



FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

ESCUELA DE LITERATURA

**TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN LITERATURA**

**EL CINE EN ASPECTOS NARRATIVOS DE LA NOVELA *EL BESO DE LA
MUJER ARAÑA* DE MANUEL PUIG**

LEVOYER EGAS VALERIA DOMÉNICA

DIRECTORA:

DRA. ALEJANDRA VELA HIDALGO

QUITO, 2021

Agradecimientos

A mi padre, por su enorme preocupación y amor que trasciende la muerte.

A mi madre, mi soporte y compañía, por las noches de desvelo.

A Mercedes Mafla, maestra y amiga.

A Alejandra Vela Hidalgo, por toda su paciencia.

A Melanie, por las mañanas de pomodoros.

A Vanessa, por festejar conmigo mis triunfos.

A mis tíos Rodrigo y Rocío, por ayudarme desde el primer día.

A Camila y Melannie, eternas amigas.

A Ale, Isa, Maty, Mia, Lopi, Niko, Chava, Lupo, Tinchí, Paulito y Anahís, amigos.

A David, que siempre estuvo ahí.

A mis profesores y maestros.

Al mismo Puig, que ha sacado lágrimas y risas.

Al arte, compañía fiel.

Dedicatoria

A ti, papá.

Todos mis triunfos son para ti.

ÍNDICE

RESUMEN.....	6
1. INTRODUCCIÓN.....	7
a. Objetivos.....	10
2. CAPÍTULO 1: MANUEL PUIG Y EL CINE.....	11
a. Experiencias de Puig en el cine.....	11
i. Cine en General Villegas.....	11
ii. ¿Todos los caminos van a Roma?	16
b. ¿Quién era Puig?	20
3. CAPÍTULO 2: CARACTERÍSTICAS DEL CINE NEORREALISTA EN <i>EL</i>	
<i>BESO DE LA MUJER ARAÑA</i>	27
a. Primer nivel de narración: la cárcel	30
i. Tiempo y ritmo.....	32
ii. Lugar.....	40
b. Los personajes en el encierro como elementos cinematográficos.....	43
i. Molina, la verdadera protagonista.....	46
ii. Valentín como el cómplice del lector/espectador.....	51
iii. Director.....	56
4. CAPÍTULO 3: REFLEJOS DEL CINE HOLLYWOODENSE EN <i>EL BESO DE</i>	
<i>LA MUJER ARAÑA</i>	60
a. Molina, el narrador y “la cámara” de las películas.....	63
b. Las películas hollywoodenses narradas.....	67
c. Las películas como monólogos interiores.....	76
5. CONCLUSIONES.....	79
6. REFERENCIAS.....	84

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Mecha Ortiz, la actriz argentina favorita de Manuel Puig.....	13
Imagen 2: Norma Shearer, “La reina”, como Puig la llamaba.....	14
Imagen 3: Diana Durbin una de las actrices favoritas de la infancia de Puig.....	15
Imagen 4: Fotograma de <i>The cat people</i>	68
Imagen 5: Fotograma de <i>I walked with a zombie</i>	72
Imagen 6: Fotograma de la película de John Cromwell, <i>Milagro de amor</i>	77

RESUMEN

Esta investigación revisa la vida y obra del escritor argentino Manuel Puig desde un acercamiento a su estilo narrativo que se ha visto fusionado con el cine, específicamente se centra en su obra *El beso de la mujer araña*. Partiendo de una visión general del cine desde su particular vida en General Villegas, Buenos Aires, Roma y otros lugares del mundo; todo ello como un justificativo de su estilo narrativo que se desarrolló con el tiempo. En la novela, *El beso de la mujer araña*, se encuentran matices comparables con la vida de Puig, entre ellos, la influencia del cine neorrealista italiano y el cine de entretenimiento hollywoodense. Bajo esos preámbulos se han hecho comparaciones en los diferentes niveles de narración, siendo el cine el tema principal de la novela y como el único hilo conductor de la misma.

Palabras clave: Manuel Puig, cine, narrativa, El beso de la mujer araña, cine hollywoodense, cine neorrealista.

1. INTRODUCCIÓN

La novela y el cine han sido dos artes que se encuentran en contraste, pues constantemente se los ha polarizado para pocas veces relacionarlos más allá de una adaptación cinematográfica. La novela *El beso de la mujer araña* tiene una narrativa que está influenciada por elementos cinematográficos y gracias al conocimiento de la vida de Puig, se tiene como evidencia su estudio cine. Además, abre espacio para hacer una comparación entre el cine y la literatura, relación que ha sido desprestigiada o colocada al margen por la crítica literaria. Por ello, se trabajará en el campo cinematográfico de Puig: el acercamiento al cine desde sus obras literarias y al mismo tiempo desde su experiencia personal.

Manuel Puig dentro del cine, tanto como aficionado, creador u observador, se refleja claramente a lo largo de la novela; es por ello que se podrá hacer un correcto análisis de la obra con base en el cine, desde su estructura hasta las referencias que se encuentran en *El beso de la mujer araña*. Además, se contextualizará la época de distribución e investigación de la novela, ya que gracias a ello se logrará entender las corrientes cinematográficas vividas desde su infancia hasta su juventud y adultez en su narración.

La investigación tiene como objetivo principal establecer una relación entre la narración de la novela y los elementos cinematográficos. Para ello, se ha planteado una división de tres capítulos, en los que se enfocará el estudio tanto en el autor como en el tema del cine, que aparece en la novela. Es de conocimiento general que esta novela, específicamente, ha sido llevada al cine, adaptación dirigida por Héctor Babenco, en la que, en breves rasgos, ha tomado *El beso de la mujer araña* y la ha transformado en otra historia más que podría contar algún Molina en los momentos más oscuros. Sin embargo, esta adaptación no será objeto de investigación.

El primer capítulo se centrará en la vida del autor. Manuel Puig nos abre paso a sus mejores años de infancia junto a su madre. Para ello, ha sido necesario recurrir al libro de Julia Romero que es una recopilación de entrevistas que se hace a Puig, llamado *Puig por*

Puig: imágenes de un escritor. Estas entrevistas han sido guardadas por el hermano de Manuel, Carlos Puig, quien muchas veces ha intentado conservar y difundir la memoria de su hermano.

Nos adentramos en su infancia, cuando iba al cine con su madre y de cuando surge una de sus mayores pasiones: el cine, especialmente aquel cine hollywoodense que lo transportaba de General Villegas a otros mundos que tiempo después conocería. En su adolescencia y juventud, prueba de primera mano otro tipo de cine, el neorrealismo, con características muy distintas a las que acostumbraba ver en la Argentina.

Ambos, tanto el cine neorrealista como el de entretenimiento hollywoodense, se transforman en las dos corrientes de las que parte el segundo y tercer capítulo de esta tesis. Para ello, será necesario conocer dos acercamientos sobre la narratología: Genette que explica niveles de narración dentro de metarrelatos —claramente expuestos en *El beso de la mujer araña* gracias a las narraciones de Molina—; y Bal para poder estructurar conceptos sobre el uso del tiempo dentro de la diégesis que explica Genette, como fuera de ella. Con esta conceptualización se podrá realizar un adecuado análisis cinematográfico y narratológico partiendo desde el cine neorrealista en el primer nivel narrativo hasta finalizar con las narraciones propiamente cinematográficas de Molina.

Esta estructura se necesitará en el segundo capítulo, pues se centrará en la cárcel como un elemento fundamental para explicar la vida de nuestros protagonistas: Molina y Valentín. El neorrealismo, movimiento cinematográfico utilizado por Zabattini en Italia, es parte del hilo conductor que mueve esta primera narración. De allí surgirán algunos elementos utilizados por los personajes para que el lector sienta a la cárcel como una sala de cine.

También se incluirán algunos elementos propios del guion cinematográfico. Para ello, los autores Aranda y de Felipe abren paso a discusiones sobre la diferencia entre literatura y cine; igualmente ilustran algunos matices de los elementos cinematográficos de pre y

posproducción que se encuentran en la novela. Para ello, el tercer capítulo se centrará en las películas que Molina conoce y son relatadas a Valentín. El cine en ese momento sirve como escapatoria para ambos personajes que pasan de ser parte del relato a observar el relato.

Se hará un análisis sobre algunas características propias del cine encontradas en las narraciones de Molina. Es así como damos paso a dos tipos de narraciones, aquellas que relata verbalmente nuestro protagonista y aquellas que se catalogarán como flujos de conciencia que parten de un monólogo interior. De esta manera, se hará un acercamiento al cine, el gran tema de la novela.

Es un estudio interdisciplinario entre la literatura y el cine, en el que se buscará encontrar la relación entre ambos como parte esencial de la novela *El beso de la mujer araña*. De esta manera, también se podrán determinar las características cinematográficas que se destacan en la narración de la misma y que puedan ser aplicadas dentro de la literatura. El argumento central de esta disertación es que en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, hay influencia de dos tipos de cine: el nivel narrativo de la cárcel está influenciado por el cine de realismo italiano y el nivel narrativo que produce Molina, cuando cuenta las películas a Valentín, se relaciona con el cine de Hollywood.

a. Objetivos**i. Objetivo general**

Establecer la influencia del cine en la vida y obra de Manuel Puig. Específicamente, la influencia de dos tipos de cine en *El beso de la mujer araña*: el neorrealismo italiano en el nivel narrativo de la cárcel y, en el nivel narrativo que produce Molina cuando cuenta las películas a Valentín, el cine de Hollywood.

ii. Objetivos específicos

Explorar el aspecto biográfico de Manuel Puig para determinar la influencia del cine en su vida y obra.

Determinar la influencia de la estética del cine neorrealista en *El beso de la mujer araña* en el nivel narrativo que surge en la historia de la cárcel.

Analizar la influencia de la estética del cine de Hollywood en *El beso de la mujer araña* en el nivel narrativo contado por Molina.

2. CAPÍTULO 1: MANUEL PUIG Y EL CINE

a. Experiencias de Puig en el Cine

i. Cine en General Villegas

La Male —María Elena Delladone, madre de Puig— disfrutaba del arte de ver películas en el único cine de General Villegas, el Cine Teatro Español, ubicado en el centro. Al nacer Manuel, o *Coco* como lo llamaban en General Villegas, Male dejó a un lado esa costumbre cinéfila hasta que el pequeño cumplió cuatro años. En un intento esperanzado porque el pequeño Coco disfrutara tanto del cine como ella, lo llevó a ver una película, pero resultó un fracaso, pues Manuel le tenía miedo a la oscuridad. Después, de la mano de su padre —en la cabina de la sala de cine—, logra ver *La novia de Frankenstein*, su primera película (Bortnik, 1969, párr. 2). “Desde ese momento el cine se convirtió en mi verdadera pasión, en el alimento que nutrió casi todos los días de mi infancia” comenta Puig (citado en Baracchini, 1973, pp. 59-60).

Con esta primera experiencia, no solo como espectador, sino como personaje omnisciente de la historia que empezaba a contar sobre sí mismo dentro del cine, se convirtió en el conocedor de todo, desde cómo se reproducían las películas —en la cabina de cine— hasta cómo las veían los espectadores semejantes a él. El pequeño Coco se dejaba llevar por la calma de las historias visuales. Lunes, miércoles, jueves, sábados y domingos a las 18h00 en la fila quince a la izquierda eran las horas sagradas para ver películas, en su mayoría hollywoodenses, ocasionalmente cine italiano o francés y, los domingos, cine nacional. Dice Puig, en la entrevista de Baracchini (1973), que “algunas veces iba para acompañar a mamá (...) todas y cada una, para reencontrarme con el mundo verdadero. Porque para mí, la ficción del cine era la verdad, mi realidad, la única realidad que contaba” (p. 60).

Manuel Puig percibe que las películas de los treinta, hollywoodenses, seguían ciertas reglas que eran conocidas como el código Hays, una serie de regulaciones que se aplicaban a todas las películas desde los años veinte para controlar varios escándalos que se sancionaban

moralmente. Con ello, el vestuario, las acciones, los roles de cada personaje —el héroe, el antihéroe— estaban muy marcados por lo que se creía moralista y se centraba en ideologías conservadoras que llegaron a limitar muchas producciones de la época. Según Puig, “El crimen no podía salir triunfante; la virtud tenía que ser recompensada de algún modo; los malos, llegado su momento, pagaban siempre su maldad... Todo encajaba, ¿entiendes?” (citado en Montero, 1988, p. 330).

Para Coco fue un momento determinante, pues se daba cuenta de que los modelos “perfectos” que se mostraban en la gran pantalla no eran los mismos que se veían en su natal Villegas. Dice al respecto:

Después de aquello tuve muchos problemas con la *fisique du rol*. Es decir, si había alguna persona buena con cara de malo, me molestaba mucho, porque en el cine los buenos tienen cara de buenos, y eso era confuso. Y luego también, y eso lo fui notando con el tiempo, vi que las emociones en el cine eran mucho más fáciles de leer. En la vida real yo notaba cierta incomodidad de la gente dentro de sus roles.

(citado en Montero, 1988, pp. 330-331)

Pese a saber que el cine era solo producto de imágenes y sonidos producidos y reproducidos luego en una cabina de teatro, Coco tuvo que aprender la diferencia entre ficción y realidad, una tarea muy simple luego de conocer los códigos de las películas que tanto apreciaba, pero complicada para quien basó su realidad en las historias que contaba la gran pantalla.

Cine español, italiano, francés o hollywoodense: veía películas protagonizadas por iconos de la época como Eleanor Powell, Ginger Rogers, Luise Rainer, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Norma Shearer—la *reina* como la llamaba— y su favorita —por ser diferente a las actrices de su país, por tener un encanto casi europeo— Mecha Ortiz (Baracchini, 1973, pp. 60-63). No solo ello, sino que perfeccionó la práctica visual y literaria. Su madre en muchas ocasiones se dedicaba a la *traducción* de estas películas y le leía a Coco los subtítulos para que no solo se convirtiera en una experiencia audiovisual, sino que apreciara el valor de la

lengua en sí; lo cual en sus obras sería de bastante utilidad: la unión de la barrera entre el sentido y el sonido (Baracchini, 1973, pp. 60-61). Por ello, en muchas ocasiones se ha catalogado la obra de Puig como la eterna conversación.



Imagen 1: Mecha Ortiz, la actriz argentina favorita de Manuel Puig (El mirador nocturno, 2015).

Mecha Ortiz, una de las actrices argentinas preferidas de Puig, es una gran referencia que utiliza en *El beso de la mujer araña* para la personificación de Molina e igualmente para la caracterización de los personajes femeninos de los *films* que acompañaban a ambos personajes.

Además, el papel fundamental que tiene la figura materna en la novela es una muestra de los largos días en el cine a lado de su madre. Ella leía los subtítulos de las películas a Coco para que pudiese entender el idioma del cine de los años treinta (el francés); también las dibujaba: “Recuerdo que la mejor que le salía era Juárez, con Bette David y Paul Muni, y también algunas comedias musicales de la Metro-Goldwyn-Mayer” (citado en Baracchini, 1973, p. 60); mientras que, por otra parte, la figura paterna intentaba ponerle los pies sobre la tierra al pequeño Coco y alejarlo de todo aquello que lo transportaba a la ficción, convertirlo en un *niño normal*.

En 1940, pese a entrar a la escuela primaria, continuó fantaseando con el mundo de Norma Shearer, un mundo lleno de alegría, sensibilidad, reflexión, bondad, perdón y muchas otras virtudes que Puig alababa con devoción. Norma se convierte en la primera figura esencial para el pequeño cinéfilo. Fue su dicha y su compañía, la dibujaba y a veces extendía las escenas de la Metro, para así prolongar su fantasía.



Imagen 2: Norma Shearer, “La reina”, como Puig la llamaba (Eco del Cinema, n.d.).

Fue su elegancia la que la catalogó como “La reina”. Sin duda, es una de las actrices favoritas de Manuel Puig y a quien recordaba constantemente en varias entrevistas. Era “La reina” de un mundo libre de vileza y mentiras, pero continuaba cumpliendo con el modelo de mujer de la época —sumisa y abnegada—, que en *El beso de la mujer araña* sería interpretado con entusiasmo por Molina.

Los gustos cinéfilos de Puig se volvieron más meticulosos desde los años cuarenta. Empezó a odiar las nuevas comedias musicales que surgieron en 1942; mientras que recordaba con cariño películas como *Rebeca, una mujer inolvidable* (estrenada 1940 y dirigida por Alfred Hitchcock) y *Lo que el viento se llevó* (estrenada en 1939 con Victor Fleming como director). Conforme observaba más películas, se enamoraba de varias actrices, entre ellas, Diana Durbin. Casualmente, en su infancia habría de enamorarse de una niña que le recordaba a Durbin por su peinado: la raya al medio y con una permanente en las puntas.



Imagen 3: Diana Durbin una de las actrices favoritas de la infancia de Puig (FPG/Getty Images, n.d.)

Jugaba con “Diana” a representar películas, por ejemplo, *El hombre de la máscara de hierro*, para lo que Puig comenta: “Con la máscara yo podía actuar frente a ella. Es posible que como yo tuviera un gran rechazo por los personajes masculinos agresivos, la máscara evitaba que tuviera que poner cara de malo para identificarme con ese tipo de héroe” (Baracchini, 1973, p. 61). Con apenas diez años, Puig sabía que la norma impuesta en el

pueblo de la Pampa era incorrecta; realmente le disgustaba el papel que tomaban, desde muy pequeños, sus habitantes. Puig añoraba el mundo de Norma Shearer, un lugar sin traición, ni engaño.

Al ingresar en el colegio, recordaba con nostalgia los días de cine junto a su madre; sin embargo, en Buenos Aires iba a las salas de cine los domingos. Tenía presente además su gran afición por el cine hollywoodense y, en ese momento, apego por grandes estrellas como Ingrid Bergman, Crawford y De Havilland, hasta que se hizo amigo de un compañero judío, quien le enseñó *Crimen en París* de H. G. Clouzot, una película con trama policial que le fascinó y se imaginó a él mismo como director y protagonista de su propia película (Puig citado en Baracchini, 1973, p. 62).

Aprendió francés e italiano, las nuevas lenguas del cine. Su padre esperaba que, al terminar la secundaria, Puig empezara con sus estudios en alguna carrera tradicional; por ello, estudió arquitectura, carrera en la que duró menos de un año, para luego interesarse en la filosofía; pese a todo ello, su corazón anhelaba estudiar cine (Baracchini, 1973, p. 61). En 1951 tuvo la oportunidad de ver la grabación de *Deshonra* gracias a la actriz principal, Fanny Navarro. En esta película se le ofreció un pequeño trabajo, pero el sindicato tuvo problemas con ello y no pudo completarlo.

ii. ¿Todos los caminos van a Roma?

Luego de abrirse paso en el mundo cinematográfico en Buenos Aires, su objetivo fue Europa y en un arrebato por conocer el séptimo arte a detalle consiguió una beca en Roma en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* (Baracchini, 1973, p. 63). La pasión que había sentido al ver tantas películas durante su infancia y que habían marcado eternamente la forma de ver la realidad como un escape, hizo que Puig construyera un criterio del cine: “(...) la ficción del cine era la verdad, ‘mi realidad’, la única realidad que contaba; todo lo demás, mi casa, el pueblo, sólo equivocaciones” (citado en Baracchini, 1973, p. 60).

Se convierte en una oportunidad para practicar los idiomas aprendidos del cine: el italiano y el francés —gracias al cine de la posguerra—. En la escuela se trabajaba el dogma de Zabattini, que se contraponía al cine de autor, pues el neorrealismo se vuelve duro frente a las críticas del cine hollywoodense, ya que se entendía al cine neorrealista como una forma de denuncia, y se pretendía filmar la realidad, mas no interpretarla (Puig citado en Baracchini, 1973, p. 63).

Zabattini tiene uno de los papeles fundamentales para la existencia del neorrealismo junto a De Sica o Visconti. Zabattini, guionista y periodista, comprendía que el cine debía ser un acto de revelación sobre la vida cotidiana de las minorías; entre sus obras tenemos *Sciuscià* (El limpiabotas), *Ladri di biciclette* (El ladrón de bicicletas), *Il testimone* (El testimonio), *Quattro passi fra le nuvole* (Cuatro pasos por las nubes), entre otras. Sobre esta corriente, Puig le comenta a Baracchini (1973): “Zabattini llegó a decir que el film ideal sería el de seguir una señora desde el momento en que sale de su casa y va a comprarse un par de zapatos hasta que vuelve: que en el acto, estaba encerrada la vida toda” (p. 63). Muchas de sus películas fueron dirigidas por De Sica, un gran director y amigo; ambos seguían un concepto católico sobre la concepción de la vida, como otros directores y escritores de la época; mientras que otros neorrealistas llegaban con ideas marxistas como Visconti. Ambas corrientes fueron fundamentales para concretar las ideas neorrealistas que se manejaban en el cine italiano.

Puig se encontraba entre este dogma y la imposición de este dogma. Su forma de analizar y observar el cine requería encajar en el molde establecido ya por los neorrealistas. No logra completar esos estudios; sin embargo, empieza a trabajar en algunos proyectos como asistente de dirección, uno de los trabajos que requieren más dedicación. Allí, su vocación se encontró quebrantada, pues el trabajo como asistente de dirección requería de un carácter fuerte y de regresar a las ideas de imponer y someter a las personas, actitudes que no iban en absoluto con él (Puig citado en Baracchini, 1973, p. 63). Sin embargo, trabajó con

grandes directores —del neorrealismo— como Vittorio De Sica, Charles Vidor, René Clément, Stanley Donen, entre otros grandes representantes del cine italiano y francés. Puig cuenta que “En estos ambientes de filmación hacía guerra, agresión, autoridad: si uno quería ser escuchado debía gritar y pisar fuerte (...). Mi severa autocrítica y mi inseguridad hicieron fracasar mis intentos: en el set nadie me hacía caso” (citado en Boracchini, 1973, p. 63).

Una de las anécdotas que marca su carrera y abre sus ojos fue cuando se dio cuenta del trato y delicadeza que debe tener el director frente a los actores, especialmente con la producción de David D. Selznick, la dirección de Charles Vidor y la actuación de Jennifer Jones. En 1957 se empezó la grabación de *Adiós a las armas* y con ello la magnífica actuación de Jennifer Jones se opacaba por sus ataques de histeria bajo las direcciones de Vidor:

Para mí ella arruinó su papel en este filme. Debía interpretar a una mujer que después de sufrir, y por amor, llegaba a la ternura, la dulzura y, en cambio, no pudo deshacerse de su historia en todo el rol. ¡Cuando el director la marcaba, ella hacía escenas, lo enfrentaba, hacía cortar tomas! Entonces el cine también era una lucha, y no ‘ingresar en el sueño’, como yo creía. (Puig citado en Larreta, 1977, p. 155)

Tiempo después se fue a Londres donde empezó a escribir guiones cinematográficos en inglés. Comenta a Soler Serrano en una entrevista (1977), que fue una terrible experiencia, pues al escribir en inglés —y no ser esta su lengua— cometía varios errores gramaticales. No solo ello, sino que Puig quería replicar exactamente lo que había visto durante toda su vida: las mismas historias, los mismos personajes que había observado en las salas de cine. Puig menciona en la entrevista con Baracchini (1973): “no eran más que ‘refritos’ de películas que me habían impresionado, filmes de la década de los treinta. Copiaba y copiaba mal. No creaba. Sino trataba de prolongar, a través de mis libros, aquellas horas de espectador infantil” (p. 63).

Escribió *Ball cancelled* en Londres y, en Estocolmo, *Summer Indoors*. Para ello, en

1960 consigue ingresar al sindicato cinematográfico argentino y, debido a que conocía algunos idiomas, logró participar en tres filmes, por primera vez, con sueldo. Gracias a la recomendación de Fellini, empieza a escribir historias cercanas en el español que lo mareaba. Escribe *La tajada* y el mismo Fellini le recomienda que debe crear historias autobiográficas (Puig citado Baracchini, 1973, pp. 65-64). Allí, aparece *La traición de Rita Hayworth*; sin embargo, observó que no podía centrarse en el trabajo de guionista concretamente, pues el cine se convirtió solo en su afición dentro de la pantalla y luego de la producción, más no en la postproducción junto al guionismo y dirección. Puig se catalogaría como un cinéfilo, mas no como un creador de cine.

Dice Puig: “Necesitaba explicar mi niñez y por qué estaba en Roma, con treinta años de edad, sin una carrera, sin dinero y descubriendo que la vocación de mi vida –las películas– había sido un error” (citado en Levine, 2012, p. 52). De esta forma creó una novela basada en una historia cercana a él sobre su primo en General Villegas, quien era conocido como *don Juan*. Con la complejidad y profundización de las acciones y descripciones de los personajes, creó *La traición de Rita Hayworth*:

La ausencia del narrador contribuye a que los personajes sean vistos desde fuera.

Aparecen estos desprovistos de un nivel psicológico que los individualice y que los identifique. Esta falta de identidad apoya la alienación que los caracteriza, así como también el hecho de que si alguna “realidad” de comunicación existe, es más bien la ilusión de una comunicación que una comunicación lograda. (Puig citado en Levine, 2012, p. 545)

Con esto, podemos observar que se crea un estilo artístico debido a la influencia recibida durante largos años como asistente de dirección de grandes películas y así mismo por el conocimiento como cinéfilo. Además, considera *La traición* como la primera obra en la que se sentía cómodo, sin la fuerza abrupta del mundo cinematográfico, solo él y una pluma, miles de tachones: la tranquilidad del escritor.

b. ¿Quién era Puig?

Apasionado por el cine, el pequeño Coco, como se lo conocía en General Villegas, se dejaba envolver por las historias que presentaban en el teatro del pequeño pueblo y, de la mano de su madre, se acercaba a este bello arte. En 1932, Manuel Puig nace en el pequeño pueblo rodeado del *más seco paisaje*, alejado de las montañas y el mar. Describe al sitio como un horizonte plano, donde no existía vegetación y a veces carecían de agua; además era un ambiente hostil donde los hombres sometían a sus esposas y todo giraba en torno a un fuerte machismo.

Era un niño pequeño, siempre bien arreglado, con pantalones cortos que a muy corta edad pretendía determinar la trama de su vida y el papel que tomaba cada persona que lo rodeaba. Cuando entra a la escuela, se convierte en un niño peculiar, todo lo contrario a su primo seis años mayor, quien trepaba árboles y jugaba a la pelota. Puig disfrutaba de estudiar, aprender, hacer deberes y, sobre todo, escribir (Bortnik, 1969, párr. 2). Al llegar antes de la hora del almuerzo, hablaba con Male y la Kika. Recibía clases de piano con una vecina y luego clases de inglés. Sin duda, un niño que captaba todo con rapidez (Bortnik, 1969, párr. 2). Gracias al cine, comenta que pudo “entender los problemas de los adultos, a tener una visión del mundo y a conocer el lenguaje de los grandes” (Boracchini, 1973, p. 60).

Un profundo temor y odio aparece en esta etapa, pues Coco entiende que está encerrado en un sistema muy marcado por “dominantes” y “sumisos”, especialmente en la escuela. Todo aquello que es *delicado*, que sale de la *norma*: muy altos, muy flacos, muy gordos, muy sensibles, son o *deben* ser humillados por ser diferentes. “De alguna manera, esa imagen se identificó para mí con la de una generación entera, a la que nunca pude perdonar su incapacidad para comprender lo que no se le parece” (citado en Bortnik, 1969, párr. 3).

Al terminar la escuela, luego de hacer un largo recorrido por el mundo del séptimo arte en la comodidad de las salas de cine junto a su madre y su nana, era tal su afición que

procuraba estudiar para ser cineasta —aunque había pocas escuelas dedicadas a ello en la Argentina del cincuenta (Bortnik, 1969, párr .4). Se dirige a Buenos Aires a terminar sus estudios secundarios, con la esperanza de que la sumisión y la *mente cerrada* de la gente se quedara solo en su General Villegas; una esperanza que se quebrantó cuando notó que incluso en la capital la gente se enceguecía por los prejuicios y un orden preestablecido; era una capital incluso peor que General Villegas, “con otro paisaje”, como menciona Puig a Soler Serrano (1977):

Se me ofrecía el rol del explotador, mi padre con ciertos esfuerzos logró una situación y yo estaba en ciertas condiciones para ocupar uno de esos puestos. Tenía cierto problema: no me gustaba recibir órdenes, pero dar órdenes y mandar y disfrutar (...) me gustaba menos. (12m30s)

Por ello, podemos notar que en sus textos ocurre una variación entre los personajes; allí, siguiendo una línea marcada ya por el mismo Puig, necesita demostrar el desmoronamiento de la sumisión a la que todos se ven envueltos. Se cree que parte de estas ideas anarquistas vienen de su abuelo (Ventura Meliá, 1979, p. 164), ideas que le llevaron a muchos problemas con su padre, quien quiso que Manuel Puig estudiara alguna carrera tradicional, como cualquier padre de General Villegas.

Entre otras impresiones menciona Puig en Bortnik (1969) que: “La moda era leer y no ir al cine, agredir y no escuchar, ser ingenioso y no imaginativo” (párr. 4). Todo aquello a lo que el chico estaba acostumbrado estaba fuera de lugar; no obstante, logró acoplarse por su entusiasmo por el aprendizaje. Se dedicó a leer a escritores *underground* con la misma ilusión que veía películas; cuando incursionó en la literatura, tuvo amigos dentro del gremio como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Carlos Monsiváis (Poniatowska, 1973, p. 79). Pese a ello, la capital argentina seguía agobiando a Puig: estudiaba diferentes carreras, como arquitectura y filosofía para ocultar su verdadera pasión: el cine (Baracchini, 1973, p. 62).

Gana una beca para estudiar en Italia, uno de los países “padres” del cine, sin

embargo, fracasa en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Producto de ello hace un gran recorrido por varios lugares, visita Londres y Estocolmo, donde trabaja como maestro de español y consigue un trabajo como lavaplatos. Esto, a su vez, se relaciona con la labor de la escritura. Regresa a Argentina y luego logra volver a Roma. Tiempo después se aleja de Roma para conocer Estados Unidos, Hollywood, New York, los escenarios de las clásicas películas de los años treinta que tanto adoraba (Clarín, 1969; Baracchini, 1973, Bortnik, 1969). *La traición de Rita Hayworth (La traición)*, su primera novela, se terminó de escribir en 1965. Puig se enfrentaba al mundo de la literatura, lugar conocido no más allá de sus lecturas.

Gracias a su círculo social en las artes, pudo abrirse paso al mundo de la literatura, el cual lo acogería con admiración: “(...) el fotógrafo Néstor Almendros, gran amigo mío, después de leerla, le pasó los originales al escritor Juan Goytisolo, quien decidió enviarme al concurso que cada año organiza Seix Barral, de Barcelona” (citado en Baracchini, 1973, p. 65). Es necesario recordar la importancia de la editorial Seix Barral para el llamado Boom latinoamericano. Luego de quedar finalista, *La traición* se esparce por España y poco después llega a Argentina con “críticas tibias” como menciona el mismo Puig; además es traducida por la editorial Gallimard en Francia. Pese a que Puig no está catalogado dentro del Boom, se encuentra en su periferia con gran importancia en los géneros desprestigiados en Latinoamérica hasta el momento: el folletín, con *Boquitas pintadas*, su segunda novela, y la novela policial (Baracchini, 1973, p. 63).

Su novela de folletín, *Boquitas pintadas*, representó un gran reto cuando fue lanzada, ya que se esperaba que fuera publicada como folletín. En la entrevista de la revista de la Universidad de México, con Rodríguez Monegal (1972), comenta que muchas veces intentó que una revista aceptara la publicación por entregas, pues su intención no era solo apropiarse de la etiqueta de folletín, sino revivir el estilo folletinesco. Menciona además en la misma entrevista: “Jamás leí un folletín en mi vida, pero sí vi mucho cine folletinesco, oí mucha

radio folletinesca” (Puig citado en Rodríguez Monegal, 1972, p. 55).

En el presente trabajo se ha intentado separar el trabajo cinematográfico de la vida de Puig, sin éxito alguno, pues son ideas que prevalecen constantemente, incluso cuando se alejó de las cámaras. *Boquitas pintadas* es una muestra de la gran influencia que tiene Puig del cine. El folletín es un género traído desde Francia, en el que se publican periódicamente las entregas de un relato. De las características más importantes es el mantener a los lectores o espectadores a la espera de la siguiente entrega: “Si bien, a veces, aparece la figura del narrador, se percibe el argumento de una variedad de fuentes: diálogos, noticias de periódicos o cartas, siendo cada entrega una experiencia de lectura diferente, además de contar con varios errores de ortografía” (párr. 3), comenta Allasino (2017) para la página “La Tinta” sobre las características más importantes de la novela de folletín.

A partir de *Boquitas pintadas*, *The Buenos Aires Affair* fue otro de los éxitos de Puig. Gran parte de sus novelas hablan desde Argentina, con personajes nacionales que tratan temas reales sobre la sociedad argentina. Sin embargo, para 1973 el gobierno de Cámpora empezó su mandato y *The Buenos Aires Affair* tomó cuerpo entre esta atmósfera; la situación política se reflejó en su obra. Comenta Puig:

pensé en dos personajes capaces de representarla. Realmente no sabía por qué ellos caracterizaban las extremas consecuencias del juego débil-fuerte que era la base de la mayoría de las relaciones, la seductora y débil chica, sensible y necesitaba de apoyo, y el hombre fuerte listo para protegerla (citado en Richie et al. 1976-1977, p. 133).

El carácter de Puig se mantuvo desde los días que pasaba junto a su madre hasta cuando escribía sus novelas: “Puig es económico de palabra, amontonado de memoria, veloz y a la vez cuidadoso para la opinión”, así lo describe la revista semanal de noticias de Buenos Aires, Argentina, *Confirmado* (Papeles, 1968, p. 29). Puig se describe como un hombre sosegado, calmado y al mismo tiempo atrapado en las historias de cine que veía en su natal General Villegas. El adulto Puig no ha cambiado sus ideas frente al machismo de la época,

por ello, en una entrevista de la revista *Novedades*, lo describe Poniatowska (1973) como:

“Argentino, tímido, inseguro, nerviosísimo, el joven Manuel Puig se enoja con la película de Bertolucci” (p. 76).

Puig comenta sobre la película *El último tango en París*:

El hombre bestia, Marlon Brando, cubre a la mujer de golpes, la avienta, la estruja, la agarra de los cabellos. Es una película vieja, brutal, estúpida, el machismo en todo su horror... Es una película contra la mujer y si hay alguien en contra del sometimiento de un sexo a otro, soy yo. Siempre me he manifestado contra la minimización de la mujer, siempre la he enaltecido. *El último tango en París* es una película retrógrada, paternalista y absolutamente reaccionaria... (citado en Poniatowska, 1973, p. 76)

Puig expuso su postura frente a uno de los grandes escándalos del cine y se mostró totalmente a la defensiva. Sabía que lo que sucedía en la película no era más que una muestra del fuerte machismo del mundo cinematográfico. En 2016, el escándalo toma vida nuevamente cuando Bertolucci afirma que la secuencia de la violación con una barra de mantequilla fue idea de Brando “No quería que interpretara la rabia, sino que sintiera la rabia, la humillación” (El Comercio, 2018, párr. 11). Declaraciones que para Puig estaban implícitas en la película.

Por escándalos como aquellos, dentro del cine hollywoodense que tanto amaba, no es de sorprenderse que en repetidas ocasiones Puig mencionara que vivía maravillado por las películas de su infancia y que el cine no era el mismo de los años treinta. Extrañaba las historias contadas por íconos como Mecha Ortiz, Greta Grabo, Greer Garson, Ginger Rogers, o la misma Rita Hayworth —nombrada en su novela como símbolo de una época y a quien conoció en diciembre de 1971 en el hotel de la ciudad de México y quien comentó que estaba al tanto de la novela de Manuel Puig pese a no haberla leído (Lagos Rueda, 1973, p. 69)—. Rita y las demás actrices tenían un encanto inigualable y, para Puig, simbolizaban la mejor época del cine, en la que la mujer recibía los papeles protagónicos y las historias giraban en torno a ellas.

Por supuesto, Puig no solo elogiaba películas de los años treinta o cuarenta, sino que también admiraba a grandes cineastas como Hitchcock. Además, apreciaba películas en las que se exaltaba el papel femenino, la fuerza de las mujeres que pocas veces debían ser salvadas por un héroe. Este papel heroico jamás le atrajo a Puig: “(...) el hombre se gradúa en esa escuela (masculinidad) no es como se pretende, un producto de la naturaleza, facultado por esta última para someter a cualquier ser más débil que se le ponga a tiro” (citado en Poniatowska, 1974, p. 113).

Para los años setenta, la situación con el gobierno argentino era muy delicada; tras el primer gobierno peronista y el regreso de Cámpora, se sintió la influencia de la derecha. Manuel Puig entró en las listas negras de lecturas, especialmente con su novela *The Buenos Aires Affair*. Claramente la represión fue paulatina, sin abordamientos violentos; por ejemplo, le cancelaron una entrevista en televisión. A raíz de eso, Puig menciona:

(...) yo salí de la Argentina pensando que volvía a los pocos meses, tenía que salir para revisar la traducción italiana de Buenos Aires, pensé, ‘Bueno, me quedo unos meses más afuera, hasta que todo se calme’ (...) pero las cosas fueron cada vez peor (...) la novela se prohibió y la junta renovó la prohibición. (citado en Tuñón, 1979, p. 190)

Ambos factores, tanto las relaciones de poder que Manuel Puig intentaba fracturar y la dictadura argentina del setenta, fueron importantes para la creación de *El beso de la mujer araña*. Así como sus anteriores novelas, *El beso de la mujer araña* se desarrolla en Argentina con personajes nacionales. Sobre la novela, Puig afirma la necesidad de un personaje *femenino* quien creyera en la existencia de un macho superior (citado en Cuadernos para el diálogo, 1977, p. 152).

Además de su trabajo como escritor, luego de los éxitos con su novela, Puig continuaba con su labor como cineasta. Durante su exilio en México colaboró con algunos *filmes* en los guiones, también participó en obras teatrales como *Amor del bueno*. Durante su

exilio en Nueva York, a inicios de 1979, dirigió un taller literario en la Universidad de Columbia. En Venezuela enseñó en la universidad de Cumaná. Además, escribió el guion cinematográfico de *El lugar sin límites*, basado en la novela de José Donoso, pero, por problemas con la censura, decidió quitar su nombre del *film* (Quebleen, 1979, pp. 174-176).

La obra de Manuel Puig, sus constantes referencias cinematográficas y el estilo de su narrativa se definen principalmente por su biografía. Como se ha observado, Coco crece con una ventana en medio de aquel seco paisaje de General Villegas: el cine. Su juventud es la espera por descubrir el cine de la Metro Goldwyn Mayer en cualquier gran ciudad. Encontramos a un Manuel Puig sereno que escribe desde el silencio de su hogar las maravillosas historias que Coco veía desde pequeño. Es inevitable no relacionar a Puig con el cine, pues su vida estuvo rodeada de su pasión cinéfila que pudo explotar en su literatura, especial, pero no únicamente, en *El beso de la mujer araña*.

3. CAPÍTULO 2: CARACTERÍSTICAS DEL CINE NEORREALISTA EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

Cuando se escribe un film, es indispensable separar claramente los elementos del diálogo de los elementos visuales, y cada vez que es posible, dar la preferencia a aquello visual (...)

—Alfred Hitchcock

Es necesario profundizar en la temática de *El beso de la mujer araña* desde el cine neorrealista, puesto que encontramos sus características en la novela. De igual manera, se deben analizar los elementos narratológicos que forman la primera narración de la novela y hacer una comparación entre la narratología y la estructura del guion. Para ello, con base en las lecturas de Bal (1990), se partirá desde los acontecimientos, como los “puntos de giro” necesarios para conocer a los actores de la novela, la estructura y qué papel forman dentro de la celda; de las focalizaciones de los personajes que funcionan como los llamados “puntos de vista” que permitirán crear una relación entre el movimiento de la cámara con su focalizador; y de los narradores de ambas historias: desde su perspectiva o de la de otro personaje. Además, será pertinente analizar la celda como un nivel de narración cinematográfica.

Como se ha mencionado en el primer capítulo, Puig intentó incursionar en el mundo del cine como guionista, sueño que poco después se vio frustrado porque escribía como si relatara una novela; sin embargo, conocemos que hay características de aquel oficio de su juventud en algunas de sus obras como en *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas*, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, entre otras. Los personajes se forman con el tiempo, mientras hablan por horas. El espectador solo puede *escuchar* a Molina y Valentín sin la certeza descriptiva/explicativa de un narrador que nos cuente sobre ellos, el lugar, el tiempo, los pensamientos, gustos o emociones.

—Por favor, Valentín, no te vayas a quejar al guardia. -

—No...

—...

—...

—Tome.

—Polenta...

—Si.

—Gracias.

—Eh, cuánta...

—Así no se quejan.

—Bueno, pero este plato... ¿por qué menos?

—Ahí está bien así. Qué gana con quejarse, hombre...

—...

—...

—No le contesté nada por vos, Molina, si no, creo que se lo tiraba a la cara, este yeso de mierda. (Puig, 2017, p. 82-84)

Además de que la forma de escritura se asemeja a un guion, también existen elementos cinematográficos que se han colocado en la narración de la obra, dentro de la diégesis como fuera de ella.

Es importante determinar que la obra literaria y el guion cinematográfico no se relacionan entre sí. Una narración está elaborada de tal manera que exista un lector o grupo de lectores que puedan leerla y releerla cuantas veces quieran además de atribuirle el significado que deseen. Sin embargo, un guion cinematográfico tiene la función de estructurar una producción audiovisual: “(...) el guionista no escribe directamente para el gran público, sino para un equipo de técnicos” (Sánchez Escalonilla citado en Aranda y de Felipe, 2006, p. 22). Se entiende por ello que el guion forma la primera parte de la estructura del producto final.

El trabajo del guionista muchas veces se ha catalogado como “incompleto”, ya que

siempre deberá ir de la mano del director para completar las imágenes que serán producidas. Godard es citado por Aranda y de Felipe (2006): “afirmaba que cuando leía un guion y entendía a la perfección todo lo que se había propuesto decir el autor, lo encuadernaba y lo ponía en una estantería porque consideraba que no necesitaba ser llevado al cine” (p. 23). Esto se debe a que rebasa la línea delgada entre guion y novela.

El beso de la mujer araña tiene matices de un guion cinematográfico, a pesar de que, al ser creada, no se esperaba una representación audiovisual, pues Puig toma este elemento técnico del cine y lo transforma en una narración literaria. De esta manera su obra se encuentra entre ambos universos. Es por ello que se tiene en mente la estructura, los personajes y sus diálogos, la música, incluso planos que considera necesarios para la elaboración del producto audiovisual final; de esta manera el lector se convierte en el director de la novela.

En *El beso de la mujer araña* tenemos diferentes niveles narrativos de la historia. En primer momento, están las conversaciones en la cárcel entre Molina y Valentín, además de los reportes de la dirección de la cárcel, donde entablan conversaciones y acuerdos entre Molina y el Director. También tenemos un segundo momento narrativo: las narraciones secundarias de Molina, que nos adentran en historias de cine que no solo son escuchadas por Valentín, el otro preso, sino por el lector/espectador. De igual manera, y como nada en el texto se encuentra sin un objetivo, tenemos los pies de página adjuntas por el escritor, que crean pausas entre cada relato otorgando información importante en voz en *off* para contextualizar la novela.

Este “primer momento” es conocido como la diégesis de la novela, aquella narración base de donde surgen el resto de narraciones. Los personajes, espacios y decisiones de este primer momento son aquellos en los que se relata la historia de dos presos: una historia narrada con influencia del neorrealismo cinematográfico en la que se relatan los acontecimientos como aquel que estudiaba Puig en Roma.

a. Primer nivel de narración: la cárcel

El primer espacio que debemos analizar es la cárcel donde Molina y Valentín se encuentran. Además será necesario definir qué es el llamado neorrealismo italiano en el cine. Con base en ello, se podrá determinar cuál es el papel de cada personaje y por qué ha sido elegido de esa manera y representado con ciertas características cinematográficas.

Durante los años que Puig se encontraba en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*, estudió el cine neorrealista, aquel cine de la posguerra, del cual se encargaron grandes directores, guionistas, productores y actores italianos. Este cine era el encargado de reflejar la realidad tal como era; muchas veces el director dejaba que la narrativa fluyera de acorde a lo que la cámara enfocara.

El neorrealismo italiano prefería la calle a los estudios porque ansiaba la veracidad por encima de cualquier otra cosa. En opinión de Cesare Zavattini (...) ‘El cine debe dejar de ser espectáculo y volverse hacia la realidad de tal manera que sea ésta la que se convierta en un espectáculo’. (Momba, 2008, p. 285)

El cine contaba la realidad tal como se mostraba después de la guerra: aquellas historias que podían hacer denuncia social sobre cómo era su diario vivir, las condiciones de precariedad, el entorno que rodeaba a las personas que perdieron todo; ya no centraban su atención en el modelo de entretenimiento de Hollywood, sino que se convirtieron en historias que se podían encontrar en el periódico o contadas por gente cercana.

La historia de la cárcel en *El beso de la mujer araña* se cuenta por sí sola; el enfoque que toma el escritor hacia los personajes es crudo, tanto que permite que ellos mismos relaten sus sentimientos, acciones y pensamientos a través de diálogos. De esta manera, se admite que los actores (Valentín y Molina) tomen un camino diferente al que se espera en el relato. Las decisiones que toman los personajes permitirán que la verdadera historia se revele para el lector/espectador, por ejemplo:

—Un plato tiene casi la mitad del otro, está loco el guardia éste, hijo de la gran puta.

- Valentín, yo me quedo con el plato chico.
- No, si vos siempre te comés la polenta, tomá el grande.
- No, te dije que no tengo hambre. Agarrate vos el grande.
- Tomá. No hagas cumplidos.
- No, te digo que no. Pero ¿por qué me voy a quedar con el plato grande?
- Porque sé que te gusta la polenta.
- No tengo hambre, Valentín.
- Empezá que te va a hacer bien.
- No.
- Mirá, hoy no está tan mal.
- No quiero, no tengo hambre.
- ¿Tenés miedo de engordar?
- No...
- Comé. (Puig, 2017, pp. 85-86).

La decisión que toma Molina después de ver al director es fundamental, ya que a raíz de este acontecimiento el lector puede definir qué ha sucedido con Molina anteriormente y cómo este personaje se descubre ante las páginas que cuentan su historia. De esta manera, tenemos a Molina como el único que es capaz de movilizarse por los espacios dentro de la cárcel como fuera de la celda. Esto permite que el lector/espectador observe los espacios fuera de aquello que se cree conocer a través de los diálogos con Valentín.

Debido a las relaciones de estructura, este acontecimiento permite un acercamiento directo a la realidad, pues los personajes se construyen a partir de acciones y pensamientos humanos que permiten que ellos en el inicio de la novela se acerquen a los estereotipos que cada uno representa: Molina al estereotipo afeminado de homosexual y Valentín al estereotipo de macho revolucionario. Aquellas características parten de una realidad establecida durante un tiempo verdadero en la historia, pero que se modificarán en el

transcurso de la novela, lo que cuestionará los estereotipos.

Estos modelos básicos no son arbitrarios, el factor del realismo parte de Puig, quien al escribir la novela refleja claramente esta influencia en los personajes. Él mismo menciona en Cambio 16 (1977): “Lo que me interesa de un personaje es su relación con el medio ambiente y su lucha por salir o no salir del esquema, su lucha por ignorar la acción represiva del sistema” (p. 146). El realismo y parte del naturalismo se reflejan en este combate del personaje con su medio ambiente, de esta manera, tanto Molina como Valentín deben enfrentar a la cárcel como una nueva realidad desconocida y durante la novela se acoplan a este enfrentamiento. Es por esto que es necesario conocer el momento y espacio donde se desarrolla la historia, además que esto facilitará la conexión entre los elementos cinematográficos y narrativos.

i. Tiempo y Ritmo

Para analizar los aspectos cinematográficos en la novela, tanto el ritmo como el tiempo nos dan una guía para entender la influencia del cine en esta obra. El tiempo permite que se entienda y se justifique la corriente del neorrealismo. El tiempo del primer nivel de narración será paralelo al tiempo de lectura, por ello, se ha descrito al lector como el director de esta diégesis, en la que manejará a ambos personajes a su conveniencia temporal. El ritmo, por otra parte, permitirá que se hagan acotaciones de tipo actuadas que no son explicadas por nadie, sino que aquellas pausas permitirán que se desarrolle la conversación o se introduzca otro nivel narrativo.

Es pertinente determinar el tiempo histórico de los acontecimientos. Ambos personajes sirven como guía para ubicar en el tiempo de la historia de *El beso de la mujer araña*. Por ahora, conocemos cuáles son los motivos por lo que ambos están presos: la dictadura argentina de los años setenta. Es necesario, por lo tanto, especificar por qué han sido encarcelados cada uno: Molina es arrestado por corrupción de menores el 20 de julio de

1974 y es sentenciado a 8 años de cárcel; mientras que Valentín es arrestado el 16 de octubre de 1972 durante una huelga en una planta de fabricación de automotores. Ambos son trasladados de sus respectivos pabellones el 4 de abril de 1975 a la celda desde donde se contarán las películas para distraerse.

El manejo del tiempo se utiliza para delimitar los acontecimientos: “Una primera y muy global distinción podría realizarse entre *crisis* y *desarrollo*: el primer término indica un corto espacio de tiempo en el que se han condensado los acontecimientos; el segundo, un período mayor que presenta un desarrollo” comenta Bal (1990, p. 46). La narración en este sentido tendrá momentos de caos y calma, por ejemplo, cuando Molina está enfermo:

—No, qué ilusión, ojalá pudiera... Me duele todavía.

—¿Te viene seguido, este tipo de dolores?

—¡Cruz diablo!, jamás había sentido estas puntadas... Ves, ahora ya se me pasa...

—Voy a tratar de retomar el sueño, entonces.

—No, esperate.

—Así vos también te dormís.

—No, no voy a poder. Te sigo la película (Puig, 2017, p. 89)

Este tiempo inspira caos, un periodo mucho más compacto donde se da a conocer lo que está sucediendo con nuestros personajes. La sensación caótica permite que el tiempo avance con rapidez, pues el lector/espectador espera conocer el desenlace de ese momento. Aquellos momentos de crisis permiten que Molina y Valentín evolucionen conforme los acontecimientos van resolviéndose y la historia se desarrolla. Bal (1990) menciona: “El conocimiento de los actores y sus relaciones mutuas toma forma por medio de la calidad de los acontecimientos” (p. 47). Por ejemplo, con el caso de disentería de Valentín, se desarrolla una serie de acontecimientos no funcionales que explicarán lo que sucede y que determinan la personalidad de cada uno y la relación que se va creando entre ambos presos. Una vez solucionada esta crisis —la enfermedad de Valentín—, descubriremos un acontecimiento

funcional anacrónico que se resuelve en ese momento: el trato de Molina y el director.

DIRECTOR: No tiemble así... No tiene nada que temer, hemos hecho como que usted hoy tenía visita. Arregui no podrá sospechar nada.

PROCESADO: No, él no sospecha nada.

DIRECTOR: Ayer estuvo cenando en mi casa el protector de usted, y le tiene buenas noticias, por eso quise que viniera a mi despacho hoy, aunque sea todavía muy pronto, ¿o sabe usted algo ya?

PROCESADO: No, señor, todavía no sé nada. Hay que andar con mucho cuidado en una cosa así. ... ¿Y qué le dijo el señor Parisi? (Puig, 2017, p. 144)

Solo después de esta reunión entre ambos, se conoce el trato entre Molina y el Director, que no se ha mencionado anteriormente. Allí, el lector/espectador descubre por qué han pasado los anteriores acontecimientos.

Sobre las anacronías, Bal (1990) comenta: “Denominamos desviaciones cronológicas o anacronías a las diferencias entre la ordenación en la historia y la cronología de la fábula” (p. 61). Igualmente, en el cine es común el uso de recursos temporales, entre ellos la anacronía, para dar un significado especial a las escenas o como un adicional narrativo (Aranda y de Felipe, 2006, pp. 192-193). Dentro del texto tenemos como primera anacronía a los acontecimientos que llevan a Molina y Valentín a estar juntos, que serán explicados en el capítulo ocho, cuando recién se conoce que Molina ha sido trasladado a la celda de Valentín debido al convenio que tiene con el director.

El tiempo del relato se ve manejado por analepsis, es decir —en términos más comunes al cine— *flashbacks*. Este manejo temporal es utilizado de igual manera en el cine para hacer saltos en el tiempo. Con ello se puede dar explicaciones sobre aquellas elipsis que se hacen durante la película o explicar un acontecimiento futuro y crear un hueco argumentativo.

En la narrativa, para Bal (1990), la anacronía es la extensión del tiempo y con ello se

crean lapsos temporales que permiten que se profundice en la narración. En su libro, *Teoría de la narrativa*, utiliza el ejemplo de *Sobre ancianos*:

todas las alusiones al asesinato en las Indias son retrospectivas subjetivas (cuando los ancianos recuerdan de nuevo la escena) o son de segundo grado (cuando hablan sobre ello) con una distancia de sesenta años, y un lapso que va de un cuarto de hora a una noche hasta, en ocasiones, a unos cuantos días. (p. 69)

De igual manera sucede con Molina, aquellas retrospectivas subjetivas son de segundo nivel narrativo porque es un recuerdo de las películas, y en repetidas ocasiones él, como narrador yo-testigo y editorial¹, busca las respuestas en su memoria. El recuerdo que tiene sobre los films que ha visto, remite al espacio temporal del pasado. Además, se habla sobre el pasado cuando cuentan sobre sus vidas antes de entrar a la cárcel. De esta manera se crea una conexión entre ambos niveles narrativos, en la que uno se apoya en el otro. Para ello lo más importante no son los diálogos extensos, sino la ausencia de ellos. Así sucede cuando Molina lee en voz alta la carta que le ha llegado a Valentín, cuando terminan su lectura Valentín le pide la carta:

“—¿Para qué la querés?

—Dámela te digo, Molina.

—Tomá.

—...

—¿Qué hacés?

—Esto.

—¿Por qué la rompés?

—No hablemos más del asunto.

—Como quieras” (Puig, 2017, p. 175)

¹ Se ha llegado a la conclusión de que el uso de un solo narrador no basta para explicar el movimiento de los personajes en la historia. Por un lado, un narrador testigo será aquel que nos contará lo que ha visto (ya sea solo por la pantalla de cine como en el caso de Molina); mientras que un narrador editorial, al momento de contarlas historias, hará acotaciones que saldrán de sí, sin la necesidad de ser exacto con los relatos originales.

La omisión de texto indica una acción que no se describe explícitamente. Los lapsos temporales, se los limita cuando ambos deciden realizar una acción que no es contada y el narrador/guionista exterior coloca puntos suspensivos o finaliza el capítulo, para crear la ilusión de pausa. La división por lapsos temporales es un indicador de la visión del cine, sobre las pausas que asemejan incluso una cortina teatral que termina los actos de la obra. Estos efectos de transición son llamados *fade outs*, en el cine son indicadores de cambio o final de una secuencia al oscurecer la escena con una cortina negra. Los puntos en esta obra cumplirían la misma función: delimitar las escenas y dar ritmo a la narración.

Además es importante ubicar los instantes de silencio como aquellos momentos que sirven, como en el cine, para reconocer el lugar: se hace un paneo del momento, de los sentimientos expresados verbalmente por los actantes y solo allí podemos imaginar la situación por la que pasan. El tiempo y el ritmo, al manejarse con *gaps* —vacíos—, nos aproximan a aquellos momentos que no se han conocido sobre los personajes. Estos episodios permiten imaginar una idea de prisión que se acerca a una realidad palpable. Tal como menciona Puig en la revista *Cambio 16* (1977): “Este material científico pensaba infiltrarlo en el texto de ficción, pero vi que era imposible. Luego pensé que toda esa información nos había sido violentamente escamoteada. (...) Así que introduje ese material tal como nos había sido escamoteado, violentamente.” (p. 145) El neorrealismo surge desde la investigación que realiza sobre las prisiones para permitir que el lector asuma los relatos con la crueldad característica. Al dar paso a la imaginación con estos *gaps* entre los diálogos, se permite que el lector, al asumir el rol de director frente a un guion, cree una cárcel y la conceptualice de la manera violenta que Molina y Valentín formulan en su día a día.

La elipsis es la omisión de un acontecimiento que no es detallado ni expresado en el relato. “Lo que se ha omitido —el contenido de la elipsis— no tiene por qué carecer de importancia, al contrario” (Bal, 1990, p. 79). Lo cual tiene sentido para este relato. La elipsis es utilizada para otorgar misterio e intentar que los acontecimientos no se desarrollen con

rapidez. De igual manera, los actores deben mantener estas omisiones para que cada uno cumpla con su objetivo. Estos espacios narrativos permiten que el lector haga el papel de director, pues tiene la capacidad de llenarlos y desarrollar ideas que no están especificadas en nuestro “guion”.

Adicionalmente, la ausencia del narrador nos devuelve a aquel enfoque de realismo que evita que la historia se considere fantásica y además permite que ambos personajes se desarrollen en un espacio temporal real. Puig comenta sobre ello:

Acá es especialmente importante, desde el momento que tenemos dos personajes y se encuentran sólo por medio de las palabras. Ellos verdaderamente no pueden verse el uno al otro y no hablemos de tocarse el uno al otro, porque son hombres y está prohibido. (Puig citado en Christ, 2007, p. 179)

El manejo temporal permite que el lector/espectador perciba a Molina y Valentín como dos seres palpables, que están pasando por esos momentos de desesperación, enfermedad y sufrimiento, pero que tienen sentimientos, esperanzas y secretos. Con un narrador, esta sensación no se resaltaría en esta novela.

Es importante observar que existe una coincidencia entre el tiempo de la historia y el tiempo real al momento de leerla. Es decir, el tiempo que duran los diálogos en la cárcel se asemeja al tiempo de la lectura que el lector/espectador está haciendo, como si se encontrara dentro de un documental neorrealista que cuenta una historia “en vivo”, sin ediciones ni cortes, como frente a un escenario en el teatro.

El manejo temporal se ubica además con los pies de página; es como si hubiera un tiempo dentro del tiempo al incluir información adicional. Aquel narrador/guionista desconocido “pone pausa” a las historias —pausa a Valentín, a Molina y a sus historias— y de esa manera interviene para aclarar el concepto de “homosexualidad” explicada por D. J. West. Con un asterisco (*) se marca el momento donde se interrumpe la acción y se da paso a la pausa que es la explicación:

—No es verdad. Creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco*” (Puig, 2017, pp. 59-61).

Valentín se congela y en ese momento empieza una explicación académica resumida sobre el “origen físico de la homosexualidad”.

Puig dice sobre el uso de los pies de página: “A esta novela no se puede realmente acceder sin esa información (...), de manera que había que darla. A muchos lectores podrá resultarles molesto, porque es la primera vez, creo, que se emplea tal procedimiento en una novela” (Puig citado en Coddou, 1977, p. 141). Esta ruptura temporal da la sensación de la “ruptura de cuarta pared”, muy utilizada en el teatro y el cine, donde un personaje realiza una explicación sobre algún tema que surge durante la película. O también se puede interpretar como las “opiniones del director” cuando dentro de la película se puede escuchar algunas observaciones narradas en voz en *off* del director cuando se grabó la película. De esta manera, el lector se ve frente a una voz externa que le da explicaciones teóricas sobre el origen de la homosexualidad. Ciertamente, esta observación, esta ruptura, nos permite abrirnos paso a otra narración extradiegética que se presenta durante el relato. Esta pausa es dirigida por un narrador desconocido que nos habla desde la penumbra, como un guía que dirige las emociones de los lectores/espectadores desde el exterior, casi mezclándose entre nosotros, como si entre el público apareciera un personaje que no ha sido esperado.

Los relatos de los films se vuelven lentos, considerando el tiempo real de la historia principal y el tiempo del relato contado. Esta rapidez de acontecimientos entre Molina y Valentín nos muestra sus ansias por evadir la realidad. En las películas se crea la sensación de que los días pasan lento, mientras que en la historia principal la conversación dialogada permite que el tiempo pase rápidamente:

—Bueno. Te cuento, así te distraés un poco y no pensás en el dolor.

—¿Qué me vas a contar?

—Una que seguro te va a gustar.

—Ay... ¡qué jodido es!

—...

— Vos contame, no te importe que me queje, seguí de largo. (...)

—Cómo era que empezaba? ... (Puig, 2017, p. 110)

Como se puede observar, Molina logra distraer a Valentín del dolor que está sufriendo. La realidad invade con crueldad la historia y se crea un efecto de rapidez mecánica con los diálogos que no puede ser controlada por el lector/espectador. Si viéramos una película, la tensión en el guion se detiene con los relatos de Molina. La realidad es la cárcel y los espectadores nos encontramos dentro, escuchando a Valentín quejarse y a Molina contando sus historias. Se crea una pausa en nuestro cotidiano, nosotros nos convertimos al mismo tiempo en Molina y Valentín.

Por otra parte, los informes finales que se elaboran sobre Molina nos muestran un narrador testigo que se presenta minucioso, pero objetivo en detalles prácticos. Para ello, las descripciones son rápidas y los momentos de clímax no crean mayores narraciones adjetivadas ni con pasión. Se muestra desinterés por las descripciones del sujeto que investigan, con el único fin de conseguir información. Por ejemplo, con la muerte de Molina:

Los dos agentes de la CISL, ya en contacto con la patrulla, procedieron a la detención. El procesado exigió que le mostraran credenciales. En ese momento dispararon desde un auto en movimiento, cayendo heridos el agente Joaquin Perron, del CISL, y el procesado. La llegada de la patrulla, pocos minutos después no logró dar caza al vehículo de los extremistas. De los dos heridos, Molina expiró antes de que la patrulla pudiera aplicarle primeros auxilios. (Puig, 2017, p. 262)

En este caso, la utilización del resumen permite que todo pase con rapidez; incluso la puntuación permite su lectura de esa manera, como algo fugaz. A diferencia de otros narradores, este no empapa la narración con adjetivos de dolor ni con largos párrafos sobre la

muerte del protagonista de la novela —a diferencia de Valentín—. Se convierte en un informe que será archivado y será evidencia de cómo actúan los grupos “extremistas”.

Con cada informe se realiza un acercamiento “oficial” que muestra la realidad al presentar un documento certificado. Es tal la influencia del cine realista, que para “comprobar” todo lo que ha sucedido con los detenidos Luis Alberto Molina y Valentín Arregui Paz, es necesario demostrarlo con “documentos oficiales” y se crea la sensación de cine documental, donde nos indican textualmente lo que ha sucedido en la realidad de estas historias. El lector espectador tiene acceso de primera mano a la “evidencia”.

ii. Lugar

El neorrealismo permite que la información se filtre de primera mano gracias a la ubicación geográfica de los hechos. En *El beso de la mujer araña* se muestran dos espacios en el primer nivel narrativo, la cárcel —y todo lo que esta compone: la celda de Valentín y Molina y la oficina del director— y el exterior —a manera de contexto sobre los personajes y la situación política social por la que están pasando—. Es así como, por medio de los diálogos, se logra averiguar el lugar donde se desarrollan los acontecimientos: principalmente, la celda de cárcel de Molina y Valentín. Además, el dialecto que ambos personajes manejan también son un indicio de la ubicación geográfica:

—Perdón pero acordate de lo que te dije, no hagas descripciones eróticas. **Sabés** que no conviene.

—Como quieras. Bueno, sigo. Las manos de ella están enguantadas, pero para llevar adelante el dibujo se saca el guante derecho.(...) ¿Y quién está detrás de ella?, alguien trata de encender un cigarrillo, el viento apaga la llama del fósforo.

—¿Quién es?

—**Esperá**. Ella oye el chasquido del fósforo y se sobresalta, se da vuelta. (...) (p. 8)

El uso del imperativo del vos es parte del dialecto utilizado en Argentina, Uruguay y

Paraguay. En el octavo capítulo se puede dar fe del lugar exacto y desde cuándo están ahí, pues hay informes sobre ambos presos: “MINISTERIO DEL INTERIOR DE LA REPÚBLICA ARGENTINA *Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires Informe para el señor Director del Sector III, preparado por Secretaría Privada*” (Puig, 2017, p. 143). Se conoce, entonces, el lugar geográfico: *Argentina, Penitenciaría de la ciudad de Buenos Aires* y además se conocerán los cargos por los que ambos personajes han sido apresados con exactitud. Esta información no se da en la narración, sino a través de documentos, lo cual es típico del cine documental o realista.

Los documentos que salen directo de la dirección de la cárcel ubican al lector espacialmente; de la misma manera, en una película sirven para abrir paso a un lugar desconocido para el espectador. Aquel texto llamado intertítulo o título es utilizado en las producciones para dar información. Se ve en el cine mudo, cuando la explicación se extiende. En este caso, las letras aparecen como adjunto de un documento oficial escrito, que confirma este acercamiento hacia la realidad. Los títulos de estos documentos sirven como los intertítulos en el cine.

Simbólicamente, se puede creer que el exterior representa la libertad mientras que el interior el aislamiento. Sin embargo, la cárcel representa la transformación de los personajes, pese a los estereotipos con los que llegan. El espacio interior permite que se abra la mente de los personajes para así liberarse de su forma original de pensar y cada uno tendrá un poco del otro al final del proceso. Molina se volverá un poco revolucionario, mientras que, por su parte, Valentín mostrará su lado más sensible. En este sentido, los estereotipos se transforman en personajes más reales y humanos.

—¿Y sabés qué otra cosa sentí, Valentín? pero por un minuto, no más.

—¿Qué? Habla, pero quédate así, quietito...

—Por un minuto sólo, me pareció que yo no estaba acá, ...ni acá, ni afuera...

—...

—Me pareció que yo no estaba... que estabas vos sólo.

—...

—O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos. (Puig, 2017, p. 211)

Adicionalmente, la celda se convierte en una sala de cine donde los espectadores son los protagonistas. Las emociones que surgen dentro y fuera de este lugar son propias de lo que sucede cuando se observa una película. La empatía con el otro permite que los espectadores desarrollen diferentes emociones al momento de verla y se convierte en un espacio de libertad, resistencia, y escape. Se crea complicidad, ánimos de rebeldía, sentimiento de agobio y también se crean lazos íntimos con el otro lo que permite que sean libres.

A pesar de que conocemos que se encuentran en una celda, no existen descripciones detalladas del lugar. Podemos compararlo con una sala de cine cuando empieza una película, todo el lugar se encuentra a oscuras y la gran pantalla ilumina, apenas, los rostros de los espectadores. Esta omisión de descripciones, esta “elipsis” o *gap* permite que el lector intervenga, asumiendo el rol del director, y así complete ese vacío.

—Cuánta agua...

—...

—Molina...

—¿Uhm?

—Mirá las sombras que echa el calentador.

—Sí, yo siempre las miro, ¿vos nunca las mirás?

—No, no me había dado cuenta.

—Sí, yo me entretengo mucho mirando las sombras mientras está el calentador prendido. (Puig, 2017, p.174)

El lector, por lo tanto, sentirá la magia del cine en sus manos, se convierte en el espectador de la película que cuenta Molina. Se asombra luego de una larga pausa con la

pantalla en negro para iluminar abruptamente con imágenes. Aquella sala de cine se convierte de inmediato en el lugar que se quiera imaginar, tal vez en una sala de cine-teatro en General Villegas, o en Italia o en otro lugar del mundo.

b. Los personajes en el encierro como elementos cinematográficos

En el cine, los actores o actrices son modificados hasta tener una aproximación de un arquetipo específico sobre sus personajes para mayor conveniencia de la trama o de la aceptación en las taquillas. Mientras que el libro, por la cantidad de detalles, muestra aquello que la cámara no puede igualar, gracias al uso de figuras literarias que estimulan la imaginación o de adaptar a los personajes al contexto y las experiencias del lector.

La caracterización de personajes es común al cine y la literatura pues en ambos casos se espera complejidad y transformación en la trama. De esta manera surgen los llamados “arcos de transformación”, los cuales son la canalización interior entre la trama (lucha por el objeto) y subtramas (el conflicto entre los personajes) (Aranda y de Felipe, 2006, p. 98). En la novela, tenemos estas transformaciones psicológicas de los personajes, las cuales se muestran claramente cuando se explica lo que sucede en cada momento de desesperación o crisis. Con base en lo citado, nos referiremos a tres personajes que aparecen en la historia principal: Molina, Valentín y el Director.

En una entrevista con R.O (1973), Puig comenta sobre la caracterización de los personajes en sus primeras novelas:

Creo que yo me baso siempre en los personajes reales y más que describirlos me gusta que se describan ellos solos, dejarlos que deliren, porque me parece que al contar, al hablar de las películas que le gustan, o de los libros que leen, parece que se van untando solos. (p. 88)

Es una forma de hablar sobre los personajes, por sus gustos, por lo que hacen y dicen, dejar que se desarrollen por sí solos:

—Eso es un jardín alemán, de Sajonia más exactamente.

—¿Cómo sabés?

—Porque los jardines franceses tienen flores, y las líneas son geométricas, pero tienden un poco al firulete. Ese jardín es alemán, y la película se ve que fue hecha en Alemania.

—¿Y vos cómo sabés esas cosas? Esas cosas son de mujer...

—Se estudian en arquitectura.

—¿Y vos estudiaste arquitectura?

—Sí.

—¿Y te recibiste?

—Sí.

—¿Y recién ahora me lo decís?

—No venía al caso. (Puig, 2017, pp. 74-75)

Aquí conocemos sobre qué hacía Valentín mucho antes de unirse a los revolucionarios. Podemos compararlo con Puig, ya que él se basa en experiencias reales para que sus personajes se caractericen —al usar la vida de Puig durante su etapa como estudiante de arquitectura—. Con esto, podemos comprobar que algunos detalles arquitectónicos no se encuentran colocados arbitrariamente, sino que nuestros mismos personajes nos explican sobre sus relatos.

Tanto como para un escritor de novelas como para un guionista, la elaboración de los personajes debe ser hecha con exactitud, como, por ejemplo, seleccionar el contexto adecuado para ese personaje. Como menciona Aranda y de Felipe (2006), sobre la adecuada elaboración de un personaje: “no es lo mismo lo que opine del mundo de los espíritus un campesino del siglo XII que un personaje ilustrado del XVIII o un adepto a la ciencia de finales del XX” (p.109). Otros aspectos importantes son el entorno que los ha rodeado, las creencias culturales como el origen étnico, social, religioso o educativo, su personalidad, la

historia de fondo —aquel pasado irrevocable que persigue al personaje—. Estos elementos serán importantes no solo para la narración, sino también para el equipo de producción que deberá conseguir actores o actrices que se acomoden a estas características.

Sin embargo, es necesario considerar que cada palabra añadida tendrá una función en el relato; cada característica que se le otorgue a un personaje debe tener un motivo para la historia. En *El beso de la mujer araña*, el contexto de la dictadura nos ayuda a la caracterización de los personajes, pues nos acerca al tiempo y el espacio donde se desarrolla la novela.

Basándose en la narratología, en *El beso de la mujer araña* conoceremos personajes redondos y llanos. Los personajes redondos: “son personas ‘complejas’ que sufren un cambio en el transcurso de la historia, y continúan siendo capaces de sorprender al lector” (Bal, 1990, p. 89); mientras que los personajes llanos son: “estables, estereotipados y no contienen/exhiben nada sorprendente” (Bal, 1990, p. 89). Estas características de los personajes nos permiten contrastar con la estructura cinematográfica.

Los personajes son llanos al inicio de la novela, se muestran totalmente estereotipados: Molina es el personaje homosexual que se presenta afeminado y sensible, mientras que Valentín es el estereotipo de “macho viril” revolucionario que tiene prejuicios contra la homofobia. La novela empieza con estos modelos de fuerte y débil. Ambos personajes se condicionan por ello conforme la trama se desarrolla.

Sin embargo, como observamos, mientras la trama avanza, estos personajes se convierten en redondos, ya que rompen con estos estereotipos; se vuelven complejos y obvian los polos de fuerza y debilidad para que en ellos se forme una dualidad. Existe un poco de Valentín en Molina y viceversa. Al final, Molina es el fuerte por tener salud y privilegios dentro de la cárcel; mientras que Valentín, al encontrarse enfermo y asustado, es el débil. Sobre ello Puig comenta en *Cambio 16* (1977): “En la represión sexual veo el comienzo de todas las represiones. En la pareja clásica, hombre fuerte- mujer débil, está el comienzo de la

explotación” (p. 146). Estos roles se afrontan desde la realidad donde uno de los dos asume el papel dominante. La enfermedad está relacionada con la muerte y, por ello, los personajes buscan a alguien que los socorra y alivie ese dolor. Un ejemplo es la enfermedad de

Valentín: “—Ay...Ay... perdóname... ay... qué he hecho...

—No, con la sábana no te limpies, esperá

—No, dejá, tu camisa no...

—Sí, tomá, límpiate, que la sábana la necesitás para que no te enfries” (Puig, 2017, p. 115). Tales acontecimientos son presentados uno tras otro, pues de esta manera los personajes se moldean. Con este momento, ambos asumen papeles que, pese a que el narrador lo coloca discretamente, es fácil de percibir. Molina toma un rol maternal mientras que Valentín se convierte en una víctima de su destino, se infantiliza, lo que desarma el estereotipo de hombre fuerte.

Para ello tendremos que analizar a cada personaje como elemento fundamental dentro del cine. Ambos personajes son presentados dentro de la llamada diégesis de Genette; en *El beso de la mujer araña*, los diálogos entre los personajes serán nuestra narración base para observar algunas características propias tanto de la narratología, como de la cinematografía.

i. Molina, la verdadera protagonista

Molina es la representación de las mujeres del cine que admiraba. Anteriormente, se han mencionado algunas de las actrices favoritas de Puig, entre ellas, Greta Garbo, Mecha Ortiz y Norma Shearer, quienes en sus películas interpretaban un modelo de mujer hermosa, pero sumisa y servicial: el estereotipo ideal de la mujer de la época. Pese a que grandes mujeres interpretaban aquellos papeles que para la época eran aceptados, la ideología de género que guiaba la vida de Puig era totalmente lo contrario; su admiración por los grupos feministas llegaba a tener una gran repercusión en sus obras, sobre todo, la indignación entre el contraste fuerte-débil en relación con el hombre y la mujer. Ello se puede observar con

Molina, pues no se encasilla en ningún modelo “adecuado” y busca la libertad de su cuerpo.

Molina es el hilo conductor de la novela, es el sujeto que permite que se desarrollen las acciones a su favor o en su contra. El sujeto tiende a desear algo —el objeto, que no necesariamente es una persona, sino que puede llegar a ser un **estado**— (Bal, 1990, pp. 34-35). Este deseo puede estar oculto o no, pero es motivado por ello para realizar gran parte de sus acciones. El personaje inicia con un deseo oculto: salir de la cárcel antes de lo previsto, y para no ser descubierto en sus intenciones, narra aquello que se pueda escuchar y trata a Valentín como un intermediario —ignorante de sus verdaderas intenciones— para poder cumplirlo. Pero también hay evolución en este personaje, pues posteriormente aparece un nuevo objetivo: ayudar a Valentín. Por ello se ha mencionado sobre la ruptura de personajes que empiezan llanos, para transformarse en personajes redondos.

Molina se caracteriza por su elocuencia al hablar, por la fascinación que siente por las películas, la feminidad y los modelos de superioridad. Más de una vez, nos encontramos con declaraciones como:

—Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay.

—¿Te dicen eso?

—Sí, y eso les contesto... ¡regio!, ¡de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser una mujer. Así que ahorrame de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza” (Puig, 2017, pp. 21- 22).

Hace hincapié en cómo juzgan a un hombre por ser homosexual y “afeminado”; nos muestra su percepción sobre lo femenino y masculino, dos ideas que debían ser matizadas. Los relatos de las películas revelan las características de Molina y Valentín, ya que cada uno asume un papel dentro del segundo nivel de narración y se comparan constantemente con esos personajes. Así sucede con una de las canciones que canta Molina:

—«...los sueños tristes de este amor extraño...» ... ¿Y sabés por qué me molestó cuando empezaste con el bolero? Porque me hiciste acordar de Marta, y no de mi compañera. Por eso. Y hasta pienso que Marta no me gusta por ella misma, sino porque tiene... clase, como dicen los perros clasistas hijos de puta... de este mundo.

—No te torturés... Cerró los ojos y trató de descansar. (Puig, 2017, p. 139)

Molina conoce que la canción “Mi carta” es de la última película que le va a contar a Valentín; pero cuando la canta, él se pone agresivo y finalmente termina confesándole que le recordaba a aquella mujer de la que se enamoró y nunca más pudo saber de ella, porque empezó con su movimiento político. Con estos pequeños relatos que saca a relucir Molina, hace que Valentín se identifique y, que al mismo tiempo, el lector relacione a ambos personajes de la cárcel con los de las historias.

Empezamos a conocer a Molina, su pasado y su porvenir. Fuera de las películas, nos muestra su nostalgia con sus relatos que evocan al recuerdo de haber visto esos *films*. Además, conocemos el nivel narrativo que él crea al detallar y mover al espectador por las ciudades, habitaciones o calles donde se desarrollan las escenas. Molina es el arquitecto de las historias, su función es armar el *set* de cada película en la mente de Valentín —y la del lector—. Es el director, cámara, producción y arte de cada película. En cada detalle, en cada sensación, color, música, permite que nos olvidemos de la cárcel. Como observamos, este personaje nos permite ser parte de una historia contigua a la suya por medio del cine.

El otro acontecimiento de su historia se revela en el encuentro con el director de la cárcel que permite que se conozca su objetivo original. Cada acción que ha tomado: convivir con Valentín, escuchar sus problemas, relatar historias y pedir explicaciones, es parte de una red que arma, como una araña, para atrapar la información que le han pedido:

—Pensá en la película que me vas a contar (...) pero que sea buena, como la pantera.

Elegila bien.

—Y vos me vas a contar más de Jane.

—No, eso no sé... Hagamos una cosa: cuando yo sienta que te pueda contar algo te lo voy a contar con todo gusto. Pero no me lo pidas, yo sólo te voy a sacar el tema. ¿De acuerdo?

—De acuerdo” (Puig, 2017, p. 47).

Allí, Molina hace un intento por conocer sobre la “novia” de Valentín o que le cuente algo sobre la “compañera” de la rebelión, sin obtener buenos resultados. Sin embargo, esta red sigue creciendo desde la primera reunión con el director, pues Molina cambia sus intenciones y, por ello, pide astutamente una canasta de comida para evitar la de la cárcel. Es entonces que encontramos un detalle en sus acciones que hacen que él mismo dude sobre sus intenciones o, más bien, revele el verdadero objetivo que aspira alcanzar.

La compasión y empatía modifican a Valentín. Una de las explicaciones puede ser por la diferencia de edad. Molina, de 37 años, crea un vínculo paternal/maternal con Valentín, de 26 años (Puig, 2017, p. 45) —una revelación sutil de sus edades que forma parte de la introducción de ambos personajes en los primeros tres capítulos de *El beso de la mujer araña*—. Aquella confrontación fuerte-débil que se fractura cuando Valentín, quien creíamos el dominante, se encuentra en una situación vulnerable, en la que solo Molina, “el débil”, podría ayudarlo. A raíz de la intoxicación de Valentín, las etiquetas que se colocaron cada uno, empiezan a desvanecerse.

Además, se conoce a Molina caracterizado por su sensibilidad:

—Decilo, yo sé lo que ibas a decir, Valentín.

—No seas sonso.

—Decilo, que soy como una mujer ibas a decir.

—Sí.

—¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer?, ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja? (Puig, 2017, p. 31).

La feminidad de Molina es marcadísima, como vemos defiende a las mujeres porque las

admira. Sabe que Valentín será *moldeable* y utilizará los recursos que ha observado en sus películas para hacerlo: se convierte en la *femme fatale* de la historia. Rodríguez (2010) menciona que *femme fatale*: “viene de la expresión francesa que se traduce a mujer mortífera; mujer mortal” (párr. 10). Dada esta explicación, podríamos definir a Molina como *femme fatale* al ser un tejedor que acorrala a Valentín para caer en sus encantos, sin embargo, tiene una postura muy maternal para ello.

Al inicio de la novela se ha comprobado que es un maestro del escenario, hace el papel de narrador y de un protagonista distraído, pero que juega con el poder de la palabra para mantener(nos) vulnerables ante la pantalla. La enfermedad de Valentín permite que un lado maternal y consolador se desarrolle en Molina y, de esta manera, se crea una relación más personal e íntima entre ambos personajes. Molina transforma sus acciones: comparte sus víveres con Valentín, luego le ayuda con la disentería, con el aseo, le cuenta películas para aliviar el dolor y le aconseja.

Esta característica servicial nos remontará a aquellas películas de las que se encontraba enamorado y de la idea de una mujer que atiende a su esposo. Colaizzi citada en Morales Romo (2015) comenta sobre las mujeres en Hollywood:

Las mujeres han sido siempre representadas por el cine de Hollywood como “servidoras y esclavas románticas”, figuras débiles y secundarias, sin ambición y autonomía narrativa y siempre dispuestas a olvidar profesión, responsabilidades y obligaciones sociales —la esfera pública— en nombre de un sueño romántico de felicidad conyugal” (p. 86)

La mujer tendrá este rol en el cine. Por eso, el papel de protagonista ha sido escogido sabiamente por Molina: la sala de cine se enternece con los gestos carismáticos y benevolentes de nuestro protagonista, porque son cualidades humanas que las asume desde la feminidad. El rol que asume Molina es servicial y sumiso, porque se basa en el cuidado del otro, en su sentido “maternal”.

Él, como narrador, seguirá contando la historia que desea interpretar a su antojo. Por ello, reconocemos a este sujeto como un personaje que sufre de varios arcos de transformación, porque atraviesa cambios conforme pasa la historia; no se mantiene estático y su objetivo está en constante conflicto. Al inicio tenía claro que salir de la cárcel era lo único que necesitaba; sin embargo, termina encariñándose con Valentín, con las cuatro paredes que lo rodean, con su cotidiano y reconfortante espacio, donde, si bien era privado de libertad, se sentía vivo al contar las películas.

“Salir de la cárcel”, gracias a los relatos de las películas, se transforma en el estado de confianza, cariño y complicidad. Su voz se transforma en la radio, televisión o cine, que permitía que las familias se reunieran en salas o teatros para escuchar o ver. Molina aprecia ser escuchado, funcionar para algo o para alguien. Su fascinación por las mujeres lo llevan a convertirse en la Norma Sharer de las películas: aquella mujer elegante, regia y pulcra abnegada a su trabajo como ama de casa.

Molina desarrolla su personaje por el relato de los segundos personajes en su historia. Con cada película podemos conocer cuál será su papel con Valentín, cuáles son sus intenciones o cómo desembocará la historia base, como ya hemos observado. Además que lo relacionará con la feminidad y con la exclusividad de los personajes principales, quienes son **mujeres** en su totalidad.

ii. Valentín como el cómplice del lector/espectador

Puig menciona en Cambio 16: “En lo que se refiere al activista político, para llevar a cabo su proyecto revolucionario, ha decidido evitar toda atadura afectiva que le pueda entorpecer la acción” (1977, p. 146). Las ideas políticas que son parte de Valentín se expresan explícitamente. Si bien en un inicio desconocemos los motivos por los cuales se encuentra allí, Valentín es fácil de desenmascarar gracias a la insistencia de Molina. El carácter fuerte y rebelde invade al personaje, se convierte en el llamado antagonista que Puig alabaría: un

hombre que busca justicia bajo los términos de su ideología política en contra de un sistema opresor.

No es de extrañarse que exista el tabú de la homosexualidad, además de estereotipos de cómo debía lucir un homosexual, de qué manera era: “amanerado”. Físicamente se los encasillaba en el travestismo y los juzgaban de “pervertidos”. No es de sorprenderse que durante la historia de *El beso de la mujer araña*, todas estas ideas tabú sobre los homosexuales se contrasten con Valentín, pues se convierte en el prototipo de “macho”.

Pese a ser parte de esta generación, Valentín mantiene la mente abierta. A él solo le interesa escuchar las historias que su compañero de celda le cuenta, más allá de sus preferencias sexuales. Sin embargo, deja clara su orientación sexual y cómo le gusta que le traten:

—Pero si se le enreda la madeja, niña Valentina, le pongo cero en labores.

—Vos no te preocupes por mí.

—Está bien, no me meto más.

—Y no me llames Valentina, que no soy mujer.

—A mí no me consta.

—Lo siento, Molina, pero no hago demostraciones.

—No te preocupes, que no te las voy a pedir.

—Hasta mañana, que descanses.

—Hasta mañana, igualmente. (Puig, 2017, p. 39)

Esta aclaración la hace de manera directa y, pese a ello, nunca se comporta agresivo por cómo es Molina con él.

Parte de sus objetivos iniciales son permanecer a la escucha de Molina y no revelar ningún secreto sobre su grupo político y de esta manera protegerse y proteger a su compañero de celda. Además, debe mantenerse sano en cuerpo y mente, pues dedica horas a estudiar y sabe que, si lo llevan a enfermería, será fácil sacarle información:

— Le pasó a un compañero, que lo acostumbraron, y lo ablandaron le quitaron la voluntad. Un preso político no debe caer a la enfermería nunca, me entendés, nunca. A vos no te pueden hacer nada con eso. Pero a nosotros sí, después nos interrogan y ya no tenemos resistencia a nada, nos hacen cantar lo que quieren... (Puig, 2017, pp. 109- 110)

Valentín debe mantenerse informado sobre aquellas acciones que se toman en el exterior. Las cartas decodificadas que recibe le permiten saber qué sucede con sus compañeros del movimiento, y planear alguna manera de hacerles saber qué está sucediendo en la cárcel.

En cuanto a los códigos cinematográficos, este personaje toma el papel de público dentro del contexto de las películas de Molina; se encuentra desinformado sobre lo que ha sucedido antes de entrar a la celda/teatro; al mismo tiempo, hace interrogantes y comentarios sobre las películas de Molina; y permanece atento ante cualquier cambio que se desarrolle, como cualquier espectador.

—Del terror la chica cae desmayada. En eso alguien detiene a la mujer esa tan rara. Es que ha llegado la negra esa tan simpática, ¿o me olvidé de contarte? *una enfermera negra, vieja, buena, enfermera de día, a la noche deja sola con el enfermo grave a una enfermera blanca, nueva, la expone al contagio*

—**No, no la nombraste.**

—Bueno, esta negra viene a ser como un ama de llaves, pero muy buena. (Puig, 2017, p. 159)

Como observamos, su función principal es darle voz al público. Representa al público que se mantiene a la expectativa de las películas que cuenta Molina.

En el cine, la historia mantiene matices que permiten a los personajes desarrollarse por varios arcos de transformación, como un arco moderado, en el que el personaje reacciona a la historia “reforzando levemente su carácter, asumiendo una cierta inestabilidad en sus vidas futuras o perdiendo algo de su preciada intimidad” (Aranda y de Felipe, 2006, p. 101).

Al desconocer qué es lo que sucede fuera de las cuatro paredes, Valentín cambia en su personalidad, se permite actuar impulsivamente y ser libre de los prejuicios que está acostumbrado.

Por otro lado, nos mantiene informados sobre lo que conoce de la dictadura argentina del setenta, a pesar de que él solo tiene información de lo que sucede dentro de la cárcel. Estos matices permiten que a Valentín se lo considere un personaje en la historia, pero también un cómplice con el lector/espectador, pues ambos se encuentran atentos a la única información sobre la dictadura que se les ha otorgado.

Uno de sus objetivos se ve frustrado cuando empieza con los dolores de estómago, las náuseas y disentería. A partir de ese momento, Valentín pierde fuerza, incluso en su carácter, y muestra total gratitud con Molina por su ayuda. Se muestra más abierto hacia él y se permite conocerle —y conocerse al mismo tiempo—, intenta averiguar sobre qué hace Molina que le disguste y por qué le cuida. Pese a su enfermedad, mantiene sus objetivos claros: el movimiento y la revolución son lo más importante en su vida. La crueldad de la cárcel se junta con la enfermedad, que permiten que se centre específicamente en aquellos sentimientos de desesperanza que se reflejan al final de la novela.

Valentín sufre una metamorfosis después de su enfermedad. Antes de ella, se mostraba rudo, a veces solo se centraba en alejarse de su realidad por medio de las películas y sus lecturas; después, se muestra vulnerable, la enfermedad lo consume y solo le queda ceder frente a Molina, su salvador. Es necesario hacer una acotación sobre el nombre “Valentín” que proviene de valiente, pues al inicio muestra esa fuerza que poco a poco se disminuye por los dolores de estómago hasta terminar tan vulnerable como un niño. Finalmente, vemos un cambio en la actitud con Molina, pues se muestra grato por todos los favores y cuidados que su compañero le ha dado.

—¿Por qué?... vamos, habla, ya es hora que confiemos el uno en el otro. De veras, te quiero ayudar, Molinita, decime qué te pasa.

—Lo único que pido es morirme. Eso es lo único que pido.

—No digas eso. Pensá la tristeza que le darías a tu madre..., y a tus amigos, a mí.

—A vos no te importaría nada...

—¡Cómo que no! Vamos, qué tipo... (Puig, 2017, p. 208)

Es empático, busca a Molina cuando conoce que se va a ir. Ambos arman el momento del encuentro sexual, tanto Molina como Valentín han tejido ese momento: Molina con la petición al director sobre su salida y cambio de celda; Valentín con la atención que pone en aquellos últimos minutos que está con él. La vulnerabilidad de Valentín lo lleva a confundir sus sentimientos —tal vez— y toma a Molina como su compañero, confidente y amante.

Valentín toma a Molina como su compañero, confidente y amante, cuando el sexo se reinterpreta como un acto humano, donde se prioriza el aprecio, consideración y ternura. Se rompen las represiones sexuales al salir del encasillamiento heteronormado en el que se han mantenido por mucho tiempo. Rompen, nuevamente, estereotipos y para entenderlo es necesario que el lector revise los pies de página, donde se da indicios de lo que sucede con nuestros personajes.

Para este momento, Valentín se ha feminizado un poco mientras que Molina toma una postura más revolucionaria. Al proponerle el envío de un mensaje a sus compañeros del movimiento, Valentín pretende completar el proceso de sanación con ese último deseo. Su objetivo se transforma: debe enviarle información importante a sus compañeros para que puedan conocer incluso su estado en la cárcel; y también debe convertir a Molina en uno de los suyos, debe actuar como él, moverse en la ciudad para cumplir con lo encomendado y ser libre nuevamente.

En ese momento, Valentín intenta salir de la cárcel, comunicar a otros lo que ha sucedido ahí y, de esa manera, se convierte en el medio por el cual sus compañeros se enteren sobre cómo torturan a los presos políticos. De esa misma manera, Valentín permite que conozcamos los aspectos crudos de la vida en prisión, no romantizar el lugar con sus palabras

ni con sus acciones.

Como podemos observar, Valentín es otro “tejedor” dentro de las historias que se cuentan —incluyendo la suya—. Los comentarios que aporta a las películas permiten que se tenga una idea amplia, no solo sobre lo que ha visto Molina, sino también sobre ideas nuevas que son añadidas por Valentín. Mientras que Molina intenta sobrellevar la prisión con sus historias hollywoodenses, Valentín habla sobre la crueldad de la dictadura lo que nos da un acercamiento al realismo puramente.

iii. Director

El director se convierte en la evidencia de la realidad. Los informes que pasa cada vez que se reúne con Molina permiten que la novela sobrepase la pared de la ficción. El director realiza su función como funcionario público y, al citar algunas veces a Molina, busca sacar información que refuerza la existencia de un sistema opresor durante la dictadura:

DIRECTOR: Sí, señorita, deme con su jefe, por favor... Gracias... ¡Qué tal! ¿Qué se cuenta por ahí? Por aquí poca novedad. Sí, por eso mismo lo llamaba. Dentro de unos minutos lo vuelvo a ver. No sé si usted recuerda que le había dado a Molina una semana más de tiempo... (Puig, 2017, p. 235)

Este personaje responde ante órdenes superiores que debe acatar totalmente. El director cumple con su función como intermediario entre Molina y el Estado. Es el único personaje llano, pues con sus acciones cumple con el papel estereotipado de oficial de la cárcel; y no sufre ninguna transformación.

La dictadura, a pesar de que no se la nombra explícitamente, toma un papel protagónico para que la historia se desarrolle:

DIRECTOR: Lo malo, Molina, es que a mí me están presionando mucho. Y le voy dejar saber más, Molina, para que usted se ponga en mi lugar. De donde me presionan es de Presidencia. De ahí quieren tener noticias pronto. Y me presionan con que a

Arregui hay que volver a interrogarlo, y fuerte. Usted me entiende. (Puig, 2017, p. 191)

El papel del director es solo una representación de todo ello: de la opresión carcelaria, de las diferencias políticas y del tabú sobre la homosexualidad tan fuerte. La información que él nos brinda es incompleta. De nuevo nos encontramos en una especie de evidencia documental grabada detrás de la puerta, en un intento por conocer más sobre el caso de la celda de Molina y Valentín.

Se crea la sensación de infiltración dentro del despacho. Cuando habla con sus superiores, lo hace con la libertad de que nadie lo escucha, pero en realidad es él, como otro dialogador, que nos cuenta el contexto de lo que sucede. Cada confrontación que existe entre Molina y el director se hace de manera verbal y todas ellas tienen éxito. El don de la palabra que Molina maneja sirve para que el director sea manipulable y de esta manera pueda aprovechar aquel momento de poder que se atribuye con el control del director:

PROCESADO: Señor, tengo que abusar otra vez... de su paciencia.

DIRECTOR: ¿Qué pasa?

PROCESADO: Convendría que yo volviese a la celda con un paquete, y aquí le hice la lista, si usted está de acuerdo. Se la preparé mientras esperábamos afuera, perdone la letra.

DIRECTOR: ¿Usted cree que esto ayude?

PROCESADO: Le aseguro que nada ayudaría más, se lo aseguro, de veras de veras.

DIRECTOR: Déjeme ver... (Puig, 2017, p. 193)

La sumisión que muestra Molina es parte de la astucia y estrategia que conoce que va a funcionar. El director es manipulable, sus ansias por conocer todo sobre Valentín lo llevan a cumplir cada mandato de Molina justificándolo por el bien común.

Los documentos que son entregados en su despacho reflejan la voz en *off* de ambos personajes mientras aparecen en la pantalla los “subtítulos” de lo que dice cada uno. El

sentimiento de invasión en aquel espacio es evidente:

SUBOFICIAL: El procesado ha sido revisado y no tiene consigo nada con que pueda atacar al señor Director.

DIRECTOR: Gracias, Suboficial, sírvase dejarme a solas con el procesado.

SUBOFICIAL: Señor Director, quedo montando guardia en el pasillo. Con su permiso, señor Director.

DIRECTOR: Está bien, Suboficial, salga ya por favor... (Puig, 2017, p. 144)

Nadie puede escuchar la charla de ambos. Todo se mantiene privado, sin embargo, el lector/espectador puede leer todo mientras ellos hablan. En este caso, no hay pausas que indiquen acciones ni del nerviosismo o tranquilidad que reflejan en sus voces.

Adicionalmente, el texto se acerca al formato de guion al colocarle los nombres de quienes intervienen.

El sonido, dentro de la novela, es importante. Las acotaciones que realiza el autor sobre los personajes abren el panorama a la realidad que Puig conoció:

M.P.: La estructura de la novela estaba toda resuelta. Estaba acá en Nueva York alrededor del final de 1973 cuando había partido de Argentina, y estaba reuniendo todo el material de la novela; he hecho cierta investigación.

R.C.: ¿De qué tipo?

M.P.: Primero que todo me entrevisté con prisioneros en Argentina.

R.C.: ¿Prisioneros políticos?

M.P.: Sí, era muy difícil en junio de 1973. (Puig citado en Christ, 1979, pp. 179-180)

El trabajo de investigación que realizó con los presos políticos permite que esta realidad se cuente a través de Molina y el director: el uso de terceros para obtener información. La desesperación se detalla cuando Molina se encuentra junto al director, el miedo de las primeras reuniones con alguien con más poder.

El trabajo de investigación de Puig permite que nos acerquemos al contexto político

por medio de la novela. El director entonces se convierte en el elemento puro de la realidad que se puede mostrar en *El beso de la mujer araña*. Las reuniones en su despacho son escritas por alguien que se encuentra allí y solo transcribe exactamente lo que dicen los personajes. Si bien no tiene un papel protagónico, la realidad que nos muestra es necesaria para ubicarnos en el lugar y tiempo en que se desarrolla la historia.

4. CAPÍTULO 3: REFLEJOS DEL CINE HOLLYWOODENSE EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

Sencillamente, deja que los personajes se muevan. Déjales que ellos cuenten la historia por ti...

—Howard Hawks

Se ha mencionado la influencia que tiene Puig del cine hollywoodense. En su infancia y adolescencia creció con películas de la Metro Goldwyn Mayer que él veía como distracción con su madre. Soñaba con aquellas actrices que tanto admiraba y aquellas historias fantásticas que por mucho tiempo había visto. Hemos observado que, a lo largo de *El beso de la mujer araña*, nos enfrentamos al cine de neorrealismo, la crueldad de la dictadura y el tabú, pero esta influencia contrasta con aquel cine que el pequeño cinéfilo Coco veía con fascinación, aquellas historias que transportaban a la sala de cine a mundos desconocidos.

Mckee, citado en Aranda y de Felipe (2006), menciona la existencia de “tres sentencias pronunciadas”: “Cuando hay misterio, el público sabe menos que los personajes; cuando hay suspense, el público y los personajes saben lo mismo; cuando hay ironía dramática, el público sabe más que los personajes” (p. 136). En el capítulo anterior, se ha observado dos niveles que encontramos en la novela: el del narrador frente al relato en general con sus acotaciones en los pies de página, y el de Molina y Valentín. Finalmente, nos enfocaremos en las películas y los flujos de conciencia de Molina.

En *El beso de la mujer araña*, hay una gran **pausa** en el relato de la fábula: es el momento en que Molina empieza a narrar las películas. Como menciona Bal (1990): “Este término incluye todas las secciones narrativas en las que no se implica ningún movimiento del tiempo de la fábula” (p. 83). Las largas pausas después de preguntas nos indican, a veces, respuestas mímicas o gestos faciales que son reconocidos por el lector al momento de

responder: “—Tomá

—...

—¿Qué hacés?

— Esto.

—¿Por qué la rompés?

—No hablemos más del asunto” (Puig, 2017, p. 175). Una de las recomendaciones que hacen los guionistas es la ausencia del diálogo, pues debe existir momentos que no se responden con palabras, sino con acciones.

Es necesario, además, que exista un diálogo u observaciones sobre las películas por parte de Valentín, ya que solo entonces la pausa que sentimos que se crea en la historia de los presos en realidad vuelve a cobrar ritmo. Tal parece, como una película, cuando se toman un momento para comentarla en medio de su reproducción:

—¿Y la negra cómo sabe todo eso?

—Bueno, la chica hace la misma pregunta que vos, ¿cómo es que usted señora sabe tanto? Y la negra con la cabeza baja le dice que el brujo era el marido de ella. Pero a todo esto al brujo nunca se le ve la cara.

—*corteza cerebral del verdugo culto, ruedan las cabezas de obreras, de zombis, la fría mirada del verdugo culto sobre una pobre corteza inocente de chica de barrio, de puto de barrio* ¿Y qué decías que era lo que más te impresionó?

—Si, que ya, una vez llegadas la chica y la negra a la casa grande (...) (Puig, 2017, p. 182)

En esta ocasión no tomamos a la cárcel como el escenario donde actúan los personajes mientras ellos mismos son narradores y espectadores. Contar las historias nos recuerda a una sala silenciosa de cine. Tal como una sala de cine, la quietud es necesaria para ver la película y prestar atención a los detalles. Nuestros espectadores solo podrán ver las películas por medio de las palabras.

Su vida en la cárcel es pausada por la fantasía. Estos “silencios” funcionan como una ilusión de haber pausado el relato y que el lector se olvide fácilmente de que la historia se ha detenido (Bal, 1990, p. 84). En *El beso de la mujer araña* la pausa es una evasión de la realidad, las acciones de los personajes se limitan a escuchar y hablar. Se confinan a una “simple” conversación, a manera de una narración omnisciente y editorial (omnisciente porque se cree que Molina conoce todo sobre sus películas y editorial porque Valentín es quien suele modificar e interferir en la narración del otro).

Molina se transforma en aquel único narrador, en el director de aquellas películas que ha visto. Él toma las historias y las transforma a la conveniencia del momento en la cárcel. Es detallista con todo lo que puede ver en las películas, por ello, sus descripciones son tan visuales. Realiza cambios sobre algunos elementos que el público, Valentín, le pide, como que no cuente detalles sobre las mujeres o sobre la comida:

—Las piernas las tiene entrelazadas, los zapatos son negros, de taco alto y grueso, sin puntera, se asoman las uñas pintadas de oscuro. Las medias son brillosas, ese tipo de malla cristal de seda, no se sabe si es rosada la carne o la media.

—Perdón pero acordate de lo que te dije, no hagas descripciones eróticas. Sabés que no conviene.

—Como quieras. Bueno, sigo. (Puig, 2017, p. 8).

Las películas que son contadas por Molina convierten su reclusión en una forma de libertad; la celda es su opresión, pero con las películas, la libertad se exterioriza a los paisajes contados, a los personajes, a las canciones, diálogos. Tanto para Valentín, como para Molina, es una forma de huir de la realidad que los atormenta, como cuando Puig iba al cine teatro con su madre para evitar a General Villegas. Se transforma en una realidad moldeable, donde ambos pueden ser partícipes de las historias. Cada uno se identificará con un personaje.

—Es interesante saberlo. Y después vos si querés me lo preguntás a mí.

—Dale.

—Con quien te identificás?, ¿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, yo te respeté tu elección, sin comentarios. Seguí. (Puig, 2017, p. 27)

Es la primera película con la que se identifican y sin saberlo nos están diciendo todo sobre ellos mismos. El lenguaje oral que utiliza Molina para relatar las historias es fundamental para que el lector conozca sus deseos, los presos hablan desde una suerte de nube inconsciente, donde se permiten dialogar sobre las relaciones que se crean con cada personaje *ficticio* narrado.

Puig menciona sobre los personajes de sus obras: “Esto es lo que me interesa: tratar de capturar el inconsciente de los personajes. Cuanto más ‘comunes’ son éstos, más arquetípicos son, más me interesan a mí” (Puig citado en Christ, 1979, p. 187). Las películas se transforman en un psicoanalista que se encuentra escuchando; aquellas historias se convierten en el lugar seguro fuera del caos político/social.

a. Molina, el narrador y “la cámara” de las películas

Tanto en la novela, como en el cine, se habla sobre los niveles narratológicos. Aranda y de Felipe (2006) usan a Genette para explicar que el narrador intradieгético —aquel personaje narrador que se encuentra dentro del marco espaciotemporal y conoce todo de primera mano— puede o no aparecer en pantalla, así como resulta opcional la narración con voz en *off*; de igual manera, puede existir un narrador metadieгético que sea capaz de narrar dentro de la narración ya contada y la cual se lo ha nombrado muchas veces como *cámara narrador*, por la característica limitada de un personaje-narrador; también está el narrador

extradieгético, el cual guía al espectador a través del relato sin ser parte del espacio-tiempo de lo que se observa (pp. 132-136).

Las narraciones de Molina representan el nivel metadieгético. Este narrador se encuentra dentro de la historia, y desde ese espacio del “relato base” o “relato macro”, introduce otra historia narrada. Molina con algunos rasgos de narrador testigo —un narrador vinculado con el personaje, según Bal— relata la historia de otros personajes como un observador: todo y únicamente lo que ha visto en las películas podría narrar: “Se mantiene aparte, observa los acontecimientos, y narra la historia según su punto de vista” (Bal, 1990, p. 131). Molina tiene experiencias con las películas, pero, finalmente conocemos solo su interpretación de ellas. Corrales Pascual (2014) puede complementar esta definición al mencionar:

Este narrador cuenta en primera persona (como quien ha estado presente en los acontecimientos) la historia; pero cuenta las cosas que le han ocurrido a otros personajes: acontecimientos que él **ha presenciado** y viene a ser como un testigo que da fe de lo que ha visto. (p. 50)

Este narrador desempeña una relación heterodieгética, ya que se encuentra ausente en la historia base (Genette, 1989, pp. 288-289); es por ello que se crea un paradigma, pues Molina cuenta una historia de la que no es parte. Dentro de la cinematografía, Molina se convertiría en un director, pero en la narratología es, además, un narrador editorial. Según Corrales Pascual (2014), el narrador omnisciente editorial: “Lo sabe todo. Pero además, se entromete con comentarios, juicios de valor, etc.” (p. 47). Si bien hace acotaciones propias, su narración también es un testimonio de aquello que ha visto y es editorial al adaptarlo con sus opiniones sobre los personajes y al caracterizarlos a su gusto. Un ejemplo es:

—¿Qué dice?

—Andá a saber..., porque no traducían las canciones. Pero era triste, como de persona que ha perdido su gran amor y quiere resignarse pero no puede, y que se deja llevar

por el destino. Sí, debía ser eso, porque ella cuando le dicen que el viento es favorable se sonríe muy triste, porque la lleve donde la lleve el viento ya le da igual. (Puig, 2017, p. 72)

Las acotaciones editoriales muestran la relación entre Molina y las protagonistas de las historias, pues se atribuye sus características total o parcialmente.

Como se ha mencionado anteriormente, las películas se asemejan a su vida fantasiosa en la cárcel: la mujer pantera, la mujer de un nazi, aquella que se enamora del piloto, la mujer de un zombie; cada historia parece ser la misma que Molina está viviendo, o está por vivir. Conocemos que son historias que él “recuerda” y las relata con especificaciones que el efecto de cámara puede lograr.

Por la mujer pantera, se conoce las primeras características de los personajes. Molina se convierte en Irene, la protagonista, quien tiene miedo a expresar sus emociones pues terminaría convirtiéndose —fantasiosamente— en una pantera astuta que utiliza cada herramienta que le sea provista para defender lo que ella considera propio. Crea la misma relación que tiene Leni con el oficial, quien se infiltra para obtener información importante sobre la guerra y termina cambiando sus ideales políticos por la persona a quien ama.

Pero también se transforma en aquella mujer que como madre acoge a un piloto de autos, cuando aquel momento de angustia y vulnerabilidad se permiten conocerse; “la separación es muy triste, porque los dos se quieren de veras, pero cada uno pertenece a un mundo diferente” (Puig, 2017, p. 117). Esta frase bien podría aplicarse a Molina y Valentín. Y finalmente, Molina se transforma en la mujer recién casada que es víctima del control de un brujo que pretende adueñarse de su hogar; ella será la única que logra salir de ese lugar poco antes de que todo se destruya.

A lo largo del texto, observamos aquello que es llamado por Bal (1990) narración espejo: “El texto intercalado sólo se interpretará como texto espejo, y ‘delatará’ el desenlace, cuando el lector sea capaz de captar el parecido parcial a través de la abstracción” (p. 151).

Una vez que el lector logra captar que las películas se parecen al desenlace de la historia básica, significa que ha existido una buena abstracción de la narración espejo. Es decir que el uso de este recurso ha sido una adecuación implícita que solo podemos determinarla cuando se haga una retrospectiva de la novela.

Molina conoce las historias a la perfección, aquello que ha visto es solo los matices de un guion estructurado el cual él ha logrado interpretar a su conveniencia y a la de su público. Aquella narración espejo se convierte en parte del relato que él espera de su historia idílica con Valentín. La realidad supera a la fantasía y de esa manera Molina se convierte en la cámara guiada por el director —él mismo— para mostrar sus películas.

La focalización es aquello que se logra observar y nos dirige desde el punto de vista que se relata esa historia, de esta manera el lector permite que el focalizador sea sus ojos (Bal, 1990, p. 110); por lo tanto, se asimilaría al papel que cumple dentro del cine una cámara.

Aquella ventaja la obtiene Molina, este focalizador nos servirá como una cámara, nos guiará por lugares que no hemos visto y nos mostrará solo aquello que el personaje desee mostrar. Un ejemplo es cuando se dirige a la oficina del director, la cámara *vuelve a rodar* cuando nuestro director considera necesario —a veces para contextualizar, como cuando el director habla con su superior; o a veces para demostrar lo que ambos hablan—. Además que Molina relata las películas no solo a Valentín, sino también a otros espectadores —el lector—.

Molina no muestra solamente a los personajes de sus historias, sino la arquitectura de los lugares, el diseño y la estructura de cada escena. Además, el relato que Molina y Valentín crean con sus propias palabras dialogadas, los convierte en una cámara que se encuentra entre ambos aunque ellos no estén dentro del relato (Bal, 1990, p. 111). Podemos suponer que aquella cámara inicia con un plano subjetivo.

Mientras los protagonistas hablan sobre aquella película que están *viendo* en sus mentes, ese plano se amplía hasta adentrar al lector/espectador en el metarrelato. Los

simbolismos surgen con una imagen que puede pasar desapercibida en los detalles de las películas: los sonidos de las olas, cantos, pájaros, pasos, música. Este focalizador nos transporta al film por medio de sensaciones que es capaz de transmitir.

b. Las películas hollywoodenses narradas

En *El beso de la mujer araña*, Molina narra aquellas películas que él ha visto. Nuestro autor muestra sus claras influencias por el cine en esta novela: “Las tres no inventadas son películas de mi infancia, de ese periodo en que yo era infatigable espectador de cine que he vuelto a ver infinidad de veces en la televisión, aquí en Nueva York” (Puig citado en Coddou, 1977, p. 142). Puig se refleja en Molina, así como Molina se refleja en sus películas, la trama de ellas explica la propia película de Molina.

Hollywood de los años treinta y cuarenta se encargaba de hacer películas para el entretenimiento de la gente². Existe un patrón en todas ellas que las vuelve inconfundibles: artísticamente el cine era muy parecido y se modelaban por elementos básicos del cine estadounidense. Molina se transforma en hollywood y proporciona al público una recopilación de películas que funcionan como entretenimiento pues logra adaptarse a este público, en contraste con la influencia del cine realista del nivel de narración que sucede en la cárcel.

Puig nos hace un pequeño recordatorio, junto a una explicación sobre las seis películas que aparecen en la novela al mencionar cuáles fueron inventadas y cuáles son reales. Empieza por las películas que vio en el cine: “La primera es una síntesis exacta de la historia *Cat people* de Jacques Tourneur, que en español se tradujeron como *La marca de la pantera*” (Puig citado en Coddou, 1977, p. 142). Esta película abre la novela con Molina

² Cabe mencionar un apartado sobre el llamado “Cine B” o “Cine de serie B”, el cual surge después de la Gran Depresión. Debido a la crisis económica, se propuso reducir los presupuesto de algunas películas tanto en su producción como distribución y de esta manera podían ser proyectadas masivamente previo a las grandes y elaboradas producciones. Las primeras historias eran sobre westerns, dramas, comedias, musicales. Un ejemplo en *El beso de la mujer araña* es *The Cat people* (Gateu, 2020)

contándonos sobre aquella mujer frente a una pantera.



Imagen 4: Fotograma de *The cat people* (David Nilsen, 5 de octubre de 2015)

El encuentro entre aquellas dos personas: el arquitecto y la mujer pintora, es paralelo al encuentro entre Valentín y Molina. Molina empieza a relacionarse con el personaje principal y, desde ese primer momento, él se transformará en cada una de las protagonistas de sus películas.

Molina relata las historias y se fija en detalles de la escena. Habla sobre el frío, las medias que utilizaba la mujer, la casa del arquitecto y los detalles visuales de ésta: el orden de los muebles, el color de las paredes y la textura de las cortinas:

—Él le repite si se quiere casar. Ella le contesta que lo quiere con toda el alma, y que no quiere irse más de esa casa, se siente tan bien ahí, y mira y las cortinas son de **terciopelo oscuro** para atajar la luz y para hacer entrar la luz ella va y las corre y detrás hay otro cortinado de encaje. Se ve entonces toda la decoración de fin de siglo.
(Puig, 2017, p. 17)

Además del clima y la vestimenta, se explica el ruido de las aves enjauladas. No habla sobre planos explícitos, sin embargo, detalla dobleces en la ropa o arrugas en el cuello de los

vestidos, por lo que se puede interpretar como un primer plano o un plano detalle y así conocemos que tan cerca se encuentran los personajes. Esto hace que su narración se vuelve visual, que tanto Valentín como el espectador puedan “ver” las escenas. Él se convierte no solo en un escenógrafo sino en un diseñador de vestuario.

El trabajo de la iluminación, más allá de ser práctico, para facilitar la visión del espectador, también da paso a la creatividad que se maneja, por lo menos, con la luz artificial. Fernandez Almogera y López López (s.f) comentan: “la iluminación manipulada crea sombras, arrugas, rejuvenece o envejece, crea efectos psicológicos del personaje, en función de donde se coloque cambia la atmósfera de una película” (párr. 8). Por ello, el uso de la luz en las películas que cuenta Molina es necesario. El contexto de cada trama nos lleva a imaginar cómo debe ser el ángulo de la luz y con qué intensidad debe mostrarse.

A pesar de que en algunas películas no especifica el trabajo de la iluminación, en otras, este trabajo será fundamental. Pese a no dar detalles ínfimamente los planos, Molina juega con la luz en esta primera película. En muchas ocasiones, la luz nos da una indicación del lugar por donde se mueven los personajes, pues se iluminan las calles o los espacios donde ingresan y, de esta manera, se muestra si es día o noche, adentro o afuera: “ha sido mi día con luz de invierno muy rara, todo parece que se destaca con más nitidez que nunca, las rejas son negras, las paredes de las jaulas de mosaico blanco, el pedregullo blanco también, y grises los árboles deshojados” (Puig, 2017, p. 10).

Además, aparecen las primeras referencias a la madre servicial, atenta y pulcra que contrasta con la protagonista, la primera *femme fatale* en las películas de *El beso de la mujer araña*. Como menciona Rodríguez (2010): “la mujer fatal siempre va a tener el mismo objetivo: seducir al hombre gracias a su belleza y sexualidad, con el fin de destruirlo y arruinarlo” (párr. 4). Estos modelos de mujer fatal han sido representados en la literatura y el cine desde sus inicios.

En esta primera película, la protagonista, Irena, se transforma en una mujer animalizada con la capacidad de cobrar venganza con el paso de las páginas. Molina se encarga de relatar esta historia discretamente, como una manera de llamar a los espectadores a continuar viendo su propia historia. Así como se muestra Irena al inicio, Molina lo hace con Valentín.

Luego nos encontramos con un segundo relato, mucho más detallado, donde se refleja un trabajo narrativo, pero así mismo se muestran elementos del cine muy característicos. Sobre la película nazi, Puig cuenta que: “es totalmente imaginaria, aunque su correspondiente ‘Boletín publicitario’ lo redacté en un estilo sacado de documentos nazis: pasé dos semanas en la Biblioteca Pública de Nueva York, de la calle 42, leyendo literatura de propaganda nazi” (Puig citado en Coddou, 1977, p. 142).

Observamos el trabajo de investigación de Puig, este “Boletín publicitario” es incluido como un pie de página y al incluirlo se da nuevamente una ruptura de la cuarta pared: una herramienta utilizada en el cine donde los personajes suelen dirigirse a la audiencia. Aquel narrador extradiegético interrumpe a Molina con una explicación muy acertada pero irónicamente falsa:

(...) La llegada de la vedette extranjera no fue anunciada con la fanfarria costumbrada, por el contrario, se prefirió que Leni Lamaison arribase de incógnito a la capital del Reich. Sólo después de pruebas de maquillaje y vestuario se convocó a la prensa. La diva máxima de la canción francesa había de ser presentada a los representantes más conspicuos de la prensa libre internacional, finalmente, esa tarde. En el Grand Hotel de Berlín. (Puig, 2017, pp. 79-80)

Un ejemplo de una narración interdiegética dentro de una narración metadiegética es esta, en la que tenemos a un narrador que se encuentra dentro de la narración, la cual llega acompañada por una narración paralela al relato de Molina sobre la película. Los demás pies de página son extradiegéticos al explicar la narración base y acompañan a los personajes

mientras continúa la historia, como si se tratara de un documentarista.

Durante la película nazi, Molina detalla con más precisión algunas características propias del cine, como los planos:

La **cámara** entonces muestra la cara de ella en **primer plano**, en unos **grises divinos**, de un sombreado perfecto, con una lágrima que le va cayendo. Al escapar la lágrima del ojo no le brilla mucho, pero al ir resbalándole por el pómulos altísimo le va brillando tanto como los diamantes del collar. Y la **cámara** vuelve a enfocar el jardín de plata (...) y hacete de cuenta que sos un pájaro que levanta el vuelo porque se va viendo **desde arriba cada vez más chiquito el jardín**. (Puig, 2017, p. 56)

Discretamente, hace una metáfora entre un ángulo picado cuando la cámara es comparada con un pájaro que vuela y muestra todo el lugar. Además, hace uso de sonidos, ya no solo de aves o ruidos de relleno, sino música. Describe violines sublimes que suenan mientras baila Leni e incluso cuando ella toca el piano.

El elemento de musicalidad va de la mano con todos los detalles de color de la película, pues solo allí se conoce que la escala es a grises. Además, Molina explica una transición: “Y hay un **primer plano** de esa orquídea salvaje pero finísima, caída en la arena, y **sobre la orquídea va apareciendo esfumada** la cara de Leni, como si la flor se transformase en mujer” (Puig, 2017, pp. 71-72). Con ello, Molina toma el papel de un editor que toma fotograma por fotograma y los une hasta lograr un efecto de transposición.

Molina vuelve a hacer un manejo de la luz, en un claroscuro, para resaltar rasgos faciales o siluetas femeninas:

A todo esto la corista rubia va por las calles de París, unas calles oscuras de noche por tiempos de guerra, pero mira para arriba y ve que en el último piso de un edificio antiguo de departamentos hay luz, y **se le ilumina la cara** con una sonrisa.” (Puig, 2017, p. 52).

La iluminación en estas películas es símbolo de esperanza en medio de la guerra. Se

transforma en un elemento importante para esta historia, pues se muestra un romance, mas no el caos militar como trama de la película.

Puig continúa explicando sobre el origen los filmes de *El beso de la mujer araña*: “La quinta tiene elementos —pero también importantes variaciones—, de *I walk with a zombie*, también de Jacques Tourneur” (Puig citado en Coddou, 1977, p. 142). Varios de los elementos de la película nos recuerdan a las anteriores: existen romances que son imposibles o que son peligrosos.

En esta narración conocemos que existe un brujo que controla a las demás personas. Esto se podría comparar con Molina, el director y el estado, de manera fantasiosa y como el entretenimiento hollywoodense refleja que tener el poder justifica el daño que se hace a otras personas. El brujo, una dictadura, intenta controlar todo a su paso y a la gente ciegamente, y sin poder irse en contra, le obedecen. Tal parece que Molina intenta dar indicios de arrepentimiento sobre cómo él ha sido influenciado por el poder, pues ya se ha comentado que la cárcel se refleja en muchas de las películas.



Imagen 5: Fotograma de *I walked with a zombie* (Juan Luis Caviaro, 12 de septiembre de 2007)

El lenguaje cinematográfico se encuentra en la narración. Además de los planos explicados por Molina como: “Y ya después se ve que están en la noche en la oscuridad ella recostada en

una hamaca, se ve un **primer plano** muy lindo de las dos cabezas porque él se agacha a besarla” (Puig, 2017, p. 163), el elemento musical tiene un especial significado en esta película. Al inicio “la chica” sube a un barco desde Nueva York hasta encontrarse con su novio. Cuando se acerca a la isla: “(...) se oyen los tambores de los nativos, y ella está como transportada, y el capitán entonces le dice que no se deje engañar por esos tambores, que a veces lo que transmiten son sentencias de muerte.” (Puig, 2017, p. 156). Aranda y de Felipe (2006) hablan sobre los sonidos de ambiente o los subrayados musicales que son diegéticos y extradiegéticos. La diegética es aquella que es escuchada por los personajes, mientras que la extradiegética es “la banda sonora *ex professo* para ilustrar musicalmente la secuencia y que (...) a los personajes les resulta imposible escuchar” (pp. 41-42).

El sonido es una herramienta utilizada con mucha sutileza en el relato cinematográfico, la musicalidad debe comunicar una atmósfera o sensación propia de la narración. Molina logra reflejar un sonido universal en un ambiente pesado y luego la música vuelve a tomar protagonismo cuando la chica llega a lado de su novio y es olvidado el mal presagio.

El que Molina sea un narrador testigo-editorial (extradiegético) permite el acercamiento personal a las películas, pues nos encontramos con alguien que se expresa desde la comodidad de sus palabras y expresiones. Empero, al mismo tiempo, estructura cada detalle para ser lo más preciso y acertado posible con el lenguaje cinematográfico.

En esta película, la predominancia de la oscuridad es intencional, pues se intenta mostrar que esta es una película de suspenso, llena de interrogantes que no pueden revelarse abruptamente, sino que el director, Molina, debe abrirse paso en medio de la selva de preguntas:

Y la chica vuelve a pegar otro grito, y corre a otra pieza y cierra la puerta con llave detrás de ella, una pieza casi a oscuras, con una ventana casi tapada de matorrales por donde entra un poquito de luz apenas, del crepúsculo. (Puig, 2017, pp. 169-170)

La iluminación en esta película, como la música, también tendrá protagonismo y será utilizada en momentos específicos de la narración, casi como recuerdos presentes en la mente de Molina. Finalmente, el sonido vuelve a tomar protagonismo durante el cierre:

Ella le dice que es posible que nunca más se vuelvan a oír esos tambores. El capitán le pide entonces silencio, porque le parece oír algo extraño. Los dos salen a la borda y escuchan un canto hermosísimo, y ven que son cientos de isleños que han llegado al muelle para cantarle a la chica, para despedirse con un canto de cariño y agradecimiento. (Puig, 2017, p. 205).

La chica se podría comparar como el mismo Molina, quien en un papel protagónico intenta ayudar al pueblo a liberarse del poder. Finalmente, la música trae buenos augurios y esperanza para las personas. A pesar que Molina no conoce exactamente el nombre de estos cantos, podemos ver la alegría en ella y en el capitán.

La musicalidad se vuelve cada vez más intensa, tanto en las películas, como en la vida de nuestros personajes. Molina empieza a recordar canciones como Mi carta:

“—No está mal, de veras.

—Es divino.

—¿Cómo se llama?

—Mi carta, y es de un argentino, Mario Clavel.” (Puig, 2017, pp. 133-134), comenta Molina mientras canta. Menciona otras canciones en el último relato como *Flores negras* (p. 219), *Un mundo raro* (p. 223), *Ausencia* (p. 228), *Estas en mi... estoy en ti* (p. 230), *Noche de ronda* (p. 232), *Me acuerdo de ti* (p. 246), lo que puede ser un intento por musicalizar un poco el contexto de la cárcel. Sobre esta última película, Puig menciona: “La última, como podrá apreciarlo el lector medianamente aficionado al cine, es una especie de denominador común del cine mexicano de los años 40” (Puig citado en Coddou, 1977, p. 142).

Aquella historia nuevamente vuelve a relatar un amor prohibido, solo que el hilo conductor, esta vez, es la música. Los protagonistas giran en torno a las canciones que el

hombre canta mientras la historia se desarrolla. La música suena mientras bailan, mientras él trabaja, cuando dice inventar una canción para ella y cuando muere. Pese a estos detalles específicos, Molina no habla sobre ángulos, planos, detalles de luz, pues a mitad de la película dejamos de escuchar a un director y escuchamos su angustia por salir al mundo real:

“—¿Por qué te callás?

—...

—No te pongas así...

—...

—¡Carajo!, te he dicho que hoy acá no entra la tristeza, ¡y no va a entrar!” (Puig, 2017, p. 224).

Molina vuelve a utilizar los recursos anteriores, como la producción del escenario y el vestuario, en la que relata los paisajes que se exponen como la playa, los bares, la imprenta y la casa del mafioso. Además, que vuelve a vestir a sus personajes y describir claramente el material del que están hechos estos vestidos.

ella se está preparando para salir, con un **traje de saco negro**, de **terciopelo**, de esos de sa época tan bonitos, muy entallados, y sin blusa abajo, y un **broche de brillantes** en la solapa, y un **sombrero blanco de tul**, que es como una nube blanca detrás de la cabeza. (Puig, 2017, p. 220)

Su trabajo se completa cuando, al final de la historia, muestra un primer plano, como señal de que ha terminado de contar y fantasear con películas. Él sabe que es momento de empezar a vivir su propia historia, aunque tenga el presentimiento de que algo está por pasar.

Los tambores de la isla de los zombies empiezan a sonar en la cabeza de Molina, canta a Valentín canciones una y otra vez como aquellas historias que se quedan impregnadas en los pescadores de la última película. Todo ese tiempo, parado en la sala de cine, en la cárcel, ha pasado relatando su propia historia como entretenimiento para sus espectadores.

c. Las películas como monólogos interiores

Además de las películas que cuenta Molina a Valentín, existen metarrelatos a manera de monólogo interior que suceden en una especie de flujo de conciencia tanto en Molina como en Valentín. Platas, citado en Álamo Felices (2013), habla sobre las características del monólogo interior:

(...) frases breves, reiteradas, obsesivas, asociaciones conscientes y subconscientes, elipsis y truncamientos, interrogaciones, exclamaciones, interjecciones, expresiones absurdas e ilógicas, escasez de subordinación, a veces ausencia de puntuación. (p. 196)

Mientras nos adentramos en la mente de Valentín, nos topamos con ciertas narraciones aceleradas, descriptivas y que parecen sin sentido, sin embargo, es necesario recordar que, al estar en la mente, se parece al pensamiento de una persona. Molina divaga entre sus recuerdos más cercanos.

Por otra parte, Reis citado en Álamo Felices (2013) menciona sobre el monólogo interior y sus flujos de conciencia: “El monólogo interior se distingue del monólogo tradicional por el hecho de representar el flujo de conciencia del personaje sin cualquier intervención organizadora del narrador” (p. 196). Entonces, en medio de un monólogo interior se reflejan los rasgos de un flujo de conciencia desorganizado pero que tiene sentido al momento de relatarlo. Pese a encontrarnos en la conciencia o inconsciencia del personaje, la narración se ve limitada por la estructura del monólogo interior.

El término “flujo de conciencia”, entonces será utilizado cuando el sentido del relato se pierda porque el “flujo de pensamiento” es incontenible y se salta casi sin sentido de una idea a otra. Mientras que el monólogo interior permite más coherencia y organización. En estas narraciones, ocurren ambos.

Al estar en la mente, se puede observar el trabajo de un creador: juega con paisajes, los construye con formas, colores, elementos que sirven para contextualizar, y los

complementa con adjetivos, personajes y acciones que aparecen repentinamente en su cabeza, algunos acertados y otros cuestionados por el mismo autor:

un bosque, casitas hermosas, de piedras, ¿y techos de paja? De tejas, neblina en invierno, si no hay nieve es otoño, sólo neblina, la llegada de los invitados en cómodos automóviles cuyos faroles iluminan el camino de pedregullo. (Puig, 2017, p. 96)

El lector/espectador entra en la mente de Molina mientras empieza a formular su nueva historia: “La tercera está tomada tal cual de la película de John Cromwell que en español se dio con el título de *Milagro de amor*” (Puig citado en Coddou, 1977, p. 142). Durante estos monólogos interiores, aparecen nuevos recursos que utiliza Molina para detallar la película.



Imagen 6: Fotograma de la película de John Cromwell, *Milagro de amor* (Foros Perú, 21 de marzo de 2018)

En anteriores *films* muchos de los diálogos que mantenían los personajes eran indirectos, pues Molina interpretaba lo que sus personajes decían; sin embargo, durante estos flujos de conciencia se maneja un estilo directo. Molina, como creador de nuevas historias, cuestiona mucho las palabras que está utilizando incluso cuando sus personajes hablan:

“«¿No será que usted se ha perdido? yo puedo indicarle el camino, nací en la comarca», ¿o

se dice aldea? comarca y aldea son las de la antigüedad, y pueblitos son los de la Argentina” (Puig, 2017, p. 97). Estas nuevas historias son bocetos de las historias que le cuenta a Valentín. Finalmente, *Milagro de amor* no sale de su cabeza, no se “estrena” ante el público.

“La cuarta, la de los guerrilleros, es totalmente inventada” (Puig citado en Coddou, 1977, p. 142) y aparece en la novela como una mezcla entre la narración de Molina y un flujo de conciencia después de esta narración. Molina relata esta historia con rapidez para que Valentín no piense en el dolor que siente. Todo el relato parece un resumen de la película. Sin embargo, cuando se acaba, la mente de Molina aún tiene acotaciones sobre esta: los personajes siguen en su cabeza y los transforma hasta conseguir lo que desea

Molina, durante sus monólogos interiores, se permite crear las películas; es como el proceso preproducción de los escritores o guionistas. La lluvia de ideas permite que luego sus historias tengan un desarrollo específico: inicio, nudo y desenlace. Pese a ello, en las películas narradas observamos algunas correcciones al momento de relatarlas, suele regresar para añadir nueva información que considera importante para la trama.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de esta disertación se ha podido determinar la influencia cinematográfica que tuvo Manuel Puig tanto del cine neorrealista como del hollywoodense. Después de la revisión biográfica que se ha hecho durante el primer capítulo, se puede concluir que existe una influencia fuerte del cine desde que Manuel entra por primera vez a una sala teatro, hasta el momento de estudiarlo y de convertirse en escritor de novelas. El pequeño Puig fue la base desde donde se construirían todas aquellas historias que luego intentaría reflejar en la gran pantalla. Al crecer encontró su lugar entre papeles, pese a que en su mente aún estaban las grandes estrellas de Hollywood de su niñez y todo lo aprendido de sus experiencias más cercanas con la producción cinematográfica.

Puig aprendió gracias a su pasión cinéfila, como hemos observado; él dedicó gran parte de su vida a ver y vivir las películas que tanto amaba. Esto lo hizo conocedor de cada característica peculiar de los *films* de los años treinta: la manera en que se desarrolla la trama y la imagen de una *femme fatale* que empieza desde que se controlaba la trama gracias al código *Hays*. Todas las historias que Coco había visto sirven como una base de datos sobre la historia del cine para sus futuras creaciones. De esa manera, se cultiva un cinéfilo que vivió eternamente enamorado de aquellas historias que veía una y otra vez.

Esta misma pasión permite que se estudie su trabajo narratológico partiendo desde las técnicas cinematográficas. Es afectado por las corrientes de la posguerra en Italia. El cine neorrealista mostraba un espectáculo muy diferente de lo que Puig estaba acostumbrado. Ciertamente, aprendió de él sobre el trabajo teórico y práctico, lo que permitiría que en sus obras literarias se reflejen los elementos cinematográficos como sucede en *El beso de la mujer araña*. Este cine permitió que Puig conociera el otro lado de las películas; así como hay belleza en el entretenimiento, hay denuncia social que se puede hacer por medio del arte. En estas obras se puede profundizar en temas que muchas veces quedan normalizados u opacados por un falso sentimiento de *comfort*.

Vemos que la narración de la novela de Puig, estudiada en esta disertación, está compuesta por niveles diegéticos, tal como los explica Genette. De esta forma, se ha podido elaborar un esquema divisorio donde se han encontrado peculiaridades cinematográficas tanto de los personajes como de las historias que se relatan dentro de la historia base. Con solo empezar la lectura de *El beso de la mujer araña*, se establece el cine como el tema principal de la novela y el lector puede ser parte del espectáculo, así como los personajes son parte de las historias que se cuentan. Cada uno puede relacionarse con el personaje que tenga más afinidad. Con base a ese criterio, se ha podido hacer un acercamiento a un trabajo técnico de guionización.

Es por ello que, durante el segundo capítulo, hemos determinado el espacio de la cárcel como el escenario donde se desarrolla la historia de Molina y Valentín, y se escuchan/ven las historias que relata Molina. Se ha podido hacer un acercamiento al cine neorrealista, pues estas semejanzas entre el neorrealismo y aquellos relatos de los personajes que surgen de manera casual, dan la impresión, incluso, de un cine documental.

El tiempo que se cuenta durante esta primera diégesis permite que se haga un acercamiento completo hacia los diálogos que se encuentran en la novela, así como de aquellas expresiones físicas y faciales que existen durante las pausas que se generan. El ritmo permite el acercamiento con la realidad, pues pueden hacerse lecturas que coinciden con el tiempo del relato. Es normal que Puig haya utilizado los diálogos como el primer recurso de expresión de los personajes, ya que de esta forma el lector sería incluido en las historias, formando así un libro infinito que es contado, leído y escrito una y otra vez. Casi como colocar dos espejos paralelos entre sí: nuestra historia es la historia de Valentín y Molina, que es la historia de Manuel Puig y la de las atrocidades de la dictadura.

La realidad de la cárcel es explicada con frialdad. Puig evade la romantización de los hechos que suceden dentro de ese lugar, como fuera de la cárcel, donde el contexto político se vuelve insoportable para los personajes, para Puig y para el lector. Puig maneja el factor de la

ficción con la realidad; es por ello que la novela resulta tan tentadora para quien la lee.

Los actores cobran vida en la cárcel. Nos cuentan sus relatos a su manera, sin la interrupción de narradores omniscientes que manipulen las palabras en su boca: el escritor los deja hablar a su antojo. En los diálogos, se muestran como son, con inseguridades, imperfecciones, rabias, dolor, calma y abatimiento. El trabajo neorrealista se muestra de la misma manera que Puig lo vivió, fuera de todo lo esperado. Desde el título de la novela, se podría intuir que se leerán historias de ficción, sin embargo, nos vemos abrumados por el parecido a la realidad y el juego de confusiones que hace Puig —Molina— con las historias que cuenta, ya que cuenta aquello que será conveniente para Molina.

Es por ello que es necesario profundizar en cada personaje de la novela, pues es un engranaje que sirve con todas sus partes. Los modelos de Molina y Valentín permiten que nosotros nos identifiquemos: el ser humano es variante, eso es lo que se intenta demostrar. Ambos personajes son tan reales como los mismos lectores y espectadores. Nos encontramos dentro de la cárcel junto a ellos, escuchando y viviendo lo que sucede gracias a lo que ellos mismos nos quieren contar.

Si bien en un inicio son personajes estereotipados —llanos—, rompen con esas etiquetas y se reconstruyen, no para ser perfectos, sino para mostrar que, en una situación así, una persona no puede volver a ser la misma. Molina abre sus ojos hacia la política, se interesa más en lo que sucede en el país y cómo le afecta a él y a la gente que ama. Valentín *baja la guardia*, entiende que sentirse vulnerable no es sinónimo de debilidad, sino de aprendizaje y aceptación.

Tanto en las narraciones de películas reales como en las inventadas, se ha observado el acercamiento al entretenimiento de las cadenas de Hollywood. En la primera narración, Molina nos muestra su lado protagonista en las historias. Él es el constructor de su propia historia, su elocuencia al hablar, su personalidad abruma al lector, pero al mismo tiempo lo guía por la cárcel. En él se centran los reflectores, es nuestra *mujer araña* y, sin ella, no

habría *El beso*.

El elemento puro de las características neorrealistas es el director, quien se convierte en el intermediario entre la cárcel y el exterior. Él nos da una probada de primera mano sobre lo que significa estar en ese lugar gracias a sus reportes textuales sobre lo que sucede con Molina. Finalmente, Valentín efectivamente se convierte en nuestro cómplice. Este personaje sabe tanto o menos que nosotros al inicio de la novela. Se convierte en aquella presa que nuestra mujer araña espera a que caiga en sus redes. Él, sin saberlo, se deja llevar por los cantos de sirena de Molina y por su increíble capacidad de permitirse huir de una realidad que no quieren vivir.

En el último capítulo de esta disertación, se concluye que, en todas las películas narradas por Molina, podemos observar que el elemento femenino como protagonista es importante para crear una relación a manera de espejo con el protagonista de la historia en la cárcel. Molina muchas veces se refleja en aquellos personajes y, por medio de metáforas, nos permite conocer su percepción sobre la vida fuera del aislamiento.

Además, como hemos observado, este narrador permite que se conozcan algunos elementos cinematográficos dentro de las historias, donde él, Molina, forma parte de diferentes equipos de producción. Trabaja como director de arte o de escenografía al detallar los paisajes narrados junto con detalles de vestuario, que son capaces de contextualizar los escenarios de los *films*.

También, trabaja con la iluminación y el sonido, al utilizar ambos elementos para un manejo adecuado de la semiótica de las imágenes. De esta manera, permite que las emociones y sensaciones se afinen y se logre el resultado deseado. Finalmente, el uso musical sirve como contextualizador, ya que las emociones se reflejan por medio de los cantos de ciertas épocas y lugares.

Puig insiste en reflejarse en esta novela y *se* permite crear un narrador, director o guionista que habla al espectador y explica términos que considera desconocidos para el

lector: la cuarta pared se vuelve una ilusión explicada en la narración al incluir un asterisco donde se desea hacer una aclaración.

Puig y *El beso de la mujer araña* no pueden ir por separado, así como la literatura y el cine. Ambos *mundos* conocidos se muestran en esta novela. Su biografía se convierte en la explicación del uso de la narrativa cinematográfica al contar la historia de Molina y Valentín y las historias que cuentan ellos. Se han llevado los elementos narratológicos al cine para poder explicar el tema y con base a qué está elaborada *El beso de la mujer araña*.

Manuel Puig deja que sus personajes fluyan; permite que se comuniquen y que nosotros nos relacionemos con ellos. Nos ha abierto los ojos, como a Molina sobre la realidad desconocida y nos ha permitido disfrutar de historias maravillosas a pesar de las adversidades. Nuestra mujer araña ha creado un gran tejido donde todos hemos caído.

6. REFERENCIAS

Álamo Felices, F. (2013). El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración. *Teoría de la literatura y literatura comparada (HUM 444)*, 179-201.

Allasino, M. (9 de noviembre de 2017). *Boquitas Pintadas, homenaje a la novela sentimental, al cine y a las canciones*. Recuperado el 28 de diciembre de 2020, de La tinta: periodismo hasta mancharse: <https://latinta.com.ar/2017/11/boquitas-pintadas-homenaje-novela-sentimental-cine-canciones/>

Aranda, D., y de Felipe, F. (2006). *Guión audiovisual*. Editorial UOC.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* (Tercera edición). Cátedra.

Baracchini, D. (1973). Claudia presenta a: Manuel Puig en "Sublime obsesión". En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 59-66)

Bortnik, A. (octubre de 1969). Manuel Puig: Renace el folletín. *Revista Señoras y Señores*, 3.

Cambio 16. (1977). Manuel Puig secuestrado. En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 145-146)

Caviaro, J. L. (12 de septiembre de 2007). *Espinof*. Obtenido de 'Yo Anduve con un Zombie', inquietando con lo mínimo [imagen]. Recuperado el 16 de abril de 2021: <https://www.espinof.com/criticas/yo-anduve-con-un-zombie-inquietando-con-lo-minimo>

Christ, R. (1979). Entrevista con Manuel Puig. En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 178-189)

Coddou, M. (1977). Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela: El beso de la mujer araña. En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 140-142)

Corrales Pascual, M. (2014). *Iniciación a la narratología*. Centro de publicaciones PUCE.

Cuadernos para el diálogo. (1 de octubre de 1977). Géneros menores: "Soy tan macho que las mujeres me parecen maricas". En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 147-153).

Eco del Cinema. (s.f.). *Norma Shearer in Riptide* [imagen]. Recuperado 28 de diciembre de 2020, de Wikimedia commons:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shearer-n_riptide_1934.jpg

El Comercio. (26 de noviembre de 2018). 'El último tango en París', convertido en símbolo de la violencia sexual en el cine. El Comercio.

<https://www.elcomercio.com/tendencias/tango-paris-bertolucci-violencia-sex. El comercio>.

El mirador nocturno. (20 de octubre de 2015). *Mecha Ortiz* [imagen]. Recuperado el 28 de diciembre de 2020, de El mirador nocturno:

<https://elmiradornocturno.blogspot.com/2015/10/mecha-ortiz.html>

Fernández Almoguera, M., y López López, E. (s.f.). *Centro de Comunicación y Pedagogía*.

La estética cinematográfica: luz y color.

<http://www.centrocp.com/la-estetica-cinematografica-luz-color/>

Foros Perú. (21 de marzo de 2018). *Foros Perú*. Su milagro de amor (John Cromwell, 1945) [imagen]. Recuperado el 16 de abril de 2020:

<https://www.forosperu.net/temas/su-milagro-de-amor-john-cromwell-1945.1211788/>

FPG/Getty Images. (s.f.). *Why '30s child star Deanna Durbin suddenly left Hollywood fame behind: Author* [imagen]. Recuperado el 28 de diciembre de 2020, de Foz news:

<https://www.foxnews.com/entertainment/1930s-star-deanna-durbin-old-hollywood>

Gateu, M. (18 de agosto de 2020). *La Ciclotimia*. Obtenido de Cine de serie B: Historia y conceptos: <https://laciclotimia.com/cine-serie-b/>

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.

Lagos Rueda, O. (1973). Manuel Puig frente a su tercera novela. En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 67-69).

Larreta, M. (1977). Manuel Puig: del cine a la novela. En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 154-158).

Levine, S. J. (2012). Manuel Puig: Edipo ronda La Pampa. *Cuadernos de literatura*, 31.

Memba, J. (2008). *Historia del cine universal*. T&B Editores.

Montero, R. (1988). Un caracol sin concha. En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 327-334).

Morales Romo, B. (2015). *Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. Perspectivas educativas*. Universidad de Salamanca.ç

Nilsen, D. (5 de octubre de 2015). David Nilsen. *Cat People* (1942) [imagen]. Recuperado

el 16 de abril de 2021: <https://davidnilsenwriter.com/2015/10/05/cat-people-1942/>

Papeles. (1968). Papeles son papeles. Expectativas de Rita. En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 29-31).

Poniatowska, E. (1973). Le disgusta al escritor argentino Manuel Puig el binomio hombre fuerte mujer débil. En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 76-79).

Poniatowska, E. (1974). La relación entre autoritarios y sometidos. En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 112-116).

Puig, M. (2017). *El beso de la mujer araña*. Debolsillo.

Quebleen, R. (1979). Manuel Puig, un escritor casi prohibido. En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 174-177).

R.O. (1973). Entrevista a Manuel Puig: Conversación con R.O. En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 86-93).

Richie, G., Leder, E., & Claire, F. (1976-1977). Conversación con Gene Richie, Ellen Leder y F.B. Claire. En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 132-139).

Rodríguez Monegal, E. (1972). El folletín rescatado: entrevista a Manuel Puig. En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 54-58).

Rodríguez, J. C. (2010). *Universidad de Palermo*. Obtenido de Facultad de Comunicación: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=275&id_articulo=6817

Soler Serrano, S. (30 de octubre de 1977). *Manuel Puig a fondo- edición completa y restaurada*. [video]. Recuperado el 15 de diciembre de 2020 de:

<https://youtu.be/rXxlo1kPvpg>

Tuñón, A. (1979). Manuel Puig: "soy conocido en Nueva York". En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 190-193).

Ventura Meliá, R. (1979). Manuel Puig: "no caigo bien ni a la izquierda ni a la derecha". En J. Romero (ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 164-167).