa leyendo sin hacer caso.

Abdul: *...Cuando lleguen las lluvias se me acabará el dinero, pero eso no me altera el ánimo. Este no es más que un lugar de tránsito y ese es su encanto. Aquí todo puede suceder, aquí se renueva la siempre incumplida promesa de que nos espera, agazapada, la felicidad. Acerca del capitán Wito creo que hace años que él mismo venía preparando este desenlace. El contramaestre del "Hansta stern", un holandés de nombre Cornelius...*

El español tuerto ríe. Abdul interrumpe la carta.

Espanyol tuerto: *¿Cornelius?*

Abdul: *Sí. ¿Qué es lo que le causa tanta gracia?*

El español tuerto se lleva los índices a la frente graficando los cuernos.

Español tuerto *:(sigue riendo) ¡Cornelius! ¡Cornelius!*

El auditorio comprende el chiste y ríe a su vez.

Español tuerto: (Entusiasmado) *Si hay un "cornelius", ¡alguien le ha puesto los "cornus"! ¡Ya verán: pronto aparecerá una mujer!*

La secuencia termina con la ofensa a Ilona de parte del español tuerto, ya que Maqroll en la carta explica que ésta regenta un burdel en Sudáfrica, entonces Abdul se siente ofendido y la secuencia finaliza con una pelea entre los dos presos (muestra del evidente amor y respeto que siente Abdul por Ilona).

En conclusión, en la versión cinematográfica de *Ilona llega con la lluvia*, la lectura de la carta en la cárcel se convierte en un discurso diferente: un discurso oral que otorga a los otros presos la cualidad de narratarios oyentes.

Abdul es interpelado por el narratario de su relato, que no se identifica con éste sino que simplemente es llevado por la curiosidad y el morbo erótico. En este punto de la ficción cinematográfica, el narratario oyente se opone absolutamente con el punto de vista existencial y más bien fatalista del relato.

Como bien señala Prince, en todo relato se establece un diálogo entre narrador(es), narratario(s) y personajes. Este diálogo se desarrolla –y, en consecuencia, también el relato– en función de las distancias que los separan a unos de otros. Mediante esta secuencia vemos que ese diálogo epistolar entre el Gaviero y Abdul corta notablemente el tono confidencial de la epístola debido a la obligada lectura en público y más aún por la intervención maliciosa de uno de los presos.

Acerca de la narración epistolar, Carme Riera comenta que es importante tener en cuenta el tono que ejerce el narrador epistolar así como el uso de la primera persona que caracteriza la epístola: “en la epístola, como en la carta, se da un vaivén constante del yo al tú, del sujeto escritor al sujeto creador”. Al tiempo que Riera subraya un egocentrismo manifestado bien por imperativos y vocativos, el uso de oraciones impersonales o la reiteración, rodeos y vacilaciones en la expresión epistolar.³¹

En el caso de la carta del Gaviero a Abdul, el primero se define a través de su tono de voz como alguien fatalista y de una gran elocuencia en cuanto se trata de describir sus desventuras en Panamá, ya que para él forman parte de algo más allá que no le está dado entender. Asimismo a través de las narraciones epistolares del Gaviero, se descubre la naturaleza oculta de este personaje, así como Abdul contribuye a la temática del relato, y desempeña un papel verosímil del carácter de Maqroll y de las experiencias vividas por ambos. El Gaviero por instantes busca a su destinatario para identificarse con él, bien en casos de infortunio o de bienestar. De alguna forma, y como le conferiría Prince, Abdul se convierte en el portavoz moral de la obra y posteriormente debido a su intercambio de cartas y telegramas se hará más funcional evidenciando el desarrollo de la trama progresivamente.

A diferencia de la novela, en la que Abdul es un personaje inexistente en la trama, el filme de Sergio Cabrera le otorga la oportunidad al personaje de aparecer directamente, de ser narratario de las misivas del Gaviero y de contrastar las situaciones que les suceden paralelamente y de las que hablaremos posteriormente en términos de alternancia narrativa.

Como es sabido, en el cine, la voz narradora y el punto de vista están relacionados debido a su doble naturaleza narrativa y representativa. Por ello, en la película la distinción del narrador es interna, cuando el relato de Maqroll es alternado por las imágenes el uso contrapuntístico de la voz en *off*; de esta forma, él va dilatando la historia e incluye su punto de vista sobre los acontecimientos.³²

En la secuencia final, Maqroll cuenta a Abdul lo sucedido con Ilona (en imágenes) y retoma la voz en *off* en la reflexión final sobre el olvido y la muerte, transferida literalmente de la novela, mientras recurre nuevamente al flashback donde el trío se haya unido:

³¹ Riera, Carme “La epístola y la novela” en: *Teoría de la novela*, Enric Sullà Ed, 1996, Barcelona, Pág. 287.

³² El uso de la voz en *off* en la película resulta una intrusión evidente que destaca la consciencia del protagonista y refleja su visión del mundo y de los otros personajes.

Maqroll: (voz en off):... Porque la muerte, lo que suprime no es a los seres cercanos y que son nuestra vida misma. Lo que la muerte se lleva para siempre es su recuerdo, la imagen que se va borrando, diluyendo, hasta perderse... y es entonces cuando empezamos nosotros a morir también.

- **ILONA: LA NARRATARIA “CAPTURADA” EN LA FICCIÓN LITERARIA Y FÍLMICA**

Conectando con el próximo capítulo en el que analizaré la función del narratorio en *El Beso de la mujer araña*, mi propósito actual es dedicarme a los narratorios que irrumpen de diversas maneras en *Ilona llega con la lluvia* y más exactamente en el sexto capítulo “Larissa”, el cual ofrece al lector el relato que hace esta mujer quien forma parte del grupo de prostitutas-azafatas del burdel de Ilona y Maqroll.

El relato de Larissa adopta un rumbo propio y desconocido hasta entonces, ya que este misterioso personaje femenino que vive en las ruinas de un barco encallado en la bahía de Panamá, narra su pasado desdibujado como una tela en la que aparecen dos personajes históricos: un caballero del ejército de Napoleón y un relator de la corte veneciana, ambos convertidos en sus amantes que se alternan para hacer el amor con ella a bordo del *Lepanto*, mientras éste viajaba de Palermo a Mallorca pero que por una poderosa tormenta naufraga hasta las costas panameñas.

Larissa comienza a narrar su pasado como quien abre una caja llena de fantasmas, según cuenta el Gaviero:

(...) Ya serena y dispuesta a contarnos el enigma de su habitación, Larissa comenzó a hablar: Su historia tenía ciertos rincones, laberintos y atajos que lindaban con su mundo visionario que se prestaba a conjeturas teñidas de un esoterismo del que he solido preservarme siempre por un ciego instinto de evitar el caos, que es uno de los rostros de la muerte para mí menos tolerables y más letales.

Sin duda, uno de los momentos más evocadores de *Ilona llega con la lluvia* lo proporciona el relato de Larissa; su misterio consiste en el encierro físico y emocional que produce en ella la desaparición de sus amantes a bordo del *Lepanto*.

Desde el momento en que Larissa aparece en la vida de Villa Rosa, Maqroll es incapaz de interpretar su enigmático aspecto y no consigue explicarse el motivo por el que la chaqueña cautiva toda la atención de Ilona. Desde su primer diálogo con Ilona y Maqroll mantiene una apariencia misteriosa:

Tuve la impresión de que ese efecto era provocado como parte de una secreta ceremonia cuyo significado se me escapaba. Su voz ronca partía de la sombra con un acento de sensualidad que me hizo pensar en una pitonisa interrogando el incierto futuro de transeúntes indefensos. (Mutis: 172)

Si bien para Maqroll, el relato de Larissa es la premonición de sucesos terribles y preferiría no tener que escucharla, Ilona, al contrario, queda plenamente perturbada por la narración que hace la prostituta.

(...) Pero en esta ocasión, vino a sumarse un nuevo elemento que me inquietó mucho y no supe como manejar: me di cuenta de que Ilona estaba, en mayor proporción de lo que yo creía, envuelta en la torva red tendida por Larissa.

De modo que de la misma forma en que progresivamente Valentin se rinde a la oralidad de Molina, como vimos anteriormente, también Ilona se ve capturada por esta “red” de historias que trae Larissa a sus oídos.

Inconscientemente, Maqroll tiene una premonición con respecto a lo que va a deparar la amistad entre la triestina y Larissa. Este personaje aparece justo en el estancamiento de la acción, ya que después de las primeras anécdotas del burdel (como la del ciego de Anatolia o el incidente del señor Peña), Ilona y Maqroll caen en el tedio producido por cierto aburguesamiento. De modo que al ver estancados sus proyectos se dan cuenta de que no les llena esa vida “convencional” de patrones del burdel, y se sienten vulgares al ver que Panamá ha dejado de ser un simple “lugar de paso”.

Entonces es cuando irrumpe Larissa y cuenta su pasado como doncella de la Princesa de la Vega y Hoyos, “*último vástago de una familia de grandes de España que se quedó en Sicilia*”. Cultivada en el mundo de la lectura y de las sesiones esotéricas, al morir la anciana, Larissa se embarca en el *Lepanto* rumbo a Mallorca y mecida en el agua de mar, tiene la primera de sus fantasías: el coronel Laurent de la Guardia de Napoleón, no tarda en declararle su amor y se entregan a las artes amatorias.

Aunque Maqroll juega a ser narratario en este tramo de la historia, el relato de Larissa lo deja absolutamente impávido, mientras Ilona convierte este acto en un profundo acercamiento hacia Larissa.

Antes de llegar a este capítulo, Ilona cambia el papel que Maqroll le ha brindado en su saga que es el de “tejedora de historias”; ya que la triestina, por su carácter cosmopolita y suspicaz inventa aventuras arriesgadas para ganar dinero y envuelta en distintos conflictos, como el burdel que dirige en Sudafrica, (al que la novela hace una breve mención y en el filme se le dedica una secuencia). En este punto de la trama, Ilona deja de ser quien mueve la diégesis y se dedica a escuchar cuidadosamente lo que cuenta Larissa, dándole a ésta el protagonismo de la acción y convirtiéndose momentáneamente en un tipo de narratario directo y que se ve categóricamente afectado por la historia relatada.

El narratario, como sostiene Gerald Prince, contribuye progresivamente al análisis del relato, ya que puede adquirir diferentes roles y su importancia puede variar. En el caso de *Ilona llega con la lluvia*, la protagonista después de ejercer como narrataria queda prácticamente hipnotizada por la narradora, Larissa, dejándose arrastrar al abismo en que caen ambas.³³

La imperiosa necesidad de Larissa de contar su pasado, es también la búsqueda de un escucha, de un narratario: “Cuando comenzó a hablar nos intrigó la ronca firmeza de su voz que denotaba una secreta e intensa energía, una energía nacida en un lugar más recóndito” (Mutis: 107). De esta forma, Larissa intenta convencer a sus dos narratarios de las sensaciones vividas y su pesadilla, y es esto lo que consigue en Ilona: “su rostro no mostró la menor señal de duda de asombro ante la aberrante improbabilidad de los hechos narrados por la chaqueña” (I, 120).

³³ Prince, Gerald. “El narratario”, en *Teoría de la novela*, Sullà Eds. 1996. Barcelona. Págs. 151-61.

Por otro lado, en la adaptación al cine, realizada por el colombiano Sergio Cabrera, la irrupción de Larissa en la vida del Gaviero se produce desde el arribo a Panamá, cuando después de ser detenido por la policía entra al Caballo Rojo a tomar una copa:³⁴

(Interior-bar “caballo rojo”-noche)

Maqroll, sentado ante la concurrida barra, bebe vodka. Tras la barra, muy diligente y discreto, Alex sirve a otros clientes. Maqroll lo observa con tensión contenida. Súbitamente, a sus espaldas, aparece una mujer de unos 25 años, de rara belleza y mirada febril (Larissa).

Larissa: *Disculpe...*

Maqroll se vuelve, sorprendido.

Larissa: *Usted llegó a Panamá hace poco, ¿verdad?*

Maqroll (desconcertado): *Sí...*

Pausa. Larissa lo observa fijamente.

Larissa: *Necesito dinero. ¿Le interesa acostarse conmigo?*

Maqroll, muy sorprendido. Breve pausa.

Maqroll: *Temo que no. (...)*

Entonces, a diferencia de la novela, vemos un caso de anticipación de las acciones de este personaje, que estará ligado al asunto de la prostitución y en general al mundo nocturno de Panamá.

La segunda aparición de Larissa en el filme, se produce nuevamente en un bar, esta vez Ilona presencia la escena:

(Interior-cabaret Panamá-noche)

(...) De pronto, desde la penumbra del fondo del salón, empiezan a escucharse gritos.

Larissa: (off): *¡Cretino! ¡Cerdo!*

Maqroll e Ilona se vuelven. Maqroll identifica a Larissa quien trata de librarse del abrazo de un hombre vestido ostentosamente.

Ilona: *Rutina...*

Ilona se vuelve sin prestar más atención.

Maqroll sigue observando. Ahora Larissa consigue desasirse, rompe una botella golpeándola contra la mesa y amenaza al hombre vestido ostentosamente.

Larissa: (muy firme): *Nunca más se le ocurra acercarse a mí. (...)*

³⁴ *Ilona llega con la lluvia*, Sergio Cabrera. Colombia, Italia, España. 1996. Color. 111'

Esta mínima intervención de Larissa le demostrará a Maqroll que esa mujer trae problemas y que tiene un comportamiento extraño e impredecible, por eso al verla entrar en Villa Rosa su actitud es bastante distante.

Por otra parte, la posterior evidencia del extraño comportamiento de Larissa, así como del lugar en el que vive, es lo que la lleva a la confesión de su pasado utilizando como narratarios, al igual que en la novela, a Ilona y Maqroll, con el notable paralelismo narrativo de recurrir al *flashback* fcon voz en off, que recurre al *showing*, herramienta típicamente cinematográfica.³⁵

En la foto, el plano de Maqroll e Ilona escuchando a Larissa:



Este *showing* de la película que adquiere una dimensión más efectiva hacia la emoción del espectador es el conjunto de *flashbacks* interrumpidos en los que Larissa cuenta su romance con el húsar napoleónico y el relator veneciano:

(Interior-bodega lepanto-noche flashback)

Detalle: la bombilla encendida.

Larissa: (voz en off): ...*De todos modos, dejaba la luz encendida...*

Larissa trata de dormir, echada de costado, de espaldas a la bombilla. Tras un instante, la luz parece molestarle y toma un extremo de la cobija para cubrirse el rostro. En ese momento, una sombra cae sobre su cuerpo. LARISSA se vuelve rápidamente.

33 Este el segundo *showing* después del de la secuencia del cabaret de Sudáfrica que mostraremos más adelante.

Subjetiva Larissa: un hombre (en adelante, Zagni), en contraluz, indiscernible. Sólo se distingue con relativa claridad un objeto que brilla a la altura del pecho. Zagni se acerca al camastro.

Detalle: el objeto es una suerte de medallón de oro, que cuelga de una cadena del mismo metal. En el medallón hay grabado un león alado, una de cuyas garras delanteras sostiene un libro abierto en el que se lee: “Pax tibi Marce Evangelista meus”. Larissa parece defraudada (esperaba al coronel).

Zagni, de espaldas a cámara, se detiene ante el camastro y habla en español con acento italiano. Su registro es de bajo y su voz suena aterciopelada.

Zagni: *Le aseguro que no es mi costumbre irrumpir de este modo, pero en estas circunstancias no tenía otra opción...*

En estas secuencias (Sec. 32 h, 32 a, 34 a, 44 c-d-e-f-g) en las que Larissa realiza un flashback de lo ocurrido, se combina de manera sutil la aparición de sus amantes, el balanceo del barco, la presencia de los personajes a contraluz, sus voces de registro bajo y un tono hipnótico que provocan en el espectador una duda sobre la veracidad del relato de Larissa. Los amantes imaginarios de la novela pasan a ser vistos por el espectador, pero a la vez conservan su misteriosa identidad.



Sus amantes (Laurent en la foto) profesan declaraciones en francés e italiano que contienen promesas voluptuosas, referidas en la novela.³⁶

³⁶ El vestuario del húsar fue inspirado en uno de los personajes de *Los Duelistas* de Ridley Scott.

En efecto, se sentó a mi lado y, cambiando el tono cortés e impersonal que había usado hasta ahora, se lanzó a una larga y febril declaración amorosa de una intensidad que yo no había conocido antes. Sus manos empezaron a recorrer mi cuerpo con caricias cada vez más íntimas y desordenadas. (Mutis: 182)

De igual forma, el relato de Larissa en la película guarda la literalidad de las descripciones de Mutis, por lo tanto su confesión es verdaderamente “novelesca”, proporcionando continuidad al tono literario de los diálogos de Maqroll e Ilona del filme.

Volviendo a Ilona como narradora principal de esta subtrama, podríamos llegar a ahondar en que la función de Ilona como narrataria capturada por la narradora esconde una atracción erótica hacia Larissa. Lo que no sería de extrañar ya que uno de los aspectos que surgen en la saga de Maqroll y propiamente en *Ilona llega con la lluvia* es el de mostrar las diferentes maneras de amar, unas corresponden a la relación erótica que Ilona mantiene con el Gaviero (más frecuente en el libro) y en la relación que se intuye entre ella y Abdul.

Lo cierto es que en la novela, Ilona, cuyo desarraigo es total en su manera de amar y siente un fuerte impulso erótico hacia lo desconocido, lo arriesgado y lo no convencional:

Pero Ilona no resistió en subir a ver a Bashur a su cuarto, donde hicieron el amor con la exaltación de quienes han coronado una hazaña sembrada de peligros. (Mutis, “Abdul Bashur, Soñador de Navios”, (1990) en *Siete Novelas*, Alfaguara, 1995, Bogotá, 518)

Por esa misma razón, no es extraño que se sienta en plena libertad para tener otras experiencias sexuales:

En otras ocasiones, cuando ella había tenido una aventura de ese orden, solía comentarla, sin reservas. El hacer el amor con otra mujer, era para Ilona, una suerte de juego sin consecuencias, una gimnasia para los sentidos en donde sólo estos participaban, jamás los sentimientos. (“Abdul Bashur, soñador de navíos”. Pág. 551)

Por ello, en la novela, el lector descifra la relación con Larissa en clave erótica, ya que conoce los antecedentes de Ilona con su ex socia húngara: “nos pusimos tan de acuerdo que terminamos en la cama. En ese campo debo reconocer que era una maestra” (Mutis: 60- 61).

Este fragmento aparece casi literalmente en la última versión del guión original del filme:

(Interior-cuarto Ilona-noche)

Ilona: (...) Allí conocí a una húngara, viuda de un emigrado. Me propuso instalar un negocio de pret-a-porter de buena marca en Panamá y acepté. Era un buen negocio y nos llevábamos bien, tan bien que terminamos en la cama. Pero ella cayó en la tontería de enamorarse en serio. Tú me conoces bien, Gaviero: toda mi intención había sido pasar unos ratos divertidos; tomarme un breve respiro de los hombres, nada más. Bref: el negocio duró poco. Anteayer deshicimos la sociedad y ella está volando a Londres. yo aquí me quedé con una suma respetable de dinero que nos permitirá vivir sin preocupaciones un buen tiempo. (Ilona llega con la lluvia-guion inédito, 1996)

Sin embargo en la secuencia que se rodó (sec. 11 c) no menciona su *affaire* erótico con la húngara. Asimismo, la relación entre Larissa e Ilona se presenta por medio de varias escenas sucesivas, cortas y no dialogadas (sec. 36), en las que se muestra a Ilona complaciente en compañía de Larissa, siendo observadas por el Gaviero. En ellas, Cabrera opta por la elipsis que oculta información o intenciones de esa relación, por lo cual es difícil conjeturar el grado íntimo de su amistad.

En el anuario del Festival de Venecia ésta es definida así:

(...) Ma quando tutto sembra andare per il meglio, interviene un nuovo personaggio che fa perdere la testa alla volubile Ilona, che a questo punto scopriamo essere anche un po' omosessuale. Questa volta la perdita di Ilona terrà uniti nel dolore i due marinai.

Esta “captura” de parte de Larissa, que Maqroll en el *Diálogo de Belem do Para*, (“en Abdul Bashur, soñador de navíos”, pág.586) define como “piedad mal entendida” sucede muy rápidamente y es mostrada de una manera sutil, dejando entrever una generosidad con trasfondo sexual, ya que al comprender Ilona as fantasías eróticas de Larissa comienza su fuerte vínculo.

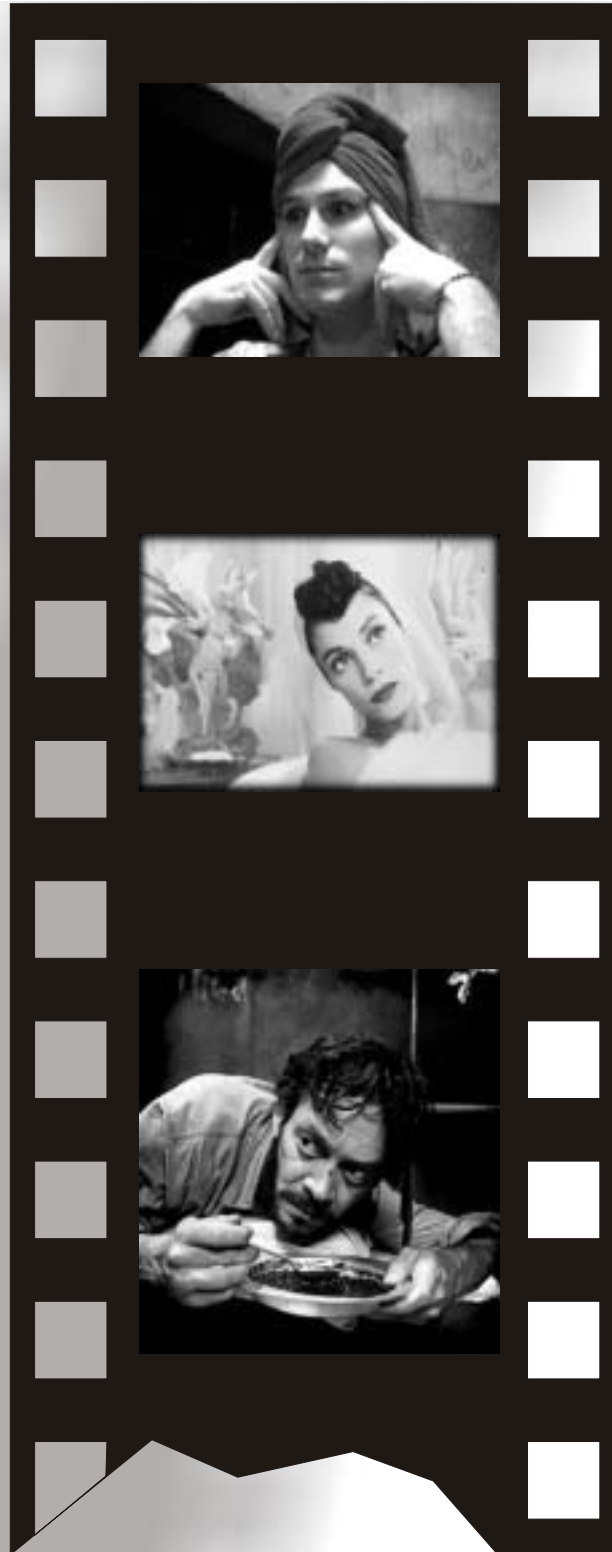
De modo que en la confesión de los sentimientos de Ilona al Gaviero, (sec. 36 f) ella le sugiere que: “hay algo en ella que despierta mis propios demonios” (citando el original de Mutis), y se vislumbra un grado de apasionamiento no controlado de la triestina.

Todo ello es expuesto en imágenes mediante el contraste eficaz de la sensualidad etérea de Ilona (Margarita Rosa de Francisco) y la carnalidad de Larissa (Pastora Vega) que permite una percepción más nítida de dicha intimidad.



Dado el final de la trama de *Ilona llega con la lluvia*, nos atreveríamos a afirmar que la narración de Larissa obtiene un efecto hipnótico tan notable en Ilona, hasta el punto de hacerla caer en el mismo abismo en el que se encuentra la chaqueña y en el que ambas pierden la vida.

Un caso similar del “efecto hipnótico” que puede llegar a producirse en el narratario es el que sucede en *El Beso de la mujer araña*, en el que Valentín, como la Ilona de Mutis y Cabrera, se ve rendido ante el tejido de relatos cinematográficos, contados por su compañero de celda y personaje protagonista, el Molina de Puig, reinventado por Babenco. Este será un objeto de análisis en nuestro próximo capítulo que toma la novela del escritor argentino como modelo de adaptación al cine.



El beso de la mujer araña
Kiss of the spider woman

EL BESO DE LA MUJER ARAÑA Y KISS OF SPIDER WOMAN

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL MODELO NARRATIVO

El beso de la mujer araña, una novela tan compleja como sencilla, de lenguaje tan coloquial como transparente, de temática tan fantasiosa como realista, de estilo tan sutil como visceral, junto con su polémica y bien acogida adaptación al cine, *Kiss of spider woman* (actualmente un clásico del cine independiente contemporáneo), han sido los dos factores que más me han influenciado para incluirla en esta monografía, junto con un gran deleite personal causado por la obra del polifacético escritor argentino Manuel Puig.

La adaptación al cine de *El beso de la mujer araña* recurre a través de un intertexto fílmico a una película semi-inventada, que proviene de la novela y que, a su vez, es el mosaico de otros textos fílmicos (el cine de propaganda de la Alemania Nazi); por ello, he escogido el último capítulo de esta monografía para aproximarme a la motivación y recursos de este intertexto en la película, sin dejar de lado los otros intertextos y reinversiones de filmes que corresponden a sugerentes películas, manipuladas al antojo del personaje de Molina en la novela, junto con las tendencias artísticas que influenciaron la narrativa de Puig.

Por otra parte y con el fin de acercarme a la crítica textual y fílmica, realizo una revisión del personaje homosexual en la escritura en el panorama latinoamericano y una breve cronología analítica de su aparición en el escenario cinematográfico (dentro y fuera del universo de Hollywood que tanto interesó a Puig).

Así como en *Kiss of the spider woman*, dirigida por Hector Babenco, que recurre a través de la metanarración, a mostrar un filme de propaganda nazi, que el narrador cuenta a su compañero de celda y cuyas imágenes vemos proyectadas y mezcladas con la trama de los dos presos, otros filmes hispanoamericanos como: *El elefante y la bicicleta*, de Juan Carlos Tabío, (Cuba, 1995), *El cometa*, de Marisa Sistach (México, 1998), *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar, (España, 2002) recurren al intertexto fílmico para re-crear secuencias de películas que son sugeridas en la trama y en donde el cine se convierte en su propio proyector de imágenes. También en *El amante de las películas mudas*, de Pablo Torre (Argentina, 1994), como en *Perdita Durango*, de Alex de La Iglesia (España, 1997) el protagonista vive una relación particular con el cine a través de un género, el cine mudo en el caso de la película argentina, o, en el caso de la película de Alex de la Iglesia, la obsesión del personaje con la secuencia típica del western: la muerte del pistolero. De ese modo, el personaje principal de *El beso de la mujer araña*, Luis Alberto Molina también “prefiere” tener una muerte heroica que le permita una unión espiritual y onírica con su compañero de celda Valentín Arregui, quien representa a su vez, el narratorio “atrapado” por la red de narraciones fílmicas que el primero le ha sabido tender.

Para terminar, valiéndome de la perspectiva ofrecida por los estudios femeninos, la semiótica y el psicoanálisis trazo una línea oblicua en el texto narrativo y su adaptación al cine, dejando al descubierto la “mascarada” a la que recurre el personaje homosexual, que se disfraza de mujer para cautivar al narratario y tejer la red que lo convierte en araña seductora de la trama, una “cinemática Sherezade”, como tildó Juan Goytisolo al personaje de Molina.

ESPECTADOR Y NARRATARIO: EL EFECTO HIPNÓTICO DEL CINE EN LA NOVELA Y EN SU ADAPTACIÓN AL CINE

(...) y la cámara vuelve a enfocar el jardín de plata, y vos estás ahí en el cine y hacete de cuenta que sos un pájaro que levanta el vuelo porque se va viendo desde arriba cada vez más chiquito el jardín, y la fuente blanca parece... como de merengue, y los ventanales también, un palacio blanco todo de merengue, como en algunos cuentos de hadas, que las casas se comen y lastima que no se ve a ellos porque parecerían como dos miniaturas.

¿Te gusta la película?

—No sé todavía. ¿A vos por qué te gusta tanto? Estás transportado.

Manuel Puig (*El beso de la mujer araña*)

Dentro del ritual nocturno de contar películas de parte de Molina a Valentín intervienen dos factores importantes, el primero es la inmediatez del relato, es decir el uso del estilo directo, y el segundo está relacionado con el efecto de hipnosis que causa la narración de estas películas en la oscuridad carcelaria:

“ (...) la inmediatez de las voces equivale a la inmediatez de las imágenes fílmicas, en el sentido de que nos hacen ver antes que conceptualizar lo narrado. El predominio de lo puramente visual es evidente hasta en los relatos de películas, que dan mucha importancia a la apariencia y a los actos de los personajes que a sus parlamentos. (Campos, René Alberto. *Espejos: la textura cinematográfica en La traición de Rita Hayworth*. Pág. 111)

Este primer elemento es compartido con la novela antecesora de Puig, *La traición de Rita Hayworth*, ya que ambas narraciones corresponden, como afirma Campos, a “un arte de narrarse en películas, un hacerse parte de la ficción”. En la utilización de este recurso directo, ya utilizado en el *Nouveau Roman*, puede determinarse el origen cinematográfico de la novela de Puig, y la notable influencia de la “cinefilia” del autor quedara tan latente en *El beso de la mujer araña*. Manuel Puig afirmó:

“ (...) estaba viendo eso, para prepararme para la película alemana en la novela y apareció en la T.V de Nueva York “Cat people”, la película de la mujer pantera. Y me resultó absolutamente irresistible. Aquí está todo. Todo en esa película me ayuda para introducir a los personajes, es ideal. (Amícola, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, 1992:45)

De esta forma no es de extrañar que algunos recursos de la novela beban de diferentes técnicas cinematográficas; para no ir tan lejos, que los documentos policiales del octavo capítulo en el que aparecen los nombres completos de los procesados así como su sentencia, actúen como *flashback*, al tiempo que el informe del capítulo 15 corresponda a una anticipación del desenlace, es decir a un *flash-forward*. Y que en general, la estructura de la novela sea el resultado de una técnica de montaje, preconcebida para lograr un efecto determinado y que supone una serie de rupturas en la supuesta homogeneidad del espacio y el tiempo de la acción representada, logrado mediante efectos de corte y disuelto que se produce ante todo al cerrar con puntos suspensivos las conversaciones nocturnas de los dos presos como si fuera un disuelto o mediante un “hasta mañana” o “Chau”, que funcionan como corte en negro; asimismo, es una

importante referencia tanto teatral como cinematográfica el hecho de introducir la letra cursiva a manera de monólogo interior, (por ejemplo cuando Molina piensa en una película para Valentín o cuando Valentín piensa en su propia película)

De modo que el estilo de Puig sería lo que definió Graciela Speranza como: “(...) en esta breve trama de equívocos, préstamos e inversiones podrían resumirse las relaciones complejas de la literatura de Puig con el cine, la matriz original de sus mayores innovaciones literarias.¹ Bien puede ser esta una de las virtudes de la narración, gracias a este uso de las técnicas cinematográficas que en la novela de Puig está todo parece amparado bajo el segundo factor: la oscuridad en la que se “proyectan” las películas narradas, como recuerda esta autora:

En el espacio estrecho de una celda en una cárcel argentina, un homosexual, Molina cuenta películas a su compañero, Valentín Arregui, un preso político de la dictadura. La celda de penumbras es desde el comienzo una cámara oscura donde Molina “proyecta” relatos que llenan el vacío estático de la prisión, alumbran la monotonía de la espera, invitan al diálogo más íntimo y acaban por seducir a Arregui el espectador distanciado que se deja atrapar por la fantasía etérea de la narración (Speranza: 121)

La oscuridad que en la novela aparece mediante los indicios de la vida carcelaria, como salidas al baño o horas de comida, o cuando Molina dice explícitamente “Nos apagan la luz tan temprano, y esas velas echan tan feo olor, y te arruinan la vista”; (Puig: 77) en la obra de teatro está orientada por la puesta en escena, la iluminación. Por último, en la película, la oscuridad es también visualizada ya que casi todas las secuencias que suceden en el interior en la celda son nocturnas y la luz de las escenas se dirige directamente hacia los personajes.



De forma que en las tres formas narrativas, Molina ejerce un papel de “proyector de imágenes” y se convierte en el doble más perfecto de Puig: “Molina ha aprendido en el cine el arte de la seducción narrativa y cautivado por la ilusión realista de la pantalla descrece de a distancia entre ficción y realidad”. (Speranza: 121)

¹ Speranza, Graciela. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Norma, colección Vitral, Buenos Aires. 2000. Pág. 122

La ficción de las imágenes comentadas, la textura de las mismas ayuda en el cambio a película de blanco y negro en las secuencias de la película de propaganda Nazi, contraria a la realidad de la celda que se brinda con matices de color, tonos discretos y un escenario vacío para crear un espacio de intimidad. Todo ello conforma el escenario de la “seducción narrativa” que se hace plenamente visual en el filme de Babenco.



En la novela, la primera noche de esa intimidad se abre bruscamente, *in media res*, con el relato de una película de Jacques Tourneur, *Cat people*, en la que la voz de Molina ocupa el vacío del narrador y se confunden deliberadamente los comienzos de la película con la versión de Molina y con la historia de los dos personajes.

Así también comienza la obra de teatro:

Una celda pequeña de la cárcel de Villa Devoto en Buenos Aires. Oscuridad total. De pronto caen luces blancas sobre las cabezas de dos hombres, están sentados, miran en direcciones opuestas,

Molina: A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Muy joven, el corte de cara... más redondo que ovalado, terminando en punta como un gato. (Puig, Manuel. *Bajo un cielo de estrellas. Adaptación escénica de El beso de la mujer araña*. Seix Barral, Barcelona, 1983. Pág. 71)

A partir de entonces se destaca en *El beso de la mujer araña* la fuerza hipnótica que Molina encuentra en las imágenes del cine, la preservación de los gestos, texturas y los colores en las películas narradas. Cada acción es narrada con lujo de detalles:

Valentín: ¿Y los ojos?

Molina; casi seguro que verdes. Mira al modelo, la pantera negra del zoológico, que estaba en la jaula echada. Pero cuando la chica hizo barullo con la hoja de dibujo la pantera la vio. (Puig: 71)

Es tan alto el grado de hipnosis a través del imaginario creado por el recuerdo de las películas, que la celda, prácticamente adopta la forma del celuloide, aprovechando el negro que funde hacia las imágenes:

Al respecto, Campos señala:

(...) los relatos de Molina son como dibujos verbales, ya que Molina le añade color a una superficie filmica que casi siempre es en blanco y negro, y utiliza una subjetivación de los contenidos originales. (Campos: 46)

Como sugiere Campos, la celda, a su vez, representa la inexistencia del espacio social en la que la oscuridad, previene al desconcierto y predispone al “negro” que antecede en las salas de cine. Siempre que Molina cuenta las películas el panorama de la cárcel es oscuro y silencioso.

De la misma manera que en la utilización del diálogo está la búsqueda del lenguaje apelativo de Puig que recurre también a la técnica teatral de “oir sin ver” y en una cadencia narrativa que intenta dejar el relato en la mejor parte propia de la técnica de novela radial y que después adoptó la telenovela:

—Después lo comentamos si querés, o mañana.

—Si, pero seguí un poco más.

—Un poquito más, me gusta sacarte el dulce en lo mejor, así te gusta más la película. Al público hay que hacerle así, sino no está contento. En la radio antes te hacían siempre eso. Y ahora en las telenovelas (Puig: 31-32)

No es entonces de extrañar que al igual que en *La traición de Rita Hayworth*, se utilice la técnica de la radionovela o radioteatro y en *El beso de la mujer araña*, el diálogo a oscuras nos obligue a llenar el espacio temporal de los personajes con gestos y rasgos físicos.

Recordemos que en el comienzo de la película de Babenco también se recurre (gracias a la idea de Puig para la puesta en escena) a una voz “femenina” que sale de la nada:

The screen is black. We hear a “woman’s” voice.

Voice of Molina: She, uh. Well, something a little strange, that’s what you notice, that she’s not a woman like the others. (Schrader Leonard. *Kiss of the spider woman. The screenplay*. Faber and faber, Winchester, 1987. Pág. 15)

En la novela, al contar las películas, Molina realiza mimesis directa, de forma que los textos filmicos nos llegan diegetizados o relatados por el personaje. Por ello, en la apertura de *El beso de la mujer araña* se combina lo mimético y lo representativo, mientras que en el filme, se recurre al *showing* de las imágenes narradas y a una parodia muda de lo que está narrado en off por Molina. En esta parodia Sonia Braga exagera los gestos, creando un performance de doble ficcionalidad y que se mantiene durante todo el relato de la película nazi en la adaptación cinematográfica.



En general, el proceso de hipnosis producido por el cine que hemos expuesto brevemente en *El beso de la mujer araña* y que se manifiesta en su adaptación a través de recursos fílmicos, está íntimamente relacionado con la teoría del psicoanálisis aplicada al cine en la que críticos como Christian Metz o Jean-Louis Baudry han analizado la actividad mental del espectador en la sala de cine.

Diversos teóricos han explorado la forma en que el psicoanálisis, con su énfasis en el deseo en la vida del individuo, ha influenciado el cine, al tiempo que algunos de ellos coinciden en que también el cine ha influenciado el psicoanálisis a partir de los movimientos surrealistas que vieron el cine como una manera de transgredir las fronteras entre sueño y realidad, utilizando el disuelto, la superimposición, la cámara lenta y haciendo que esto corresponda con la naturaleza del sueño.

De la misma forma, muchas de las teorías de Freud han sido usadas en para el cine como, la función del inconsciente, el retorno de lo reprimido, el drama edípico, la tendencia al narcisismo, a la castración e histeria y la represión de pensamientos pueden manifestarse mediante sueños y pesadillas.

Baudry en su ensayo “Ideological effects of the basic cinematographic apparatus” de 1970, fue el primero en ilustrar la teoría analítica para analizar el cine y explicó que la relación que el espectador mantiene con la pantalla activa un retorno al imaginario lacaniano, el periodo en el que las experiencias infantiles suceden y se unifican en el espejo:

the arrangement of the different elements-projector, darkened hall, screen-in addition to reproducing in a striking way of mise-en scene of Plato's cave reconstructs the situation necessary to the release of the “mirror stage” discovered by Lacan. (Creed, Barbara. Pag. 78)

Como en la etapa de imaginario del niño, el espectador de cine se identifica con la “idealización” de sí mismo a través de la glamorosa estrella: “He only see himself in a idealized way when the image is reflected back through the eyes of others. Thus, identity is always dependent on mediation. (Creed: 78)

Esta imagen reflejada, es lo que Gaylyn Studlar explica como el efecto cinemático que depende de otro mecanismo físico con orígenes pre-edípicos: el “day screen”, sugerida por Bertram Lewin y Baudry “as in a perversion, the cinema serves as the acting out mechanism for fantasies” y agrega: (...) Inmobile, surrounded by darkness, the spectator simultaneously is passive receiving object and active perceiving object (Studlar, 183). De igual modo, concluye Studlar, el cine genera en el espectador una pérdida de las fronteras de su propio ego en tanto que ofrece a través de la ensoñación el placer de lo infantil, posterior al trauma de separación de la madre.

La anterior etapa nos ayuda a vislumbrar los cinco factores que se intersectan entre la construcción psicoanalítica y el espectador:²

- Estado de regresión
- Situación de creencia
- Mecanismo de identificación
- Estructuras de fantasía-ficción cinematográfica

Durante el primer factor, el estado de regresión es producido por la inmovilidad de la silla, las sombras de la realidad, lo real no es real sino una simulación. Creed, a partir de Baudry, señala que el aparato cinematográfico lleva a un estado de regresión artificial, ayudado por el hecho de que el espectador observa imágenes en movimiento, no actores reales; todo ello contribuye a hacer que la experiencia cinematográfica sea más cercana al estado de ensueño que cualquier otra de las artes. Baudry como otros críticos psicoanalíticos argumentan que en el cine se produce una especie de regresión al estado de la primera infancia.

Como sabemos, Metz introdujo la noción del significante imaginario como la idea de que el cine hace presente lo que está ausente. Lo primero que realiza Christian Metz en su obra, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, es comentar la diferencia entre sueño y película, como saber del sujeto:³

² Stam, Robert. Burgoyne, Robert. Lewis, Sandy F. *New Vocabularies of film semiotics*. Routledge, London, 1992.

³ Metz, Christian. *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

El soñador no sabe que está soñando, el espectador de la película sabe que está en el cine: primera y principal diferencia entre la situación fílmica y situación onírica. Se habla a veces de ilusión de realidad para una y otra, pero la ilusión verdadera es típica del sueño y sólo de él. Por lo que respecta al cine, más vale limitarse a observar la existencia de una impresión de la realidad. (Metz: 91)

Esta impresión de realidad corresponde a la creencia que antecede a la identificación y a cualquier tipo de participación fantasmática entre el espectador y la película. A diferencia de la “impresión de realidad” característica del sueño, un espectador puede encontrar en el filme logrados sus más íntimos deseos como encontrar el ansiado romance ansiado, de modo que entre la película y el sueño se crean técnicas de satisfacción afectiva, lo que lo lleva a querer reemplazar lo real por lo que ve en el cine. En este sentido, las estructuras de fantasía-ficción cinematográfica están intimamente relacionados los conceptos de sueño: “Dream, fantasy and the cinema all have this in common: there are imaginary productions that have their source in unconscious desire, and the subject in all fantasmatic productions/projections is invariably present”, como señala Barbara Creed.

Asimismo, las producciones fantasmagóricas que se producen en la sala de cine, explica Metz, tienen más relación con la ensoñación (el *day-dream* de Freud), ya que existe una dualidad interna entre película y ensoñación ya que más que al sueño, es parecido al ensueño; estos se diferencian básicamente en la materialización de imágenes y sonidos.

Dicha dualidad se produce cuando el sujeto que sueña cree percibir y cuando la película de ficción que entra en competencia con el ensueño se convierte en una de las fuentes de la cinefilia, o sea la forma más ardiente de amor al cine.

Al respecto, indica Metz que “(...) en el cine, la participación afectiva puede llegar a ser particularmente viva, según la ficción de la película, según la personalidad del espectador, y entonces aumenta en un grado la transferencia perceptiva, durante breves instantes de fugaz intensidad” (Metz: 91).

Esto sucede con frecuencia en *El beso de la mujer araña* cuando Valentín, gracias a los métodos persuasivos de Molina se deja arrastrar —quizás engañar por un segundo— por las virtudes agógicas típicas de la película de diégesis y entra en acción, sin embargo es precisamente esta acción la que le despierte, la que lo saca de su breve caída en su dormirse particular (Metz: 92).

Esto sucede especialmente en el primer capítulo, cuando Molina cuenta una secuencia de *Cat people* y Valentín la fusiona con la realidad:

(...) se pueden ver desde afuera hay pájaros de todo tipo, volando alegres de un trapezio a otro, o hamacándose, o picoteando hojitas de lechuga, o alpiste, o tomando a sorbos el agüita fresa, recién cambiada.

—Perdoná... ¿hay agua en la garrafa?

—Sí, la llené yo cuando me abrieron para ir al baño. (Puig: 14)

La sed que siente Valentín es real y se la proporciona el detalle del relato de Molina. Igualmente sucede cuando Molina cuenta la escena de peligro entre la mujer pantera y la arquitecta. Valentín le dice a Molina:

–Bueno, es que yo no quiero hablar nunca de eso, pero no sé, ahora tenía ganas de contarte una cosa... que cuando empezaste a contar que la pantera la sigue a la arquitecta, sentí miedo.

–¿Qué es lo que te asustó?

–No me dio miedo por mí sino por mi compañera.

–Ah...

–Yo estoy loco, sacarte este tema.

–¿Por qué? Hablá si tenés ganas...

–Cuando empezaste a hablar de que a la muchacha la seguía la pantera, me la imaginé a mi compañera que estaba en peligro. Y me siento tan impotente acá, de avisarle que se cuide, que no se arriesgue demasiado.

–Te entiendo. (Puig: 41)

Como sucede especialmente en este instante de la novela, un espectador puede llegar a verse afectado profundamente por una película, que lo lleva a un estado de cansancio, de turbulencia afectiva. En este momento de creencia de la diégesis, según Metz, “el espectador habrá soñado un pedacito de película (...) una parte que figuraba en la cinta pero que fue vista en sueños” (Metz: 93).

Sin embargo, Valentín también llega a sentir lo contrario, es decir, agresividad hacia una película, como en el caso del filme de propaganda nazi:

–Si me dieran a elegir una película que pudiera ver de nuevo, elegiría ésta.

–¿Y por qué? Es una inmundicia nazi, ¿o no te das cuenta?

–Mirá... mejor me callo.

–No te calles. Decí lo que ibas a decir, Molina.

–Basta me voy a dormir.

–¿Qué te pasa?

–Por suerte no hay luz y no te tengo que ver la cara.

–¿Eso era lo que me tenías que decir?

–No, que la inmundicia serás vos y no la película. Y no me hables más. (Puig: 63)

Valentín rechaza el contenido político del filme ya que es completamente opuesto al de sus ideales marxistas, aunque la estética del mismo no le molesta y al final querrá escuchar el final de la historia sólo como “material de propaganda” (Puig: 86).

Al respecto, Metz afirma que:

la agresividad contra una película –cuya forma consciente, en ambos casos, consiste en declarar que no nos ha gustado, es decir que ha sido un mal objeto– puede responder asimismo a una intervención del Super yo y de las defensas del Yo, que cogen miedo y contratacan cuando la satisfacción de Ello ha resultado ha resultado en cambio muy viva, como sucede a veces con películas “de mal gusto” (Metz: 99)

Por ello, para que al sujeto le “guste” una película, afirma Metz, conviene en suma que el detalle de la diégesis halague lo bastante a sus fantasmas conscientes e inconscientes para permitirle una cierta saciedad pulsional, y también conviene que esta saciedad se mantenga contenida dentro de ciertos límites, “que permanezca sin rebasar el punto movilizador de angustias y rechazos” (Metz: 99).

Tocamos aquí la segunda gran diferencia entre el estado fílmico y el estado onírico. Como realización alucinatoria de deseo, la película de ficción es menos segura que el sueño debido a que falla más a menudo en su misión ordinaria. Lo que pasa precisamente es que no es alucinatoria, más bien se basa en percepciones verdaderas que el sujeto no sabría moldear a gusto, en imágenes y sonidos que le vienen impuestos desde fuera.

De esta forma, hemos valorado los motivos psicoanalíticos que conllevan al protagonista de *El beso de la mujer araña* a afirmar y validar su identidad través de símbolos imaginarios del cine, de la glorificación y satisfacción sexual de éste, Molina con las películas que lee y reescribe y los momentos en que el lugar imaginario sustituye al lugar real y cuya abstracción es contagiada a Valentín en algunos momentos, así también, su disgusto ante la contradicción estética y temática de la película nazi.

Finalmente nos queda señalar la manera en que la película fantástica, *I walked with a zombie*, entra en el territorio del sueño, ya que posteriormente se mezcla con la idea de trópico de la alucinación final de Valentín, mezclada con el efecto de la morfina.

(...) voy nadando con la cabeza afuera del agua así no pierdo de vista la costa de la isla, y estoy muy cansado al llegar a la arena, no quema más porque el sol ya no está tan fuerte y antes de que se haga de noche tengo que buscar alguna fruta de la selva, no sabés que linda es esta mezcla de palmas, de lianas, a la noche está todo plateado, porque la película es en blanco y negro, “¿y la música de fondo?”, maracas muy suaves, y tambores, “no será una señal de peligro?”, no es música que anuncia, al iluminarse un foco muy fuerte, la aparición de una mujer muy rara, con un vestido largo que brilla. “¿de lamé plateado, que le ajusta la figura como una vaina?” (Puig: 285)

Los elementos tropicales como la isla, los sonidos de tambor, una llegada por mar y una mujer vestida con un traje largo, recuerdan al relato de Molina de *I walked with a zombie*, mientras que la figura de la mujer araña que se mezcla con el recuerdo de Marta y que le da de comer víveres que le dio a probar Molina en la celda, forman parte de la identificación de la película como alucinación.

Esta película-sueño-fantasma, al pertenecer al grupo de la fantasía o irrealidad, obedece únicamente a otra lógica de género a una regla de juego propia en las que lo absurdo es perfectamente coherente: en otras palabras, la impresión que se logra es de “absurdo verdadero” (Metz: 106), y es con ello con lo que cierra el “final enigmático” de la novela de Manuel Puig.

En el filme, el trópico es el camino a una sorprendente luminosidad, al exterior que representa la libertad o más bien la liberación de las ataduras de Valentín y donde lo único que cuenta es el amor que siente hacia Marta. El espectador puede reconocer que se trata de la misma playa que la del comienzo de la película de la mujer araña (interpretada por Sonia Braga), pero ésta no aparece en este sueño; es Marta (Sonia Braga) quien acapara toda la secuencia. Marta saca a Valentín del submundo de la alucinación provocada por la morfina y lo entrega al sueño “corto pero feliz” que no es otro que el de la muerte.



A diferencia de la novela en la que la mujer araña no está presente en ninguna película narrada por Molina, en el filme de Babenco, Molina le anticipa la historia de la mujer araña; esto sucede en la secuencia 10 (a) cuando Molina está deprimido porque sabe que se separará de Valentín:

Valentín: Tell a movie. You'll feel better.

(Curfew buzzer. The dim light bulb goes out. Valentín moves to his bunk alone in the dark, Molina turns to the moonlight window and spins another web.)

Molina: Once upon a time, on a tropical island far away, ther lived a strange woman.

(pause)

She wore a long gown of black lamé that fit her like a glove. But the poor thing, she was caught in a giant spider web that grew from her own body.

(Cut to:)

Ext. Tropical beach-night (Schrader: 69)



De modo que lo que en la novela es únicamente una personificación oral que hace Valentín al despedirse de Molina, cuando la bautiza como “(...) la mujer araña que atrapa a los hombres en su tela” (Puig: 265), en la película este rasgo desaparece y se recurre al *showing* y proyección directa del comienzo de la película de la mujer araña en una playa tropical que aparecerá de nuevo en la película que sueña Valentín.

Si bien, los arácnidos poseen una mitología propia, ya que se les relaciona con leyendas en las que devoran a sus hijos o que les protegen, o son seres humanos convertidos en insectos a causa de un castigo divino, estos insectos se han “humanizado” a tal punto de convertirse en un mito del comic, de la televisión y desde luego del séptimo arte.

Estos personajes con características arácnidas pueden poseer rasgos humanos y en escasas ocasiones, y entre ellas en el filme de Babenco, poseen atributos femeninos, como nos demuestra el siguiente apartado.

- **VALENTÍN: EL NARRATARIO “ATRAPADO” EN LA TELARAÑA DE MOLINA**

*La primera lágrima que derramé por ti cayó sobre los
puntos de crochet a cuatro agujas. Pero yo seguí tejiendo,
casi sin darme cuenta de nada*
Reinaldo Arenas

El motivo de la araña surge de antiguas leyendas y relatos de todo el mundo, aparte del más conocido y relatado en *Metamorfosis* de Ovidio.⁴

También se han hecho referencia a otras arañas en la literatura griega que están presentes en historias de clásicos como Homero cuando describe la “red” que Hefesto le tiende a Afrodita al descubrir su infidelidad, o cuando Esquilo utiliza la imagen de una araña venenosa en la tumba de Agamenon. Así como las redes tejidas por las arañas han sido metáforas de atrapar a los desprevenidos, también han sido empleadas como símbolos de fineza y sutileza –ya que como se percibe en textos de Shakespeare y Swift– se ha hecho hincapié en el tejido de la araña que sale de su propio abdomen, “se teje a sí misma” y por ello muchas veces queda atrapada en su propia red, por eso se diferencia de insectos como la abeja que hace una gran labor buscando los recursos fuera de sí o la mosca que generalmente cae en la red de la araña y es devorada por ésta.

Otros autores han utilizado el motivo de la araña, como Walt Whitman quien se refirió al alma humana como a una araña silenciosa o Flaubert, para referirse a las fantasías de Emma Bovary como a las “de una araña que teje en la oscuridad”. De otro modo, el motivo de la mujer araña puede llegar a convertirse en un arquetipo junguiano, como explica Marco Kunz en su estudio sobre Manuel Puig distingue mujeres transformadas enteramente en arañas de otras que son seres mixtos, mitad mujer, mitad araña. La metamorfosis es a menudo un castigo por la violación de algún tabú, recordemos que ofendida Atenea, castiga a Aracne por la superioridad

⁴ Ferber, Michel. *Dictionary of literary symbols*. Cambridge University Press. Cambridge, 1999

de la mortal en el tejido y por su indiscreción del tema erótico que representa su tapiz: las aventuras amorosas de los dioses.⁵

El motivo de las arañas con sus variantes es realmente universal, me permito retomar varios ejemplos, entre ellos, un mito siberiano aparece la mujer araña como madre ancestral: cuando el cuervo acabó de crear el mundo, los hombres nacidos del polvo no tenían mujeres, pero la araña bajó a la tierra en su hilo, creció y dio a luz a cuatro hijas. Una leyenda esquimal que cuenta que una muchacha escapa de la luna con ayuda de una sogá pero que al llegar a la tierra abre los ojos demasiado pronto y se convierte en araña. Otros relatos de los indios norteamericanos, en los que la mujer araña viene también de la luna, como la de los Pawnees quienes creen que es hija de ésta o que fue desterrada allí porque impidió el crecimiento de la tierra, mientras que los indios navajos la imaginan como un espíritu benigno que vive en una habitación subterránea y que ayuda a los héroes con sus fórmulas mágicas. “En todo caso, concluye... no deja de ser una figura ambivalente que ora se muestra favorable a los ruegos humanos, ora da rienda suelta a sus fuerzas peligrosas y destructoras” (Kunz: 49).⁶

En la literatura latinoamericana, Gabriel García Márquez, en su conocido cuento “Un señor muy viejo con unas alas enormes” narra “un espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres”; asimismo Reinaldo Arenas logra una identificación de la araña como figura materna, a través de *Cantando en el pozo*; Algo similar sucede en el cuento de Julio Cortázar, “Usted se tendió a su lado” en el que una madre le pide a su hijo que no la convierta en madre araña, al impedir comprarle preservativos en una farmacia cercana. También Adolfo Bioy Casares cae en la red narrativa del motivo arácnido en su cuento “Moscas y arañas” de *Historias fantásticas*, en la que la araña representa la “chupasangre” letal, como en el cuento “La almohada” de Horacio Quiroga.

Por otra parte para bajo la mirada psicoanalítica, la figura de la araña puede significar la castración matriarcal: estrangula al hijo, lo paraliza, usurpa su potencia e impide el desarrollo libre de su sexualidad, cuestión que Freud relaciona con el miedo y con la repugnancia que inspira la araña a muchas personas como madre fálica ya que en él se expresa el terror al incesto y el asco a los genitales femeninos.⁷

De forma que la araña, viene siendo, un símbolo ambivalente de protección y devoración que tanto en las creencias populares como en los relatos se relacionan con la seducción (oral) de la Gran Madre, en lo que correspondería a *El beso de la mujer araña*, esta puede llegar en el subtexto de la historia, una solución negativa, como expresa Kunz: “la araña hembra podría devorar al macho después del acto sexual, es decir, traicionarlo, destruirlo igual que la mujer pantera mata al hombre que ha osado besarla”.

Son muchas las formas en que se expresa esa capacidad de atracción de la madre Araña: la manera en que Molina “teje” para Valentín la red de películas narradas para acercarlo y seducirlo; seducirlo implica ser consciente de la diferencia del otro. Recordemos que “seduction can never occur between equals” y que en el caso de Molina está encaminada a crear un deseo

⁵ Kunz, Marco. *Trópicos y tópicos: la novelística de Manuel Puig*. Sociedad Suiza de estudios hispánicos. Laussane, 1994. Págs. 43-54.

⁶ Para saber más sobre el motivo de la mujer araña que aparece en otras películas y postales y litografías del siglo XIX se recomienda el estudio de Milagros Ezquerro “Que raconter c'est apprendre à mourir”, incluido en las *Actas del III Simposio del Seminario de Estudios literarios*. Universidad de Toulouse Le Mirail, Toulouse, 1980. 295-99.

⁷ Del mismo complejo se deriva, según Freud, el mito de la cabeza de Medusa: la vagina dentatta.

en Valentín y procurarle un placer sexual. En la seducción siempre opera entre el cortejo y el rapto como en un ritual de deseo y poder ejercido sobre el otro y en el que la traición siempre está presente.⁸ En *El beso de la mujer araña*, la seducción oral que ejerce Molina está ayudada con regalos: víveres que hace traer a la celda para compartirlos con Valentín y así crear esta necesidad gustativa en el otro. Asimismo, Molina se ocupa de su compañero como una madre, lo arrulla con sus relatos, lo cuida cuando está enfermo, cuida de su cuerpo. y al mismo tiempo logra atraparlo con su tela para poder transgredir las restricciones morales que existen sobre la sexualidad.

Al mismo tiempo recordemos que la araña es un ser ambivalente y puede llegar a jugar un doble juego en el que ella misma puede salir perjudicada. Esto ocurre en *El beso de la mujer araña*, cuando el lector descubre el doble juego de Molina en el que toma partido de la información que el director de la cárcel quiere sobre Valentín y que con el apoyo de todo su aparato de represión, aplica una estrategia de araña: utilizando a Molina como señuelo tiende una red y espera que, tarde o temprano, Valentín quede atrapado, pero es Molina quien queda atrapado en ella.

Hemos citado antes a Freud quien explica la percepción que se tiene de las arañas: una mezcla entre asco y fascinación, recordemos que cuando Molina quiere corresponder a las caricias de Valentín, le pregunta “¿no te da asco que te acaricie?” y agrega: “Valentín... si querés, podés hacerme lo que quieras... porque yo si quiero(...) si no te doy asco” (Puig: 221), lo que se repite al momento de pedirle un beso de despedida, como hemos visto anteriormente.

Valentín, como en todas las películas que cuenta Molina y que relatan encuentros entre una mujer y un hombre que tienen que luchar contra poderosas inhibiciones y repulsiones, de tipo social o psicológico, deberá vencer la repulsión o “asco” para vencer la barrera sexual que le impide hacer el amor con Molina y besarlo. Todo esto es logrado, gracias a las tramas que subconscientemente ha escogido Molina que concluyen con una realización amorosa (desde la mujer pantera hasta la que se vuelve prostituta para ayudar a su amante), y que encierran su verdad emotiva en cuanto a su amor por Valentín y el papel que debe jugar con el director.

Al tiempo, lingüísticamente hablando, la novela recurre a expresarse en términos “arácnidos”, para mostrar la apariencia de red del relato: Valentín dice: “En este momento no estoy solo, estoy con ella y con todos los que piensan como ella y yo, ¡eso es!...y no me lo tengo que olvidar. Es esa la punta del ovillo que a veces se me escapa. Pero por suerte ya la tengo. Y no la voy a soltar”. Por ello las expresiones recurrentes en el texto: “tirar del ovillo”, “atar cabos”, “vérsela la punta”, “perder el hilo” están relacionadas con el acto de tejer: una práctica femenina por excelencia a partir de dos mitos antes señalados: Arcane y Ariadna.⁹

A esta feminidad de Molina-mujer, en el acto de tejer “historias” es decir de recrear lo imaginativo se antepone lo puramente didáctico, expresado en el discurso marxista de Valentín-Varón, que actúa como una Minerva, pero que a diferencia del mito, no castiga a Aracne sino que permite aflorar en él esa ánima y que deja en Molina flotar un animus ideológico que le permite ayudarlo cuando ha salido de la prisión.¹⁰

8 Newmar, Jenny. Ed. *The Faber book of seductions*. Faber and faber, London, 1988. Introducción.

9 Hunter, Priscilla. "Molina and the weaving Goddesses: Thread Imagery in Manuel Puig's *El beso de la mujer araña*". *Critical essays on the Literature of Spain and Spanish America*. Ed. Julio Baena. Boulder, 1991. Pág. 133-44. Citado por Martí Peña Guadalupe. *Manuel Puig ante la crítica-Bibliografía analítica y comentada*. Vervuert. Madrid, 1992.

¹⁰ Según los arquetipos de Jung, el ánima es el lado femenino del hombre y el animus, el lado masculino de la mujer.

La femeneidad maternal de Molina y la conversión de Valentín en sujeto infantil, es también expresada por Lucille Kerr, refiriéndose al momento en que el primero ejerce control sobre el cuerpo de Valentín:

When Valentín becomes ill from the poisoned food and loses control over his own body, he follows through on the arrangement by which he is to surrender that body to Molina, who is pleased to control and to cater to it. Valentín, reduced to an infantile state of dependency, must look to his partner for nourishment and comfort. Molina, ever the self sacrificing "mother", feeds him the food sent from his own "mother", cleans him, and tell him bedtime film stories chosen for his "son's" delight. (Kerr: 205)

Así, se produce una simbiosis entre oralidad, tacto, sexo, excremento y comida, en la que se expresa el valor simbólico de la comida a favor de la sexualidad.¹¹ Molina en su actitud de "ama de casa" ejerce un papel de protector, como se demuestra en la segunda parte de la novela:

—Bueno, un ratito que acomodo esto... y yo me hago un té de manzanilla que me muerdo de los nervios que tengo, y vos te comés una patita de pollo, o no, son las cinco no más... Mejor un té conmigo, y unas galletitas que aquí tengo, de las más digestivas, las "express", que me las daban de chico cuando estaba enfermo. Cuando no existían las "criollitas".

—Por favor, ¿no me darías una ya?

—Bueno, una, y con dulce y todo, ¡pero de naranja! Por suerte me trajeron todo de lo más fácil de digerir, así que podés entrarle a todo, menos al dulce de leche, todavía. Y enciendo el calentador y ya. A chuparse los dedos.

—Y la pata de pollo, ¿no me la darías, ya? (Puig: 162)

Al tiempo que Molina es "permisiva" con las golosinas que trae para compartir y que sirven como abrebocas de la cena, el banquete acaba con una petición de Valentín:

—Porque para que fuera completo el programa faltaría algo.

—Che, se supone que acá el degenerado soy yo, no vos.

—No embromés. Faltaría una película, eso es lo que faltaría. (Puig: 163)

Según Kerr y Dapaz, los relatos de Molina son como canciones de cuna que se relacionan con el estado infantil al que se va trasladando Valentín: un estado infantil en el que se incorpora el lenguaje "los cuentos de hadas", la dialectica fecal, y la sexualidad.

Para dar fin a este capítulo sobre *El beso de la mujer araña*, ¿no han echado en falta descubrir al personaje de Valentín Arregui, el voráz narratario de la trama? No se han preguntado acaso, ¿de dónde proviene el personaje de Valentín?: No será suficiente con saber que Valentín es un personaje inventado por Puig a partir de varios revolucionarios que sufrieron torturas en las cárceles argentinas y con los que Puig dialogó y de quienes incluso llegó a hacerles grabaciones para conocer a fondo la forma en que opinaban de ciertos y la manera de expresarse. En el personaje de Valentín está expresado el discurso revolucionario de los 70 a

¹¹ Dapaz Lilia. "Más allá del principio del placer del texto. El misterio de la celda siete". *Hispanic journal* 5.1 (1983) 87--99. Citado por Martí Peña Guadalupe. *Manuel Puig ante la crítica-Bibliografía analítica y comentada*. Vervuert. Madrid, 1992.

partir de los testimonios directos y que comienza con la imposibilidad de contar del mismo personaje. “Interpelado por Molina, Arregui apenas reconstruye fragmentos de un modelo marxista mecanicista de interpretación de la historia y una ética revolucionaria” (Speranza: 109).

Considero entonces, que es el momento apropiado de detenernos para observar las características narrativas del personaje de Valentín y su función como narratario explícito e intradieгético de *El beso de la mujer araña*, ya que es él a quien van dirigidas esas redes verbales que teje Molina.

La historia que no se cuenta de Valentín mantiene relación directa con todo aquello que sucede en la novela por fuera de la celda. Ya que la acción que avanza cronológicamente desde el 20 de julio de 1974 se desarrolla a partir de algunos sucesos en la historia argentina. Nos preguntamos pues: ¿Que sucede por fuera de la celda en *El beso de la mujer araña*? El 12 de octubre de 1973 asumió el gobierno Perón y desde entonces la izquierda le declaró la guerra al gobierno, así comenzaron a suceder una cadena de atentados terroristas durante los primeros meses de 1974, y el gobierno intenta frenar dichos atentados mediante la sanción de una ley castigando severamente los atentados terroristas, pero cuando esto no da resultado favorable, se crea la “triple A” (Acción Anticomunista Argentina). Al morir Perón, su viuda ejerce la presidencia el 12 de junio, en medio de huelgas, protestas y desórdenes generales; esto en términos resumidos corresponde al contexto externo de la narración.¹²

De modo que en el círculo externo contiguo a la celda y como parte integrante de la realidad externa, surgen los temas de violencia, terror, miedo, tensión y existe “una yuxtaposición entre el profundo afecto que se desarrolla en el aislado confinamiento de la celda y el mundo descalabrado e impersonal, corporizado en el sistema penitenciario” (Jessen: 73), al final este universo cruel y desmoralizante es el que gana ya que el revolucionario y el homosexual mueren a manos del sistema.

Por decirlo de otra manera, Valentín es un personaje ficcionalizado y re-convertido en narratario en *El beso de la mujer araña*, como sugiere Ricardo Piglia:

(...) Valentín Arregui en *El beso de la mujer araña*, como Pozzi en *Pubis Angelical*; Larry en *Maldición eterna* a quien lea estas páginas, son personajes y vidas reales a las que Puig contrapone una voz ficcional que dialoga y las enfrenta (...) Puig ficcionaliza lo testimonial y borra sus huellas. (Piglia, Ricardo. “Formas de narrar”, en: *La argentina en pedazos*. Ed. La Urraca, Buenos Aires, 1993)

Centrándonos en la función del narratario, en *Introduction to the study of the Narratee*, Gerald Prince describe los tres tipos de narratario: nadie en particular, un narratario que es nombrado pero que no es un personaje de la historia y el tercero, al que corresponde Valentín, un narratario-personaje que juega principalmente el rol de oyente o lector y que participa activamente en la trama. Este tipo de narratario-personaje puede verse afectado por las historias que le cuentan o permanecer impávido.¹³

¹² Jessen, Patricia B. *La realidad en la novelística de Manuel Puig*. Ed. Pliegos, Madrid. 1990. Pág. 71-73.

¹³ Prince, Gerlad. "Introduction to the study of the narratee", incluido en *Essentials of the theory of fiction*. Ed. Michael Hoffman, Patrick Murphy, Duke Press University. Durham, 1988. Págs. 313-155. En castellano, incluido en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullà, Ed. Grijarbo Mondadori, Barcelona, 1996. Págs. 151-162.

En *El beso de la mujer araña*, al tratarse de una narración oral y realizada en un espacio minúsculo como es la celda, el narratario se manifiesta como alguien interesado en la narración, que la pide en ocasiones porque no puede conciliar el sueño o como si se tratase de una “droga curativa” (para olvidar el dolor de estómago provocado por la comida, como en los capítulos 6 y 7), Valentín adopta en breves ocasiones la posición de narrador, cuando cuenta su pasado con Marta o cuando le describe a Molina la carta enviada por Lidia; de modo que entre ambos se desarrolla un juego discursivo en el que Puig hace dialogar a sus personajes, haciéndolos entrar en una dialéctica de voces enfrentadas que a medida que avanza la narración terminan por contagiarse simultáneamente.

Asimismo, dentro del pacto de la narración/elocución que se establece entre ambos prisioneros, Valentín se configura como un narratario / interlocutor en ocasiones tan dócil que Molina ejerce un control casi total sobre el diálogo, mientras que en otras ocasiones se rebela y actúa como interlocutor / comentarista crítico, como cuando interviene en la narración de la película de la mujer pantera para dar su propia interpretación “pseudofreudiana”:

- Estábamos en que se va a casar con el de la pipa. Te escucho
- Por qué ese tonito burlón?
- Nada, contame, dale Molina.
- No, hablame des de la pipa vos que ya lo conocés mejor que yo, que ví la película.
- No te conviene el de la pipa.
- ¿Por qué?
- Porque vos lo querés con fines no del todo castos, ¿eh? Confesá.
- Claro.
- Bueno, a él le gusta Irena porque ella es frígida y no la tiene que atacar, por eso la protege y la lleva a casa donde está la madre presente, en todos los muebles, y cortinas y porquerías, ¿no lo dijiste vos mismo?
- Seguí.
- Él si ha dejado todo lo de la madre casi intacto es porque quiere ser siempre un chico, en la casa de la madre, y lo que trae a casa no es una mujer, sino una nena para jugar.
- Pero eso es todo de tu cosecha. (...) (Puig: 24)

Valentín busca darse “su” lugar en la narración y por ello interviene frecuentemente. Sobre ello, explica Kerr:

Valentín, the subject who idealizes egalitarian relations and who in seeking revolution seek liberation for everyone, winds up continuing to try to dominate and control the interlocutor to whom he as also had to surrender throughout the novel. (Kerr: 218)

Por ello, el buen resultado de las estrategias narrativas de Molina es lo suficientemente poderosa y complaciente que convierte al comentarista crítico en un oyente dependiente cuyo deseo de escuchar historias ayuda al narrador en su privilegiada posición discursiva que se mantiene hasta el final. De forma que Valentín cede ante Molina, quien a su vez, regula su propia narrativa, de tal manera que puede “tantalizar” y torturar a su compañero; por esta razón

y como Molina quiere complacer más que torturar, ejerce una función disruptiva –adoptando su propia estrategia de narrar– que da el resultado adecuado dentro de la oralidad del discurso:

- No me gusta pero estoy intrigado.
- Si no te gusta, entonces no te cuento más.
- Como quieras, Molina.
- Claro que terminarla esta noche sería imposible, falta mucho, casi como la mitad.
- Me interesa mucho, casi como material de propaganda, nada más. Es un documento en cierta forma.
- De una vez, ¿te la sigo o no te la sigo?
- Seguí un poco.
- Ahora suena como si me hicieras vos un favor a mí. Acordate que fuiste vos el que me pidió que no tenías sueño y te contara algo.
- Y te lo agradezco mucho Molina.
- Pero ahora me desvelé yo, me embromaste bien.
- Entonces contame un poco más y nos va a venir el sueño a los dos, si Dios quiere. (Puig: 86)

De esta forma entre ambos personajes se crea una especie de “vampirismo narrativo” en el cual se debaten en relaciones de poder y placer ligadas al lenguaje y a la producción del discurso:

To speak or narrate means not only to control what is said or heard; it is also to lay oneself open to attack and to make oneself vulnerable to the seizure of control by an interlocutor whose silence, therefore, may very well be a sign of a potential instead of a sin of powerlessness. (Kerr: 196)

Probablemente sea por lo anterior, que cuando Valentín posee a Molina, la escena está entrecortada por murmullo y expresiones de placer y aliñadas con la suave petición de “callado, quedate callado un poquito” (Puig: 222) para poder dar placer y al mismo tiempo, mantener el control sobre el cuerpo del otro y por tanto, producir la plena fusión entre ambos.

De la misma forma en que Sherezade necesita un oyente para no morir, Molina necesita a Valentín como oyente para “no volverse loco”, lo que nos lleva a pensar que las películas como subtextos de la trama *El beso de la mujer araña*, resultarían imposibles sin la figura de un narratario. Al mismo tiempo, la caracterización de ese narratario ejerciendo un rol opuesto al del narrador se convierte en un “tira y afloja” de la cuerda discursiva que mantiene la atención del autor, al tiempo que es un signo de verosimilitud, como afirma Gerald Prince en su ensayo sobre el narratario.

Aparte de la caracterización que ejerce el narratario, el juego de roles contribuye notablemente al desarrollo de la trama, ya que ayuda a ilustrar algunos temas, ironiza sobre otros, etc., llevándonos a una compleja situación narrativa entre los dos personajes. Veamos como se desarrollan sus funciones en *El beso de la mujer araña*, teniendo en cuenta las anteriores características.

EXISTENTES. VALENTÍN Y MOLINA: EL DESEO ENTRE REJAS

En la novela de Manuel Puig, *El beso de la Mujer araña* dos presos que han convivido en una misma celda de Buenos Aires durante la represión peronista de los años 70 en Argentina se despiden con un beso. Ellos son, Valentín Arregui, estudiante de periodismo y revolucionario marxista y Luis Alberto Molina, un vidrierista de tiendas de ropa, encarcelado por abuso de menores.

En esa unión corporal y sentimental de ambos personajes, la novela alcanza a transgredir los límites del amor ideal platónico y accede a la realidad carnal del amor homosexual, ejerciendo un estado de derecho que no ha tenido la llamada “literatura homosexual en América Latina”, como explicaremos más adelante, basándonos en algunos textos latinoamericanos.

De tal modo pues, el verdadero beso de la mujer araña en la novela de Puig no es otro que el que da un gay o *loca* a su amado-amante heterosexual.¹⁴

Un beso tan transgresor en su época, que la audiencia gay encontró en la historia llena de fantasía relatada por Molina un lugar de evasión en el exilio o en la vivencia de distintos periodos dictatoriales de Iberoamerica y en pleno decline de la dictadura franquista en España.¹⁵

No solamente por estar escrita en los convulsionados años 70 cuando se ejercen diferentes dictaduras en países como Brasil, Argentina y Chile, sino porque su protagonista es explícitamente homosexual, la publicación de *El beso de la mujer araña* estuvo acompañada de controversias y diferentes dilemas, que en un contexto diferente pero también de inminente provocación, indujeron a su traslación a las tablas (para la que Puig re-escribió la obra publicada en un volumen donde recogía dos piezas teatrales: *Bajo un manto de estrellas* y *El beso de la mujer araña*, 1983) y estrenada en Valencia en 1981.¹⁶

Posteriormente luego alcanzaría una nueva gloria, no sin dejar a su paso polémica, con el filme de Hector Babenco en 1985, y éste no sería el último triunfo de *El beso de la mujer araña* ya que en Nueva York en mayo de 1990 se estrenaría el musical dirigido por Harold Prince que alcanzó gran popularidad y cuyo libreto musical también había sido escrito por Puig.

Así pues, en cada uno de sus translaciones narrativas *El Beso de la mujer araña* conserva el símbolo del beso ya que fundamenta el título de la novela evocando la fantasía del relato de Puig

¹⁴ Manuel Puig prefería la palabra "loca" a la de homosexual. En una entrevista con Giovanna Pajetta aparecida en la revista Crisis No. 41, abril de 1986 el autor expresó: "para mí la homosexualidad no existe. Heterosexualidad tampoco. El sexo es intradescendente, es tan necesario como comer y dormir, un acto de la vida vegetativa (...)".

¹⁵ Así lo expuso Francisco Umbral en su comentario sobre la obra de teatro: "(...) Puig ha jugado fuerte, como Genet y Marcuse, Freud y otros defensores de la liberación sexual (...) Asistimos al psicoanálisis ya que cada uno es paciente y analista del otro". "Homosexualidad y marxismo", *El País*, mayo 1 de 1981.

¹⁶ Editada por Seix Barral, Barcelona.

con la imagen ambigua figura de “la mujer araña” que proviene del bautizo de Valentín a Molina: “vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela”.¹⁷

El beso surge así en la novela:

(...)

—...

_Molina, ¿qué es?, ¿me querías pedir lo que me pediste hoy?

_¿Qué?

—El beso.

_No, era otra cosa.

_¿No querés que te lo dé, ahora?

_Sí, si no te da asco.

_no me hagas enojar.

—...

—...

_Gracias

_Gracias a vos

Este beso viene anunciándose dos páginas antes, cuando Molina le pide a Valentín “algo que nunca hiciste, aunque hicimos cosas mucho peores” (Puig: 164). De esta forma, el beso en la novela de Puig constituye el hito del lenguaje homoerótico de la narración en el tiempo y espacio de represión absoluta ya que la celda impide la libertad de movimiento de ambos personajes y que durante la época de represión política hacía de la homosexualidad algo proscrito, prohibido y negado.

Molina y Arregui, cuyos nombres completos sólo son revelados por el documento oficial ya que entre ellos no existen otros nombres que Molina (suprimido el nombre) y Valentín (suprimido el apellido), se besan segundos antes de que Molina sea puesto en libertad. El beso constituye pues, un regalo de despedida y un lazo simbólico de su estrecha relación en la celda.

Antes de adentrarnos en el valor metafórico de ese beso, es importante tener en cuenta el valor nominativo que ejercen en la trama los dos únicos protagonistas y agentes diegéticos de la novela: Valentín y Molina. ¿Por qué uno es identificado por el nombre y otro por el apellido?. Veámos la forma en que se produce la primera nominación de los personajes ficcionales y cómo la identificación del nombre y está ligada a la función que se le ha asignado en la trama:

—¿Te puedo interrumpir, Molina?

—Si, pero ya falta poco, por esta noche quiero decir.

—Una cuestión sola, que me intriga un poco.

—¿Qué?

¹⁷ Puig, Manuel. *El Beso de la Mujer Araña*. Barcelona, 1976. Pág.265. -En adelante la obra será citada como BMA y corresponde a la decimosexta edición en Biblioteca de Bolsillo de Seix Barral.

- ¿No te vas a enojar?
- Depende
- ¿Con quien te identificas?, ¿con Irena o la arquitecta?
- Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína.
- Seguí
- ¿Y vos Valentín, con quién?, estás perdido porque el muchacho te parece un tarado.
- Reíte. Con el psicoanalista. Pero nada de burlas (...) (Puig: 31)

De esta forma, se ejercen funciones con respecto a los nombres Molina y Valentín, la diferencia nominal marca la distancia entre ambos personajes: Molina busca estar más cerca de Valentín por eso le llama por su nombre al tiempo que Valentín más alejado de Molina, por eso le llama por su apellido.

Igualmente, la nominación de los personajes en la novela está estrechamente relacionada con la trama y con el carácter que quiso dar Puig a los personajes, como sugiere Suzanne Jill Levine en su biografía crítica del autor:

(...) as his name suggests, Molina is Manuel in his sexual preference, while Valentín, a caricature of a Marxist guerrilla fighter, fulfills not only Manuel's wish for a straight lover but also embodies Manuel's questioning consciousness" (cita: Valentín mouths Manuel's oft-repeated remark that sex is the most innocent thing in the world, and has been corrupted by the roles and meanings assigned to it by social systems. (Levine, Suzanne Jill. *Manuel Puig and the spider woman*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2000. Pág. 259)

Como resultado, Valentín sería más bien una nominación implícita de su valentía como militante y Molina una lejana voz feminizada de Manuel.

Volviendo al beso de Valentín como regalo para Molina, la metáfora de la unión se torna una recompensa para ambos que marca el principio del fin, el origen y la destinación de sus deseos individuales. La académica Lucille Kerr señala sobre ello:

The "kiss of the spider woman" is not only the kiss that gives life to a set of fictions designed to entrap particular listeners: it is also the kiss of death, the kiss that marks the coming end of things in fiction and text alike. He rejects Valentín initial comparison of him to a mujer pantera after declaring: "es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar", preferring instead the spider woman metaphor. Nonetheless, he also seems drawn to the kind of ending that could have been set up by Molina—that is, by a femme fatale. (Lucille, Kerr. *Suspended fictions*. University of Illinois Press. Urbana and Chicago. 1985. Pág. 213)

Mientras que la recompensa de Valentín es poder besar a la mujer pantera, para Molina es el premio final por su seducción verbal, al tiempo que se prepara al lector para la separación de ambos cuerpos masculinos y para el dramático desenlace.

Por ello al separarse, en el beso se funden ambos personajes y los roles que han ejercido hasta ese momento. El beso entonces se convierte en el centro de la alteridad: mientras Molina va a cumplir con el destino político de Valentín, este termina delirando en un sueño que además tiene un tono "molinesco". (Kerr, 214).

Sobre el dialogismo de los personajes, Puig comenta en una entrevista:

“The whole novel is a reflection on roles. The two characters are oppressed, prisoners of their roles, and what is interesting is that a certain moment they manage to flee from the characters they imposed on themselves... In that cell there are just two men, but that’s just on the surface. There are really two men and two women”. (R.C. “interview with Manuel Puig”. *Christopher Street*, abril, 1979. En: Levine, 28)

Tomando como partida las palabras de Puig, y que para el autor “ La noción de rol, femenino o masculino, no es natural” como puntualiza Kerr, el proceso de dialogismo entre Valentín y Molina termina en ese beso en el que el hombre Molina se enfrenta a una muerte y la mujer que hay en Valentín espera por la mujer araña, la princesa de sus sueños, que bajo el aspecto de Marta pero con el tono de voz de Molina, lo besa en la playa y que en vez de despertarlo, lo acompaña en su sueño eterno.

• BESOS Y ABRAZOS: *FRESA Y CHOCOLATE* Y *KISS OF SPIDER WOMAN*

Si bien en todas sus formas narrativas verbales (novela, libreto de teatro y guión) y audiovisuales (la película), el beso se transforma en el desencadenante del final de la trama, en el cuento que analizamos en nuestro apartado anterior, “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” el abrazo de la despedida no sucede sino que es añadido en el guión y por tanto, sólo cobra significado en su adaptación al cine.

De modo que en *Fresa y Chocolate*, Diego y David se abrazan antes de que Diego se vaya de Cuba y ese abrazo constituye la muestra de la más pura y genuina amistad entre ambos, al tiempo que anuncia la despedida de Diego antes de marcharse de Cuba.

A diferencia del significado explícitamente homoerótico de *El beso de la mujer araña*, el abrazo de Diego y David carece de cualquier indicio de sexualidad, aunque los protagonistas de uno y otro, tanto Valentín como Diego coincidan en declararse homosexuales y ambos busquen seducir al Valentín/David, joven revolucionario atrayéndolo a su mundo de libros y anécdotas o a través de las narraciones de curiosas películas.

Asimismo, ambas narraciones parten del ambiente opresor; sea el presidio peronista de los 70 en Argentina o la Cuba del “quinquenio gris”, son ambientes alienantes que unen y desunen a estos personajes tejiendo y destejiendo complejas redes de alteridad narrativa.¹⁸

Entonces, después de estos paralelismos podríamos llegar a pensar que *El besode la mujer araña* influyó en la narración de Senél Paz y en el guión que el autor escribió junto con Gilda Santana para la adaptación al cine; así como que la estructura dialógica entre los dos únicos protagonistas de la historia pudo haber sido más que casual.

Después de leer las declaraciones de Guillermo Cabrera Infante considero que no soy la única en sospecharlo:

Creo que (*Fresa y Chocolate*) es una película que no hubiera sucedido si Manuel Puig no escribe *El beso de la mujer araña*. Son los mismos conflictos y casi terminan igual las dos

¹⁸ Utilizando la dimensión básica de la filosofía del lenguaje de Bajtín se sitúa en el énfasis en el diálogo, en la valoración de la diferencia y de la alteridad.

películas. En la novela de Manuel Puig terminan dándose un beso; en el caso más tímido de *Fresa y Chocolate* se dan un abrazo. (Cabrera Infante, Guillermo. “Elogio y disfrute del puro”. Leer, noviembre, 2000)

Al igual que Cabrera Infante, excelente conocedor de la obra de Puig y amigo del autor, baso mi hipótesis en la similitud de esquemas narrativos y en la “función” del personaje gay, es decir en el espíritu de sacrificio de parte del personaje homosexual, ya que como veremos también Molina se entrega por completo a Valentín.

Igualmente que la inversión de los caracteres de ambos protagonistas queda puesta en evidencia en la secuencia de *Coppelia* cuando David cambia su helado de chocolate por uno de fresa, mientras que en *El beso de la mujer araña* ese “vestirse del otro” le implica a Molina morir por la causa social de Valentín.

Por último, recordemos que la apariencia física y gestual de Diego como homosexual maduro queda más notorio en el cuento de Senél Paz ya que en el transcurso de la película, Jorge Perrugoria, en el papel de Diego, se va destiñendo de “loca”. En la adaptación de *El beso de la mujer araña* sucede algo similar, el actor que realizó el papel de Molina era más joven que el personaje de la novela y en la pantalla es mucho más sutilmente afeminado que el personaje de la novela como veremos más adelante.

Tan notable es la proximidad de ambas adaptaciones que los rasgos gestuales de Molina, caracterizado por William Hurt, servirían de inspiración al actor Jorge Perrugoria para interpretar a Diego.

Un espectador del estreno de *Fresa y Chocolate* en Barcelona, publicó en website la siguiente declaración:

(...) Me confesó que en La Habana, no le fue nada fácil encontrar películas de ambiente homosexual, dado que están prohibidas por el régimen. Por suerte, un amigo le trajo de los EE.UU. la película “El beso de la mujer araña” por lo que William Hurt fue su maestro en la distancia”. (Tomado de la web: web.chi.es/isidro/teatro/fresa&choco)

Hemos de resaltar que tanto en *El beso de la mujer araña* como posteriormente en *Fresa y Chocolate* se narran historias que se centran en el sacrificio del personaje principal que siempre se trata de sacrificarse por algo que considera justo. La clave del sacrificio es que siempre provoca un gran sacrificio personal y puede costarle la vida al personaje o puede tener un riesgo psicológico expresado en diversas maneras –el personaje ha tenido que experimentar una profunda transformación, la cual otorga un giro dramático a la trama: Molina se ha debatido entre delatar las confesiones de Valentín y no hacerlo para preservar su compañía y de la misma forma, en la segunda fase dramática, su salida de la cárcel, se ha enfrentado a un dilema moral cuya solución es sencilla; se trata de poner en juego su propia vida.

El sacrificio de Molina, como personaje homosexual ha apelado a lo más elevado del espíritu ya que el instinto de preservación es un poderoso impulso que todos poseemos y el sacrificio va en contra del impulso.¹⁹

¹⁹ Ese espíritu de sacrificio también es notable en el travesti Gabriel /Gabriela de *La Estrategia del caracol* de Sergio Cabrera (Colombia, 1993), cuando actúa a favor de la comunidad ofreciéndose para lo más desagradable. Paralelamente a la estrategia el personaje sufre un proceso personal de transformarse, por el cual decidirá dejar la prostitución y dedicarse a un trabajo más honrado.

De forma que si el abrazo de David y Diego demostró la supuesta tolerancia sexual que se puede llegar a mantener en un ambiente opresivo y discriminatorio, el beso de Molina y Valentín ha roto los esquemas de lo políticamente correcto o establecido como heterosexual, porque la homosexualidad ha seguido siendo vista con una mirada llena de prejuicios en el contexto latinoamericano. Aparte de *Fresa y Chocolate*, mostraré a continuación otros ejemplos de conductas homoeróticas a lo largo y ancho de la literatura y cine nacidos en América Latina.

EL DISCURSO HOMOSEXUAL EN LA NOVELA Y EL FILME.

OTRAS CÁRCELES Y CICATRICES

Como cita José Quiroga en el prólogo de *El deseo, enorme cicatriz luminosa* de Daniel Balderston, ensayo dedicado a la literatura y homosexualidad en América Latina, la historia homosexual es la cicatriz de dos historias: Insistencia y escamoteo, brillo y negación (...).²⁰ Balderston sugiere que el recato en torno a la homosexualidad no se origina en el texto sino en una historia que se vuelve “pudorosa” frente a él, entonces el escamoteo proviene ya no del texto como de sus lectores y por lo que “lo homosexual se mantiene precisamente en el terreno de la “huella”, de un “rastros” que apenas llega a la superficie para ser nuevamente consignado a lo suplementario” (Balderston, VIII).

De modo que si en el capítulo anterior resaltamos la persecución de obras de autores cubanos por su contenido homosexual y a escritores de ese país por su “conducta impropia”, abundarían los casos hispanoamericanos en los que la recepción crítica de una obra cuyo contenido es homoerótico ha sido también una condena a la obra y al autor.

Balderston nos recuerda que la primera ruptura fundamental en el tratamiento de la temática homosexual en América Latina se produce con un artículo de Virgilio Piñera en 1955 en el que revela al poeta Ballagas como autor homosexual. Repasando el entorno de las letras latinoamericanas en lo que respecta a la homosexualidad, Balderston sitúa *La pasión y muerte del cura Deusto* del chileno Augusto D’Halmar (1924), el poema “Nocturno de ángeles” del mexicano Xavier Villaurrutia y el relato “El hombre que parecía un caballo” del guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1914) como textos fundadores. Posteriormente, Balderston se detiene en comentar los textos de José Bianco y de Osvaldo Lamborghini.

Sobre personajes homosexuales, Balderston se detiene en señalar a Foción, el personaje de *Paradiso* (1966), como uno de los personajes homosexuales con mayor trascendencia textual, ya que corresponde al ideal del gay que se enamora para después sufrir en silencio.

Si de deseos en silencio se trata o de ambigüedad narrativa, no podemos saltarnos a Riobaldo de *Grande sertão: Veredas* de Joao Guimaraes Rosa (1956), un clásico de la literatura brasileña, en el que Riobaldo está enamorado de un chico que al final de la novela resulta ser una chica transvestida.

Volviendo a Cuba, en las novelas de Reinaldo Arenas, *Arturo la estrella más luminosa* (1984), como en su autobiografía *Antes que anochezca* (1992), el protagonista homosexual es estigmatizado en la Cuba fidelista. De la misma forma que los textos de Arenas, el español Juan

²⁰ Balderston, Daniel. *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Excultura, Valencia. 1999. Prólogo de José Quiroga.

Goytisolo en *Paisajes después de la batalla* (1982) se refiere en primera persona a la persecución y opresión de homosexuales en la Cuba revolucionaria.²¹

En el caso de la autobiografía de Arenas, esta fue llevada al cine por el estadounidense Julian Schnabel (2000) y constituyó una producción exitosa del cine independiente de Estados Unidos. En una secuencia del filme, basada en la autobiografía, se encuentra Reinaldo en el presidio del Morro de la Habana, y las situaciones y personajes, entre ellos el travesti Bonbon, pertenecen a su infierno personal carcelario.

Antecedente de la obra de Arenas, *Hombres sin mujer* envuelve al lector en un relato presidiario autobiográfico, esta vez en el Castillo del príncipe, donde se dan lugar el acoso y la violación homosexual; *Hombres sin mujer* es un texto oscuro, castigado por no decir condenado, de Carlos Montenegro, aparecido por primera vez en México en 1938, en el que “su protagonista Andrés Pinel, evoluciona entre lágrimas hacia una ambigüedad que lo transforma sexualmente”.²²

Pasando a un ejemplo más contemporáneo, un texto cuya temática y personajes giran en torno a la aceptación de su condición homosexual, lo constituye *Plata Quemada*, del argentino Ricardo Piglia (1997); novela basada en hechos reales de archivos y documentos policiales.

Plata quemada también fue adaptada y llevada al cine por Marcelo Piñeiro (Argentina, 2000) mediante una co-producción española-argentina. En *Plata quemada* los gemelos (una pareja gay) son delincuentes que huyen a Uruguay pero que son denunciados, manteniéndose juntos hasta los últimos instantes de sus vidas.

Finalmente y antes de comentar la relación de Manuel Puig con la adaptación de la novela de José Donoso, *El Lugar sin límites*, me detendré brevemente en la figura literaria de Severo Sarduy, quien junto con Arenas y Puig, configuraron una imagen pública de su homosexualidad, ya que además de involucrar la temática gay en su obra, definieron su homosexualidad de una forma abierta.

El caso de Severo Sarduy siempre se relaciona con Manuel Puig, no sólo por ser contemporáneos y conocidos sino porque *El beso de la mujer araña* (1976) y la novela *Cobra* (1972) dos personajes homosexuales descubren en la fantasía su verdadera identidad; pero mientras que Molina se conforma con identificarse con las heroínas de sus películas, el travesti Cobra quiere ser transexual y lo logra al final de la novela:

Un precedente que espero no le embarace: el de un santo alejandrino a quien en sus orígenes tanto mortificaban los flujos por luciferinos urticantes de su pudendo que, en un raptó extático y como poseído por serafines quirúrgicos, amputó de un tajo el basilisco, entregándolo como piltrafa a los perros; así aligerado ascendió, en un torbellino de sentencias gnósticas, al cimborio supremo del panteón platónico”. (Sarduy, Severo. *Cobra*. Sudamericana, 1972. Pág. 89)

Vale la pena recordar que en los setenta estaba en plena ebullición los movimientos de liberación homosexual en los Estados Unidos y Europa. En Argentina, como nos indica Juan José Sebreli, la inspiración *del Gay Power* ayuda a la creación del Frente de Liberación

²¹ Estas obras de Arenas y Goytisolo son resaltadas como “plumas de las plumas” en el artículo de Brad Epps. “Estados de deseo: homosexualidad y nacionalidad”, publicado en *Revista Iberoamericana* Vol. LXII, Núms. 176-177, Julio-Diciembre 1996 799-820.

²² Montenegro, Carlos. *Hombres sin mujer*. Editorial letras cubanas, La Habana, 1994. Prólogo de la edición.

Homosexual de Argentina. El mismo Manuel Puig llegó a participar en un número del periódico *Homosexuales* con un artículo “Machismo y opresión sexual”, “en el que, tras un interesante análisis, se afirmaba que el afeminamiento gay era la contracara del machismo”.²³ Esta postura que hizo enfadar a los militantes que se negaron a distribuir la revista, le servirá a Puig en la escritura del guión de *El Lugar sin límites*, bajo la dirección de Arturo Ripstein, ya que en ella, la defensa del macho es el detonante del asesinato del travesti del pueblo: “La Manuela”.

Volviendo a *Cobra* y a *El beso de la mujer araña*, queda por destacar que ambas novelas confluyen en ese ambiente de destapar lo antes velado y lo hacen desde espacios diegéticos muy particulares, como indica Roberto Echavarren:

El contradiscurso que es *Cobra* resulta en rigor equivalente, aunque diverso, al de *El beso de la mujer araña*. Si los protagonistas de esta última están en la cárcel, los de *Cobra* están fuera, en un exilio sin retorno, cuya única viabilidad es una dispersión cada vez mayor, como la del big bang de las estrellas. Por otra parte, el exilio sí es tematizado en otras novelas de Puig, desde *Buenos Aires Affair* a *Cae la noche tropical*, pero no aquí. (Echavarren, Roberto. “Identidad versus vapor”, en *Encuentro internacional Manuel Puig. 13-14-15 de agosto de 1997. La Plata*. (Selección de ponencias); José Amicola, Graciela Speranza (compiladores) Beatriz Viterbo ed. Rosario, 1998. Págs.245-258).

Por último la figura de la “loca”, en el contexto de la obra de Sarduy y de Puig, y estará presente en *El Lugar sin límites* de José Donoso, corresponde a una estructura de femeneidad exhacerbada o de “supermujer”, relacionada con la estética kitsch y luego con lo que se denomina *camp*. Pero para entonces, en los 70 la estética gay ya había cambiado: era el gay “supermacho” lo que estaba en boga y la loca de Molina en la novela de Puig, como *Cobra* de Sarduy y *Manuela* de Donoso se quedaron relegadas al pasado:

(a) una estructura más antigua, incrustada en otras décadas, la del gay que habla de lo femenino, que se refiere a sí mismo como si fuera una mujer, la “loca” clásica y trágica, destinada a enamorarse de un hombre “verdadero”, un heterosexual quien dado que prefiere “de verdad” a las mujeres, no podrá amar a la loca sino que la utilizará. (Echavarren: 247)

Dentro de esa caracterización melodramática, trágica y *camp* de Molina, su gusto por los boleros es notable. Recordemos que en el comienzo del séptimo capítulo Molina canta:

Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte...Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de ese amor extraño...” (Puig: 137)

Las historias paralelas contadas por ambos, en el caso de Valentín la de Marta y en el de Molina de Gabriel son análogas a las canciones de amor, sentimentales y trágicas, como el bolero “Mi carta” que Molina le comenta a Valentín cuando éste recibe la carta de su camarada.

²³ Sebreli, Juan José. “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires” en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997. Pág. 332.

En la escritura de Puig, se admite que el arte popular o la cultura popular tiene mucho que ver con la vida y por ello el espacio del bolero en la narración de *El beso de la mujer araña* es el espacio del desborde.²⁴

El bolero sabe que el verdadero amor siempre es un escándalo. Reconociendo este efecto en la trama, Graciela Goldchluk comenta:²⁵

(...) más que una trasgresión, lo que hay es un rebasamiento: la única oposición binaria que admite el bolero es entre amores pobres, mezquinos, pacatos, y amores sublimes, generosos, desmesurados hasta el sacrificio del crimen". (Goldchluk, Graciela. "Mundo raro: del amor y la literatura", en *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Beatriz Viterbo ed. Rosario, 1998. Pág. 51-57)

Puig descubre esta potencia bolerística en México y por ello también de bolero se nutre *El Lugar sin límites*.²⁶ En la película de Arturo Ripstein, con guión de Manuel Puig existen varias secuencias ambientadas con boleros que conforman la banda sonora, son subtextos de la apariencia y ocultación de la trama y ejercen una función irónica y desgarradora en el desenlace.

• PUIG EN EL LUGAR SIN LÍMITES Y LA INMOLACIÓN DE "LA MANUELA"

El personaje travésti de *El Lugar sin límites* es citado intencionalmente en este apartado debido a que Manuel Puig, paralelamente a la creación de *El beso de la mujer araña*, escribía para el director mexicano Arturo Ripstein, el guión de la adaptación de la novela de José Donoso, ubicada en una vereda provincial de Chile, y que Ripstein, con la ayuda de Puig trasladaron al entorno explícitamente homofobo de México.²⁷ En cuanto a los créditos del guión, Manuel no apareció en ellos por decisión propia ya que tuvo temor a que la censura de sus libros (en Argentina, España y Hungría) afectara a la película.

²⁴ En el comienzo de *Boquitas Pintadas*, Nené escucha en la radio un duelo entre tango y bolero mientras escribe una carta.

²⁵ Para abrir este tema de análisis, posteriormente citaré a Graziela Speranza en *Manuel Puig después del fin de la literatura*. Norma, Buenos Aires, 2000, quien desarrolla un estudio de las obras de Puig a través de las lecturas del pop art, del folletín, el psicoanálisis, el exceso *camp*, algunas décadas del cine etc; como usos estéticos de la nueva cultura de masas y nuevas formas del lenguaje que contaminan la escritura de Manuel Puig.

²⁶ Las canciones de la película de Ripstein son: "Falsaria" de los hermanos Martínez Gil y "Son de la loma" de Miguel Matamoros; "Besos callejeros" de Víctor Cordero; "Cartas marcadas" de Chucho Monge e "Hipócrita" de Carlos Crespo; "El relicario" de Olivero-Padilla; "Perfume de gardenias" de Rafael Hernández y "La leyenda del beso". Todas ellas "marcan" el trasfondo kitsch del filme.

²⁷ *El Lugar sin límites*. (México, 1977) dirigida por Arturo Ripstein, Arturo Ripstein, sobre la novela homónima de José Donoso; con la colaboración de Manuel Puig y José Emilio Pacheco. Premiada en el Festival de San Sebastian al mejor guión en 1978



Levine, recuerda cómo el autor de la novela recibió la noticia de la adaptación de Puig:

Pepe Donoso felt pleased and honored when he learned that Manuel had authored the screenplay of his novella, which dealt frankly with the taboo subject of homosexuality. (Levine: 286)

A través de “la Manuela”, el travesti de pueblo y la “madame gay” de un burdel situado en el Chile rural, que en el filme se convierte en México profundo, Ripstein quiso desenmascarar los estereotipos del “mero macho” utilizando cierto efectismo visual valiéndose de espejos, interiores oscuros- reflejos de lo opresivo) y otorgándole rostro a personajes cercanos al patetismo, voz a unos diálogos demoledores, cortantes y una atmósfera claustrofóbica a través de una fotografía inmóvil.

La historia del guión escrito por Puig se tornó una experiencia agri dulce debido a que tuvo que ser terminado por Jorge Emilio Pacheco ya que Ripstein quiso cambiar la escena final: el espectador debía ver como Pancho mata a Manuela, mientras que Puig prefería dejarlo a la imaginación del lector y abría la posibilidad de que la brutalidad de Pancho no fuera castigada. Este cambio con un final ambiguo a uno directo y explícito se repetiría en *El beso* ya que Puig prefería en ambos casos la ambigüedad de la muerte del protagonista homosexual, más que la mostración de imágenes de su asesinato.

Para *El Lugar sin límites*, Manuel Puig prefería una versión “over the top” y a pesar de que Ripstein no estaba de acuerdo con algunas secuencias, dejó la mejor escena escrita por Manuel: el baile que hace Manuela disfrazada de “bailaora” flamenca para Pancho; en otras palabras, “the fatal dance that poor Manuela, decked out in a red feathery flamenco dress outlining his bony male buttocks, performs for Pancho” (Levine: 287-288).

En esta secuencia, Manuela baila una canción –la conocida zarzuela de la *Leyenda del beso* (interpretada por Los Churumbeles de España), basada en el mito de la bella durmiente que espera el beso de su príncipe, sin embargo y como era de esperar, Manuel añadió algunos elementos y invirtió la historia: esta vez el durmiente es el hombre que despierta a la sexualidad con el beso de una mujer. Este beso homoerótico es fundamental para comprender el desenlace ya que no es un “beso pagado”, como sostiene Richard Dryer:

In much gay culture, kisses signify feeling and emotional response, but the penis and anus are mere instruments of pleasure: the hustler does not feel his masculinity is compromised, a partner in a gay copule does not feel he is being unfaithful, as long as feelings, kisses, embraces –do not enter into causal or paid encounters (Dyer, Richard.ed. “Stereotyping” en *Gays and film*. Nueva York, 1994, págs. 94-95)

De modo que cuando Manuela baila para Pancho, de manera agresivamente seductora, su baile culmina con apasionado beso. Este beso homoerótico es lo que desencadena el desastre ya que cuando Octavio, el cuñado de Pancho, ve a éste y a Manuela besarse, obliga a Pancho a defender su masculinidad, provocando la ira de Pancho (la encarnación del clásico “mero macho” mexicano) que persigue a Manuela hasta matarla a golpes en una secuencia nocturna y austera que deriva en patética cuando Manuela cae en un charco de fango mientras su agresor le hace trizas el vestido. El vestido ensangrentado es la única prueba del asesinato.

Con ese beso invertido en la secuencia del burdel, ya que no es la mujer quien espera por el beso salvador sino el hombre que debe despertar; ella-él (Manuela) despierta en Pancho el deseo homoerótico reprimido, a la vez que encarna la sumisión absoluta, la parte degradada de las mujeres y su beso provoca precisamente el impacto-repudio que quería Puig que produjera en los hombres.

Un elemento-fetiché cargado de simbolismo en el filme de Ripstein es precisamente el vestido rojo de la Manuel ya que el color rojo es un *leitmotiv* que se proyecta en toda la película: rojo es el camión de Pancho, rojo el hilo que Manuela va a buscar a casa de Choli y por ello es también rojo el vestido que lleva puesto la noche final. De modo que, el vestido de Manuela es la premonición de su inmolación ya que durante toda la película la oímos decir que Pancho lo rompió anteriormente y que la busca para matarla. Manuela se viste de rojo para provocar la ira sexual de Pancho, entonces es fácil imaginar que Manuela ha guardado ese vestido para el “día supremo” de su inmolación a manos de Pancho.²⁸

Este elemento de vestuario coincide en importancia con el desenlace de *El beso de la mujer araña*, en la que Molina ante el espejo se coloca un pañuelo rojo, (que hemos sabido será la forma en que los compañeros de Valentín le identificaran en la secuencia 15 (a) en que Molina va a darles el mensaje): el primer plano de Molina con el pañuelo en el cuello se convierte en un presagio de su inmolación y del asesinato.

²⁸ Este aspecto simbólico está detallado en un excelente artículo de Generelo Lanaspá, Jesús. “El Lugar sin límites: México al revés”, incluido en *El Cine de Arturo Ripstein: La solución del bárbaro*. Ed. La Mirada, Valencia, 1998. Por otra parte en *Matador* (España, 1986) de Pedro Almodóvar, (otro filme donde el deseo, esta vez heterosexual es la base de la trama), el color rojo cobra un notable efecto sexual y ligado a la muerte.



Si en *El beso de la mujer araña* hay un cambio de roles como hemos sugerido al comienzo del apartado, en *El lugar sin límites*, “(...) todo es diferente a lo que se aparenta ser: Los cuerpos no se corresponden con las expectativas de rol de género que ellos mismos crean, el sexo no surge de la atracción sino de la negociación etc.” (Generelo, s/n), ya que –recordemos que a consecuencia de una apuesta, y para obtener la propiedad del burdel, Manuela se deja “violar” por la Japonesa y de este acuerdo comercial nace una hija: la Japonesita: prostituta como su madre y padre. Igualmente durante toda la trama, Manuela siempre adoptara una postura femenina, incluso llega a decir “Todo porque en esta casa no hay un hombre que nos proteja”, de manera que, como señala Generelo, en México, la patria del melodrama más fuertemente jerarquizado sexualmente, Ripstein se atreve a poner en entredicho todos los valores del género que durante años han poblado el cine mexicano.

Por último y como destaca Sergio de la Mora en su artículo “Fascinating machismo”, al ser Manuela un personaje doblemente denigrado, ya que es una loca y fichera (como se denomina a la cabaretera prostituta en el cine mexicano), el cabaret es un lugar ideal donde se ejercen libremente las imágenes del macho dominante, “a veritable altar of virility”, y por ello es el lugar privilegiado para el deseo homofóbico/sadomasoquista de Pancho y Manuela. De modo que gracias a estos elementos *El Lugar sin límites* es el primer filme en la amplia historia del cine mexicano en el que un homosexual tiene, aunque sea de forma efímera, el poder subversivo y lleva consigo la diégesis de la narración.²⁹

En otras palabras y para enlazar con la adaptación de *El beso de la mujer araña*, ambos filmes son notables en su propósito de tomar seriamente el asunto de la homosexualidad y expresan abiertamente la crisis de la masculinidad en el ámbito Panamericano.

²⁹ De la Mora, Sergio. "Fascinating Machismo: Toward an unmasking of heterosexual masculinity in Arturo Ripstein's *El lugar sin límites*". En *Journal of film and video* Vol. 44 No. 3-4 fall 1992 -winter 1993 págs. 83-103.

En un próximo apartado mostraré como interactúan algunas caracterizaciones y tramas del melodrama latinoamericano en *El beso de la Mujer Araña* mediante el análisis de los principios argumentales de los grandes melodramas de la época de oro del cine mexicano.

- LAS CITAS DE *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA* Y EL ESCAMOTEO FREUDIANO

El lector de *El beso* no puede pasar inadvertidas las notas que comienzan a aparecer desde que Molina le cuenta a Valentín su encuentro con el camarero (Puig: 66), las notas desde entonces pasan a servir como segundo texto o subtexto que no busca reemplazar la narración sino que además de ser la marca del autor, tienen una función de transgredir la autoridad ya que en la voz o voces se puede ver la superficie al narrador mientras que arriba, en el texto, estas voces del autor permanecen escondidas pero abajo emergen a través de las voces de otros autores como el doctor West, Freud o la doctora Taube.

Sabemos que Puig era famoso por sus trabajos para eliminar al narrador.³⁰ De modo que “el lector no debe ignorar las notas, porque si lo hace perderá una clave importante para la comprensión de la novela” según expresa Pamela Bacarisse en su amplio estudio sobre el autor, y es evidente que ellas acompañan una parte del diálogo Molina–Arregui de índole específicamente homosexual. Aunque la naturaleza propia de las notas sea impersonal e intente dar un toque objetivo, las notas de Puig no son ni impersonales ni objetivas, como demostraré más adelante.³¹

La extensa nota que suscita la película nazi nada tiene que ver con las notas sobre la homosexualidad; en éstas se citan un total de ventiseis autoridades –desde Freud a Lenin a la doctora Taube y un total de treinta y un textos– una gran diversidad de fuentes y por otra parte su fuerte tesis final: la liberación sexual en general y la gay en particular, como motores esenciales del anhelado cambio social. Esta liberación, dentro de los movimientos de los sesenta, constituye una denuncia explícita de la represión que se vivía en ese entonces como algo que pervertía la sociedad.

El desconcierto que producen las notas está relacionado de forma intrínseca con la identidad gay de Manuel Puig, ya que a pesar de que a Puig se le identificó como un conocido escritor gay en los años 80, el autor negaba la existencia de las identidades homosexual y heterosexual:

Para mí, la homosexualidad no existe, es una proyección de la mente reaccionaria. Quiero decir: hay personas que realizan actos homosexuales, pero sería necesario entender que el sexo no tiene trascendencia, no tiene peso moral. (“Entrevista de Manuel Puig con Giovanna Pajetta”. *Crisis* n° 41, 1986)

Precisamente en esta entrevista, Puig sugiere que en su novela está implícita la metáfora de lo que él considera es la homosexualidad y que “el sexo es como comer, beber, dormir, forma

³⁰ En *The Buenos Aires affair* ya aparece una nota en el momento en que Gladdys se masturba, que ofrece un modo de acceso casi único al punto de vista de su autor.

³¹ Bacarisse, Pamela. *The necessary dream: a study of the novels of Manuel Puig*. Cardiff. University of Wales, 1988. Pág. 113. Citado por Balderston: 1999, pág. 73. Capítulo: “Sexualidad y revolución: en torno a las notas de *El Beso de la mujer araña*”. Págs. 73-82.

parte de la vida vegetativa y por esto no me parece que la identidad deba pasar a través de la sexualidad”.

Con ello, Puig, aunque admiraba los movimientos de liberación gay, se inclinaba por negar el sexo como signo de la identidad y esto queda demostrado en la relación casual y efímera de Valentín y Molina en *El beso de la mujer araña*.

Por otra parte para Puig, el machismo y la idea de dar un peso moral al sexo es un hecho construido por la sociedad patriarcal “que concibió esa monstruosidad para controlar a las mujeres” y por ello recurre a las notas de *El beso de la mujer araña* para hablar abiertamente de la diferencia de género. Levine sugiere: “Manuel appart from his irony, did have a political mission. To educate both the victims and the perpetrators of homophobia in Latin America” (Levine: 258).

Dejando atrás el origen y motivación, me encamino a delinear dos caminos de análisis de las notas de *El beso de la mujer araña*; la primera de ellas corresponde a la visión Lucille Kerr, antes mencionada que en el capt. 5 de *Suspended fictions*, quien dedica su análisis a sacar a la luz la “política de la seducción” en las obras de Puig y contrapone la forma en que es tratada la cuestión de la homosexualidad en *La traición de Rita Hayworth*, como si se tratase de algo de lo que no se puede hablar abiertamente o con autoridad, mientras que en *El beso de la mujer araña*, este asunto es tomado directamente por ambos personajes ficcionales y por el autor aparente del texto quien ofrece descripciones según su experiencia personal y según las teorías de práctica común de sus interlocutores.³²

De modo que mientras Molina instruye a su escucha a través de sus palabras y acciones, Puig “convoca textos de otras autoridades para explicar el caso de alguien como su personaje” (Kerr: 185). De tal forma, se producen dos discursos: el político y el sexual o en defensa de la homosexualidad; aunque la interdependencia de los dos discursos, las interconexiones entre sus estrategias y sujetos resultan tan amplias que al final parecen abrirse y dejar al lector suspendido en el medio de la trama. Al respecto, Kerr deduce que: “The authorial subject who, by virtue of the notes appearance in the text seems to desire to be heard and read, through the voices of other authors” (Kerr: 187).

Por lo tanto, el lector cree lo que le dicen las citas, por el hecho de estar en el lugar donde están puestas ya que pretenden dar información cierta e histórica, convirtiéndose en un discurso “casi científico” que no es más que una ruptura en el discurso; las notas son tan heterogéneas que se convierten en una mezcla de discursos que se contradicen unos a otros.

En cuanto a la medida de estas notas, Levine deduce que:

Manuel inserted footnotes –explaining to the average reader the theories, controversies– and misconceptions surrounding homosexuality to date (1975) which grow and grow until at one point they nearly take over the whole page, at the same time pushing the (didactic) author down to the bottom of the page. By exposing the kitsch or scientific rhetoric by way of the footnote. (Levine: 258)

Pasando concretamente a las tesis analizadas en dichas notas, Kerr subraya la tesis de la supuesta Anelli Taube porque defiende el hecho que el homosexual es un revolucionario no conformista y analiza los modelos de las relaciones de heterosexuales y homosexuales,

³² Kerr:1985. Págs. 184-235.

postulando la liberación de ambas relaciones lejos del paradigma de la opresión y la sumisión. (Kerr: 225)

Asimismo, Daniel Balderston, comenta acerca de las notas atribuidas a Taube:

Cualquier lector de *El beso...* recordará tal vez con irritación, tal vez con interés las ocho largas notas sobre teorías de la homosexualidad. Dichas notas, que culminan en las revelaciones del vínculo y liberación gay, propuestas en el libro *Sexualidad y revolución* de la doctora danesa Anneli Taube, acompañan gran parte del diálogo entre Molina y Arregui, y su presencia en el texto configura uno de los mayores puntos de diversidad de opinión sobre la novela, y de dificultad crítica en torno a su coherencia como texto. (Balderston: 73)

La tesis de Balderston demuestra que las notas configuran un breve tratado sobre la sexualidad, que enfoca sobre todo la relación entre la liberación sexual y el cambio social en general, que ese tratado merece leerse como tal y en su totalidad funcionan sólo en contrapunto con la “acción principal” que se desarrolla en el cuerpo del texto.

Continuando con la descripción de las notas, en la primera nota Balderston encuentra el resumen de tres historias sobre el origen físico de la homosexualidad (desequilibrio hormonal, factores hereditarios) y las refutaciones de dichas teorías por el psicólogo inglés D.J. West. La segunda se refiere a las “tres teorías del vulgo” sobre el origen psíquico de la homosexualidad (teorías de la seducción, la segregación y la perversión) y termina con las teorías de Freud sobre el origen de la infancia.

La tercera nota continua con los comentarios de Freud y seguidores como Ana Freud sobre la psicología del niño, la libido infantil, la bisexualidad original y la función de la represión. La cuarta nota se ocupa de la idea ortodoxa freudiana de que la homosexualidad se debe a la identificación del niño con la madre. La quinta enfoca el papel de la dominación patriarcal en el funcionamiento de la represión mencionando a freudianos heterodoxos. La sexta discute la idea freudiana e introduce un nuevo tema: la posible función de la liberación sexual en el cambio social. La séptima recuerda que Freud no aprobaba el rechazo social al que está sujeto el homosexual y propone que si la sociedad se liberara de la “perversión polimorfa” original se producirían cambios importantes en la sociedad en cuanto a los papeles sexuales y en la liberación humana en general. La octava y última aboga de nuevo por la liberación de la “perversión polimorfa” y termina con las ideas de la doctora Taube sobre el vínculo entre la liberación sexual y revolución.

Recogemos aquí parte de la octava y última nota en la que se “resume” la labor de la presunta doctora Anneli Taube y expone algunos prejuicios sobre el estereotipo gay y lésbico:

Anneli Taube interpreta así la actitud imitativa practicada hasta hace poco por los homosexuales en alto porcentaje. Era característica de los homosexuales varones el espíritu sumiso, conservador, amante a todo coste de la paz, sobre todo a coste de la perpetuación de su propia marginación, mientras que era característica de las mujeres homosexuales su espíritu anárquico, violentamente disconforme, aunque básicamente desorganizado. Pero ambas actitudes resultaban no deliberadas, sino compulsivas, impuestas por un lento lavado cerebral en el que intervenían los modelos de conducta heterosexual burgueses (...). (Puig:211)

Las ocho notas, entonces, recorren una gama muy amplia del pensamiento de este siglo en torno a la dialéctica de la opresión y la liberación sexuales.³³

En muchas de estas citas hay simplificaciones de títulos, tergiversaciones de opiniones y funciones de identidades autoriales. Igualmente, Puig realiza paráfrasis de algunos textos, como explica Balderston, pero quizá el caso más interesante es el de la doctora Taube no sólo por el hecho de que el autor se disfraza de mujer, sino por la gran semejanza entre sus ideas y las de Altman. Ambos, Taube y Altman ven el movimiento de liberación gay como paralelo solidario con los movimientos de liberación femenina y del “poder negro”, y se han adoptado como un principio que ha de contribuir a la liberación de clase.

Por otra parte, Taube, esta autora inventada por Puig, guarda una estrecha resonancia con otra palabra posiblemente clave: *tabue*.³⁴

Sobre este “trasvestismo”, Levine señala:

The footnotes, expanding into mini-essays on homosexuality, culminated in Manuel's own thinly disguised invented “theory” voiced by a nonexistent swiss female psychoanalyst named Dr. Anneli Taube-towards a bisexual utopia” (Levine, 258).

Las ideas de Taube y Altman sobre la revolución sexual y la perversión poliforma posibilitan el acercamiento entre Molina y Arregui, y su cambio de papeles a lo largo de la novela: la lectura de los “textos de abajo” posibilita cambios “arriba”.

A continuación reproduzco un documento de Puig en el que organiza el material de las notas y los respectivos capítulos de la novela, incluido en la investigación de Balderston (pág. 59):

- | | |
|-------------------------------------|---|
| 1. Pantera A | |
| 2. Pantera B (y Jane) | |
| Leni A (y Mozo) | HomoI (teorías 3 que termina con consenso de causas psic.). |
| 4. Leni B, dolores SHE | Vulgo y strat psic |
| 5.. Seef (?) Cottage | |
| 6. 50's guerrilla, dolores HE | Edipo |
| Madre She, he's film | Narcisismo ¿anal? |
| 7. “Mi carta” Dolores He, he's film | Represión I |
| 8. Director | |

³³ Balderston centra su estudio en las notas que contienen citas, resúmenes y textos y sugiere una amplia investigación. Sin embargo, un examen cuidadoso refleja que todas las fuentes están citadas en D.J. West *Homosexuality* (1967) y *Homosexual oppression and liberation*. De Dennis Altman. Hay tres excepciones: *Surprised by joy* (un texto que cuenta las prácticas homosexuales de los internados ingleses), la interpretación de los sueños de Freud y los textos de la doctora Taube, que no es otra que el autor travestido.

³⁴ Balderston afirma que Puig le atribuye a Taube una nacionalidad danesa debido a la célebre primera operación de cambio de sexo, la de Christine Jorgensen, que se hizo en Dinamarca en 1952, un recuerdo invocado en el momento en el que el autor cambia de sexo para tener la voz de la doctora Taube.

9. Comida, mejoría, zombies A, carta dictada, lava	Repr.II
10. Salud He, zombies B	
Desplante He por mimos	Rep. III
11. Director-Vuelve SHE triste	Corolario
	Me alone!!!!
	+nombre INVENTADO
	... para deducción
	... Rechazo Imagen
	Represor

Este esquema que abarca apenas 11 de los 16 capítulos, en el que *He* y *She* son Arregui y Molina, la importancia del borrador reside en el papel estructurador que jugaron las notas desde una etapa temprana del proyecto de la novela. El resumen de las notas en este esquema resulta más claro que el de la acción principal.

Lo que sucede en los cinco últimos capítulos: la película cabaretera mexicana, la excarcelación y muerte de Molina y la fantasía de Arregui después de la sesión de tortura, están completamente ausentes.

Una cuestión notoria de estas notas en la que coincido ampliamente con Balderston en que “(...) es delicioso que Puig anote, con respecto a la doctora Taube, *Me alone* y *nombre inventado* para la deducción” (pág. 80), ya que verifica la notable intencionalidad del autor en travestirse de Taube para intervenir con su interpretación acerca de la homosexualidad a través de las notas.

Con respecto a las notas incluídas en *El beso de la mujer araña*, otros críticos como Roberto Echavarren han enriquecido su análisis; éste investigador de la obra de Puig se pregunta si el propósito fundamental de las notas es el de enriquecer la visión de la homosexualidad, abriendo un campo de posibilidades que rebasa las características concretas del personaje de Molina, al tiempo que sugiere, que el propósito de las notas es distanciar al lector de la trama y de mostrar a la luz los términos de debate. Por otro lado, Roxana Paez sugiere que las notas “reintroducen fantasmáticamente lo que Puig reprime y enriquecen la narración/relación, porque la apostrofan o la contradicen”.³⁵

Todos los autores citados parecen constatar que estas notas, que se sirven del lenguaje científico para dar autoridad, señalan que esta autoridad sí puede cuestionarse y volverse al revés tanto en el “texto de abajo” como en el de “de arriba” según Balderston.

Por último, veremos que el estereotipo del homosexual o *loca* y toda la temática que deriva de la represión sexual está identificada con la trama de *El beso de la mujer araña*, y posteriormente en su adaptación al teatro y al cine. En este último, la temática homosexual siempre ha sido motivo de polémica ya que desde la perspectiva puritana que adoptó el cine de Hollywood en los años 30 y 40, el personaje gay se ha tenido que esconder, transmutar o se ha manifestado de manera ambigua. Asimismo, en las últimas décadas, las menos conocidas producciones

³⁵ Los comentarios que enriquecen las hipótesis de Balderston pertenecen a los trabajos de: Echavarren, Roberto. “*El beso de la mujer araña* y las metáforas del sujeto” *Revista Iberoamericana* 102-103 (1978), 65-75. Y, Páez Roxanna. *Manuel Puig: Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires. Almagesto. 1995, pág. 77.

cinematográficas latinoamericanas han buscado hurgar en la llaga y hacer mella en “la cicatriz” del deseo homoerótico en diferentes filmes de diversos géneros. De modo que a partir de la identificación de los diferentes estereotipos gays en el ámbito cinematográfico, doy comienzo al siguiente apartado.

- **KISS OF THE SPIDER WOMAN: UN MELODRAMA HOMOEROTICO EN UN CINE ANDRÓGINO.**

Existen actualmente varias revisiones diacrónicas sobre la identidad gay en el cine en general y en el de Hollywood específicamente, algunas de las más destacadas son: *Hollywood Androgyny* de Rebecca Bell-Metereau; *Gays and film* de Richard Dyer; *The celluloid closet* de Vito Russo; en todos ellos se ahonda sobre los límites del cine en cuanto al tratamiento de la sexualidad y los roles que puede adoptar el personaje homosexual o lesbiana en las películas. Al respecto, los autores están de acuerdo en afirmar que desde los orígenes del cine se ha mantenido una ansiedad por expresar la identidad gay que posteriormente se reafirmaría, escapando de todas las censuras impuestas hacia el medio. Así lo expresa Anneke Smelik:

(...) Homosexual characters could be glimpsed in films, as they still can today. However, their presence has characteristically been coded while homosexual characters have been taunted, ridiculized, silenced, pathologized, and more often than not killed off in the last reel”.(Smelik, Anneke. “Gay and lesbian criticism”, en Stam, Robert, Burgoyne, Robert, F-Lewis, Sandy. *New Vocabularies in film semiotics. Structuralism, poststructuralism and beyond*. Routledge, Londres, 1992. Págs. 133- 144)

De esta forma, los códigos para subliminar el género en el cine han sido: la vestimenta, como sistema de significado, el habla con un número de registros: clase, género, sexualidad. Al respecto, en el prólogo de *Hollywood androgyny* se deduce que:

Once the possibility of alternative gender roles impinged on the consciousness of mainstream culture, the film industry followed with an explosion of movies about gays, lesbians, masculine women, feminine men, and every nuance in between. (Bell-Metereau, Rebecca. *Hollywood Androgyny*. New York. Columbia University Press. 1993. Prefacio II edición)

Por esta razón, algunos autores la han denominado como una “tercera categoría” en la que existe un personaje gay, lesbiana, travesti, que corta el binarismo entre “masculino” y femenino”, y que como demostraré, recurre a los diferentes estereotipos impuestos a lo largo de la historia del cine.

Revisando a vuelo de pájaro algunas de las últimas apuestas al cine independiente en diferentes periferias ajenas a E.U, he encontrado los siguientes ejemplos de la temática gay: *Doña Herlinda y su hijo* de Jaime Humberto Hermosillo (México, 1986), *Adios a mi concubina* de Chen Kaige, (China, 1993), *Happy together* de Wong Kar Way (Hong Kong, 1997), *Fire* de Deepa Mehta (Canadá-India, 1996), *Il fate ignoranti* de Ferzan Ozpetek, (Italia, 2001) *Love is the devil* (El amor es el demonio) de John Maybury (Reino Unido,1998), *La reina de la noche* de Arturo Ripstein (1994) y en el contexto español se encuentra aparte de la amplia filmografía de Pedro Almodóvar desde *Laberinto de pasiones* (1982) o *Entre tinieblas* (1984) hasta *Todo sobre mi madre* (2000); también la obra del cineasta catalán Ventura Pons, realizador del documental sobre el

pintor gay José Pérez Ocaña con *Ocaña, retrat intermittent* (1978) *Amic/Amat* (1998) y *Menjar d'amor* (*Food of love*, 2001)

Por otra parte, uno de los más importantes nombres que han entrado en la polémica sobre los estereotipos gays y lésbicos en el cine y que cita con frecuencia Smelik es Vito Russo, autor de un estudio pionero: *The celluloid closet* (1981), que se convirtió en el documental homónimo gracias a Rob Epstein y Jeffrey Friedman (USA, 1996) potenciando en uno y otro caso esta mirada revisionaria propicia el re-descubrimiento de filmes olvidados, directores, guionistas, productores, actores y actrices. Vito Russo otorga “visibilidad” a la homofobia que mantuvo a la homosexualidad en el armario dentro y fuera de la pantalla desde lo que comenzó siendo un tabú y luego fue censura, pasando por los estereotipos a la liberación, libertad, imágenes positivas, la crisis del SIDA y llegando a una postura abierta sin tener en cuenta diferencias de género, raza o clase.³⁶

En cuanto a los estereotipos, la primera crítica gay y lesbiana se centró en ellos, como Smelik señala:

Films and specially those from Hollywood, were criticized for reproducing dominant stereotypes of homosexuals-such as the sissy, the sad young man, the gay psychopath, the seductive androgyne, the unnatural woman, or the lesbian vampire-and failing to represent “real” gays and lesbians. (Smelik: 134)

Por ello, es necesario entender como los estereotipos funcionan en ambos términos ideológicos y cinemáticos y que procuran naturalizarse a través de las oposiciones de diferencia sexual.

En este sentido, el primer crítico que ofreció mayor información sobre los estereotipos ha sido Richard Dyer, quien argumenta que éstos tienen la función de organizar el mundo a nuestro alrededor:

stereotyping works in society both to establish and to maintain the hegemony of the dominant group (heterosexual white men) and to marginalize and exclude other social groups (homosexuals, black, women, the working class). Stereotypes, then, produce sharp oppositions between social groups in order to maintain clear boundaries between them (Dyer, Richard. ed. “stereotyping”. *Gays and film*. New York, 1984).³⁷

Como derivación de este aspecto se crea el prejuicio de pensar que un hombre o mujer homosexual no reúne las condiciones de ser enteramente un hombre o mujer. Dyer lo explica con ejemplos de personajes secundarios como los homosexuales de *La Doce Vita* (Italia,1960), la queen (maricón) vista como personaje cómico como en *La Cage aux folles* (Francia,1978) y la dyke (marimacho) como la mujer violenta en *Roma città aperta* (Italia,1945). En ocasiones, los personajes de homosexuales decadentes son usados en contraste con el incorruptible héroe heterosexual, como en *The Maltese Falcon* (EEUU 1941) en el que Bogart no se deja corromper por Lorre, o en *Lawrence of Arabia* (Reino Unido, 1962) en el que la homosexualidad está relegada al malvado turco (Smelik: 134).

³⁶ Russo, Vito *The celluloid closet: homosexuality in the closet* (1981-1987). Nueva York, Harper&Row. El documental en castellano fue traducido como *La mirada oculta*.

³⁷ Citado en: Gibson Pamela Church. *Film studies. Critical approaches*, Oxford Press University, Oxford, 2000. Pág. 134.

De la misma forma, la iconografía ha introducido sus propios modelos homosexuales mediante ciertos gestos, decorado, vestuario y miradas *glamurosas* que invocan el carácter homosexual.

De esta forma, el gran problema de los estereotipos es que parecen como algo inevitable y natural y la manera de subsanarlo no es reemplazándolos con imágenes positivas, sino adentrarse en la complejidad y diversidad y definición real del personaje homosexual.

Revisiones del armario de Hollywood

En el documental *La mirada oculta*, basado en el libro de Vito Russo, se expresa ese sentimiento de invisibilidad, ausencia y en ocasiones de negación de la identidad gay en el cine estadounidense, principalmente el que se produce en Hollywood.

El documental nos traslada a los comienzos del cine, en el que películas mudas y sonoras asumían la gestualidad amanerada y el hecho de travestirse de mujer para causar la risa en el público, y en algunas películas habladas de comienzos de los 30 llegó a aparecer el “mariquita” como personaje de reparto. Después llega la llamada “autocensura” de Hollywood en la que el código Heiss prohibía entre muchas otras cosas las obscenidades, la desnudez y las perversidades sexuales, los personajes gays y lesbianas se siguieron representando como vampiros, andróginos, monstruos peligrosos, y también como personajes secundarios afeminados e inofensivos.³⁸

En la década del 50 o los llamados años idílicos del cine de Hollywood, los guionistas y directores recurrieron a los mensajes subliminales en películas como *Rebelde sin causa* (1955), *Ben Hur*, (1959) *Río Rojo* (1948) en las que las citas a la homosexualidad era indirectas y estos personajes bien permanecían ocultos o velados, así como en las comedias ligeras protagonizadas por Rod Hudson y Doris Day, y sobre todo en la comedia de Billy Wilder *Con Faldas y a lo loco* (EEUU, 1959), en los que el amaneramiento y transvestismo seguía apareciendo con intensos guiños al espectador. Sin embargo, la censura hizo desaparecer preciosas escenas con contenido gay en películas como *Espartaco*, de Stanley Kubrick (EEUU, 1960) y cambiar valiosos diálogos como en *La gata sobre el tejado de zinc* (EEUU, 1958) y *De Repente el último verano* (1960) en las que ya se definía el terrible final del personaje de dudosa sexualidad.

La primera película del cine comercial que abordó la temática gay y la primera vez que se representó un personaje abiertamente homosexual fue en el filme británico *Víctima* (1961) y el actor en cuyo peso cayó el rol de homosexual fue Dirk Bogarde (diez años antes de protagonizar *Muerte en Venecia*, del italiano Lucino Visconti).

A comienzos de los 60, la censura ya iba desapareciendo pero los personajes gays eran vistos como personajes con daños psicológicos o grave enfermedad mental, desesperados y suicidas, en películas como *La calumnia* (EEUU, 1961) y *Tempestad sobre Washington* (EEUU, 1962). Pasaría casi una década entera para que en Hollywood sacara partido a la identidad gay y fue con *Los chicos de la banda* (EEUU, 1970) que se liberó la identidad gay mediante un filme coral. Esto último coincidió con los movimientos de liberación gay y la celebración de la vida sexualmente

³⁸ Smelik también hace referencia a "the ghostly presence of lesbianism" en películas como *La hija de Drácula* y cabe señalar una cita sobre la lectura lesbica del film: "It's no news that lesbians have long claimed Lambert Hillyer's *Dracula's Daughter* (E.U. 1936) for their own. After all, Gloria Holden in the title role almost single handedly redefined the 20's movie vamp as an impressive Euro-butche dyke bloodsucker". En: www.brightlights.com/queerhorror.

alternativa, hasta que en 1979 con el filme *A La Caza* (EEUU, 1980) se desata una gran polémica en la comunidad gay que, (lejos de ir con faldas y a loco sino más bien de cuero y bigote espeso) recriminó el papel de Al Pacino en su papel de policía infiltrado en los ambientes gay y donde se muestran el brutal asesinato al personaje homosexual. A su vez, aparecen otras películas de tratamiento similar es como *Sunday, Bloody sunday* (Reino Unido, 1971), *El expreso de medianoche* (E.U.1978) en la que se incluye una famosa escena homoerótica en una cárcel turca. Y por último, *Su otro amor* (EEUU, 1982), cuya crítica he destacado:

Su otro amor es en la que por primera vez en un film de Hollywood el personaje gay no es el asesino, ni el degenerado, ni el atormentado que acaba suicidándose. Al contrario, el filme es una sensible y tierna historia de amor gay que incluye un famoso beso que como era de esperar, la película rompió tabúes y fue un escándalo ([www. Chueca.com/besoschicos](http://www.Chueca.com/besoschicos))

Por último, la película que retrata la comunidad gay en los años 90 y la amenaza del Sida es *Filadelfia* (E.U. 1993) un drama que busca reflejar la vivencia de un gay cercano a la muerte. Mientras que en *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* (Australia, 1994) y *A wong foo, gracias por todo, Julie Newmar*. (EEUU, 1995), las vitales reinas del *drag* y transexuales son el centro de la trama.

En cuanto a las relaciones entre mujeres a parte de las lesbianas vampiras y las marimachos carceleras de otras épocas tendrían que pasar varias décadas en el cine de Estados Unidos para llegar a la torrida escena de cama entre Susan Sarandon y Catherine Deneuve en *El ansia* (1983), o al beso de Celie a Shug en *El Color púrpura* (EEUU, 1985), o al beso como lazo de la unión final de *Thelma y Louise* (1991), y al tratamiento abierto de esta temática en filmes como *Boys on the side* (EEUU, 1995), *Tomates verdes fritos* (1991), y la más reciente *Dr. T y las mujeres*, de Robert Altman (2001).

Sin embargo, la edad de oro del cine en que la comunidad lésbica se siente identificada y sublimada es al reconocer en Marlene Dietrich, Greta Garbo y Katherine Hepburn, sus ídolos lésbicos, gracias a las apariciones andróginas de Dietrich en *Morocco* (1930), de Garbo en *Queen Christina* (1933) y Hepburn en *Sylvia Scarlett* (1935) que produjeron una imagen de ambigüedad sexual dentro de las simples y pre-establecidas estructuras binarias masculinas y femeninas.

Asimismo, Vito Russo señala que la desnudez femenina a diferencia de la masculina no es vista como una agresión visual al espectador, por esta razón, a la audiencia gay masculina no le quedó más remedio que realizar lecturas opuestas y conformarse únicamente con torsos desnudos y apariciones simbólicamente homoeróticas de estrellas como Marlon Brando y James Dean.³⁹

La audiencia gay coincide en que es necesario crear un espacio para los placeres de la audiencia homosexual y como sugiere Stacey, es necesario separar género de sexualidad: “A more complex model of cinematic spectatorship is needed in order to avoid a facile binarism that maps homosexuality onto an opposition of masculinity and femininity” (Smelik: 137). Actualmente se ha buscado algo más que una imagen positiva del gay, más que la fantasía de la sexualidad se busca la constante afirmación de la identidad gay, por ello el cine ha sido un excelente medio para prestar visibilidad a gays y lesbianas y fue justamente en eso en lo que se inspiró el activismo gay de los 70 y el nacimiento de varios festivales de cine gay y lesbico.

³⁹ En el documental, cuyas notas he retomado para ilustrar la evolución de la representación gay, Russo expresa la persistencia de dos símbolos gays: James Dean que reflejó la muerte joven y el rebelde, así como la imagen de Rock Hudson pasó de ser el cuerpo de contemplación erótica a la representación de enfermedad y muerte.

Precisamente y poniendo el dedo en llaga acerca de “masculinidad” vista de modo convencional, he querido mostrar a través de ejemplos la forma en que en la historia del cine en Hollywood, la imagen del cuerpo masculino como objeto de mirada ha estado plagada de ambivalencias, represiones y negaciones; “(...) like the masquerade, the notion of spectacle has such strong feminine connotations that for a male performer to be put on display or to don a mask theatren his very masculinity” (Smelik: 138). Por esta razón, en muchas ocasiones, el elemento erótico masculino debe ser reprimido para eliminar cualquier implicación de homosexualidad masculina. “Yet male homosexuality is always present as an undercurrent; it is Hollywood’s symptom”, concluye la autora.

Para consumir la revisión y perspectiva de la masculinidad afeminada que nos muestra el cine, en “The buddy politic”, Cynthia Fuchs centra su análisis en una tendencia del cine llamada “buddy film” en el que la trama gira en torno a la relación entre dos cuerpos masculinos.⁴⁰ En estos filmes la testosterona ejerce la hegemonía a todos los niveles, lo que produce una estabilidad de la identidad masculina. Estos filmes van desde el clásico *Butch Cassidy and the Sundance kid* (1969) pasando por todos los filmes que se sitúan en el trauma nacional norteamericano de la guerra de Vietnam, la guerra de las drogas incentivada por los gobiernos de Reagan y Bush; en ellos no es necesario expresar abiertamente ternura hacia otro hombre ya que durante este periodo, como cita Fuchs “these films efface the intimacy and vulnerability associated with homosexuality by the “marriage” of racial others, so that this transgressiveness displaces homosexual anxiety” (Fuchs: 195) debido a que a través de estas relaciones se reconfirma la superioridad del hombre blanco y heterosexual.

En general estas películas se refieren a hombres sin mujeres que se definen a sí mismos en oposición al otro. Estos patrones masculinos se construyen a partir de una “misoginia virulenta”, como adjetiva Fuchs a este tipo de filmes que se convierten en condenación explícita o implícita de la homoeroticidad:

This homophobia was reframed during the 1980s, as the buddy film developed more specific, less inflammatory narrative parameters. Gay characters, for instance William Hurt in the *Kiss of the Spider Woman* were named victims of familial, political, and social confusions”. (Fuchs: 196)

En contraposición con el personaje viril y heterosexual (buen ejemplo nos ofrece *Kiss of the spider woman*), el “otro” queda expuesto a una máxima visibilidad, que hacen latentes las características misóginas que los hombres atribuyen a la “feminidad” como debilidad, frivolidad y narcisismo.

Los estereotipos para Dyer son una producción cultural y representan la única manera de hacer visible lo invisible es producir signos que facilitan el reconocimiento. Según Dyer, el prototipo gay no puede ser comprendido fuera del contexto cultural en el que se ha producido.

Algunos de los estereotipos gays que cita Dyer son: el sad-young man, el queen o la dyke. ¿Podríamos afirmar que *Kiss of Spider woman*, Molina corresponde al estereotipo de loca, que en producido por Hollywood? Intentaré responder a esta pregunta en el próximo apartado.

⁴⁰ Fuchs, Cynthia. “The buddy politic” en, Cohan, Steve; Hark, Ina Rae. *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood Cinema*. Routledge, London, 1993.págs. 194-198.

Kissing the queen



La respuesta sería afirmativa, desde mi visión personal: el personaje de Molina, interpretado por William Hurt fortalece la visión positiva del homosexual (es capaz de sacrificars su vida) aunque se queda atado al estereotipo de la loca en el cine norteamericano. Para ejemplificar lo anterior me basaré en las anécdotas que acompañaron el casting, el recelo del escritor hacia el actor, las opiniones del director, los comentarios de la crítica y especialmente el análisis de dos secuencias de la película en las que brilla Molina por ser la gran protagonista del filme.

Sin duda uno de los primeros y grandes retos fue el de abordar el tema gay y hacerlo apto para un gran público. Al ser *Kiss of the spider woman* una co-producción independiente y teniendo en cuenta que sólo eran dos los personajes, Babenco quiso tener dos primeras figuras para atraer público mientras que Manuel Puig consideraba al director no lo suficientemente sofisticado para hacer la adaptación y llevarla a buen término (rumores que luego desencadenaron una relación de amor y odio y que hicieron que Puig lo apodara irónicamente como “la great Babenko”).

Al principio Babenco pensó en Burt Lancaster, a quien le encantó el papel de Molina, pero luego Babenco cambió de opinión ya que Lancaster le parecía muy mayor para el papel. Luego

pensó en Richard Gere para el rol de Valentín pero éste no estaba interesado y Lancaster quería compartir escena con Martin Sheen quien tampoco estaba interesado en el proyecto, entre tanto el agente de Raúl Julia le dijo a Babenco que tuviera a William Hurt en mente. Mientras se decidía quien abordaría el papel de Molina, Babenco resolvió solventar la deuda con la industria de cine brasileño (que co-producía el filme) contratando a Sonia Braga y colocando a un actor latinoamericano como el puertorriqueño Raul Julia para que representara el papel del argentino marxista. A medida que fue avanzando el guión, Babenco le otorgó a Braga un papel más importante que el de Marta, y de esta forma se fue subrayando el rol femenino (multifacético gracias a Braga) al tiempo que se suavizaba el núcleo argumental de la seducción gay.⁴¹

Cuando Manuel Puig se enteró por Babenco supo que Hurt estaba interesado dijo: “en mi cama quizás, pero no como Molina”; su primera reacción de “robo” y desconfianza hacía Hurt desencadenó gran tensión antes de los ensayos. (Puig había pensado en Jean Luis Trintignant para el papel de Molina).

Levine recuerda: “Molina was a caricature, a certain kind of uneducated queen, with a frilly touch of Carmen Miranda. Manuel saw that between Molina’s earthly levity and Hurt’s neurotic intensity yawned a huge abyss” (Levine: 343). Sin embargo Puig intentó impregnarle algo de sí mismo al personaje y le propuso a Hurt que luciera durante la primera escena un kimono o turbante o los dos para esconder su “convencionalidad masculina americana” y hacerlo enfáticamente “diferente” (Manuel Puig imaginaba algo como una geisha u odalisca).

Por ello en la primera secuencia en la que nos encontramos al personaje con una toalla envuelta en la cabeza a manera de turbante y vestido con un kimono podríamos acogernos a la sugerencia del crítico Bob Graham del San Francisco Chronicle:

Hurt, tall and henna-haired, subtly underplays the flashier role of the self-dramatizing Molina. (...) Don’t be too quick to jump on Hurt with complaints of old-fashioned gay stereotyping. Only with a development well into the movie will the audience realize the layers he brought to Molina’s role-playing. (Graham, Bob. San Francisco Chronicle “Spider works its magic”. Reissue affirms power of 1985 film. Friday, July 27, 2001.

Otra crítica de la película dijo, al respecto “*Hurt apperas as a (...) sherezade flourish-and wearing the thick, coquettish makeup of an aging vamp*”.⁴² Sin embargo, durante el tiempo de edición, Manuel Puig siguió pensando que Hurt hacía el papel de Hurt haciendo de Molina. Curiosamente, en el Miami Film Festival, Manuel Puig expresó: “La Hurt was so bad that she’ll probably get the Best Actor award at Cannes” (Levine: 345) y de hecho así sucedió.

Por otra parte, y a medida que avanzaba la historia, el guionista en convenio con el director decidieron suprimir la escena de sexo entre Valentín y Molina para no incomodar al público: Babenco dijo: “the sex between the men in the cell was going to happen only once, not over the course of several nights as in the novel. Audiences will be grateful” (Levine: 335).

Por ello, el final de esta quedó así:⁴³

Molina: You are so kind to me.

Valentín: No. you’re the one who’s kind.

⁴¹ Levine relata todas las anécdotas con lujo de detalles y de ellas he realizado un breve resumen. (Levine, 235-255)

⁴² Enrique Fernández, “The Spider woman’s stratagem” *Village voice*, abril 4, 1986.

⁴³ Esta secuencia corresponde de forma casi literal a la de obra de teatro, escrita por Puig.

(Valentín straightens up and removes his shirt, that leans forward and blows out the candle. The cell is dark. The camer lingers on the candle-spark amid whisps of smoke.)

Molina (O.S): Wait. I'm squeezed against the wall. That's better. (pause)

No, wait. Let me lift my legs,

(The spark fades. The screen is black)

(Schader, Leonard. *Kiss of the spider woman. The screenplay*. Faber and faber, Londres, 1987, págs. 72-73)

La suavidad de la voz en off de Molina, así como la “temperatura” de la escena debida a la luz de la vela permite que los dos personajes se vayan “escapando” del plano, lo que resulta de una gran sutileza y emotividad.

Rebecca Bell-Meterau expresa su opinión acerca de la fuerza indirecta de esta secuencia:

The two characters, Luis Molina and Valentín Arregui, move from a conflict of opposites to an eventual reversal of roles. What begins as enmity eventually develops into affection, with Molina trying to woo Valentín, both to spy on him in exchange for his own early release and because he genuinely likes him. By the end of the film, they share an effective on-screen kiss and implied off-screen sex in a powerful scene, a turning point for the character of Molina, who decides to help Valentín contact his outside political allies. (Bell-Meterau, *Rebecca*. Columbia university press. Nueva York. 1993. II edición. Pág. 290).

Finalmente, Babenco quiso saber si a Manuel le había gustado la edición final pero Manuel no quiso saber nada de él ni de la película debido al cambio de la secuencia de la muerte de Molina (15 e) en el que la muerte es mostrada desde una visualidad enfática, a tal punto que el cadaver del pobre Molina es tirado en un solar lleno de basuras, y el policía que lo deja morir, le dice: “You fucking fag”.

Desde entonces, Manuel Puig vió el final con desprecio y criticó la totalidad de la película. “Le quitan las ganas de vivir y el humor de la loca. Julia está mejor, aunque el personaje del marxista haya desaparecido por completo”, le escribe en una carta a Emir Monegal.

Precisamente en esta secuencia se traiciona al homosexual y se le concede otro final trágico como era recurrente, devolviéndonos al estereotipo del gay que se inmola y que es brutalmente traicionado y asesinado.

A partir de algunas declaraciones de Puig, notamos que el autor llegó a manejar una apropiada noción de la autoría ya que estableció una diferencia entre las motivaciones de los personajes de la historia original y los “otros” métodos narrativos que el director utilizó para provocar un efecto en el público. Así lo afirma en una entrevista:

(...) sentí que la película había alcanzado a comunicar mucho de lo que yo había querido decir con el libro. Por otros caminos pero lo había hecho. Así es que puedo decir: ésta no es mi película, es la película de Babenco pero yo estoy satisfecho (“Entrevista de Manuel Puig con Giovanna Pajetta”. Crisis no. 41, abril de 1986. www.literatura.org/Puig/repo_puig.html).

Algunas críticas coinciden con esta visión más humana que brinda Hurt como Molina y que “funcionó” para el público, paralelamente a Valentín, interpretado por Raul Julia:

Hector Babenco (Pixote, At Play in the Fields of the Lord) and Leonard Schrader (brother of Paul) adapted the screenplay from the novel by Manuel Puig, and his fearless willingness to explore every corner of human nature serves what is greatest and sweetest in the performances of William Hurt and Raul Julia. (F.X. Feeney. LA Weekley. www.kissofspiderwoman.com reviews)

La exageración y amaneramiento del personaje interpretado por Hurt, a diferencia del que se percibe en la novela (Manuel dice que en la novela, “Molina es un personaje gris que no asume su cuerpo” sin descripción física de Molina ni de Valentín) pareció “resultar simpático y humano” para la audiencia:

(...) Hurt, who won the best actor award at Cannes for this film, creates a character utterly unlike anyone else he has ever played a frankly theatrical character, exaggerated and mannered--and yet he never seems to be reaching for effects. (Ebert, Richard. “Kiss of the spider woman”. (Chicago Sun Times 08/09/1985. www.kissofspiderwoman.com -reviews)

Finalmente, en el binomio Molina-Hurt se condensa la contradicción y problemática del personaje gay que tiende a ser “exagerado” en sus actitudes y destinado a morir trágicamente, pero que en el caso de *Kiss of spider woman*, su muerte lo convierte en la heroína del relato.

William Hurt's portrayal of a homosexual in Kiss of the spider woman, one of the most widely publicized films featuring a gay character, which is problematic. Elliot Stein comments, “Puig would not have awarded any oscars to the film version of his novel” Hurt won it for his role, but his depiction serves to reinforce many stereotypes about homosexuals. Hurt takes some risks as he applies makeup, wraps his hair in a towel, simpers and bats his eyelashes in imitation on his favorite star. (Bell-Metereau: 290)

Aunque magnífica el esterotipo de loca en el vocabulario *queer*, la interpretación de Hurt en el papel de Molina contribuye a imprimirle la fuerza de la fantasía que surge a través de las películas que narra y del deseo de identificarse con los modelos *camp*, presentes en la novela.

Esta tendencia *camp* es frecuentemente asociada a una subcultura gay masculina y relacionadas con la cultura *pop* y con los mitos femeninos del cine; todos ellos forman parte de los intertextos culturales en *El beso de la mujer araña*, como demostraré en el próximo apartado.

LOS INTERTEXTOS EN LA ADAPTACIÓN DE EL BESO DE LA MUJER ARAÑA: ENTRE LA PROPAGANDA Y EL MELODRAMA

Siempre se han hecho películas sobre directores pero nunca sobre el espectador

Néstor Almendros, a propósito de *La Traición* de Rita Hayworth

Valentín: *"Your life is as trivial as your movies"*

Molina: *"If you have the keys to that door, I will gladly follow.*

Otherwise, I will escape in my own way, thank you."

(*Kiss of spider woman*)

Como comenta Camen Peña Ardid en *Literatura y cine*, una de las confrontaciones más comunes en el estudio de las relaciones entre la literatura y cine es el cambio de jerarquía de prestigio, centrada en la búsqueda, influencias y relaciones causales que se otorga "al cotejar la novela con el cine de ficción narrativa, persiguiendo sobre todo la huella de éste último en la novelística contemporánea".⁴⁴

Al respecto, Peña Ardid se pregunta: ¿qué tipo de préstamos serían los del cine y en que sentido habrían podido afectar a la expresión literaria? Antes de responder, Peña recuerda que Robert Richardson analizó algunos mecanismos cinematográficos y la forma en que algunos autores norteamericanos estudiaron las diferentes técnicas aplicadas por Griffith, Vertov, Pudovkin y Einsestein; mientras que rescata la presencia de modos y recursos cinematográficos en obras de autores como John Dos Passos, William Faulkner, André Malraux, Alain Robbe-Grillet, Mario Vargas Llosa y por supuesto Manuel Puig. Para lo cual, Peña Ardid se vale de los análisis narratológicos y textuales "que hoy por hoy, ofrecen algunas de las soluciones más válidas en la especificación de ciertos niveles de correspondencia entre los dos géneros, aunque se desentiendan de sus posibles intercambios recíprocos" (Peña Ardid: 97).

Peña Ardid traza una clasificación de puntos fundamentales:

- El uso de los referentes fílmicos: Referencias a películas, personajes del cine como discurso de la cultura que se utilizan como intertextos en las obras de escritores (Por ejemplo, el que realizaron, Rafael Alberti y Federico García Lorca como homenaje al cine mudo).
- Procedimientos cinematográficos en la literatura: Remite a los recursos o unidades de los códigos cinematográficos: movimientos de cámara, angulaciones, efectos ópticos, fundidos y modelos de montaje y como son traducidos en términos de la novela (Peña Ardid lo ejemplifica con el llamado "montaje alternado" de las novelas de William Faulker).

⁴⁴ Peña Ardid Carmen, *Literatura y cine*. Catedra, Madrid, 1996. Pág. 15

- La aplicación de una metodología en obras concretas: Se refiere a los códigos cinematográficos particulares, cuyos rasgos de significación pertenecen sólo a cierta clase de filmes, a un mismo género, a una escuela o tendencia estética. (Peña reconoce por ejemplo la influencia del Neorrealismo Italiano en la novela social española de los cincuenta). (Peña Ardid: 97-112)

Especialmente en la obra de Manuel Puig, más específicamente en *El beso de la mujer araña*, se recurre al uso de los referentes filmicos ya que constantemente se hacen referencias a películas y recurrencias del entorno cinematográfico que son colocan en el discurso de Molina y que juegan a ser símbolos inconscientes de su deseo, así como reflejan su fascinación por el mundo irreal que el cine representa. También Puig utiliza algunos procedimientos cinematográficos en la literatura, de los que hablaremos en el siguiente apartado.

Dentro del uso de estos referentes filmicos, Peña hace énfasis en la experiencia vivencial del cine como atracción hacia la literatura precisamente en obras como la de Manuel Puig, marcadas por las abundantes referencias filmicas:

(...) nos referimos a procedimientos de identificación –con la cámara, con los personajes del film, con los actores– que el modelo representativo cinematográfico suele generar en el espectador, y que pueden ser abordados por la narrativa como una nueva variante del ya viejo tema literario sobre los confusos límites entre el mundo ficticio y la realidad. (Peña Ardid: 99)

Asimismo, Sergio Wolf, (de quien comentamos algunas ideas en el capítulo acerca de la fidelidad) nos habla de la inversión del orden: el cine como origen de la literatura, que “en ocasiones lleva a realidad especulativa que conduce a creer que los escritores “vieron” sus novelas imaginándolas películas (...).⁴⁵

Un caso interesante es el del mismo Puig quien comenzó escribiendo *La Traición de Rita Hayworth*, como un guión de cine que se fue transformando en novela; precisamente, Wolf habla de *La traición* como de “una obra que se resiste a ser transpuesta al cine con docilidad” (Wolf, 47) al tiempo que puntualiza que en la adaptación de *El beso de la mujer araña* realizada por Babenco, “el universo del cine sólo fue un material que permitía ocultar la situación de encierro y claustrofobia teatral a la que predisponía la lógica del texto”. En mi opinión, contraria a la de Wolf, más que la ocultación del encierro de los personajes, el cambio al lenguaje cinematográfico ayuda a la funcionalidad del cine dentro del cine, y por ello recurre al showing espectacular, lo que le permite actuar como “proyector” de cine dentro del mismo filme, ya que el encierro y la claustrofobia pertenecen al texto fuente de la novela y su adaptación escénica.

En todo caso, a través de estos dos autores citados, entre otros muchos, somos plenamente concientes de la influencia del cine en la literatura del siglo XX y de la inversión de la antigua jerarquía que otorgaba a la literatura el único poder de influenciar a otras artes.

A parte de la inversión de la jerarquía, otro rasgo que caracteriza la novela de Manuel Puig es el de la intertextualidad. Este concepto, como sabemos, surgió a partir de un artículo de Julia Kristeva escrito en 1969 acerca de Mijail Bajtín, que luego reconocieron otros autores como Roland Barthes, Gerard Genette, y que posteriormente generó una extensa bibliografía. Tomaré, en este caso, la intertextualidad desde una perspectiva menos ambiciosa, tal como la explica Claudio Guillén: “como una presencia efectiva en un texto de otros textos, explícita o

45 Wolf, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós, Buenos Aires, 2001. Pág. 46

implícitamente, marcados o no marcados”, y digo menos ambiciosa porque la intertextualidad como visión global en la que se contempla como una propiedad o cualidad de todo texto, está concebida como un tejido de textos.⁴⁶

Siendo la intertextualidad literaria el mecanismo por el que el texto literario incorpora fórmulas, citas y alusiones que provienen de otros textos, produciendo un “juego intertextual” o dialogismo textual (según la teoría de la novela polifónica de Mijail Bajtín) la intertextualidad en general, tal como la aplicaré en este capítulo, es permisiva y no se limita a un solo medio, sino que permite establecer relaciones dialógicas con textos venidos de otras artes y otros medios de expresión, tanto eruditos como populares.

Por ello, retomando los conceptos expuestos en la agenda teórica, previos a su aplicación en modelo narrativo *El beso de la mujer araña*, es fundamental destacar la funcionalidad que señala Sophie Rabau, a la hora de re-pensar nuestra manera de comprender los textos literarios (y fílmicos en este caso) y de tomar en consideración la literatura como un espacio o red donde cada texto puede transformar aquellos que a su vez lo modifican.⁴⁷

Por lo que dicha intertextualidad pasa a ser de la simple búsqueda de influencias y lecturas entre los textos a un análisis e interpretación en el que la literatura emerge como si se tratara de una biblioteca infinita cuyas autoridades autoriales se manifiestan a través del efecto que unos textos han tenido sobre otros a través de citas, alusiones, referencias directas e indirectas, comentarios, modificaciones y transformaciones, que son determinantes a la hora del análisis intertextual.

En el caso del cine, tal como expresa Robert Stam en *Teorías de Cine*, en un capítulo dedicado a la intertextualidad, en lugar de concentrarse en películas o géneros específicos, la teoría de la intertextualidad entiende que un texto está relacionado con otros textos, y por consiguiente con un intertexto; del mismo modo en el estudio del cine el concepto de dialogismo, del que se deriva el término intertextualidad, sugiere que todo texto forma una intersección de superficies textuales. Sobre ello Stam expresa:⁴⁸

Todos los textos son tejidos de fórmulas anónimas inscritas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas anónimas inscritas en el lenguaje, avriaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes e inconscientes, refundiciones e inversiones de otros textos. (Stam: 236).

De esta forma y en su sentido más amplio, Stam explica que el dialogismo intertextual alude a las posibilidades, infinitas y abiertas, generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, y que el cine, como expresión cultural hereda a partir de su fusión con otras artes y consigo mismo.

Continuando con esta primera fase de la aplicación de la intertextualidad, la literatura y también el cine pueden recurrir al estudio de lo que en un texto hay de otros textos, la manera en que éste los transforma, los asimila y dispersa. En esta fase denominada “poética de la intertextualidad” Julia Kristeva y Roland Barthes hacen énfasis en la forma en la que un autor se re-apropia de un texto y lo hace suyo a través de diferentes mecanismos, como la citación, la referencia, la parodia o el collage, como formas de ir del texto al intertexto. Kristeva también

⁴⁶ Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Catedra, Madrid, 2001. Pág. 11. Entre las páginas 73 y 82, Martínez explica las características entre intertextualidad y texto.

⁴⁷ Rabau, Sophie. *L'intertextualité*. Textes choisis & présentés par Sophie Rabau. Flammarion, París. 2002. Pág. 15.

⁴⁸ Stam, Robert. *Teorías del cine*. Paidós, Barcelona, 2001.

introduce la noción del doble: “(...) À la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit au moins, comme double”. (Rabau, 57). Este doble se transformaría en una condición del texto que para Barthes representa el concepto de texto como algo general y múltiple en el que habitan las formulas anónimas y citas de todo tipo.

En consecuencia, el intertexto en la obra de arte, sea literaria o cinematográfica, puede dar cabida no sólo a otras obras cuya forma sea similar o idéntica, sino a todas las “series” en cuyo seno se sitúa un determinado texto. Robert Stam lo ejemplifica del siguiente modo: “Un texto que se acuesta con otro texto se está acostando con todos los textos que hayan compartido cama con éste” (Stam: 236).

En este sentido, la novela *El beso de la mujer araña* se convierte en un espacio de inversión e intersección entre múltiples intertextos, especialmente fílmicos, en los que se encuentra la originalidad y audacia de esta obra.

Antes de pasar a la explicación de dichos intertextos es primordial referirnos a la labor de Gerard Genette quien creó una clasificación de las prácticas intertextuales, agregándole la nociones de *hipertextualidad*, *architextualidad*, *paratextualidad* y *transtextualidad* ampliando el concepto de intertextualidad y fundamentando su teoría en la *transtextualidad* como conjunto de categorías generales o trascendentales que realzan la literatura.

De estas categorías surgen cinco tipos de relaciones transtextuales, que están presentes en el estudio de *El beso de la mujer araña*:

- La *intertextualidad* que surge con la coexistencia de dos textos por la presencia efectiva de un texto en otro. Ej: Los intertextos fílmicos utilizados en la narración de Molina en *El beso de la mujer araña*. Ej: Como adaptación literaria, *Kiss of Spider woman* se nutre principalmente del intertexto de la novela *El beso de la mujer araña*, y elabora su propia red de intertextos no-novelísticos.
- La *paratextualidad*: títulos, subtítulos, epígrafes, ilustraciones y en general todos los elementos que le otorgan al texto un contorno o comentario oficial proveniente de un texto anterior. Ej: Las citas incluidas de *El beso de la mujer araña* pueden servir de ejemplo ya que se refieren a las diversas teorías sexuales pero sufren alteraciones en el texto.
- La *metatextualidad* que exige la inclusión de un comentario de un texto en otro sin citarlo, ni nombrarlo necesariamente. Ej: La inclusión de los diferentes géneros cinematográficos o diversos tipos de personajes provenientes del cine, así como a una estética derivada de las tendencias artísticas que marcaron al autor y que están implícitas en la novela.
- La *architextualidad*, más implícita y más ambigua en la que sólo se encuentra una mención metatextual de orden titular o infratitular. Ej: En la novela se refiere a los “motivos” enunciatorios y las diferentes lecturas que sugieren las palabras “Beso” y “mujer araña” a partir del título de la novela.⁴⁹
- La *hipertextualidad* en la que se estudian las relaciones de derivación de un texto a otro, cuyo resultado es la transformación directa o indirecta del primer texto. Ej: La acción de “contar” como forma del discurso oral que ejerce el personaje de la novela (y que se retoma en el filme) como hipotexto derivado de la tradición oral de contar historias. Ej:

⁴⁹ Estos “motivos” han sido descritos en la agenda teórica.

El caso de inversión (cine-literatura) que sufre *El beso de la mujer araña* y su traslado de código de la literatura al cine.

Igualmente, el término *transtextualidad* acuñado por Genette puede ser aplicado al cine y así lo hacen Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, en su obra *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, quienes ponen en evidencia la importancia de esta noción dentro de la teoría intertextual para referirse a “todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, co otros textos”, como he explicado previamente en la agenda teórica. Recordemos que estos autores citan como caso de “falsa” intertextualidad y referencia pseudointertextual la parodia de la película nazi que Héctor Babenco realiza en *Kiss of spider woman*.⁵⁰

En cuanto a la teoría fílmica, estos autores se refieren a la hipertextualidad en la adaptación literaria como una forma de transformación, modificación, re-elabora y amplificación de las diversas redes del texto, convirtiéndose en: “hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que han sido transformados por operaciones de selección, amplificación, concretización y actualización” (Stam, Burgoyne, Flitterman: 239).

De otro modo, en lo que se refiere a la adaptación, la teoría de la intertextualidad es esencial como un concepto de la teoría del cine empleado por Brian McFarlane para revelarle al investigador todo aquello que no pertenece al texto fuente, (utilizando la función de intertexto como mundo extraliterario) y la puerta de emergencia más efectiva para el investigador ante la limitación del gastado discurso de la fidelidad.

Por tanto, aunque el hecho de que un filme esté basado en una obra literaria es una clara señal de su discurso intertextual, McFarlane hace énfasis en los aspectos no literarios y a las influencias no novelísticas que trabajan en un filme, sea éste una adaptación literaria o no, ya que en el discurso cinematográfico prevalecen las condiciones del cine como industria y como expresión cultural.

En la aplicación de la teoría de la intertextualidad en el ámbito de la adaptación literaria y más específicamente en *El beso de la mujer araña*, como modelo de adaptación, la verificación de estos intertextos no-novelísticos ha constituido un arma “sofisticada”, (como diría McFarlane), con la que he contado al tener en cuenta intertextos provenientes de otros contextos, como el uso de tendencias artísticas a los que recurre la novela (los elementos derivados de la estética camp, Kitsch y pop) y las cuestiones relativas a la industria fílmica que están presentes en el filme (casting y co-producción).

En *El beso de la mujer araña*, los textos con los que se realiza dicho juego textual mayoritariamente pertenecen a la literatura sino al cine, por lo que hablaremos de los intertextos fílmicos en la novela de Puig y en sus dos adaptaciones: una al teatro realizada por el mismo autor (a la que hacemos referencia en materia de diálogos y ambientación) y la adaptación al cine realizada por Hector Babenco, (motivo principal de análisis). A estos intertextos corresponden las películas que son comentadas, citadas, aludidas, parodiadas y entrelazadas con otras dentro de la ficción narrativa, al tiempo que provienen hipertextualmente hablando de hipotextos derivados géneros como el melodrama, el suspense o el musical. De ahí parten los principales intertextos fílmicos de la novela de Manuel Puig, *Cat People*, *Die grosse liebe*, *I walked with a zombie*, *Hipócrata* y *The enchanted Cottage*, al tiempo que resalto la intervención de intertextos en la parodia de *Destino*, la película nazi, el único de los anteriores que es referido en *Kiss of spider woman*.

No obstante, antes de atravesar el proceso y los diferentes niveles de esta intertextualidad fílmica en *El beso de la mujer araña* y su posterior adaptación al cine, quisiera explicar otros

⁵⁰ Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós, Barcelona, 1999. Págs. 231-240.

textos venidos de expresiones culturales contemporáneas como el pop art y las tendencias estéticas Kitsch y camp que han contagiado la novela de Puig.

- LO DIVINO Y LO HUMANO EN MANUEL PUIG

(...) yo no tengo de ninguna tradición literaria. Vengo del cine;
de oír radio, de ver folletines, melodramas de la Metro.
Manuel Puig

En una entrevista que sostiene Manuel Puig, el autor le confiere al cine un sentido más alegórico que el realismo que prefiere en la literatura:

Cuando elijo una historia realista me encuentro mucho mejor con la literatura porque siento el realismo muy ligado al método analítico de trabajo, que permite la acumulación de detalles. En el cine, en cambio, me siento mucho más a gusto en las narraciones fantásticas, alegóricas. Para mí la fantasía es síntesis, como el cine, como los sueños nocturnos, verdaderos modelos de síntesis donde en un minuto pasa delante nuestro una historia entera. ("Entrevista de Manuel Puig con Giovanna Pajetta". Crisis n° 41, 1986)

De esta forma, Puig expresa que esa capacidad de síntesis en el cine va más allá de las diferencias prácticas entre escribir una novela o escribir para cine, como veremos a continuación, ya que Puig describió la incompatibilidad de ambos géneros y vio en sus novelas una forma de comunicar sus problemas con otros. Como espectador que va a ver películas para ser transportado a una irrealidad, y como novelista que escribe para enfrentarse con la realidad, Manuel Puig prefirió la novela para retratar y analizar la vida, mientras que el filme para él es un sueño, algo condensado y alegórico. De modo que para el autor de *El beso de la mujer araña*, la novela debe buscar una reconstrucción directa de la realidad, expresada desde una naturaleza esencialmente analítica, mientras que el cine debe expresarse en términos de síntesis como si se tratara de un sueño nocturno:

Cinema needs this spirit of synthesis, and so it is ideally suited to allegories and dreams. Which leads me to another hypothesis: can this be why cinema of the 1930s and 1940s has lasted so well? The movies really were dreams displayed in images.⁵¹ (Levine, Suzanne Jill. Manuel Puig and the spider woman. His life and fictions. Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2000. Pág. 290)

Al mismo tiempo, Puig, graduado en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma y con amistades tan cinéfilas como Néstor Almendros o Guillermo Cabrera Infante (con quien mantuvo una larga correspondencia de índole cinéfila) escribió varios guiones, entre ellos, *El Lugar sin límites* y *Recuerdo de Tijuana*; al acabar este último escribió mediante cinco aspectos la diferencia entre escribir novelas y escribir guiones:

⁵¹ La autora cita el texto de Manuel Puig, "Cinema and the novel" que sirvió como prefacio de la edición de *El impostor*, *Recuerdo de Tijuana*, Seix Barral, Barcelona 1985.

- Escribir novelas permite varios grados de elaboración –en las películas no puedes repetir o intentar variaciones– ya que es demasiado caro. Una novela puede durar tres años –me encanta que me dejen solo pero es demasiada soledad.
- Los guiones son menos difíciles que las novelas, pero tienen menos reconocimiento porque el verdadero autor es el director.
- Antes de escribir un guión es bueno obtener el interés de un productor en una idea inicial.
- En literatura no se necesita particularmente una gran y original idea; es el tratamiento que se le da a la idea; mientras que con las películas, ya que piden condensación, la idea inicial lo es todo.
- En términos de reconocimiento: un libro, aún siendo un manuscrito es leído: pero una obra o película sino se consigue producir, es como si nada hubiera pasado. (Levine: 289)

En estos cinco aspectos, Puig está constatando la limitación de la autoría ante el hecho escribir para cine, así como deja claro la relación que el cine mantiene con la industria, mientras que en la escritura literaria la originalidad de un texto depende de otros recursos estilísticos y de la recepción de la obra, que tarde o temprano se da a conocer.

Por otra parte, Graciela Speranza comenta la cinefilia del autor: “unos dos mil títulos de su videoteca, incluyendo las decenas de citas cinematográficas explícitas e implícitas que aparecen en sus novelas, lo que define taxativamente el espacio privilegiado del cine en su mundo narrativo”.⁵²

Uno de los aspectos más notorios de la obra de Puig es la recurrencia al cine, mayoritariamente al cine de Hollywood (y el personaje de Molina es una muestra de ello). Hollywood invade las novelas de Puig con la seducción de sus atmósferas y de sus formas narrativas y también con sus estrellas femeninas: estereotipos que modelan la experiencia femenina y se definen como objetos de deseo, motivo que desde luego aparece en *El beso de la mujer araña*.

Más o menos reconocibles, las tramas de esas historias se confunden por momentos con las historias personales de los personajes y provocan el primer efecto inmediato: permiten ampliar los límites de esos espacios estrechos a los que han sido confinados –el pueblo, el exilio, la celda, el hospital– y ocupan un lugar de carencia iluminando con cierta sensibilidad estética una cotidianidad monótona e inmóvil.

Si la iniciación de Toto en *La traición...* es una versión ficcional del origen de la cinefilia de Puig y sus comienzos literarios, el personaje de Molina en *El beso de la mujer araña* es la transposición narrativa más fiel de su pasión cinematográfica, de las lecciones aprendidas por el cine y de sus posibilidades de apropiación literaria. Como Puig, Molina elige, copia y recrea libremente, seduce por la forma del relato, la economía y el suspenso de la trama, cuenta películas para hablar de otra cosa. (Speranza: 128)

⁵² Speranza, Graciela. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Vitral, grupo editorial Norma. Buenos Aires. 2000, Pág. 106

Dentro de la obra narrativa de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* es el mayor homenaje que hace el autor al cine como deseo de la ficción, y están presentes en él los reflejos de algunas de esas películas que tanto le gustaban gracias al autor por su manejo de la “irrealidad”.

En cuanto a las películas que aparecen sugeridas o comentadas en *El beso de la mujer araña*, Speranza afirma que son principalmente seis de las que cuatro nos remiten al cine de Hollywood: *Cat people* (1942) de Jacques Tourneur y *I walked with a zombie* del mismo director, en la que se refleja la fascinación de Puig por la capacidad esotérica expresiva de este director de *cult movies*. *The enchanted cottage* (1944), de John Cromwell que es la representación del soft drama o “woman’s film”, y una recreación del género de “carreras automovilísticas” que cuenta Molina en el capítulo seis.

Además, gracias a la particular atracción que ejercía el cine de la alemania nazi en Manuel Puig, (quien tenía una pequeña colección de películas de este tipo), se inspira para la narración de la película inventada *Destino*, basada mayoritariamente en el filme de la Alemani nazi *Die grosse love* protagonizado por Zara Leander, así como en las producciones de Leni Riefenstahl, cuya personalidad extravagante le interesaba y toma su nombre prestado para darselo a la heroína de su invención fílmica.

Por último y producto de su vivencia en México, Manuel Puig tuvo un gran interés en el melodrama mexicano y sobre todo en las clásicas películas musicales de “cabareteras”, por su exotismo escenográfico y la sensualidad, de ahí se deriva el melodrama que cuenta Valentín, que vendría siendo “un mosaico de otros textos” (correspondiendo con la noción de intertexto de Julia Kristeva) como el clásico de Arcady Boytler, *La mujer del puerto* (1933), *Santa* de Loreta Burke (1931) y los melodramas de cabaret: *Aventurera* de Alberto Gout (1949) y principalmente *Hipócrita* de Miguel Morayta, (1949) en los que se hace énfasis al erotismo y a la musica.

Finalmente, en la novela de Puig se hace alusión a otras películas: *El misterio de la celda siete* (Puig: 49) *Dracula* (Puig: 11) y a *El hombre lobo* (Puig: 163); en las que se transparenta una metáfora implícita de nocturnidad y peligrosidad. En cuanto a *El Misterio de la celda siete* (*The falcon’s brother*, 1942, protagonizada por Tom Comway y Jane Randolph) funciona como intertexto de la celda en la que se encuentran Molina y Valentín, que precisamente es la celda No. 7 de la cárcel de Villa Devoto en Buenos Aires, y el secreto que Valentín intenta mantener no es otro que el nombre de su compañera militante, con el fin de protegerla.⁵³

Como sugerí anteriormente, existen otros elementos intertextuales, relacionados con el cine y con diferentes tendencias estéticas que están presentes en la obra de Puig, particularmente en *El beso de la mujer araña*.

Al respecto, Graciela Speranza ofrece una mirada desde las lecturas del pop art, del folletín, el psicoanálisis, el exceso camp y algunas décadas del cine son vistos como recursos estéticos de la nueva cultura de masas y nuevas expresiones del lenguaje que contaminan la escritura de Manuel Puig.

Como sabemos el arte *pop*, lo *camp* y *kitch* son objetos híbridos que surgen en las artes a finales de los 60. Con inflexiones propias, el *pop* y el *camp* definen una categoría del gusto cultural que conforma y negocia el modo en que los intelectuales de los 60 y se apropian de la inmediatez seductora de la cultura masiva, conservando al mismo tiempo sus privilegios en el

⁵³ Según Jill Levine (pág. 160), Manuel Puig utiliza *Dracula*, el clásico *camp* del vampiro chupasangre, como eufemismo perfecto del sexo oral. Así como del otro clásico *El Hombre Lobo*, en el que Stam, Burgoyne, Lewis en *New vocabularies in film semiotics* (pág. 163) han visto una metáfora de la penetración anal, lo que podría influir extradiegéticamente en la relación entre Valentín y Molina en *El Beso de la mujer araña*. Hipótesis que dejamos abierta.

ejercicio del poder cultural: “El hedonismo audaz, ingenioso y liberador del *camp* coincide con la sensibilidad que acompaña el surgimiento del *pop*” (Speranza, 56)

De modo que *camp* y *pop* concuerdan no sólo en la reversión de las definiciones legitimadas del gusto, sino también de la sexualidad. Lo *camp* se vincula a lo andrógino y al gusto homosexual y el surgimiento del arte *pop* coincide con la emergencia de movimientos feministas y de liberación gay. Recordemos entre otras cosas, que el factor *camp* en relación con la cultura gay “(...) can be seen as an oppositional reading of popular culture which offers identifications and pleasures that dominant culture denies to homosexuals”, generalmente identificada con un humor irónico, lo excesivo, lo paródico, lo *camp* también contiene su propio *pathos*, aún cuando el dolor se transforme en risa formando parte de la misma artificialidad del performance y transgrediendo los conceptos convencionales del género.⁵⁴

Para centrarnos en la obra de Puig, Speranza intenta ir más allá de las categorías clásicas de obra y autor y se pregunta: ¿qué toma y qué deja Puig de los lugares comunes del lenguaje, de los estereotipos del folletín, del policial, de los cientos de películas de Hollywood que colecciona en su videoteca, de las divas (generalmente fálicas) que venera en la pantalla? (...) ¿Es posible desandar en su escritura el camino engañoso de la copia, la transcripción, la imitación propia del concepto *pop*?. Este factor es muy interesante ya que en la obra de Puig, el gusto por la copia se traduce en una forma de distancia casi teatral; en *El beso de la mujer araña*, para no ir más lejos, se nos cuenta una versión (imitación) de una película ya existente o se incorpora una película ficticia a manera de “collage” de otras existentes.

De este homenaje al cine, se resaltan la ambivalencia y la actitud irónica hacia el tema del amor de las películas de Sternberg. Todo ello se traduce en una estilización *camp*, a la que pertenecen los siguientes elementos, manifiestos en *El beso de la mujer araña*:

- La preferencia por determinadas artes decorativas (texturas, colores y decorados).
- El gusto por “el ser impropio de las cosas” (objetos que se convierten en otra cosa-la imitación).
- El gusto por lo andrógino, el culto a la exageración de las características sexuales e intercambio de roles.
- El gusto por la teatralidad, la actuación, el performance.
- El gusto por lo demodé, que libera a la elección estética de su contexto moral. (Speranza, 199-202)

Por ello, se ha afirmado que la obra de Puig, es la realización literaria de esa conversión a partir de una serie de análogas “transfiguraciones” lingüísticas y retóricas. En primer lugar, la apropiación artística de la lengua oral o lenguaje coloquial (lo que se pierde totalmente en la adaptación cinematográfica al ser hablada totalmente en inglés) y de la lengua escrita no literaria: cartas, noticias, diarios íntimos, informes judiciales, médicos, fichas, etc. “transcritos” a la ficción, de modo que Puig se contamina de otras formas populares que producen efectos

⁵⁴ Smelik, Anneke. “Gay and Lesbian criticism” Pág. 140. Incluido en: Gibson Pamela Church, Hill John ed. *Film Studies. Critical Approaches*. Oxford University Pres, Oxford, 2000. . Pág. 133-145. Para profundizar sobre el tema ver: Sontag, Susan “Notas sobre lo *camp*”, en *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.

análogos, que traen consigo estereotipos de roles sexuales intensificados, que a su vez recurren al imaginario de la música popular, atribuyendo el tango al mundo sentimental masculino y el bolero al femenino, como sucede en *El beso de la mujer araña*. Así como los melodramas de Hollywood y México y las canciones románticas ofrecen fragmentos de un discurso amoroso que funcionan como claves interpretativas que comunican relaciones afectivas y adquieren un sistema de verdades y valores. “los boleros dicen montones de verdades” resume Molina, “por eso me gustan tanto” (Puig: 106)

Igualmente, Puig establece oposiciones discursivas, entre los que forman parte de la cultura de masas y los que se enfrentan a ella, a la vez que buscan organizar sus sueños, la historia o la política a través de una línea de pensamiento, como puede ser el psicoanálisis o el marxismo; de esta oposición se crea la dialéctica entre Arregui y Molina en *El beso de la mujer araña*, sobre todo la expresada por el psicoanálisis puesto que para Puig éste se trivializa y vulgariza convirtiéndose también en una cultura de masas. (Speranza, 160)

Finalmente, en la obra de Puig, como hemos comentado, hay una recurrencia deliberada a los géneros más populares como el folletín, el melodrama, la trama policial, espionaje y ciencia-ficción, así como también queda latente la devoción por las grandes divas del cine que se revela no sólo en las elecciones de la videoteca sino también en la revisión de la filmografía de algunas actrices que Puig comenta en su correspondencia a Guillermo Cabrera Infante.

Las divas y los personajes que interpretan representan el mundo sentimental femenino como tópico preferido y el gusto por las atmósferas irreales, los escenarios exóticos y el artificio derivan de la evidente predilección de Puig por directores como Lubitsch, Sternberg, Ophüls, Tourneur, Minelli, Capra, Walsh, Hawks y Huston (Speranza, 138).

Precisamente ese esteticismo extravagante de clásicos como Tourneur o Sternberg es al que nos remite a *El beso de la mujer araña*: Si las películas que Molina elige contar remiten modelos cinematográficos precisos de su videoteca, su arte narrativo, se inspira también a la genealogía del cine de Hollywood. Tomemos por ejemplo, las películas de los 30 y 40 y sobre todo los “woman’s films”, centrales en la enciclopedia cinematográfica de Puig, ya que de ellos hereda esa ambivalencia del rol femenino-masculino para el personaje de Molina.

En los 30, la star de Hollywood se combinan distintos arquetipos de los que surgen, la “vamp” (surgida de las mitologías nórdicas), la gran prostituta y la virgen inocente. En los 40 estas mujeres se convierten en las *femmes fatales* del cine negro, en mujeres-monstruo gracias a algunos filmes de terror y sobre todo en mujeres sufridas de los “woman’s films” (“That’s one career we have in common-being a woman”, como diría Bette Davis en *All about Eve*, 1950).

Algunas de las protagonistas femeninas son “mujeres irreales” cuya belleza, elegancia y *sex appeal* exceden a las fantasías sexuales masculinas, mientras que las “mujeres reales” —esposas, madres, empleadas que imitan el perfil de la espectadora que es Molina— jamás están satisfechas con su vida y siguen esperando por un verdadero hombre que las libere.

En las stars de Hollywood, Puig encuentra una ambivalencia que les permite corporizar momentáneamente un proceso de liberación encubierta, un borramiento enigmático de sus límites de sus roles sexuales tradicionales, un sueño de poder y libertad. En esa ambigüedad, Hollywood no sólo es el consabido espacio de consolación y consumo de mitos populares, sino la posibilidad próxima al consumo masivo de introspección liberatoria (Speranza, 105)

The hegemony of Hollywood is also a reason for the almost exclusive focus on film stars (...) The star challenges analysis in the way it crosses disciplinary boundaries: a product of mass culture, but retaining theatrical concerns with acting, performance and art; an industrial marketing device, but a signifying elements in films; a social sign, carrying cultural meanings

and ideological values, which expresses the intimacies of individual personality, inviting desire and identification (...) (Justine Gledhill, Stardom, *Industry of desire*, Routledge, London, 1991, Introduction)

¿De donde provienen estas divas? ¿Cuáles son los aspectos filmicos de las películas en las que participan? ¿Cuál es el contexto en el que surgen y el interés literario del autor por capturar esas imágenes y hacerlas suyas en la novela *El beso de la mujer araña*? ¿De que manera estos intertextos filmicos son transpuestos en la adaptación cinematográfica? Veamos el siguiente apartado para intentar responder a estas cuestiones.

El origen intertextual de Destino y el cine de la novela que se filtra en el cine

C'est si simple, l'amour
Arletty, en *Les enfants du paradis*.

A partir del tercer capítulo de la novela de Manuel Puig, Molina comienza a contar una película situada en el París de la resistencia y que tiene como protagonistas a una cantante francesa y un oficial Nazi, quienes viven un romance y por el cual ella cambia su postura ideológica a favor de la resistencia de su país por el ideal germánico y decide sacrificarlo todo incluyendo su propia vida por seguir al hombre amado.

La narración comienza así:

Estamos en París, hace ya unos meses que los alemanes la tienen ocupada. Las tropas nazis pasan bien por el medio del Arco del Triunfo. En todas partes, como en las Tullerías y esas cosas, está flameando la bandera de la cruz esvástica. Desfilan los soldados, todos rubios, bien lindos, y las chicas francesas los aplauden al pasar. (Puig: 55)

Es allí cuando nos preguntamos, comparando la descripción que nos ofrece la novela y las secuencias alternadas del filme, ¿Por qué Puig nos ofrece un “mosaico” de filmes de propaganda nazi, bajo el título inventado de *Destino*? ¿Qué nos ofrece este filme en particular que no sea el sacrificio del amor femenino de cualquier melodrama?

(...) all the films he (Manuel) loved were essentially Hollywood –style melodramas. He always fell for the same movie, wheter it was made in Germany in the twenties, Argentina in the thirties, Mexico in the forties, or Japan in the fifties. Suffering women, betrayals, abandonment: the stuff of melodrama was universal truth. (Levine: 269)

Otra pregunta que surgiría es la de por qué un filme de propaganda Nazi. Molina nos brinda detalles del cine de barrio donde lo vio durante el peronismo:

–¿Y vos dónde la viste?

–Acá en Buenos Aires, en un cine de barrio de Belgrano.

–¿Y daban películas nazis antes?

—Sí, yo era chico pero durante la guerra venían las películas de propaganda. Pero yo las ví después porque a esas películas las seguían dando.

—¿En que cine?

—En uno chiquito que había en la parte más alemana del barrio de Belgrano, la parte que era toda de casa grandes con jardín (...). (Puig: 56)

Los detalles que ofrece Molina de donde está situado el cine en el que vio la película nazi nos ofrecen un microscópico panorama de la filiación a los modelos nacionalistas del Nazismo y del facismo italiano, muchos de los filmes que aparecieron en esos años procedían de Alemania, Italia, España y el Vichy francés, ya que durante el peronismo en Argentina se capitalizó la xenofobia, particularmente los sentimientos antiyankies para mantener al mismo tiempo el apoyo de los militares y la adulación de la clase obrera, de modo que las películas de Hollywood estaban embargadas.

Volviendo al valor intertextual de *Destino*, en la adaptación al cine también funciona como un intertexto importante ya que la película de propaganda Nazi es la única película que se cuenta de forma progresiva y de una manera muy inmediata a partir de una secuencia preliminar (sec. 1 b). La narración y flashes de *Destino* en *Kiss of Spider woman* son continuadas y conectadas entre sí.

En la adaptación cinematográfica, la descripción del filme comienza con el baño de Leni, que al tiempo imita el mismo Molina desde la celda:

Molina: Her maid has prepared her a foam bath. The star takes a towel and wraps it around her hair like a turban. Her fingernails painted a rosy peach, she unfastens her taffeta night gown and lets it slide smoothly down her thighs to the tile floor. (Molina, playing the role, wraps a red towel around his head and sashays toward the other bunk.) (Schrader, Leonard. *Kiss of spider woman. The screenplay*. Faber and Faber, Boston, 1987. Pág.17)



Esta escena del baño es presentada en el filme mediante dos *movie flashes*, que permiten entrar en la “irrealidad” de la película y nos devuelven al lugar de la narración: la oscura celda donde se encuentran Valentín y Molina. Este *flash* también es importante ya que nos devuelve a la espectacularidad de la diva, aquella fusión entre estrella y personaje que se funden en una sola y que simbolizan la belleza.⁵⁵

Poco a poco mientras transcurre la acción en la misma secuencia, Valentín se da cuenta de que se trata de un filme anti-semítico y de propaganda nazi, sin embargo Molina continúa contando mientras se van alternando las secuencias de la película nazi y vemos nuevamente a Molina imitando la aparición en escena de Leni La Maison, antes del corte que introduce a Leni radiante cantando en el cabaret, “Je suis amoureuse de l’amour”.

Int. Cell-Night.

Molina opens his clothesline towel like a stage curtain and strikes a grandiose pose.

Molina: Stepping into the spotlight is that legendary star, that ravishing chanteuse-Leni La Maison!

Int. Cabaret-Night (Nazi movie)

Leni turns to the crowd in a deco pose and, singing, glides and swils among the hushed tables. Werner can't take his eyes off her. (Schrader: 21-22)

El personaje de Leni, la heroína de esa historia es un collage entre Zarah Leander y Arletty, dos artistas que fascinaron a Manuel Puig en su juventud: “(...) his adolescent romance with cinema was contaminated by the ‘fascinating fascism’ of Germany’s star Zara Leander and France’s Arletty” (Levine: 71).

Precisamente ambas divas responden al perfil de “la mujer más divina que te puedas imaginar” (Puig: 57); Leander, actriz sueca y diva del cine de la alemania nazi, y Arletty, actriz dramática del cine francés de entre guerras.



⁵⁵ Al respecto es interesante el valioso estudio que realiza Edgar Morin sobre este aspecto. Morin, Edgar. *Las stars, Servidumbres y mitos*. Dopesa, Barcelona, 1972.

La actriz francesa Arletty, fue famosa por su actuación en *Les Enfants du Paradis* de Michel Carné (1945), pero su vida es lo que interesó a Puig: Arletty se enamoró de un oficial alemán durante la ocupación de Francia, lo cual causó una parálisis en su carrera y se convirtió en un símbolo del sufrimiento. Su canción “C’est si simple l’amour” probablemente esté emparentada con la canción que canta Leni en *Destino* “Je suis amoureuse de l’amour” (canción que escribió el mismo Puig para esta secuencia).

Arletty, la belleza romántica parisina será recordada así:

After the Liberation, her career suffered a severe drawback owing to a liaison with a German Officer during the Occupation. For liberated France, she became the symbol of treason or what was called “horizontal collaboration,” and for that she had to pay. And the price proved to be very high indeed. She was arrested and sent to Drancy concentration camp then to Fresnes prison (near Paris) where she spent 120 days. (www.imdb.com)

La Leni del filme imaginario de la adaptación literaria de *El beso de la mujer araña* posee de Arletty el glamour de la artista francesa, el tocado de su pelo, los brillantes ojos negros y por supuesto el hecho de ser emblemáticamente francesa durante la ocupación alemana.

Otro punto para resaltar es la búsqueda de Puig en la biblioteca pública de Nueva York donde escuchó los discursos del ministro de propaganda de Hitler, Goebels (también llamado el “ministro de la ilusión”) y vio en la colección de cine Nazi del museo de Arte Moderno, los documentales de Leni Riefenstahl; *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olimpiada* (1938), (Levine: 265).

En estos documentales, Puig intuye esa capacidad de alegoría basada en la perfección simétrica y la disciplina es la visión de la masa para Riefenstahl y que precisamente ella a través de sus documentales, ayudó a forjar la “mitología nazi en la superficie, en la fascinación emponzoñada que desprenden sus imágenes y no en el contenido latente que las precede”.⁵⁶

Por tanto, no es de extrañar que el personaje femenino y heroína de *Destino* se llame Leni, en honor a la directora del régimen de Hitler, Leni Riefenstahl. “with her underlying loyalty, this cardboard figure was a model for Molina’s beloved Leni, named in homage to Hitler’ star filmmaker Riefenstahl, whose esthetic Manuel revered”, como expresa la biografía Jill Levine.

La admiración de Puig se debía a la estética apoteósica con la que están filmados los documentales ya que Leni Riefenstahl, cineasta del Tercer Reich, buscaba la pureza en las imágenes, momentos de comunión entre el pueblo alemán y Adolfo Hitler. Las imágenes de estos documentales poseen una fascinación estética que es lo que gusta a Molina, pero con un contenido de dudosa entidad ética, que es precisamente lo que le reprocha Valentín a Molina” es una inmundicia nazi, ¿o no te das cuenta? (Puig: 63).⁵⁷

En el filme *Kiss of the spider woman*, esta discusión sobre la película es mucho más grave, ya que mientras Molina narra la película, Valentín se da cuenta de que llevan preso a su compañero que estaba en otra celda y que ha sido notablemente torturado; esto hace estallar su ira hacia Molina (sec. 4 b):

⁵⁶ Sánchez Biosca, Vicente. “La mitología. Aquellos cuerpos deseados”. Culturas, *La vanguardia*. 21 de agosto 2002.

⁵⁷ Otro propósito del cine de propaganda es el especular a la masa a través de estereotipos: en el filme que cuenta Molina estos estereotipos están presentes a través de los miembros de la resistencia: el rengó, el que tiene “cara de maldito”, etc, que contribuían al antisemitismo de estos filmes.

Molina: *Your tears are proof you have the feelings of a man.*

Valentín: *Quiet! I can't hear.*

(Valentín peers through the wall plate and sees two guards returning the Hooded Prisoner in blood-stained underpants. His skin is covered with welts and burns. Valentín bangs the door with his metal cup)

Valentín: *Muderers! Fascist murderers. Fascist murderers!*

(More prisoners join the protest. The guard use clubs to crush the outbreak. Valentín sees a guard's shoes facing his cell. Suddenly a stream of urine splashes onto Valentín. Sound of guards laughing.)

(...) Valentín: *You son of a bitch! They're killing one of my brothers and what am I doing? Listening to your fucking Nazi movie!*

Valentín: *Don't you know what Nazis did to people-Jews, Marxists, Catholics? Homosexuals!*

En el filme, Valentín reacciona de una manera violenta hacia Molina, sin embargo en la secuencia siguiente, al sufrir Valentín un ataque de diarrea, Molina decide ayudarlo, continuando con la narración del filme nazi.

Volviendo a los intertextos, Puig se decide a “componer” el filme nazi, mezclando también varias producciones del Tercer Reich. Pero, sin duda el filme que más inspiró *Destino* es *Die grosse liebe*, (1942) un melodrama musical, protagonizado por Zara Leander, en el que una mujer enamorada de un oficial alemán debe separarse de él a causa de la guerra, y aunque otro hombre la intenta seducir ella descubre que debe esperar a su amor, como el resto de mujeres alemanas.

58

Zara Leander protagonizó *Die grosse liebe*, (llamada en inglés, *True Love*), que era una filme que buscaba el hiperrealismo y ofrecía a la masa alemana que sufría los bombardeos, más que un escapismo, una esperanza construida bajo el realismo de la guerra:

The film's touching love story, sensational musical numbers, measured comic relief, and star-studded cast all contributed to its overwhelming popularity (...) but the theater in *Die große Liebe* does not function merely as an escapist illusion or as means to forge a collective identity. It also becomes a way to control the masses.⁵⁹

Una de las canciones interpretadas por Leander es “I know, once upon a time a miracle will happen” o “my life for love” que abre un discurso entre propaganda y cuento de hadas: una batalla que libra la mujer entre amor y deber. El material narrativo que desarrollaba la película básicamente era la supresión del deseo a favor de la victoria militar, en el que la guerra funcionaba como catalizador de la historia de amor.

⁵⁸ *Die Grosse Liebe* (1941/42). Dirección: Rolf Hansen, Guión: Peter Groll & Rolf Hansen Reparto: Zarah Leander, Viktor Staal, Paul Hörbiger, Grethe Weiser.

⁵⁹ O'Brien, Mary Elizabeth. "The spectacle of war in *Die grosse Liebe*", en *Cultural History through a national socialist lens. Essays on the cinema of Third Reich*. Ed. Robert C. Reiner, Candel House, Nueva York, 2000. Págs. 197-213.

Mediante *Destino*, Puig se acerca a la estética *kitsch* de algunos filmes del Tercer Reich que glorificaban la cultura nacional y polarizaban el poder masculino y la sumisión femenina. Así sucede en *Destino*, ya que tal y como lo cuenta Molina, Leni se va desvaneciendo como artista y se convierte en devota fiel de Werner.

Recordemos que en *Kiss of spider woman*, esto sucede cuando ella es sometida a un “lavado de cerebro” cuando él le enseña una proyección del hambre que hay en el mundo y que su verdadera intención es salvar a Francia y al mundo entero. (sec. 7 b)

La secuencia es:

(Ext. Government archive-day - nazi movie)

Leni and Werner walk arm-in-arm along a corridor of columns.

Voice of Molina: *From that moment on, Leni understood Werner's mission, To liberate humanity from injustice and domination. As they leave the baroque archive, Leni feels the anguish in her heart being transformed back to her previous admiration, but this time with the depth of a love reborn.*

(Leni stops on the balustrade and looks into his eyes.)

Leni: *My love, how could I ever have doubted you.*



A partir de ese momento se produce la negación del individual femenino que se desvanece totalmente y a partir de entonces ella sólo seguirá los ideales de Werner.

Este personaje femenino pasivo era interpretado por Zara Leander, quien fue la gran diva del cine Nazi. “(...) she played seemingly independent, sensual women who suffer unbearable anguish before being redeemed as proper and obedient wives” (O’ Brien, 200). Con todas las convenciones del género melodramático, el personaje femenino debía aceptar la separación y esperar pacientemente.

Aquí la vemos en dos apariciones: *Die grosse liebe* y *La Habanera*, otro melodrama de corte ilusionista, en el que la heroína vuelve a casa (Alemania) después de su sufrida búsqueda por el amor en tierras caribeñas, (que coincide con el comienzo del cuarto capítulo de Puig, pág. 79, en que Leni le dedica una canción que no es otra que una habanera con un decorado tropical)



En conclusión, la heroína de la película Nazi y Leni en particular representada en Kiss of spider woman, nos ofrece “una imagen dual de ‘good bad girl’ popularizada por el cine norteamericano, espía de la Resistencia y amenaza para el oficial Nazi, hasta la reversión de las fidelidades por efecto del amor”.⁶⁰ Este personaje iría derivando en Hollywood en la femme fatale como figura fascinante y ambivalente:

The femme fatale is a clear indication of the extent of the fears and anxieties prompted by shifts in the understanding of sexual difference in the late 19 century(...) This is the moment when the male seems to lose access to the body, which the woman then comes to overrepresent (...) Consequently, it is appropriate that the femme fatale is represented as the antithesis of the maternal (...) She persistently appears in cinema in a big number of incarnations: the vamp of the Scandinavian and American silent cinemas, the diva of the Italian film and the femme fatale of film noir of the 40s(...) (Doane, Mary Anne. *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. Routledge. Nueva York, 1991, págs. 1-2)

⁶⁰ Campos, René. "Los rostros de la ilusión: metamorfosis y desdoblamiento en la intertextualidad fílmica de *El Beso de la mujer araña*". *Encuentro Internacional Manuel Puig, 13-14-15 de agosto de 1997*. La Plata (Selección de ponencias); José Amicola, Graciela Speranza (compiladores) Beatriz Viterbo ed. Rosario, 1998. Pág. 62.

Una de las características de la femme fatale es que su cuerpo es “sobre representado” en la escena cinematográfica para que el público sea totalmente consciente de ella, como sucede en la breve escena del baño de espuma en *Kiss of spider woman*, donde está indefensa aparentemente pero su belleza puede provocar serios problemas.

Finalmente es un gran efecto metonímico del filme de Babenco, lograr que una actriz con una gran belleza natural y un marcado exotismo, como Sonia Braga, se convirtiera por momentos en una actriz y cantante europea: una artista irreal, dotada con gestos de glamour es una virtud exquisita del filme *Kiss of Spider woman*, que a mi modo de ver, resalta al personaje femenino como tal, haciendo de ella: la mujer, la diva, la estrella: todas en ella reunidas, desde Rita Hayworth (cuya fotografía aparece en el plano general de la celda de Molina) hasta Arletty e interpretadas por una sola y magnífica actriz, la brasileña Sonia Braga.⁶¹

La crítica no omitió esta estilización metonímica de Sonia Braga:

Molina's movie descriptions and starring the Brazilian actress Sonia Braga as the satirically elegant grande dame, serve as refracted images of the main action, couching the larger film's concerns with love and honor in witty, deliberately cliched terms. (*New York Times*.www.kissofspiderwoman.com)

Sonia Braga plays a double role: She is the middle-class woman whom Valentín loved, with a passion deeper than he realized, and she is the sultry star of the endless, impossibly campy movie that Luis claims to have seen but is clearly making up as he goes. She also proves to be the dimension of openness and transformation that each man is trying to locate in himself, as a last fortification against loneliness and death. (*The village voice*.www.kissofspiderwoman.com)

Y por otro lado, a partir de éste performance en *Kiss of spider woman* a través de la sucesión de imágenes el espectador se va percatando de que Leni lleva el rostro de Marta, gracias al flash back en el que aparece ella (sec. 5 d).

De modo que lo que se proyecta en imágenes y que vemos en el filme dentro del filme, corresponde a la visión de Valentín, cuyo amor por Marta hace que la vea aparecer como protagonista del filme nazi, o interpretando a la mujer araña (sec 10 a) y que no es otra que Marta que alegóricamente lo rescata en ese sueño corto y feliz que corresponde al final de *Kiss of spider woman*.

“I like the dark. It’s friendly”. Irena en *Cat people*

Inicialmente, la película *Cat people* (traducida en castellano, *La mujer pantera*) iba a ser relatada en el filme de Hector Babenco, cuyo guión está basado mayoritariamente en la versión teatral de *El beso de la mujer araña*, que realizó el propio Manuel Puig en 1983.⁶²

61 Musical de Harold Prince (1990) *Kiss of Spider woman: the musical*. Libro de Terrence Mc Nally. Música de John Kander. Letra de Fred Ebb. Nueva York: Fiddleback Music Pub. Co. Kander & Ebb, Inc. 1993). En él también la mujer cobra importancia, ya no se llama Marta sino Aurora, y en el que curiosamente se cambia la película nazi por una soviética para que no resultar tan “escandaloso” de cara al público.

62 *The cat people* (1942) 73min. Dir. Jacques Tournier. Prod: Val Lewton. Sc: DeWitt Bodeen. Cast: Simone Simon, Tom Conway, Kent Smith, Jack Holt, Jane Randolph. -Un filme anterior retrata la metamorfosis inversa de un gato en mujer por los dioses: *La chatte metamorphosee en femme* (1912/Pathe) 1 reel. BW. Silent. France. Dir: Louis Feuillade.

Lo que pretendía Babenco y su equipo era montar algunos fragmentos de secuencias de la película *Cat people* (1942) de Jacques Tourneur, ya que Paul Schrader, hermano de Leonard Schrader, guionista de *Kiss of spider woman*, podía conseguir los derechos del clásico de suspense, del que él mismo había realizado un remake en 1982. Sin embargo los estudios de la Universal se rehusaron a dar los derechos del filme o a permitir refilmar escenas del clásico, una semana antes de rodar y entonces el guionista decidió cambiar el filme de *Cat people* por el de *Destino*, que hemos analizado previamente.

Por otra parte, de las seis descripciones de películas, Puig quiso guardar la de *Cat people* para la versión teatral porque era la más familiar para la audiencia y porque era en la que más claro quedaba el tema de la represión sexual y su final violento.

¿De que trata *Cat people*? Es una historia sobre la represión sexual femenina contada en parte como un filme de horror y parte como un filme negro. *Cat people* es uno de los filmes de horror más importantes de los años 40 y cuya huella ha perdurado.

Cat people, en comparación de su remake realizado por Schrader, posee una gran sutileza:

Yet all the more terrifying, version of Irena's transformation from loving wife to wronged predator. The film keeps you on the edge of your seat by showing as little as possible. Tourneur, instead, chooses to use shadow, light, and sound to create an environment in which it's difficult to decipher what's real and what's in the mind's eye. (www.dvdangle. Com/articles)

El thriller, producido por Val Lewton y dirigido por Jacques Tourneur cuenta la historia de Irena Dubrovna (Simone Simon), una diseñadora de modas de origen serbio y de belleza gatuna, que posee un problema psicológico al creerse pantera. Al casarse con el arquitecto de Manhattan, Oliver Reed (Kent Smith), Irena cree que de acuerdo con un mito de su patria, ella se transformara en una pantera asesina cuando se sienta asechada o enfurecida. Después de que la terapia no funciona, y al ver su matrimonio deteriorado, Oliver cae en los brazos de su compañera de trabajo, Alice Moore (Jane Randolph), y entonces, Irena comienza su transformación. "In a somewhat rushed conclusion, the terror that threatens them becomes a deep-seeded metaphor for female sexual repression and anxiety. Irena becomes more than just the "woman scorned" (www.dvdangle. Com/articles).

Irena, como personaje de esta metanarración encarna el deseo reprimido y la ansiedad sexual que esto produce en su marido y en el terapeuta: los dos hombres que quieren ejercer control sobre ella:

Simone Simon's enigmatic foreignness stressed, grotesquely, the "flawed" woman, different, possibly dangerous, metaphorically a queer, a woman who cannot quite be a woman. Manuel rewrote Molina's commentary with brader irony: "she's flawed woman ...All we flawed women come to a sad ending. (Levine: 323)

Molina se siente hechizado por este personaje que no asume su sexualidad por completo y que al tiempo es capaz de dejarse guiar por sus instintos más básicos. Irena, según la descripción que de ella hace Molina corresponde al prototipo de la *femme fatale* del cine negro

norteamericano. La descripción que hace Molina de Irena es: “a ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas” (Puig: 9).⁶³

Irena es una mujer desconfiada, con un pasado oscuro y que mantiene una doble faz envuelta en su sutil sensualidad y ternura:



(...) She plays Irena perfectly as both the loving, devoted wife, and the woman scorned(...) Although we never see her actually transform, there is hardly a doubt that the terrible myth of her ancestry just might be true. She epitomizes the noir femme fatale that is both loving, innocent, and desirable, while on the other hand, terribly disastrous. Simone Simon is truly the heart of the film. (Review of *Cat People*. http://www.dvdangle.com/articles/i_want_my_dvd/082202.html)

Esta contradicción entre lo que ella aparenta ser y lo que tiene adentro, está expresada en la frase “Ella está ensimismada, metida en el mundo que tiene adentro de ella mimsa, y que apenas está empezando a descubrir” (Puig: 10); al tiempo que mientras avanza la narración, Valentín interviene en varias oportunidades para pedirle a Molina que no haga descripciones eróticas, reprimiendo sus propios deseos sexuales, como la protagonista del filme.

Lo particularmente interesante de este intertexto cinematográfico es el rol femenino que cumple la protagonista dentro de la ficción, ya que al pertenecer a un filme de horror de comienzos de los años cuarenta en una sociedad patriarcal como la estadounidense, La Irena de

63 Citando a Doane: "She has power despite herself." (...) "Femme fatale is situated as evil and is frequently punished or killed, hence, it would be a mistake to see her as some kind of heroine of modernity". Doane, Mary Anne. *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. Routledge. Nueva York, 1991, pág. 2.

Cat people se escapa del modelo femenino de víctima, para ser ella misma quien genera el miedo, otorgándole el poder de hacer mal:

Some films with female monsters, such as James Whale's "Bride of Frankenstein" (1935), create a female monster and then suppress any fear she might have evoked by reanimating the male monster, and making him the center of attention.. In other words, she becomes merely a gimmick for justifying the sequel. Such is not the case for the original "The Cat people," where female sexuality run amuck is the central idea for horror in the film. (Hummell, Alisa. "Feminism in film and the cat people". 2001)

Como mujer-animal, no humana del todo, y debido a que su origen está emparentado con la leyenda serbia, Irena como mujer abyecta, incapaz de someterse al deseo masculino, no está lejos de ser una mujer castradora o "vagina dentata".⁶⁴

"Here the woman's monstrousness is linked more directly to questions of sexual desire than to the area of reproduction. The image of woman as the deadly femme castratrice, the castrating mother and the vagina dentata". (Creed, Barbara. *The monstrous feminine*: 7)

En otras palabras, Irena es capaz (y efectivamente sucede con el terapeuta) de castrar al hombre que le "agreda" sexualmente. Esto al tiempo que produce temor, también ejerce fascinación en ambos personajes masculinos.⁶⁵

Algunos críticos han puntualizado en que *Cat people* esta centrada en la represión de a sexualidad femenina en un periodo en el que el monstruo era invariablemente macho y fálico.⁶⁶ El centro de *Cat people* es el miedo a la sexualidad agresiva de la mujer, que bajo el disfraz de gato es capaz de destruir a su compañero durante el acto sexual o por un ataque de celos; en general la acción progresa para saber lo que le ocurre a la mujer:

Irena, from Tourneur's version of "The Cat people," has not taken up her proper gender role because as a wife she withholds sex from her husband. She does this because she is afraid she will turn into a panther and, as she puts it, be driven a desire to kill. But it still positions her as the power figure in the relationship because she is in control of what happens in the bedroom. Irena is also borders between normal and abnormal sexual desire, not only because she seems to exude sexuality, but also because she seems to desire sex, unlike Alice, who waits patiently, and asexually, for Oliver to notice. Irena, on the other hand, flirts, smiles, and seems to want. (Hummell: 2001).

Curiosamente el personaje que cautiva la atención de Valentín no es Irena sino Alice, la compañera arquitecta "respetuosa, discreta" y a la vez asexuada de Oliver, sin tantas complicaciones internas como la mujer pantera. "(...) le tengo simpatía a la mina esa. Qué cosas

⁶⁴ El término "vagina dentata", según Freud deriva de la mirada castradora de la Medusa y simboliza el miedo a los genitales femeninos, que en varias leyendas y mitologías tienen dientes, es decir el poder de castrar al macho. Para leer más sobre este aspecto: Creed, Barbara. *The monstrous feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge, Londres, 1993. Capítulo 8. "Medusa's head: The vagina dentata and the freudian theory". Págs.105-121.

⁶⁵ Según Julia Kristeva, lo abyecto representa aquello que trastorna la identidad, el sistema y el orden, lo abyecto está situado en el lado femenino: existe en oposición al lado simbólico patriarcal, gobernado por leyes y reglas. Ver: Kristeva, Júlía *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Celine*. Editora Siglo XXI, 1988, Buenos Aires, México .

⁶⁶ Hollinger, Karen. "The Monster as Woman: Two Generations of Cat People." y Wood, Robin. "An Introduction to the American Horror Film." *Planks of Reason*. Ed, son citados en el artículo de Alisa Hummel.

raras hay, vos no me has dicho nada de ella pero me cayó simpática. Cosas raras de la imaginación” (Puig: 28).

Mientras avanza la acción Valentín va intercambiando ideas con Molina sobre la frigidez de Irena y sugiere que Oliver al estar castrado por la madre, teme a la sexualidad de Irena y a que le excite.

Oliver Reed, the non-threatening male who tries to contain Irena's sexuality in two ways. First, he transforms her into a fetishistic figure, “placing her in the cult of the beautiful and sexually provocative, but unknowable and untouchable woman” (Hollinger, 301). Oliver confesses this while admitting his attraction to her. He also tries to control her budding sexuality by marrying her. (...)In contrast to Oliver's somewhat passive and ineffectual attempts to control Irena is Dr. Judd, the psychiatrist who plans to fix what Oliver believes is Irena's mental problem: that she believes she will turn into a cat if she has intercourse (...).(Hummell, 2001, sc.essortment.com/feminismtheca)

Efectivamente el otro hombre que se siente atraído por Irena y que intenta “curarla” de sus propios instintos es el psicoanalista, quien es a su vez, es el personaje con quien Valentín se siente más comodamente identificado:

La mujer pantera es uno de los pocos filmes que explora una relación entre el analista y la analizada, en la que la paciente rechaza la transferencia; Irena no puede enamorarse del psicoanalista. Se resiste a la transferencia que podría convertirla en una mujer simplemente “normal” y permanece en su mundo subversivo femenino, en el que las fronteras de lo humano y lo animal son atravesadas (...) (Colaizzi, Giulia Ed. *Feminismo y teoría fílmica*. Ed. Episteme, Valencia, 1991, Pág. 100).

Irena al resistirse a ser una mujer “normal” entra en un mundo subversivamente femenino en el que la frontera entre lo humano y lo animal, fácilmente es atravesada y en esa frontera el Dr. Judd es la presencia fálica más peligrosa para su sexualidad, puesto que al intentar besarla por la fuerza desata en Irena la pantera que habita dentro de sí misma. El médico, como bien lo expresa Valentín es un “tipo sexual”:

—Y ahí está el problema, porque él la excita, y por eso se resiste a entregarse al tratamiento.

—Bueno y va al consultorio. Y ella le habla con toda sinceridad, de que su miedo más grande es a que la bese un hombre y se vuelva pantera. Y el médico ahí se equivoca, y le quiere quitar el temor demostrándole que él mismo no le tiene miedo, que está seguro de que es una mujer encantadora, adorable y nada más, es decir que el tipo elige un tratamiento medio feo, porque llevado por las ganas busca el modo de besarla, eso es lo que busca”. (Puig: 38)

Efectivamente el beso apasionado que le da el terapeuta en la casa de Irena (que Molina confunde con la casa de la madre de Oliver) deja libre la identidad reprimida de Irena y al sentir una mezcla de deseo y horror y se convierte en pantera en medio de la oscuridad de la casa y ella le mata, triunfando sobre él y otorgando ese triunfo a lo irracional sobre lo racional y de la sexualidad femenina. No obstante, ese triunfo es efímero ya al temer a su sexualidad y asumir personalmente el sufrimiento, no sufre ante la muerte. De modo que se termina por aceptar al final del filme, el aspecto peligroso que ha otorgado la sociedad a la femineidad, simbolizada en Irena.

Por tanto, el climax de la película se centra en ese beso sexual tan esperado que no sucede entre la pareja protagonista sino con el terapeuta y que da paso a la transformación y autodestrucción de Irena.

Este beso es el eje de la narración y la metáfora del miedo al deseo físico y el misterio de la entrega femenina al sexo. En los carteles propagandísticos de la cinta el beso está relacionado con el miedo a la muerte: “Kiss me and I’ll claw you to death!” o: “She knew strange, fierce pleasures that no other woman could feel!” y: “A kiss could change her into a monstrous fang-and-claw killer!” (*Cat people*, 1942)

Recordemos que entre Oliver e Irena no se produce ningún beso apasionado, aún cuando deciden casarse:

Oliver: *Do you love me, Irena?* (She nods positively.) *You know I love you, don’t you? I’ve never kissed you. Do you know, that’s funny.*

Irena: *Why?*

Oliver: *When people in America are in love, or even think they’re in love, they’ve usually kissed long ago.* (She gulps and looks down.) *Well?* (She bites her lip.) *Irena, what’s wrong?*

Irena: *I’ve lived in dread of this moment. I’ve never wanted to love you. I’ve stayed away from people. I lived alone. I didn’t want this to happen.*

Oliver: *But you just told me you loved me.*

Irena: *I do. I do! I’ve fled from the past. Some things you could never know, or understand, evil things, evil.*

El beso esperado que se cuenta en la narración de *Cat people* en la novela y en la versión teatral (en la que es la única narración que abre y cierra la obra) está relacionado intrínsecamente con el título de la novela de Puig y por consiguiente con el pasaje epónimo que está situado cerca del final de la novela, cuando después de hacer el amor, los dos hombres se dan un beso.

En diferentes episodios mediante las numerosas mujeres de los relatos de Molina (la mujer pantera, la mujer zombi, la cabaretera, etc.) abundan los besos dados o negados, solicitados o temidos en muchas variantes que van del cariño inocente en la mano enguantada (*Destino*), hasta el intento de deserotización a través de la sublimación, como el beso “casi de adoración, como se besa a un santo” en la película mexicana, o el “beso húmedo de la felicidad” (el de Leni a Werner en *Destino*), así también en la narración de *Cat people* hay besos en la mejilla, en la frente, “besos muy tiernos, pero como de una nena, con los labios carnosos, suavécitos, pero cerrados” (Puig: 15).

Cada vez el lector espera que un beso en las narraciones de Molina, va postergando la solución del enigma del título y finalmente se halla que cuando él y Valentín se acercan físicamente y transgreden el tabú (el acto homosexual) llegan a sellar su pacto con un beso de comprensión y complicidad, pero también de despedida. El climax seguido de la separación de los protagonistas inicia el desenlace de la novela, que como el beso de la mujer pantera (otra violación de la prohibición sexual) precipita los acontecimientos finales de la película *Cat people*, en ambos con consecuencias sumamente devastadoras, ya que es el beso de la muerte.⁶⁷

⁶⁷ Kunz, Marco. *Trópicos y tópicos: la novelística de Manuel Puig*. Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Laussane, 1994. Pág. 46.

Volviendo a la metáfora de Irena, como la mujer abyecta, también ella podría llegar a ser un ejemplo de homosexualidad femenina:

(...) le film fait une lecture métaphorique de la société américaine d'une grande pertinence. D'un côté la société banale, basée sur un fonctionnement ancestral et patriarcal, celui du mariage entre hommes et femmes en vue de la procréation et survie de l'espèce, de l'autre l'homosexualité, qui plus est, ici, féminine. (Marques, Michel. 2001. http://www.ifrance.com/lesiteducinephile/filmstv/cat_people.htm)

La mujer que está inmersa en la cotidianidad americana, es el centro de la abyección en ese fuera de campo que no se muestra, de lo que queda oscuro. Prosigue Marques:

La mise en scène oppose, elle-même, le champ (ce que l'on verra majoritairement) au hors champ (ce qui restera caché, qui fera peur, là d'où découleront les effets fantastiques). A partir de là, société ou champ s'évertueront à contrôler, normaliser, le symbolique espace homosexuelle, représenté par le personnage d'Irena qui refusera de s'offrir, par crainte de la malédiction qui la hante, à celui qui l'a épousée.

Ayudada por su aspecto de extranjera, Irena hace creíble la historia que cuenta en la que el Rey Juan de Serbia, quien en la Edad Media ejecutó a las brujas de su reino, quienes a su vez, tomaban el aspecto de gatos. Irena se siente parte de la gente gato ("the wisest and the most wicked", en palabras de Irena) que huyeron hacia las montañas.

Para recordarle su verdadera identidad en el restaurante donde la lleva Oliver, Irena se encuentra con otra mujer de su pueblo:

—¿Y la del restaurant que le había dicho?

—Eso es lo que le pregunta el muchacho. Y entonces Irena se echa en los brazos de él llorando y le dice que esa mujer la saludó simplemente. Pero después no, se arma de valor y cuenta que en el dialecto de su aldea le dijo que recordara quien era, que de sólo verle la cara se había dado cuenta de que eran hermanas. Y que se cuidara de los hombres. (Puig: 19)

Otro aspecto significativo es que Irena cuando no está en el zoológico, se esconde en su casa, en donde no ha entrado ningún hombre antes que Oliver, su primer amigo en América:

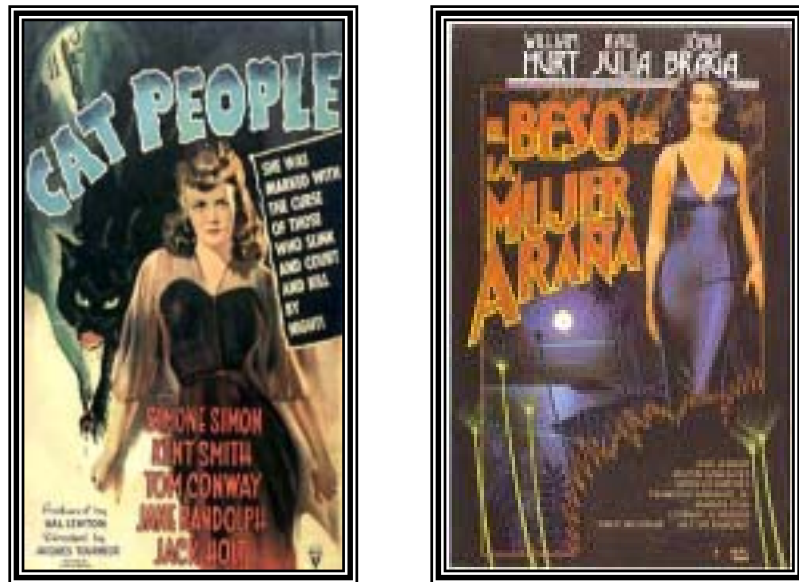
Inside the building at the foot of the ornate staircase, he remarks: "You know, I never cease to marvel at what lies behind a brownstone front." At her door, she hesitates after unlocking her door, since she hasn't had other visitors, especially male, into her place before. (Cat people, 1942. <http://www.filmsite.org/catp.html>)

La heroína escogida por Molina, Irena al temer a su sexualidad, debe asumir personalmente el sufrimiento y al final no tiene más escapatoria que la muerte. Y por otra parte, "*Cat people* puede funcionar como intertexto para que Molina le desvele de forma inconsciente los miedos del prisionero heterosexual sobre compartir la celda con una compañía rara o gay" (Speranza: 260).

En conclusión, *Cat people* está presente como intertexto en *El beso de la mujer araña*, gracias a que Puig admiraba el cine de Jacques Tourneur, ya que una de las características de su cine era la gran expresividad a través del juego de luces y sombras en el que parecen esconderse las figuras bajo la mirada; En *Cat people*, en la secuencia en que Alice es asechada por a pantera, Tourneur reduce la presencia ominiosa de la mujer pantera a una sombra por motivos que van más allá de las limitaciones de presupuesto, “cuanto menos se ve, asegura Tourneur, más se cree” (Speranza, 143), y como Tourneur, Puig también esconde cosas: El silencio y la oscuridad forman parte de la narración, cuentan el pasado de sus personajes, escamoteando información y sus personajes adoptan roles muy definidos. Ambas tramas: *El beso de la mujer araña* y *Cat people* son transgresoras en cuanto a la sexualidad se refiere.

La otra secuencia interesante por la revelación de lo desconocido y sobrenatural que tanto interesa a Puig es la de la tienda de pajaros (que tiene notable parecido con la protagoniza de *The birds* (1963). de Alfred Hitchcock, ya que en ella el misterio que emana el personaje de Irena es puesto al descubierto debido a la cacofonia de ruidos que hacen los animales de la tienda: pájaros, loros y gatos. Al tiempo que cuando Oliver le ofrece el pajarito, Irena demuestra su necesidad de afecto: “Oh, he is sweet. He will like me very much, you will see. I like to be liked”.⁶⁸

Por último, quisiera trazar una línea de correspondencia entre las imágenes y la grafía de los carteles del clásico de Jacques Tourneur *Cat people* (1942) con la adaptación cinematográfica de *El beso de la mujer araña* (1985)



⁶⁸ Un meritorio estudio interpretativo sobre *La mujer pantera* es el que ha realizado Pilar Pedraza, que no he incluido en el apartado por motivos de extensión pero que sin duda merece una revisión.

Por el tipo de grafía que imita los carteles de películas de serie B que surgieron por esos años, el cartel de *El beso de la mujer araña* (el cartel hispanoamericano y brasileño) nos muestra la figura en primer plano de una mujer extremadamente exótica, luciendo un vestido ceñido al cuerpo y rodeada de elementos en los que se fundamenta ese exotismo: en el caso de Irena, la pantera como símbolo de peligro y el reloj a medianoche como elemento de nocturnidad; en el caso de Sonia Braga el espacio nocturno es misterioso y tropical con una playa de fondo y con una luna que nos revela el anochecer.

Otro anochecer lleno de misterio nos descubre Puig a través de un filme que funciona como intertexto de la ficción de la novela, se trata de *I Walked with a zombie*, en el que el trópico se funde con los rituales siniestros de una isla situada en las antillas, como comentaremos a continuación.

I walked with a zombie: el trópico y lo sobrenatural

En el noveno capítulo de *El beso de la mujer araña*, (a partir de la página 173) Molina comienza a contarle a Valentín *I walked with a zombie*, una película del tipo *Cat people*, la preferida de Valentín.

Las características narrativas de este intertexto son interesantes ya que no sólo coincide con *Cat people* en ser filmes del mismo director, Jacques Tourneur, sino que mantienen relación a través de un elemento extranjero y exótico que nos es introducido en la trama. Si en *Cat people* era la leyenda de las mujeres pantera de la Serbia natal de Irena, en *I walked with a zombie* ese elemento exótico y transgresor es el ritual vudú que acompaña la trama en la isla tropical de San Sebastián, pero que por sus connotaciones culturales no es otra que Haití: la cuna del vudú y con él, uno de sus mitos insuperables: los zombies o muertos vivientes.

Lo que le cuenta Molina a Valentín es *I walked with a zombie* con algunos detalles de *Rebecca*, de Hitchcock, lo que resulta es una “versión molinesca” de la película de Tourneur y que le llama “La vuelta de la mujer zombie”.⁶⁹

⁶⁹ *I walked with a zombie*. (E.U. 1943) Director: Jacques Tourneur. Estas interferencias con *Rebecca* de Alfred Hitchcock (E.U. G.B. 1940), hacen que Molina confunda la posición de Betsy que es enfermera de su esposa más no su nueva esposa, y que no se conocen en Nueva York sino en Ottawa.

¿Cuál es el conflicto multicultural al que nos traslada Molina en *I walked with a zombie*? La película que el productor Val Newton, llamó: “It’s a Jane Eyre in a tropical setting”, cuenta el viaje nostálgico y mágico de Betsy, una enfermera canadiense a la isla antillana de San Sebastián, donde debe cuidar de la mujer de un propietario de cañaverales. La mujer está muerta en vida y Betsy descubre que su enfermedad no tiene cura científica sino que está relacionada con el ritual de vudú que organizan los brujos en los campos de azúcar durante las noches. Como en *Cat people*, Tourneur nos presenta dos puntos de vista contrastados: la ciencia (que desestima lo sobrenatural) y lo sobrenatural (que desestima la ciencia) y en esa silenciosa guerra quien la gana es el misterio para abrirle paso a lo sobrenatural.

De la misma forma que Irena está poseída por el espíritu de un animal, en *I walked with a zombie*, el cuerpo de la zombie está poseído por el mal, es un cuerpo invadido, recurriendo en ambos casos al monstruo femenino, al que el cine de horror ha recurrido en varias ocasiones, como sugiere Barbara Creed, el concepto “monstrous feminine” enfatiza la importancia del género en construcción de su monstruosidad.

La mujer zombie del relato de Molina es nuevamente una mujer abyecta, su cuerpo está maldito, ya que está muerta en vida, lo que responde al misterio de su transformación en ser sobrenatural, cuyo motivo es explicado al final de la historia.

“Within a biblical context, the corpse is also utterly abject. It signifies one of the most basic forms of pollution-the body without a soul. As a form of waste it represents the opposite of the spiritual, the religious symbolic. In relation with the horror film, it is relevant to note that several of the most popular horrific figures are ‘bodies without souls’ (the vampire), the ‘living corpse’ (the zombie), corpse-eater (the ghoul) and the robot or android. (...) Were creatures, whose bodies signify a collapse of the boundaries between human and animal, also belong to this category. (Creed. Pág, 10)

La mujer abyecta, en ambos casos no tiene redención posible y su final es la muerte. Sin embargo, la mujer castrada de este caso no significa ningún peligro, en comparación con Irena que además de castrada podía llegar a convertirse en castradora.

De otro modo, es en el ambiente nocturno en el que sucede la mayoría del filme y que atrae al misterio, que sale a relucir en una magnífica secuencia del filme, que constituye el momento de climax: Betsy camina con la mujer zombie, y juntas recorren las plantaciones y se aproximan al Hum fort, el centro de la brujería de la isla. La secuencia ha sido descrita así:

The scene in which Betsy “walks with a zombie” through the cane fields is superb. It is eerie, beautiful, mysterious and at once tense and flowing. The wind blows and the cane rattles, and the moon is full, and the conch shell sounds its long, lonely call, as the two women, one dressed in a practical nurse-like coat, the other in a gothic-romance heroine white gown (which somehow doesn’t seem “stock”), walk along as the drums beat a steady, pulsing rhythm, and they pass obeh signs (such as dead animals hanging from trees). (retrospective by Kain Wikoff <http://www.acm.vt.edu/~yousten/lewton/misc/zom-rev.html>)



En el filme, el paseo nocturno de la película mantiene una lejana reminiscencia con Joseph Conrad en *Heart of darkness*, en el sentido en que se explota el mito o experiencia arquetípica de “night journey” como un acercamiento hacia la parte primitiva e inconciente del ser y en la que ambos personajes, Betsy y la mujer zombie van camino hacia lo “otro”; lo desconocido, y al tiempo en que son dos mujeres indefensas en medio de la oscuridad se sienten protegidas por el ritual de vudú que le ha relatado el ama de llaves a Betsy.

Ambas mujeres son sólo una: Betsy la heroína que intenta salvar a la otra mujer del maleficio y que tras buscar una cura para ella, se adentra en un mundo desconocido y desconcertante como el ritual del Humfort. Después de esa experiencia, Betsy decide irse o huir de la extraña isla.

Molina, al contrario de lo que sucede en el filme, cuenta esta secuencia como si se tratara de la chica quien va sola a buscar al brujo:

La selva está a pleno sol de mediodía, la chica decide acercarse adonde están los que tocan esos tambores tan tétricos. Y va avanzando, y pierde un zapato, y después se cae y se le raja la blusa, y la cara se le ensucia, y pasa por unas plantas de espinas y se le hace jirones la pollera. Y acercándose adonde están los santeros se va haciendo más y más oscuro, pese a ser mediodía. (Puig: 212)

De modo que lo que representa el climax del filme, el paseo nocturno de Betsy y la mujer zombie, en el relato de Molina se convierte en un viaje solitario que hace la protagonista y a plena luz del día.

El final del filme que acaba con la partida de la protagonista coincide con el tergiversado relato de Molina, pero le añade de su propia cosecha, ciertos matices de final de cuento de hadas:

(...) la chica mete sus cosas en una valija y se va al barco, le deja todo a los sirvientes, ella no quiere más que olvidar.

El capitán le dice que no tenga miedo, que todo eso ha quedado atrás, y que la música del amor de todo ese pueblo le está dando la despedida para siempre, y le augura un futuro lleno de felicidad. Y colorín colorado, este cuento se ha terminado. (Puig: 216)

Por otra parte, esta despedida agridulce, en la que la protagonista debe olvidar a su gran amor y los momentos que ha vivido en la isla, junto con el miedo y el horror de los acontecimientos de la ficción, se mezcla con el sentimiento confuso y temores que tiene Molina cuando se acerca la hora de partir: “tengo miedo de ilusionarme de que me van a soltar, tengo miedo de que no me suelten... Y de lo que más miedo tengo es de que nos separen (...)” (Puig: 217). Molina que también ha curado a Valentín, haciéndolo las veces de “enfermera” en la prisión, y ha experimentado el amor, debe marcharse a completar por fuera de la celda (isla) la búsqueda de su propia identidad, como Betsy, la protagonista de *I walked with a zombie*.

Finalmente, el sonido recurrente de la música en la narración: el de un xilofón inventado por Molina: “(...) unas tonadas suavecitas con esos instrumentos que son como unas mesas hechas de tablitas en las que van golpeando con palillos, ay, no sé, pero es una música que a mi me toca el corazón” (Puig: 164) junto con el “tam-tam” del tambor que para Molina es símbolo de mal agüero, la música es inherente al trópico de *I walked with a zombie*.

El trópico es un espacio codiciado por ambos: Molina mediante sus relatos y Valentín en su sueño alucinatorio. Con este matiz tropical comienza otra de las películas narradas por Molina: un melodrama mexicano, que junto con uno estadounidense será detallado a continuación para cerrar este apartado.

Hipócrita y *The enchanted cottage*: El melodrama al estilo Puig

A partir de la última película que cuenta Molina en el capítulo doce de *El beso de la mujer araña* y de algunos fragmentos de *Pubis Angelical*, es posible inferir que en el cine mexicano, sobre todo en las clásicas películas musicales de “cabareteras”, Puig encuentra una variante latinoamericana de exotismo escenográfico, extravagancia y sensualidad (Speranza: 136).

Sin duda, Manuel Puig ha sido una figura relevante para otorgarle dimensión cultural al melodrama, ya que trabajó con fragmentos del melodrama norteamericano y mexicano de los años 40, y porque su escritura está influenciada por lo que también ejerció una notable influencia del melodrama latinoamericano: la radio, el espectáculo y el teatro de variedades (género chico, cabaret, etc).

El melodrama, ese género a veces maltratado y subvalorado hoy en día, es el resultado de un intercambio triangular entre Europa, EEUU y América Latina, como el teatro popular del siglo XIX o el melodrama Hollywoodiense, (las intrigas del cine de Hollywood generalmente protagonizadas por Bette Davis o Joan Crawford), combinado con la especificidad latinoamericana del elemento musical como el tango y el bolero. El origen del melodrama como tal es también musical y coincide con el nacimiento de la novela de folletín floreció en el siglo XII en Florencia a partir de los dramas líricos de Monteverdi que fueron los más claros antecedentes de la ópera. La música, rica en *pathos* permitía expresar los sentimientos más recónditos del alma. Desde entonces, el melodrama ha sufrido varias mutaciones históricas incluyendo su entrada en el cine cuando se concentra en dramas musicales y tragedias individuales.⁷⁰

Por otra parte, el melodrama latinoamericano nace en Cuba en la década de los 30 de la mano de Félix Caignet *La serpiente roja* (1937) y luego con el clásico, *El derecho de nacer* (1941), y desde entonces la radionovela cubana domina la audiencia latinoamericana. Paralelamente a su éxito en la radio pasa al cine y como un subgénero melodramático surge el melodrama de cabaret en el cine mexicano entre los 30 y 40, (algunas “pobres en calidad visual, pero carnosas en contenido”, como sugería el mismo Puig) y que incluían rancheras y boleros.

Puig, quien pasó diversos periodos en México se sumergió en este tipo de películas y quedó fascinado por las canciones de esas películas, principalmente por la obra de José Alfredo Jiménez, (cuyas canciones representaban para Manuel la imposibilidad de renunciar al mítico dominio del macho latinoamericano). Por ello, en la película que cuenta Molina no tarda en aparecer la letra de boleros tan famosos como “Noche de ronda” y “Un mundo raro” del compositor mexicano.

Para *El beso de la mujer araña*, Manuel quiso incluir un melodrama de cabaret, y de tantos que vio, decidió no desdeñar ninguno, de manera que decidió inventar uno, que en su opinión fuese el común denominador de todos. Un filme que como, *La mujer del puerto*, *Aventurera*, *Santa*, entre otros, tuvieran un rasgo común: “A common thread in the cabaret movies was the sexual fear and fascination surrounding the cliché of ‘hot blood Latins’ and the dangers of ‘south of the border’ romance”. Todos ellos, extravagantes melodramas sobre corrupción, traición, violación, incesto o esclavitud que culminaban en suicidios o redenciones (Levine, 268).

⁷⁰ Silvia Oroz: *Melodrama o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro. 1992. Para ahondar sobre el melodrama latinoamericano, ver también: González, Reynaldo. *Llorar es un placer*. Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.

Por esta razón, la última historia que Molina cuenta a Valentín en la que se exalta el triunfo espiritual del amor en contra de todo lo demás, es un melodrama de cabaret, que como la película nazi, Manuel Puig fabricó como un mosaico de varios textos. Este filme que narra Molina a Valentín está inspirado mayoritariamente en el filme de Miguel Morayta, *Hipócrita* (México, 1949) que cuenta el atormentado romance de una cantante de cabaret que deja toda la fama y fortuna que le ofrece un magnate mafioso por el amor idealizado y sin esperanza de un periodista alcohólico.⁷¹

La historia que cuenta Molina transcurre en un puerto tropical mexicano, durante el carnaval de Veracruz en el que se conocen la chica y el periodista pero no se vuelven a ver hasta mucho tiempo después en que él descubre que ella es una artista famosa y que sale con un magnate. Aunque él le declara su amor, ella no le corresponde de todo, por miedo a que el magnate le haga daño, pero al final se descubre que el periodista es el verdadero amor de ella y el magnate le hace la vida imposible y la deja en la ruina. Después de muchas vicisitudes de la pareja y de una prolongada separación, ella corre a buscar a su amado, pero él ya está delirando y a punto de morir. Al final ella está sola y triste pero con el recuerdo de su amado y de la última canción que le compuso.

Molina se llena de tristeza al relatar el enigmático final pero Valentín le hace ver que era lo mejor de la película, ya que “quiere decir que aunque ella se haya quedado sin nada, está contenta de haber tenido por lo menos una relación en su vida, aunque ya se haya terminado” (Puig: 263); lo que concuerda precisamente con la intensidad de la relación que Molina ha tenido con Valentín, que como la protagonista del filme se redimirá por amor.

Hipócrita, como otros títulos del melodrama latinoamericano expresan una retórica propia y sin sutilezas (*Aventurera*, *Mulata*, *Santa*, entre otras), siempre en búsqueda de algún detalle con el que el público —mayoritariamente femenino— se identifique. El contenido del mismo se centra en la pasión es igual a pecado (según la tradición judeocristiana) como el aborto, ilegitimidad, incesto y el adulterio, en el que la mujer juega un papel preponderante; en estos melodramas la mujer recae fácilmente en los arquetipos: virgen, prostituta o madre, así como su espíritu de sacrificio y su deseo de ascensión social son las características más frecuentes de los personajes femeninos que posibilitan una identificación eficaz con el espectador a través de una “sublimación mítica”.⁷²

De forma que Molina sublima a la protagonista resaltando su belleza “esa mujer hermosísima, que empezó su carrera en teatros de revistas y que después se volvió actriz dramática de gran éxito” (Puig: 228) y Valentín, a comparación de las narraciones anteriores no se reprime al pedir detalles sobre el vestuario de la misma.

Por otra parte, al situarse en ciudades, el cine de cabareteras tiende a crear un microcosmos totalmente contrario al hogar, el del cabaret: un espacio asfixiante en donde se encuentra la protagonista y en el que es capaz de demostrar sus cualidades histriónicas: bailar y cantar. El cabaret es el espacio de la transformación de la mujer.

⁷¹ *Hipócrita*. (México, 1949) Director: Miguel Morayta. Guión: Luis Spota y Miguel Morayta. Reparto: Leticia Palma, Antoni Badú, Luís Beristáin, Julián de Meriche y Alfonso Díaz Landa.

⁷² La bibliografía sobre el melodrama es extensa. Algunas de estas ideas están condensadas en: Brooks, Peter. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Nueva York. Columbia University Press, 1985.

En cuanto a la audiencia, según Carlos Monsivais, los grandes melodramas estaban destinados al público popular, porque en ellos están representadas las pasiones más primarias que deriva de valores cristianos: el pecado, la concupiscencia, el sacrificio materno; en ello se constituye el melodrama de arrabal en Argentina y el cine de rumberas en México.⁷³ Sin embargo, en general, el melodrama latinoamericano, como el *softdrama* estadounidense estaba destinado a la audiencia femenina y de ella también depende su valor iconográfico: la relación entre la mujer y el melodrama reside en las pocas opciones que tiene la mujer fuera de la esfera privada y el cine era uno de los pocos lugares donde podía ir sin ser censurada. (de ahí que el éxito de los melodramas seriados en los años 80 en la audiencia femenina fuera conformado casi en su totalidad por amas de casa y empleadas domesticas).

El aporte particular de realizadores mexicanos como Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Julio Bracho ha sido notable, así como el *star system* jugó un papel muy importante ya que la mitología personal de figuras femeninas y masculinas mexicanas y argentinas.

Rita Montaner, Ninón Sevilla, Dolores del Río y María Félix, fueron actrices que marcaron una generación de divas latinoamericanas que representaban al personaje femenino, como la mulata, la cabaretera, la mestiza, la malvada, y que incorporaban al drama elementos propios de la moralidad católica, como la culpa, el pecado original, la contraposición a la maternidad santificada por el matrimonio y la necesidad de sacrificio como medio de expiación. Estas mujeres encarnaron una compleja red de arquetipos enraizados en la tradición y las costumbres sociales de México, que se extendieron en toda América Latina y que con pequeñas variaciones, ha permanecido vigente hasta nuestros días pero ya no con la grandeza del cine sino en el subproducto de algunas series televisivas.

La protagonista del melodrama de cabaret que menciona Molina en su relato es sin duda la mujer que “vende caro su amor” pero que al final se redime. Una mujer voluptuosa como Ninón Sevilla, en la que seguramente se basó Puig no sólo por ser la más grande estrella del cine mexicano de los 50, sino por constituirse como la representación del Kitsch “the intense sincerity of her false belief redeems her”. (Levine: 289).



El look “tropical punch” de Ninón Sevilla que luego en los 60 exportó Carmen Miranda a E.U. juega un papel esencial en la narración, ya que es una mujer-máscara con una gran capacidad de disfrazarse y transformar tanto su vestuario como su ideal de amor.

⁷³ *Le età d'oro del cinema messicano. 1933-1960* al cuidado de Andrea Martini y Nuria Vidal. Lindau, 1997 Torino. 223-23

En este personaje femenino es maximizado por su apariencia y puede “verse como” disfrazando su verdadero ser sobrevalorando su apariencia física y también en la búsqueda de una relación romántica. Al respecto, recordemos que en la narración de Molina, cuando los protagonistas se conocen, ella no se quita el antifaz, correspondiendo a este atributo de mujer-máscara.

El tipo de la heroína de Molina en el caso del melodrama de cabaret como en el softdrama tiende a ser casi una caricatura de la feminidad, con una carga masoquista que enfatiza la culpa derivada de las relaciones personales y que se resuelve en la renuncia y el sacrificio.⁷⁴

Por otra parte, René Campos señala que “en su melodrama mexicano Molina proyecta –en forma travestida o enmasacarada– la trayectoria sexual que ha ido siguiendo su relación con Valentín, y la necesidad de validar o aceptar formas alternativas de realización afectiva y sexual”. De forma intra y extra-diegética, en los dos melodramas como en los anteriores filmes, los valores sociales filmicos reafirman y reproducen –a un nivel inconsciente– los valores de la sociedad patriarcal que origina los textos filmicos: pero la constante es la misma: un amor desgraciado, que llega a un fin trágico por el conflicto irresuelto entre la realidad y el deseo (Campos, 1997. Pág. 261).

Por otra parte, *The enchanted cottage* (*Su Milagro de amor*), de John Cromwell, (E.U. 1944) es el melodrama norteamericano que, a diferencia de los otros filmes narrados, Molina cuenta para sí mismo en el capítulo cinco y en el que Molina sublimiza su búsqueda interior, guardando esta narración en lo más hondo de sí mismo ya que no desea compartirla con su compañero de celda:⁷⁵

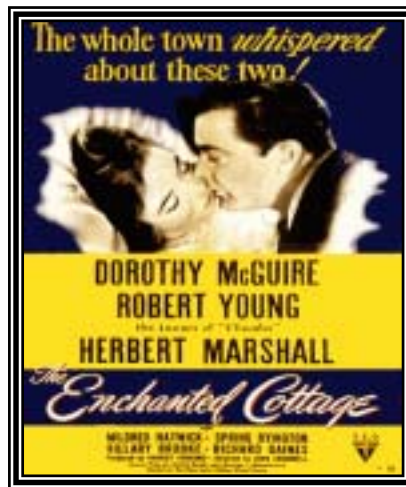
(...) a mi mamá le gustó con locura, y a mí también, por suerte no se la conté a ese hijo de puta, ni una palabra más le voy a contar de cosas que me gusten, que se ría no más que soy blando, vamos a ver si el nunca afloja, no le voy a contar más ninguna película de las que más me gustan, esas son para mí solo, en mi recuerdo (...) (Puig: 116)

La cabaña encantada es el lugar alejado de la sociedad donde renace el amor; la misma cabaña que antes de la guerra el protagonista buscaba para su luna de miel con su antigua novia es el refugio de un hombre que ha sido traumatizado física y emocionalmente por la guerra. Allí encuentra a una mujer sencilla, tímida y de escaso atractivo, Laura, que también se ha escondido en este lugar y deciden casarse de común acuerdo. En su noche de bodas en la cabaña encantada ocurre una milagrosa transformación.

Esta película que cuenta la historia de dos personas con defectos físicos (el protagonista ha quedado marcado con una cicatriz durante la guerra y la protagonista no posee una belleza especial) unen sus vidas en una cabaña encantada en medio de un bosque y allí encuentran el amor, que hace que estos defectos desaparezcan por completo. El mensaje alegórico del filme no es otro que “el amor es ciego” y se basa en que la belleza interior transforma todo lo demás. En el cartel del filme se expresa ese “lado” del amor que es el de la belleza ciega, ya que ambos aparecen de perfil y se besan con los ojos cerrados:

⁷⁴ Campos, René Alberto. *Espejos: La textura cinematográfica en La traición de Rita Hayworth*. Madrid, Pliegos, 1985. Pág. 41.

⁷⁵ *The enchanted cottage*. (E.U. 1944) Director: John Cromwell.



El filme es la representación del melodrama norteamericano de los años cuarenta: “with warmth and an emotional realism that perfectly balances the film’s expressive fantastical flourishes, *Enchanted cottage* is a classic, substantive, multihandkerchief tearjerker” (www.rottentomatoes.com/m/TheEnchantedCottage)

El filme es sin duda la historia que sin duda más fascina a Molina y que más tiene que ver con su propia vida y con su búsqueda individual: la aceptación del otro.

En la formación del personaje de Molina, Puig quiso que estuviera presente la relación implícita de él con las heroínas del softdrama: “I wanted to work with an unsophisticated type, a reactionary in a certain way-the type of homosexual who rejects all experimentation, all new trends(…)” (Levine. RC “A last interview with Manuel Puig” world literature today 65 -fall 1991, Levine, 571).

Como la sirvienta del relato, Molina aunque no acaba de asumir su físico, no busca la experimentación, lo que busca es ser aceptado tal y como es. No quiere cambiar sus fantasías sexuales pero si pretende que Valentín las cambie. Continúa Puig:

(...) They’ve accepted the models of behavior from the forties-you know, the subdued woman and the dashing male and they have, of course, identified with the subdued though heroic woman. And they don’t want to change that fantasy, or can’t. These types, although they’re film crazy, would even reject the new movie heroines and heroes. They are still attached to the prototypes of One Way passage and Now, voyager.

De modo que Molina, como las heroínas de los papeles de Joan Crawford o Bette Davis, necesitan ser castigadas por hacerse valer y buscar el poder, y por ello él debe enfrentarse ante la sociedad para demostrar su amor y quedar limpio ante los ojos de la persona amada, entregando su propia vida.

The enchanted Cottage, como los otros melodramas que pulularon las pantallas estadounidense entre los 30 y 40, tenían varias características en torno a la heroína: la centralidad de la mujer en el universo narrativo, la reafirmación del amor en el mundo femenino: “el amor es mi verdadero trabajo”, la liberación temporal del rol tradicional, etc. En *The enchanted Cottage*, sin embargo,

“figura la absoluta sumisión y pasividad femenina a la espera de que el amor masculino la transfigure”. (Campos, 1997. Pág. 262)

Como es sabido, bajo el título de “women’s films” se agrupa a aquellas películas que surgieron por los años 30, inmediatamente después de la Gran Depresión y que estuvo presente durante los años 40 y 50, ofreció a Hollywood la posibilidad de producir una serie de películas que explotan el aspecto glamouroso y romántico de la mujer, presentada casi siempre en un plano de igualdad con el hombre en la competencia por la felicidad. En los filmes de mujeres, la heroína prueba sus emociones en toda clase de argumentos y escenarios.

El código patriarcal de Hollywood impone una imagen de una mujer cuyo rol de importancia se da en la relación amorosa sancionada, la relación en que la mujer es novia, esposa o madre cuyo fin es, sin variación, hacer feliz al varón. La santidad del matrimonio, renuncia y sacrificio. (Campos, 1985. Pág. 125)

De este modo y a manera de conclusión, nos permitimos afirmar que las películas narradas funcionan como instrumento de caracterización de Valentín y Molina, y que en cada una de ellas sublimiza la búsqueda del amor sin límites de Molina, ya las narraciones funcionan como formas de duplicidad narrativa: con la narración de *Cat people* queda explícita la represión sexual y el autosacrificio de la mujer “rara”; A través de la narración de *I walked with a zombie* se extereoriza el deseo de conocimiento del otro y la búsqueda de identidad; Mientras que en la narración de *Destino* está expuesta la retórica del sacrificio del amor y los límites entre el amor y la política. En *The enchanted Cottage* el mensaje podría ser que “el fruto del dolor y de la espera es el amor eterno”; Y finalmente en la película mexicana *Hipócrita*, se expresan los atavares de un amor imposible y la redención de la heroína.

Los filmes que Molina le cuenta a Valentín podrían verse como irrelevantes y frutos de la cultura popular a primera vista pero después de analizarlos vemos que pertenecen a otros estados de la verdad: “the means by which other kinds of truth, at once artistic and political, are revealed”.⁷⁶ Estos filmes narrados por Molina tratan sobre relaciones sentimentales y problemáticas en las que no existen soluciones perfectas: “The move from one film story to another take us toward what, at the end of the novel itself, turns out to be a final encounter between a reality that is violent, even criminal, and a perfect fantasy that is impossible (Kerr: 193).

Por esta razón, todas las historias llevan consigo escenas de actos de amor y de crimen, la sugestión de conflictos primarios y edipícos y sobre todo los finales trágicos; adelantos y diferentes versiones del final del propio Molina y lo convierten en la verificación final de las heroínas de los filmes narrados.

Al mismo tiempo, en todas la narraciones comentadas por Molina prevalece el motivo de la máscara o del antifaz, es decir todas su heroínas aparentan al principio algo distinto de lo que revelan ser, manteniendo un secreto que puede traer la felicidad o la desgracia a la relación amorosa.

Retomando algunos conceptos del apartado anterior, los llamados “filmes de mujeres” y otros melodramas fueron productos para la audiencia femenina, un público ansioso de sueños,

⁷⁶ Kerr, Lucille. *Suspended Fictions. Reading novels by Manuel Puig*. University of Illinois Press. Urbana y Chicago. 1987. Pág. 193.

de escapismo. Como diría Campos: “a mayor tristeza, más goce”; esta catarsis se producía mediante una purificación engañosa y limitante.

Este efecto tan liberador como engañoso es lo que lleva a Molina, en la novela *El beso de la mujer araña* a desarrollar su propia “máscara” que como la de sus heroínas es engañosa y fácil de vulnerar. Sobre este aspecto y su proceso en la adaptación al cine versará el próximo y apéndice interpretativo del presente capítulo.

ARIADNA, ARACNE Y LA MASCARADA DE MOLINA

¡Mami! ¿Ya empezó la cinta y está oscuro dentro del cine?

Manuel Puig, *La Traición de Rita Hayworth*

Según E. Ann Kaplan en *Mujeres en el cine*: a ambos lados de la cámara, en el cine dominante se juega con el acto de mirar para crear un placer que en sí mismo posee orígenes eróticos, de modo que la mirada se construye sobre nociones de diferencia sexual definidas por la cultura.⁷⁷

Kaplan observa que dentro de la dialéctica entre cine y espectador existen tres formas de mirada: la primera, corresponde a la que sucede dentro del propio texto filmico en el que los hombres contemplan a las mujeres, convirtiéndolas en objetos de la mirada. En la segunda, el espectador, hombre o mujer, se ve obligado a identificarse con esa mirada masculina y a “cosificar” a las mujeres en la pantalla. De este modo, la tercera, es la que pretende identificar a la espectadora mujer con lo que ve en la pantalla; así, la espectadora puede desarrollar cierto voyerismo, distante del sexo pero en la que se establece una relación de dominio y sumisión.

La pasividad que revelan las fantasías sexuales de las mujeres se ve reforzadas por la posición de éstas en el cine. El llamado “cine de mujeres” como expresará más adelante Mary Anne Doane, se destaca porque en los principales géneros clásicos, el cuerpo femenino es sexualizado y es el objeto erótico ofrecido al espectador masculino.

La conclusión de Kaplan deriva en que los recursos más facilitados al espectador hombre y mujer son el voyerismo y fetichismo; un voyerismo asociado al instinto escopofílico, en el que “(...) el ojo original de la cámara que limita lo que se puede ver, está reproducido en la abertura del proyector, que ilumina un encuadre más que otro” (Kaplan: 63).

De esta forma y de acuerdo con el modelo de psicología de diferencia sexual en el cine, en el que tanto han aportado Laura Mulvey, Mary Anne Doane y Teresa De Lauretis, la distancia entre fetichismo y deseo se enfoca hacia lo que no está disponible para la mujer ya que esta es “deficiente” con relación a la mirada.

De modo que la mujer no se puede “ver reflejada” en la protagonista del cine de mujeres porque simplemente pertenece a una categoría discursiva producida por la representación falocéntrica, y por ello Kaplan, siguiendo a Mary Anne Doane, propone un nuevo tropo para la espectadora: mascarada, definida por la analista freudiana Joan Rivière como la que provee de sentido de ostentación de esa ausencia femenina.

Esta mascarada se revierte en el proceso de escopofilia, involucrándose en un acto relacionado con el masoquismo y la fantasía y que tiene como objetivo la obtención del placer a

⁷⁷ Kaplan, E. Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la máscara*. Madrid, Cátedra. 1998

través del proceso cinematográfico; así lo define Gaylyn Studlar: “If the cinema’s pleasures are sexually charged, they cannot be magically insulated from the power relations inscribed in patriarchal culture’s definition of sexuality and sexual difference”, como sugiere en la introducción de su obra.⁷⁸

Studlar, a su vez, analiza varios niveles de operación textual en los filmes de Marlene Dietrich de los años 30, incluyendo el estilo visual y la estructura narrativa, la construcción del personaje y la representación de la diferencia sexual, al tiempo que explora las interdependencias de las estructuras narrativas del texto masoquista y su dinámica psicológica que incluye al espectador femenino.

Studlar propone explorar la mascarada masoquista en el performance de la identidad y define: “The masochistic mode of desire, as a desire that finds pleasure in polymorphous sexuality and “the pleasure of unpleasure”, defies the arbitrary norms of society (Studlar: 53). Según Studlar, la mascarada sirve como defensa de la mujer para librarse de lo patriarcal y es creada cuando la mujer necesita distanciarse de sí misma y de la imagen construida por la sociedad patriarcal.

A partir de algunos textos escogidos pretendo justificar la caracterización del personaje de Molina como sujeto accesible desde la teoría fílmica de mujeres. Principalmente dos autoras me han servido de guía en lo que se refiere al cuestionamiento de la actitud de la espectadora frente al filme, sobre todo cuando estos ofrecen una imagen femenina de contingente más no de contenido. Estas autoras, cuyas tesis retomaré en este apartado son: Mary Ann Doane y Teresa De Lauretis.

Comenzando con *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis* de Mary Anne Doane, quien dedica el primer capítulo al cine y la mascarada, expresa que la representación icónica de la mujer en el cine ha sido muy característica desde sus inicios.⁷⁹ “(...) spectatorial desire in contemporary film theory, is generally delineated as either voyeurism or fetishism, as precisely a pleasure in seeing what is prohibited in relation with the female body. The image orchestrates a gaze, a limit” (Doane: 19).

Este deseo de ver lo prohibido está relacionado con la oposición entre distancia y proximidad, control y pérdida de la imagen y se sitúa la posibilidad del espectador ante la problemática de la diferencia sexual. Para la espectadora femenina hay una sobre-presencia de la imagen debido a que ella es la imagen.

La mascarada puede llegar a ser comparada con el travestismo: “Masquerade is not as recuperable as transvestism precisely because it constitutes an acknowledgement that it is femininity itself which is constructed as mask-as the decorative layer which conceals a non identity” (Studlar: 25). De modo que a diferencia del travesti que desea la sexualidad del otro, la mascarada es una simulación basada en la distancia.

Por otra parte, y reconsiderando la mascarada como una forma de ser otro por un instante, Riviere y Doane la relacionan con el antiguo juego de máscaras y con la fantasía sexual. Para ellas la mascarada es diferente del fetichismo: “The masquerade designates a distance between

⁷⁸ Studlar, Gaylyn. *In the realm of pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the masochistic Aesthetic*. University of Illinois Press, 1988

⁷⁹ Doane, Mary Anne. *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. Routledge. New York, 1991

the woman and the image of femninity”, ya que a diferencia del fetiche que busca una sustitución del falo materno, la mascarada es la expresión de lo vacío. (Doane, 39)

Complementando los postulados de Doane, el enriquecedor estudio teórico de Giulia Colaizzi, *Feminismo y teoría fílmica*, identifica la mirada y la economía escópica en general con el placer masculino.⁸⁰ El cine, según Colaizzi, debe ser un espejo que refleja y también que refracta. Igualmente Colaizzi hace énfasis en la imagen cinematográfica, en su sentido icónico, y como algo no “auténtico” sino más bien una segunda mirada. De modo que lo visual se convierte en dos veces ilusorio; cada mirada es una segunda mirada: “una expresión de la dialéctica del vaciamiento”. (Colaizzi, 20)

Por otro lado, Teresa De Lauretis, autora de *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, centra la introducción de su obra en el feminismo y lo compara con el hilo de Ariadna, cuyo tejido es el del lenguaje.⁸¹ De modo que esta autora sostiene que “el hilo de Ariadna organiza el laberinto entero que más que proporcionar un único sendero de ida y vuelta hacia su centro, el hilo mismo es el laberinto, y al mismo tiempo la repetición del laberinto”; así, el minotauro o la araña del centro del laberinto es “el tejedor de una tela que es ella misma y que esconde y revela al tiempo su ausencia, el abismo” (De Lauretis: 70). De Lauretis explica que Aracne, la araña, no tiene más solución que devorar a su compañero.

De Lauretis a través del enfoque semiótico y en la teoría del psicoanálisis, sitúa la teoría feminista como “autorepresentación” de la espectadora. Por ello, en el segundo capítulo de *Alicia ya no*, la autora describe y analiza como el espectador es interpelado personalmente por la película (en este caso un filme de Passolini) y se encuentra subjetivamente comprometido en el proceso de recepción, al tiempo que se siente ligado a las imágenes no sólo a través de valores sociales y semánticos, sino también a los que corresponden al afecto y la fantasía. En otras palabras, el hecho que el cine asocie la fantasía a imágenes significantes afecta al espectador como una producción subjetiva, y por ello, al desarrollo de la película inscribe y orienta el deseo.

De Lauretis hace énfasis en los mecanismos de representación utilizando conceptos usados anteriormente, como el voyerismo, fetichismo, o el significante imaginario en el discurso clásico del cine, que están directamente implicados en un discurso que circunscribe a la mujer en lo sexual y la ata a su sexualidad, haciendo de ella la representación absoluta: un escenario fálico. La autora también explica que la mujer en el cine ha sufrido variaciones como proceso de identificación: “representada como término negativo de la diferenciación sexual, espectáculo-fetiche o imagen especular, en todo caso obscena (osea, fuera de la escena), la mujer queda sujeta al terreno de la representación” (De Lauretis: 30).

La autora de *Alicia ya no* cita a Laura Mulvey al tratar la cuestión del placer de las espectadoras y vuelve a considerar las posturas de identificación a su alcance en el cine narrativo. Por tanto, uno de los temas que toca De Lauretis es el enigma de la feminidad y se vale nuevamente de la mitología clásica, utilizando a Medusa y a la Esfinge como los dos grandes hitos del mito antiguo y como lugares-posiciones por los que pasa el héroe en busca de su destino.

⁸⁰ Colaizzi, Giulia. *Feminismo y teoría fílmica*. Ediciones Episteme. Valencia, 1995.

⁸¹ De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no (1984) Feminismo, semiótica, cine*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1992. La nota sobre el motivo de Ariadna es tomada por De Lauretis: J. Hillis Miller, “Ariadne's threat: Repetition and the narrative line”, *Critical Inquiry* No. 3, núm 1, otoño, 1976.

(...) la mitología clásica, desde luego, está poblada de monstruos, seres peligrosos de mirar, cuyo poder para apresar la visión, hechizar la mirada, ya lo transmite el sentido mismo de la palabra “monstruo” pero muy pocos han sobrevivido a las edades oscuras para pasar a la edad renacentista y más allá hasta llegar al imaginario del modernismo, en ocasiones está asociado esta imagen a la frontera que debe pasar el héroe. (Teresa De Lauretis: 170)

En historias como la de Perseo y la Medusa así como en la de Edipo y la Esfinge, estas figuras son vistas como amenazas dirigidas contra la visión del hombre, y a que su poder reside en su enigma y en su “atracción sobre la mirada ajena” (en palabras de Mulvey), su capacidad para arrastrar la mirada del hombre al “continente oscuro”, como dijo Freud, al enigma de la feminidad. (Precisamente Freud parte del “enigma de la feminidad” tomando el mito de Edipo para negar y excluir a la mujer de la pregunta); por ello, las historias concluyen en que son degolladas o vencidas para que el personaje masculino, el héroe, pueda ir al cumplimiento de su destino.

De Lauretis también expresa que a través de esa mascarada, la espectadora puede ejercer un cierto tipo de narcisismo: una fantasía que la lleva a desear: “The erotic meaning takes place in the absence of the man she loves in the fiction”. Porque lo importante es la fascinación que la mujer siente al observar a la estrella no sólo hacia los ideales de belleza sino hacia el comportamiento y personalidad de la diva. Esto sucede con frecuencia, en el melodrama cuya función principal, explica De Lauretis, es estrechar los lazos entre lo narrativo y la subjetividad. Por último, una de las funciones de lo narrativo es seducir a las mujeres hacia la feminidad con o sin su consentimiento: una cruel y a menudo coercitiva forma de seducción.

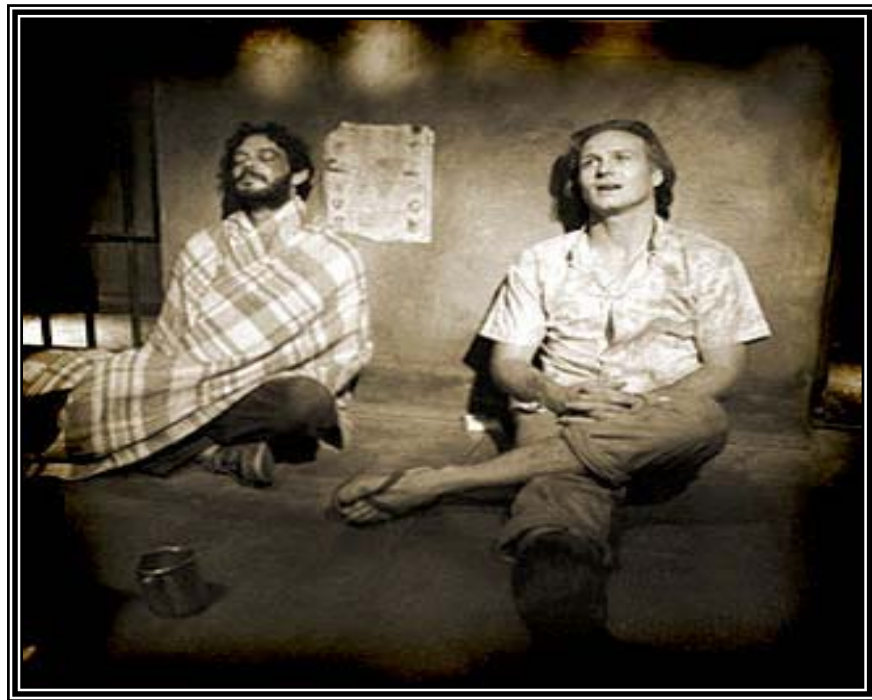
Pasando a la novela de Manuel Puig y a su adaptación, Molina, el personaje central de *El beso de la mujer araña*, mantiene a lo largo de la trama una mascarada llevada por su definida homosexualidad y su reconocimiento habitual como mujer (recordemos expresiones como “esta mujer está jodida” 95, “(...) fuí sola al restaurant” (68), así como en las divas y heroínas en las que se reconoce Molina, siendo plenamente consciente de los atributos femeninos y buscando una plena identificación con algunos “mensajes” que surgen de las películas narradas: “soy una mujer insatisfecha/cat people; “he sufrido por causa de los hombres”/melodrama mexicano; “haría cualquier cosa por amor”/Destino; “te esperaré”/su milagro de amor; todo ello nos podría justificar una interpretación de Molina como la espectadora femenina que ejerce la función de la mascarada, sin dejar de lado las características masoquistas y fantasiosas con las que se relaciona esta mirada femenina, aquí feminizada al tratarse de un personaje gay y no de una mujer en el término biológico.

Como primer recurso de la mascarada, Molina reconoce el escapismo en las películas que cuenta, cuando le dice a Valentín:

—Es que la película era divina y para mí la película es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco, ¿no? ...Constestame.

—¿Qué querés que te conteste?

—Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva loco? Porque loca ya soy. (Puig: 85)



Pero este simple escapismo por huir de la cárcel en la que se encuentra desemboca en una mascarada: una simulación del destino de las heroínas que llega al punto de hacerse realidad.

Al respecto, la autora Barbara Creed, en su artículo *Psychoanalysis and film*, incluido en *Film studies. Critical approaches*, ha explorado este inconsciente femenino y dibujado la teoría de Freud sobre la libido y la trayectoria edípica femenina.⁸² Creed como otras feministas, ha aplicado el concepto de una mirada bisexual: “(...) perhaps the spectator did not identify in a monolithic, rigid manner with his or her gender counterpart, but actually alternated between masculine-active and feminine-passive positions, depending on the codes of identification at work in the film text. (Creed, 82)

Así que esa identificación de masculinidad-activa y femineidad-pasiva en la que se centran las narraciones cinematográficas de Molina en la novela de Puig, acepta el postulado de una mirada bisexual, en el que el personaje vuelve a estado de regresión mental a la fase pre-edípica: “(...) Cinema evokes the desire of the spectator that is based return to the pre-oedipal phase of unity with the mother and bisexuality” sugiere otra de las especialistas en el visión feminista del cine.⁸³

⁸² Creed, Barbara. "Psychoanalysis and film", incluido en *Film studies. Critical approaches*. Ed. John Hill-Pamela Church Gibson. Oxford University press, 2000. Págs. 75 a 88

⁸³ Smelik, Anneke. *And the mirror cracked. Feminist cinema and film Theory*. Macmillan Press, Nueva York, 1998. A partir de esta interpretación, el personaje de Molina podría situarse en esta fase pre-edípica y por tanto se identificaría con la heroína edípica que es la representación de la madre ausente.

Igualmente, para aplicar la teoría de la mascarada, anteriormente citada, es necesario reconocer esa “bisexualidad” en Molina, al tratarse de un homosexual que se reconoce en una mujer “de las de antes” y que sus narraciones van enfocadas a demostrar su capacidad de ser pasiva como mujer:

–Pero si un hombre... es mi marido, él tiene qe mandar, para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque entonces... es el hombre de la casa.

–No, el hombre de la casa y la mujer de la cas tienen que estar a la par. Si no, es una explotación.

–Entonces no tiene gracia. (Puig: 246)

De modo que al Molina se siente como la heroína de una “love story” y esto lo lleva a sufrir interiormente por no poder alcanzar un verdadero amor de hombre en su vida. Por ello no es de extrañar que las heroínas de Molina sean estereotipo románticos en que la noción de feminidad es vista como pasividad llevada al límite.

Given the structures of cinematic narrative, the woman who identifies with female character must adopt a passive or masochistic position, while identification with the active hero necessarily entails an acceptance of what Laura Mulvey refers to as a certain “masculinización” of spectator (Doane: 24)

Volviendo a Molina, recordemos que según Laura Mulvey el rol de la mujer es el de desear el deseo y que “*Sadism demands a story*”, y que ese deseo proviene de una represión, de un deseo negado. De esta forma, el deseo de Molina de lograr seducir a Valentin, un heterosexual, a través de imágenes de mujeres “raras” y trágicas, lo que está determinado por su masoquismo interior.



Dentro del mismo análisis de la mascarada, la representación del macho masoquista, en este caso Valentin quien “ve” las películas a través del relato oral Molina y crea su propio imaginario, el grado de represión y su miedo a la castración (miedo a la tortura, a la muerte) se ve reflejada en su gusto por las películas *Cat People*, *I walked with a zombie*, en las que aparece “la mujer monstruosa o castrada” y cuya representación de una mujer no es la frecuentemente pasiva. Así como la teoría de lo abyecto de Kristeva, Creed afirma que éstas figuras recrean a su vez, el

masoquismo masculino “by arguing that woman could be represented as an active, terrifying fury, a powerfully abject figure, and a castrating monster (Creed: 84).

En varios de los filmes que Molina le cuenta a Valentín existe un masoquismo implícito o explícito que influencia la conducta de la protagonista. Habita un miedo a ella misma (Irena, la mujer pantera de *Cat People*), de lo que puede ser capaz de sacrificar por amor (Leni en *Destino*), o el miedo a la otra (Betsy, la enfermera de *I walked with a zombie*) A medida que los filmes varían, la posición de la fantasía adopta diferentes posiciones y el sujeto Molina logra la identificación más allá del género, tiempo y espacio.



Por ejemplo, Molina glorifica la imagen de Leni muriendo en los brazos del oficial nazi:

(...) pero cuando él llega y la toma en sus brazos, ella pierde las pocas fuerzas que le quedan y dice que lo quiere, y que pronto estarán en Berlín otra vez. Y él recién se da cuenta que está herida porque las manos se le están manchando de la sangre de ella, del tiro en la espalda, o en el pecho, no me acuerdo. Y la besa, y cuando le retira los labios de la boca ella ya está muerta. (Puig: 100)

Molina magnifica la muerte de Leni como la muerte por amor y para él es este final más hermoso en el sentido romántico y muy femenino, que luego se convertirá en su propio final. El tipo de heroína de Molina, del tipo de Leni, es casi una caricatura de la feminidad (y es caricaturizada doblemente en el filme), quien lleva implícitamente una carga masoquista que la lleva a la renuncia y el sacrificio.

“In choosing death, an ambiguous, even illusionary triumph is created, especially in masochism, where desire is secretly ruled by the infantile fixation (...) Death provides a victory over the limitations of the repressive reality and the promise of a transcendence of socially bound identity. It offers the masochist the only possible liberation from the repetition of the desire. (Studlar: 84)

Teniendo en cuenta lo anterior, al liberarse Molina de la fijación infantil hacia la madre (en la película de Babenco se hace más explícito, recurriendo a la secuencia en que Molina se despide de su madre (sec. 14 j) se encuentra cerca ante la verdad de su trágico destino, y es precisamente esa la fuente de su masoquismo y lo que le libera. Más aún, como señala Thomas “(...) el proceso de liberación es recíproco: Valentín se libera al dar rienda suelta a su sensualidad, Molina al cortar el cordón que le ataba a su madre”.⁸⁴

Finalmente y antes de pasar a otro escalón en el que se cruzan el psicoanálisis y la teoría del cine, vale la pena recordar a Kaja Silverman, de cuyo trabajo citamos en el capítulo dedicado a *Oriana*. Silverman, innovadora en el hecho de explicar como el sujeto femenino sufre una castración simbólica en el cine, y de cómo la voz maternal que escucha el niño pertenece a una sábana acústica. La madre, según Silverman no tiene ningún rol asignado como agente del discurso, es simplemente: una voz sin cuerpo.

Este enunciado es válido para aplicarlo a la novela *El beso de la mujer araña*, en el que Molina ejerce de madre mediante varias acciones, sobre todo al relatar historias a un Valentín-niño, cada noche cuando las luces de la cárcel se apagan, y entonces se oye exclusivamente su voz en la oscuridad.

⁸⁴ Di Salvo, Thomas. "el niño y el adulto: cara y cruz de la liberación" en *El Beso De La Mujer Araña*" Mester, 33 (1993) 31-40.