

ALEPI

número 10

(diciembre 1996)



Jornadas del 3 de diciembre de 1994 y del 2 de diciembre de 1995
Organizadas con el apoyo del Fonds National de la Recherche
Scientifique, de la Université de Liège y de la Université Libre
de Bruxelles.

Variaciones sobre el tema de

El beso de la mujer araña

"Variaciones sobre el tema de El beso de la mujer araña": esta fórmula convendría perfectamente para designar la lista extensa de los escritos de los filólogos, teóricos de la literatura y críticos que han alimentado la colección de los estudios puigianos. Sin embargo, no aludiré ahora a esta abundancia de obras críticas, sino a otras "variaciones", las que han arrastrado El beso de la mujer araña de la página donde había nacido para llevarlo hasta el escenario de los teatros y la pantalla de los cines. Pero, antes que nada, no serían inútiles algunas precisiones en cuanto al abanico de formas --o de "variaciones"-- que presenta esta obra.

La historia de los avatares de El beso de la mujer araña (1976) empieza en Italia, donde la novela de Manuel Puig da en manos de un ex director de teatro que solicita y obtiene del escritor argentino el permiso de realizar la adaptación dramática de esta obra. Pero a Puig no le gusta la escenificación que efectúa este director de teatro, y el novelista decide adaptar él mismo su novela para las tablas. La obra, por la cual se inició Manuel Puig a la escritura teatral, tuvo mucho éxito, se representó en varios países y se publicó en 1983.

En 1980 recibe Manuel Puig otras propuestas del mundo del espectáculo: esta vez, el que se interesa en El beso de la mujer araña es un cineasta, el brasileño Héctor Babenco. Pero Puig no comparte el entusiasmo de Babenco con respecto a una versión fílmica de su novela, y el director de cine necesitará dos años para vencer la resistencia del novelista. Después de obtener los derechos de autor de la novela, Babenco confía el trabajo de adaptación cinematográfica --que se realizará en inglés-- al guionista Leonard Schrader. Kiss of the Spider Woman sale en 1985 y William Hurt, el actor que desempeña el papel de Molina, recibe por su interpretación el premio del Festival de Cannes.

Semejante variedad de manifestaciones, que se origina en una obra nutrida además de influencias cinematográficas, hace más

interesante la comparación. Por consiguiente, es con un enfoque comparativo que vamos a examinar ahora la novela de Manuel Puig, la adaptación dramática que hizo él mismo de ésta, y la versión cinematográfica que realizó Héctor Babenco.¹

Todos, tanto los filólogos como los críticos de cine, afirmaban que la novela de Manuel Puig era muy adaptable. Luego, las metamorfosis de lo que se considera como la obra maestra del escritor argentino parecen de fácil acceso a primera vista. La primera fase de la labor adaptadora comprueba esta impresión: los mecanismos recontados por los teóricos de la adaptación confirman la predisposición de la obra para ser transpuesta al escenario o a la pantalla.

En efecto, los teóricos del cine --que pocas veces estuvieron de acuerdo en un dominio tan complejo y controvertido como lo es la adaptación-- siempre admitieron por unanimidad que existía una serie de operaciones fundamentales y totalmente ineludibles en el proceso adaptador. Todos reconocen que la transformación de una novela para el cine o el teatro empezará siempre por las mismas manipulaciones: además de una inevitable y evidente "puesta en imágenes" de la sucesión de palabras de la que se componía la novela, las narraciones desaparecen en beneficio de los diálogos, y en consecuencia, al empleo de la tercera persona se sustituye el de la primera; las descripciones, los comentarios del autor y los análisis de la psicología de los personajes tampoco se conservan en las adaptaciones dramáticas o cinematográficas; y, puesto que el cine y el teatro desconocen el pasado y el futuro, la temporalidad se reduce sólo al presente. Por fin, el paso de un género "de tiempo libre" a géneros "de tiempo limitado" obliga a concentrar la acción que se extendía sin traba en la obra original.

Ahora bien, el adaptador que se encargó de transformar la

¹ En las notas, los títulos de estas obras aparecerán abreviados: la obra original, El beso de la mujer araña en su forma novelística, recibirá la abreviatura de "BMA"; "BMA (dram.)" designará la obra de teatro homónima y "KSW" Kiss of the Spider Woman, la película de Héctor Babenco. Después de la abreviatura viene el número de la página y, para la película, el número del plano, abreviado por "pl."

novela de Manuel Puig en texto escénico o cinematográfico pudo constatar con gran asombro que, de estas operaciones que se decían inevitables, sólo tuvo que efectuar la última: la mayor parte de la novela ya estaba escrita en diálogos, sin intervenciones del autor y, por consiguiente, en presente. En efecto, en El beso de la mujer araña, las partes no dialogísticas son poco numerosas --mucho menos que en una novela tradicional-- y, sobre todo, están separadas de los diálogos mucho más nítidamente que en una novela de factura clásica.

El beso de la mujer araña desafiaba pues todas las leyes básicas de la adaptación: las únicas transformaciones que hubo que aplicar a la modalidad narrativa mayoritaria de la obra --el diálogo-- son las que reducen la materia de la novela para que quepa en el tiempo de una proyección o de una función. Pues El beso de la mujer araña sufrió una serie de contracciones y de supresiones cuya meta era convertir esta obra "de tiempo libre" en otra, "de tiempo limitado".

Esta constatación no hace sino confirmar la "adaptabilidad" natural de la obra. Pero si, en esta fase de la labor adaptadora, las dos versiones de El beso de la mujer araña tienen en común varios procedimientos --que examinaremos ahora--, veremos más tarde que también se separan y presentan unas divergencias bastante importantes.

Al adaptar la novela del escritor argentino para las tablas o la pantalla, tanto Puig como Babenco han dejado a un lado unos episodios que se caracterizan por su escaso contenido narrativo y su poca intensidad dramática: la convalecencia de Molina o la leve indisposición de Valentín,² poco impresionante con respecto a sus dos intoxicaciones de más gravedad, han desaparecido de las versiones adaptadas. En efecto, tales momentos, vacíos o casi vacíos, concuerdan muy bien con el desarrollo extenso de un género "de tiempo libre" como la novela --en la que dan un respiro al lector-- pero provocan una disminución del ritmo narrativo que cuaja mal con la temporalidad económica de los géneros "de tiempo limitado".

² BMA, capítulo 5 y págs. 127-128.

Puig y Babenco también han reducido la materia de la obra original introduciendo en su transcurso unas elipsis que, sin quitar nada al argumento --puesto que el contexto permite al espectador reconstituir los trozos que faltan--, acortan la versión novelística para adecuarla a su nuevo medio de transmisión. Estas elipsis atañen a la última entrevista de Molina con el director, que no aparece en la obra de teatro, y también a su vuelta a la celda después de dicha entrevista, vuelta que no se encuentra en el filme.³

Asimismo, ambos adaptadores han transformado las acciones reiterativas en un episodio singular, las han fundido para conservar solamente una de sus manifestaciones: los dos cólicos que tiene Valentín y los dos desayunos de la novela se reducen a uno en cada versión adaptada.⁴

Una modificación semejante afecta los relatos de películas que salpican la novela: el número de estos filmes se ha reducido al cambiar el modo de transmisión. En la obra original, Molina cuenta seis filmes a su compañero de celda, pero sólo narra uno en la adaptación dramática, y, en la versión cinematográfica, dos (o más precisamente uno y el principio de un segundo, cuyo relato nunca llevará a cabo).

Al fin, Puig y Babenco reducen también la duración de cada uno de los relatos de filmes que hace Molina; sacrifican los detalles, las descripciones o las intrigas secundarias de las ficciones cinematográficas: por ejemplo, un fragmento de la película La Mujer pantera, que se extendía en la novela a lo largo de quince páginas, sólo ocupa seis líneas de la obra de teatro.⁵

Estas prácticas, y sobre todo las últimas que hemos

³ BMA, págs. 249-254 y BMA (dram.), págs. 132-133 para la obra de teatro, BMA, pág. 254 y KSW, pls. 601-602 para la película.

⁴ Respectivamente BMA, págs. 187-189 y 196-199, BMA (dram.), págs. 116-120; BMA, págs. 117-126 y 144-148, BMA (dram.), págs. 94-99, para la obra de teatro. BMA, págs. 117-126, 144-148 y KSW, pls. 351-389; BMA, págs. 187-189, 196-199 y KSW, pls. 518-536, para la película.

⁵ BMA, págs. 163-180, BMA (dram.), pág. 111.

mencionado, tienen la ventaja de no mutilar la novela y de no modificar de manera fundamental su índole: la acortan sin quitarle ninguno de sus componentes esenciales. Pero no se puede decir lo mismo de las otras supresiones que Puig y Babenco infligieron a la obra original, y que ya no atañen a elementos prescindibles, sino a constituyentes básicos de la novela. Además, a la hora de hacer estos sacrificios, los dos adaptadores se separaron nítidamente: sus prioridades y sus opciones se revelaron tan diferentes que eso dio orientaciones claramente divergentes a sus dos versiones de El beso de la mujer araña.

En efecto, el dramaturgo intentó preservar en lo posible lo que se puede considerar como la armazón de la obra original, es decir, el diálogo de los presos en la celda. Manuel Puig orientó preferentemente sus supresiones hacia episodios ubicados fuera de la celda, hacia acontecimientos posteriores a la salida de la cárcel de Molina, o hacia elementos que no pertenecen a la ficción primera sino a ficciones secundarias (o de nivel metadieгético según la terminología de Gérard Genette)⁶: en la versión escénica, queda muy poco del informe que relataba de manera detallista los desplazamientos de Molina después de su liberación. Asimismo, la ya mencionada última entrevista de Molina con el director, ubicada fuera de la celda, es objeto de una elipsis, y las largas explicaciones que daba Valentín a su compañero de celda a propósito de su novia se reducen a unas escasas confidencias. En cuanto al personaje de Gabriel --el camarero del que se enamoró Molina, un personaje que, como la novia de Valentín, aparece en relatos injertados y no en la ficción primera--, éste desaparece aún más radicalmente, puesto que deja sencillamente de existir en el argumento mismo de la obra de teatro.⁷

El sacrificio de estos acontecimientos, que se pueden calificar de accesorios, permitió a Manuel Puig conservar casi

⁶ Según Gérard GENETTE, Figures III, París, Seuil, 1972, págs. 238-243.

⁷ Respectivamente *BMA*, págs. 269-279, *BMA* (dram.), págs. 139-140; *BMA*, págs. 250-254, *BMA* (dram.) pág. 133; *BMA*, págs. 137-148, *BMA* (dram.), págs. 100-103; *BMA*, págs. 64-77.

intacto el extenso diálogo que se desarrolla, día tras día, en la celda siete. Este diálogo se vio muy poco afectado por las diferentes operaciones encaminadas a la reducción de la materia original y sólo sufrió las manipulaciones ineludibles durante cualquier adaptación, a saber unas contracciones y unos cortes de amplitud restringida. El que Puig renuncie a los elementos periféricos le permitió salvar el meollo de su obra: el escritor prefirió transponer al escenario la sustancia de su novela más bien que las anécdotas que la adornaban.

La posición del cineasta frente a la necesidad de mutilar la obra original es exactamente contraria a la que adoptó el dramaturgo. Los fragmentos que suprimió Puig ocupan en la adaptación cinematográfica un lugar preferente. En efecto, Babenco conservó los episodios ubicados fuera de la celda o de la cárcel, que Puig había o sea suprimido, o sea reducido en sumo grado: la tercera visita de Molina al director o el período que aquél pasa fuera de la cárcel, ausentes de la versión escénica, aparecen en la película y tienen una extensión regular. El cineasta tampoco sacrificó las intrigas secundarias --o sea los relatos injertados-- de la novela: las historias de Gabriel y de la novia de Valentín están contadas con todo detalle; incluso son objeto de "flash-back" y están ilustradas con gran cantidad de imágenes.⁸

Babenco multiplica además las evocaciones del pasado de los presos; añade a estos "flash-back" otras alusiones al tiempo de antes de la cárcel: la detención de Valentín y el juicio de Molina, que sólo aparecían brevemente aludidos en la novela, son realizados, en la adaptación cinematográfica, por una "puesta en imágenes" que permite a los espectadores visualizar estos episodios.⁹ Por último, el cineasta brasileño no se contenta con proteger de las supresiones las intrigas secundarias de la obra original, sino que les añade una, totalmente ajena a la novela de Puig: en la versión filmica, la maquinación tramada contra Valentín es doble: como en la novela, las autoridades de la

⁸ *KSW*, pls. 590-601, 614-712, 232-255, 405-411.

⁹ *KSW*, pls. 231-255 y 405-410.

cárcel esperan que el guerrillero revele a su compañero de celda datos relativos a su grupo. Pero, a diferencia de la novela, el director creado por Babenco es tan artificioso que incluso organiza una trampa de más amplitud: las repetidas idas y vueltas de un preso político enfrente de la celda de Valentín y Molina no son nada casuales, sino que hacen parte de una puesta en escena cuyo objetivo es que Valentín advierta la presencia de este hombre y revele su identidad a Molina.

Además de Américo --este preso encerrado enfrente de la celda siete y que Valentín acabará por reconocer y nombrar--, otro personaje nace del paso de la novela a la pantalla: se trata de Pedro, un agente de la policía secreta, que asiste a las entrevistas de Molina con el director y se encarga también de seguir a Molina después de su salida de la penitenciaría. Babenco le otorga incluso un papel de bastante importancia en su película: Pedro era también el responsable de la detención de Valentín --que el espectador descubre mediante un "flash-back"-- y es él quien asiste a la entrevista de Molina con los activistas y que presencia su muerte.

Esta actitud conservadora que adopta Babenco frente a los episodios periféricos del argumento, así como su imaginación fértil que le impulsa a añadir peripecias secundarias a las de la novela, le obligan a concentrar sus supresiones y cortes en la parte que Puig había protegido en lo posible de semejantes manipulaciones: el cineasta no tiene otro remedio que mutilar la obra --y mucho más que Manuel Puig-- en su corazón mismo; sacrifica varias partes del diálogo de los dos presos y varios aspectos de la obra.

Las supresiones realizadas por el cineasta van a modificar la novela de Manuel Puig: cae de su peso que ésta, reducida y truncada de este modo, no puede seguir siendo idéntica a lo que era bajo la pluma del escritor argentino. Efectivamente, constatamos que, a la hora de elegir la orientación que cada uno iba a dar a las supresiones que tuvo que aplicar al núcleo de la obra --es decir al diálogo de los dos presos--, los caminos de los dos adaptadores se separan nítidamente, tan nítidamente como se separaban al preservar uno los elementos periféricos, y otro

la armazón de la obra. Aquí se puede observar la misma divergencia: puesto que Manuel Puig sólo realizó unos escasos cortes en las conversaciones de la celda siete, logró salvar los contenidos que éstas transmitían. En cambio, Babenco, que tuvo que suprimir mucho más que Puig en esta parte de la novela, debió renunciar a unos contenidos de la obra y decidió retener de ésta lo anecdótico y no lo esencial, lo individual y no lo sustancial.

Unos elementos que se han visto muy afectados por estas modificaciones son los personajes: es evidente que, en una novela que concede tanta importancia a sus protagonistas, éstos reflejan exactamente los cambios aplicados a la obra durante su adaptación, y por consiguiente, las opciones de los dos adaptadores. El Valentín y el Molina de la película son pues bastante diferentes de sus equivalentes novelísticos: Molina era en la versión original un defensor apasionado de las culturas consideradas como populares; alababa tanto los encantos de los boleros como el atractivo de las películas sentimentales, su antídoto predilecto contra el aburrimiento de los largos días de encarcelamiento. En la película, Molina sólo defiende el cine contra la racionalidad de Valentín-el-intelectual: efectivamente, Babenco, por suprimir de su adaptación la escena en la que Molina canturrea el triste bolero "Mi carta" y convence a Valentín de su interés,¹⁰ escamoteó también la reivindicación de la cultura popular musical presente en la obra original, y se centró en un alegato en pro del cine.

En la versión novelística, Molina, además de ser el defensor de las culturas populares, era también el representante de otra problemática, más general quizás: a través de su homosexualidad, defendía por una parte el derecho a la libertad sexual, y por otra parte un estatuto social de la mujer que recibía más críticas que alabanzas. A lo largo de la novela, los dos presos intercambiaron varias veces sus opiniones o sus impresiones a propósito de la homosexualidad, de sus diferentes formas y de la manera de vivirla. Héctor Babenco no conserva ninguna de estas conversaciones. Escamoteó el mensaje del que Molina era el

¹⁰ BMA, capítulo 7.

portavoz en la novela y privilegió de este personaje los rasgos pintorescos y anecdóticos, unos rasgos que dejó, además, evolucionar hasta lo caricaturesco: William Hurt, el Molina de Babenco, trae ropa femenina, joyas, pasador, cose con una paciencia muy femenina; incluso trajo consigo a la cárcel una muñeca.¹¹ Su lenguaje reproducía en la novela el habla femenina, pero es en la película el de un homosexual rebuscado.¹² En una palabra, realiza lo que Manuel Puig calificó de "número de folle new-yorkaise et névrosée"¹³: el portavoz del escritor argentino se ha transformado, en la película, en una individualidad singular y curiosa pero vaciada del sentido que tenía en la obra original.

Lo mismo ocurre con el personaje de Valentín: el intelectual trabajador, que tenía en la novela un programa de lecturas estricto, el erudito polivalente que conocía tanto de arquitectura como de psicoanálisis o de política se ha transformado, al pasar de la página a la pantalla, en un ser muy a menudo inactivo, inmóvil en su cama durante largos momentos, y cuya única preocupación es hacer algo de gimnasia. Sus ideales marxistas siguen oponiéndole a la burguesía, pero sus opiniones políticas se vuelven también caricaturescas cuando le impulsan a rechazar cualquier forma de lujo, aunque es tan inofensiva como una ensalada de aguacates que se niega a probar con el pretexto de que lo va a ablandar.¹⁴

En cambio, Manuel Puig, a la hora de adaptar su novela para el teatro, logró evitar el escollo del que no se salvó Babenco: en las tablas evolucionan un Valentín y un Molina que proceden

¹¹ KSW, pls. 67, 152, 300, 324-33, 602-604.

¹² Dice Olga STEIMBERG DE KAPLAN que "Molina, homosexual, utiliza un lenguaje 'femenino'" (Manuel Puig, un renovador de la novela argentina, Tucumán, Secretaría de extensión universitaria, 1989, pág. 143); Véase también la película, pls. 99, 103, 303.

¹³ BENSOUSSAN, Albert, "Manuel Puig, une écriture de la liberté", in Le Langage et l'homme. Recherches pluridisciplinaires sur le langage, vol. XXVII, núm. 1, mars 1992, pág. 79.

¹⁴ KSW, pls. 138-146.

directamente de la novela: son los gemelos de carne y hueso de los seres de papel que pueblan la obra original. A diferencia de los protagonistas de la versión filmica, que han sido transfigurados por la adaptación, sólo perdieron algunos aspectos secundarios de su personalidad, y se puede afirmar que se transpusieron intactos de la novela al escenario, igual que las problemáticas que encarnan. Si Babenco dejó a un lado lo que representaban los personajes y el mensaje del que eran el portavoz en la novela para retratarlos con todo lo pintoresco de su singularidad, Manuel Puig logró conservarlos tales y como eran.

Las diferencias de tratamiento observables entre las versiones escénica y cinematográfica de El beso de la mujer araña demuestran que la obra, por lo menos no es adaptable de manera unívoca, y que su transposición de la página a las tablas o a la pantalla, sin ir hasta desfigurarla, ha modificado su sustancia. Pero ¿ocurrió lo mismo con la forma de la obra?, ¿el cambio de sistema semiótico sólo tuvo consecuencias sobre el contenido, o también sobre las particularidades narrativas de la obra original? Es en este aspecto de la novela de Puig que vamos a interesarnos ahora.

Ya hemos mencionado algunas de las características de la narrativa puigiana que destacan por su modernidad y su originalidad. Entre ellas se puede citar sin duda alguna la ausencia de narrador, o más precisamente, la ausencia de un narrador "tradicional" en ella: por supuesto, sigue existiendo en las novelas de Puig una instancia narrativa responsable del relato y de su organización, pero nunca se transparenta en el texto.¹⁵ Es una instancia narrativa que, según la fórmula de

¹⁵ Hilde CATTEAU analizó con mucha precisión las huellas que dejó en el texto dicha instancia narrativa. Estas son muy pocas veces lingüísticas; toman la forma de blancos tipográficos, de elipsis o de acotaciones introductorias, como las de "director" y "procesado" que introducen cada réplica de estos protagonistas durante sus entrevistas. A pesar de ser muy discretos, estos elementos bastan sin embargo para que se admita la existencia de dicha instancia narrativa (en Análisis narratológico comparativo de El beso de la mujer araña y Pubis angelical de Manuel Puig, tesina de filología románica, Universidad de Lovaina, 1986, págs. 19-22).

Olga Steimberg de Kaplan, "escamotea su presencia"¹⁶; ésta se queda, otra vez según la terminología de Gérard Genette, extradiegética.

Otro rasgo distintivo del escritor argentino es el de yuxtaponer en sus novelas "materiales en bruto"¹⁷, o sea materiales ficticios de índole tan diferente como diálogos, conversaciones telefónicas, informes, etc.; en una palabra, Manuel Puig acumula y junta un material novelístico heteróclito que no ha sido preparado para ser fácilmente interpretable, y que el lector tiene que cotejar para que nazca el sentido de la obra. En efecto, el relato se deduce de una comprensión global de los fragmentos novelísticos puestos al lado los unos de los otros.

Estas particularidades no dejan de conferir al lector un papel mucho más activo del que suele desempeñar leyendo cualquier novela. Dicho papel activo del lector se prolonga además dentro de algunas de las mismas modalidades narrativas: la falta de descripciones en la parte dialogística o la ausencia de marco espacial obliga los lectores de El beso de la mujer araña a reconstruir --o mejor dicho, construir-- el decorado de la acción, la apariencia física de los protagonistas, sus actitudes, sus movimientos, mediante los pocos elementos relativos a éstos que se transparentan en las réplicas de los personajes. Pues la narrativa puigiana se revela ser, como lo constataba Jorgelina Corbatta, una "obra abierta, en el sentido de Umberto Eco", una obra que "requiere la participación de un lector cómplice que organice los datos y colabore en su interpretación"¹⁸, una obra en la que, según Ernesto Sábato, "la creación se prolonga en el espíritu del que lee".¹⁹

Nos podemos preguntar ahora lo que va a suceder con estas

¹⁶ Olga STEIMBERG DE KAPLAN, op. cit., pág. 126.

¹⁷ Jorgelina CORBATA, Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig, Madrid, Editorial Orígenes, Colección "Tratados de Crítica Literaria", 1988, pág. 58.

¹⁸ Jorgelina CORBATA, op. cit., pág. 58.

¹⁹ Ernesto SABATO, "El escritor y sus fantasmas", en Olga STEIMBERG DE KAPLAN, op. cit., pág. 189.

características durante la labor de adaptación. Al pasar de la página a las tablas o a la pantalla, se ha conservado la aparente ausencia de instancia narrativa. Esto no parece nada extraño puesto que es ella uno de los elementos que más parecía predisponer la obra a verse adaptada. En efecto, teatro y cine también se caracterizan por una transparencia de la instancia narrativa muy comparable a la que se encuentra en la novela de Puig. Pero un análisis más detenido permite afirmar que dicha transparencia de la instancia narrativa no es exactamente idéntica en estos dos medios de transmisión: en el caso del teatro, el público es inmóvil frente a la escena y descubre los actores desde un punto de vista fijo e invariable.²⁰ En cambio, el cine posee un recurso que el teatro desconoce: el montaje. Este permite al director de cine hacer malabarismos con los diferentes planos, los ángulos de tomas de vistas múltiples o los encuadres diversos. Por este medio, el cineasta introducirá en la relación público-actores una variación casi infinita del punto de vista. Pues hay que constatar --con riesgo de destrozar la reputación cinematográfica de la narrativa puigiana, una reputación que tomó entre sus críticos la amplitud de un mito-- que la instancia narrativa de la obra original parece ser de índole dramática más bien que cinematográfica: en la novela, nunca hay intervenciones exteriores que organicen o modifiquen --como lo hace la cámara en la película-- la relación de lo narrado con el lector, o sea, el punto de vista de éste sobre el diálogo de los presos.

Babenco tuvo que sentir que la instancia narrativa de la novela de Puig no era totalmente idéntica a la del cine porque, sin adoptar por eso el punto de vista único e invariable del teatro --puesto que lo que hubiera rodado ya no se hubiera podido llamar cine-- buscó una solución susceptible de poner remedio a esta divergencia. Encontró una técnica de rodaje que le permitió borrar alguna que otra huella de sus intervenciones en la película: ésta consiste en superponer la cámara con uno de los

²⁰ Por supuesto, el punto de vista varía para cada espectador, pero cada uno ve la función entera sin que cambie su punto de vista.

protagonistas, en esconder al cineasta detrás de sus personajes. Esta técnica permitió a Babenco abandonar el punto de vista exterior del director de cine para que el espectador descubriera la acción vista ora con los ojos de Molina, ora con los de Valentín: como ya lo había hecho el novelista, el cineasta desaparece, dejando a sus protagonistas a solas.

Los siguientes ejemplos ilustran de manera significativa este modo atípico de rodar: durante un episodio de la película ubicado en la celda, la cámara se superpone a Molina mientras está tumbado, boca arriba, en el suelo. Durante los planos que siguen, el espectador ve pues a Valentín con una toma en contrapicado, exactamente como si estuviera en la posición de Molina, a solas con Valentín en la celda, sin cineasta ni cámara.²¹ Lo mismo ocurre en otro episodio de Kiss of the Spider Woman durante el cual Valentín trepa hasta la ventana:²² en esta escena, el espectador descubre a Molina desde el punto de vista del guerrillero, muy reconocible por ser una toma en picado. Por fin, Molina, en un arranque de buen humor, le echa a Valentín una sábana. Una superposición de la cámara con Valentín, en este momento preciso, da al espectador la impresión de que es él quien recibe la sábana.²³

Sin embargo, Babenco no generaliza esta técnica de rodaje --que, hay que reconocerlo, no hubiera podido adoptar de manera exclusiva sin caer en un cine experimental-- y los momentos durante los cuales no se transparenta el cineasta son bastante excepcionales; se reducen a algunos fragmentos de la adaptación fílmica.

A pesar de los esfuerzos de Babenco, las instancias narrativas de las tres versiones de El beso de la mujer araña logran pues equipararse sólo escasas veces. Lo mismo ocurre con las modalidades narrativas de la obra. En efecto, cine y teatro tendieron a reducir a algunas variantes la larga lista de técnicas narrativas de la novela. Desaparecen de las versiones

²¹ KSW, pl. 257.

²² KSW, pl. 113

²³ KSW, pls. 472-473.

adaptadas las notas al pie de página, se suprimen de manera casi integral los fragmentos escritos en bastardillas que representan los pensamientos de los personajes; y se borra también la diferencia entre diálogos introducidos por los nombres de los personajes --las acostumbradas acotaciones--, y diálogos acompañados solamente por guiones.

Esta reducción del número de las modalidades narrativas acarrea, al mismo tiempo, una aminoración del papel activo del lector: éste, frente a un todo compuesto de pocas formas diferentes y ya ordenado, se parece más a un receptor pasivo que al lector puigiano cómplice del acto creador y obligado a contribuir activamente a la producción del mensaje novelístico. Al ser adaptada, la novela puigiana pierde una de sus características: la de ser un texto inacabado que sólo se cumple plenamente durante el proceso de lectura y a la elaboración del cual el lector participa verdaderamente. Pierde esta característica sencillamente porque la adaptación es, antes que nada, una lectura de la obra. Adaptar las novelas de Puig significa pues para el adaptador desempeñar el papel activo que el escritor había reservado para el lector, y acabar la obra, ya no con una lectura, sino mediante otro proceso creador que se añade y completa el primero. Desde luego, las adaptaciones de El beso de la mujer araña no pueden ser sino particularmente reductoras, puesto que privan al lector a la vez de una participación activa a la obra y de un potencial de interpretaciones reducido por la singularidad del enfoque del adaptador.

Puede parecer paradójico que una obra que se nutrió de cine y de teatro sea tan difícil de adaptar de una manera satisfactoria. Pero El beso de la mujer araña hace más que nutrirse de cine y de teatro, hace más que acercarse a estos géneros y hermanarse sencillamente con sus técnicas o sus leyes: si la novelística puigiana se constituye en esta tierra de nadie donde literatura, teatro y cine coinciden, es que renunció a la pureza genérica. El objetivo de esta hibridación es alcanzar una práctica de la novela que algunos no dejarán de calificar de marginal o de atípica, y que se caracteriza por un

distanciamiento con respecto a la escritura novelística, pero un distanciamiento que sigue siendo relativo y que no va hasta el renunciamiento: este texto, nacido del encuentro de tres lenguajes, sigue colocándose bajo el signo de la novela, y a pesar de la marginalidad que lo caracteriza, realiza una verdadera elaboración literaria del material ajeno.

Ahora bien, al convertir las fuentes inspiradoras de la narrativa puigiana --el teatro y el cine-- en su medio de transmisión, se quita a la obra algunos de sus rasgos esenciales: primero desaparece la elaboración literaria que el novelista aplica a los lenguajes narrativos que ha anexado; después, al ser transpuesta en película o en obra de teatro, la narrativa puigiana pierde también una marginalidad que sacaba de la explotación de los lenguajes cinematográfico y dramático en el seno de la expresión novelística. El empleo de tales técnicas en la obra original ocasionaba un desfase con respecto a su género que la vuelta a estas formas como portadoras de la narración escamotea. Lo pudimos constatar a la hora de analizar las particularidades de la instancia narrativa en las tres versiones de El beso de la mujer araña: la ausencia de narrador parece atípica al lector de la novela, pero el espectador de teatro o de cine la juzgará normal. Estos sistemas semióticos se caracterizan *genéricamente*, y no individualmente como la obra de Puig, por una *transparencia* de la instancia narrativa.

Luego, las ya mencionadas facilidades de adaptación se revelan ser ilusorias, o mejor dicho, los paralelismos que se encuentran entre la obra original y sus adaptaciones sólo existen en el nivel formal, y no se acompañan con equivalencias de significaciones o de efectos, ni con analogías de recepción. Las versiones adaptadas no pueden, por consiguiente, reflejar la individualidad, la marginalidad, la originalidad, el carácter excepcional de la obra de Manuel Puig. Dada la índole anticipativamente cinematográfica y dramática de El beso de la mujer araña, alcanzar tales equivalencias a través de una vuelta a los sistemas semióticos inspiradores de la novela no era sino un reto.

Sin embargo, una certidumbre ilumina estas constataciones

más bien pesimistas: sea lo que sea, sólo podemos agradecer al dramaturgo y al cineasta habernos dado otras veces, mediante sus adaptaciones, una obra tan fascinante como lo es El beso de la mujer araña: como lo decía el propio Puig, "los caminos que unen a un autor con sus lectores pueden ser bastante tortuosos".²⁴

Bibliografía

Además de los libros y artículos mencionados en las notas, ha sido consultado el siguiente material:

BABENCO, Héctor, Kiss of the Spider Woman, HB Filmes LTDA /Sugarloaf films INC, Sao Paolo / Los Angeles, 1985 (cinta videográfica).

PUIG, Manuel, El beso de la mujer araña, Barcelona, Seix Barral, 1992 [fecha de la primera edición: 1976].

PUIG, Manuel, Bajo un manto de estrellas, Barcelona, Seix Barral, 1986 [fecha de la primera edición: 1983].

Nadine DEJONG
Université de Liège

²⁴ Manuel PUIG, en Juan Manuel GARCIA-RAMOS (ed.), La narrativa de Manuel Puig (por una crítica en libertad), La Laguna, Secretariado de publicaciones de la Universidad de La Laguna, Colección "Monografías", núm. 6, 1982, pág. 95.

