

MUTACIONES DE LA MUJER ARAÑA: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS VERSIONES NOVELÍSTICA, DRAMÁTICA Y CINEMATOGRAFICA DE UNA NOVELA DE MANUEL PUIG.

Nadine Dejong
Université de Liège

1. Una escritura fronteriza

«Cuando entré en el mundo de la literatura yo venía del mundo del cine»¹, explica Manuel Puig en una de las numerosas entrevistas en las que se expresa sobre sus encuentros y desencuentros con la escritura y el séptimo arte. El novelista argentino evoca repetidas veces una niñez acompañada por las películas que veía semanalmente y una involuntaria entrada en la literatura que se hizo por la puerta del cine cuando, en medio de su tercer guión, surgió el principio de lo que se iba a transformar en texto narrativo: «Yo no elegí», «Sin darme cuenta pasé del cine a la literatura»²; «Estaba planeando una escena del guión en que la voz de una tía mía, en off, introducía la acción en el lavadero de una casa del pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas del guión, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar»³. Había nacido la primera novela de Manuel Puig, *La Traición de Rita Hayworth*.

Pero este desvío no alejará mucho a Manuel Puig del universo del celuloide: un rasgo fundamental de su obra es la omnipresencia de lo cinematográfico en sus textos. Éste es el terruño en el cual se arraigan y del cual se nutren sus novelas. En el proceso de creación, es tan fundamental que preexiste a la escritura: «el cine actúa como un elemento germinal de algo que luego será la novela, aunque, en principio, estaba pensado para el cine»⁴. La influencia del cine sobre

1.- María Esther GILIO, «Algunas confesiones. Entrevista a Manuel Puig», en *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 38, junio de 1984, p. 6.

2.- Armando ALMADA ROCHE, *Buenos Aires, cuándo será el día que me quieras. Conversaciones con Manuel Puig*, Buenos Aires, Editorial Vinciguerra, Colección «Diálogos contemporáneos», 1992, pp. 167 y 18.

3.- Manuel PUIG, introducción a *La Cara del villano. Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 10.

4.- Fernando LARA, en Juan Manuel GARCÍA-RAMOS (ed.), *Manuel Puig*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Colección «Semana de autor», 1991, p. 84.

la obra de Puig es inmensa y honda; se nota tanto en los temas como en la escritura y, como lo confiesa él mismo, incluso tiende a suplantar los influjos literarios de los que se valen tradicionalmente los escritores: «No tengo modelos literarios evidentes, porque no ha habido, creo, influencias literarias muy grandes en mi vida. Este espacio está ocupado por las influencias cinematográficas»⁵.

Al lado de las confesadas influencias cinematográficas está otro polo de atracción, vigente aunque menos comentado por el escritor: la escritura teatral. Manuel Puig también fue un «dramaturgo casi secreto»⁶, cuya labor para el teatro, hasta poco casi totalmente inédita en español, ha sido rescatada del olvido por el paciente trabajo de Graciela Goldehuk y Julia Romero a partir de los manuscritos dejados por el escritor. Éstas hicieron patente que Puig, además de novelista y guionista, era un empedernido dramaturgo y que sus producciones para las tablas no se limitan a *El Beso de la mujer araña* y *Bajo un manto de estrellas*, dadas a conocer desde 1983 por la edición que publicó Seix Barral. El cotejo de las fechas de escritura incluso nos revela que Puig escribió simultáneamente con su novela *El Beso de la mujer araña* dos obras destinadas a los escenarios⁷, y un análisis de dicha novela a través del prisma de la escritura dramática confirma que ésta, a pesar de su estatuto de texto narrativo, comparte varios rasgos con la escritura destinada a una difusión teatral⁸.

La obra de Puig se distingue, pues, de la práctica tradicional de la novela, entre otras cosas por la contaminación que sufre por parte del cine y del teatro. El escritor se aventuró fuera de los caminos trillados para explorar las zonas fronterizas en las que la página entra en contacto con la pantalla o el escenario. Integró perfectamente los elementos cinematográficos o teatrales al género novelístico y les dio, dentro de éste, una función verdaderamente constructiva y un estatuto literario.

2. Una obra polifacética

Aunque las novelas de Manuel Puig originaron varias adaptaciones⁹, es *El Beso de la mujer araña* la que conoció más transformaciones: novela en su forma inicial, se verá pronto arrastra-

5.- Jorgelina CORBATA, «Encuentros con Manuel Puig», en *Revista Iberoamericana*, vol. II, núm. 123-124, abril-septiembre de 1983, p. 596.

6.- Contraportada de Manuel PUIG, *Bajo un manto de estrellas – El misterio del ramo de rosas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.

7.- Se trata del melodrama *Amor del bueno* y de la comedia musical *Muy señor mío*. Según Graciela Goldehuk, el título *Amor del bueno* «proviene de un verso del bolero “un mundo raro” que Puig incluyó en la novela que estaba escribiendo simultáneamente con este proyecto, *El beso de la mujer araña*» (Manuel PUIG, *Triste golondrina macho – Amor del bueno – Muy señor mío*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, pág. 63), una coincidencia temporal que confirman los manuscritos de este melodrama, fechados en 1974 (ibíd., pág. 64); en cuanto a *Muy señor mío*, esta obra fue escrita en 1975 (ibíd., p. 149).

8.- Véase mi artículo «*El beso de la mujer araña*: ¿escritura dramática?», por publicar en la *Revista de estudios hispánicos* (Puerto Rico). Aunque menos estudiado que su «textura cinematográfica» —la expresión es de René Alberto Campos—, el substrato dramático de esta novela fue analizado por Richard A. YOUNG («Narrative and Theatre: From Manuel Puig to Lope de Vega», in *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée [Renaissance Narrative and Drama / Récit et théâtre à la Renaissance]*, vol. XVIII, núm. 23., junio-septiembre de 1991, pp. 307-322), Eva GOLLUSCIO DE MONTOYA («Director and procesado: elementos pseudo dramáticos en *El Beso de la mujer araña*», in *Les Cahiers de Fontenay: Fontenay-aux-Roses; Actes du colloque sur l'œuvre de Puig et Vargas Llosa. Avril 1982*, núm. 26-27, junio de 1982, pp. 147-152) y por Juan Manuel MARCOS («Puig, Plutarco, Goethe: La dramaticidad cronotópica de *El Beso de la mujer araña*», in *Latin American Theatre Review*, vol. XX, núm. 1, otoño de 1986, pp. 5-9).

9.- En 1973, Leopoldo Torre Nilsson rodó, con un guión del propio Puig, *Boquitas pintadas* (1974), una película sacada de la novela homónima. Unos años más tarde, Raúl de la Torre llevó a la pantalla, esta vez sin la ayuda del autor, *Pubis angelical* (1982).

da de la página donde nació para ser llevada al escenario de los teatros y a la pantalla de los cines. Este abanico de «mutaciones» hace que no serán inútiles unas precisiones en cuanto a las distintas versiones de la obra que se analizará a continuación.

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 y se representó en varios países¹⁰.

Después de este paso por la tablas, las transfiguraciones de *El Beso de la mujer araña* se acabarán bajo la forma de un rollo de celuloide, un final que no es sin recordar las influencias cinematográficas de las que se nutrió la novela: viene del cine a él y vuelve. En 1980 recibe Manuel Puig otras propuestas del mundo del espectáculo: esta vez, el que se interesa por *El Beso de la mujer araña* es el cineasta 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 Cannes¹¹.

Semejante variedad de metamorfosis hace de esta obra un campo de investigación idóneo para ilustrar el cruce genérico que caracteriza la escritura de Manuel Puig. Pero unas consideraciones teóricas previas a la lectura particular de *El Beso de la mujer araña* darán a ésta una perspectiva mayor. Por eso, antes de adentrarnos en el cotejo de las tres versiones de dicha obra examinaremos a continuación algunas singularidades determinantes de las tres formas que toma ésta, así como las estrategias de las que debe, por consiguiente, hacer alarde la adaptación para no desfigurarlas.

3. Novela–teatro–cine: divergencias

Calificada a veces de «insoluble problème», de «mystérieux travail d'alchimiste», de «ciénaga pantanosa para el investigador»¹², la adaptación todavía no ha revelado todos sus secretos a los numerosos críticos que intentaron penetrarlos y sigue suscitando análisis contradictorios

10.- También existe una comedia musical en inglés adaptada de la novela, *Kiss of the Spider Woman: The Musical*, que se estrenó en 1990 con un libreto de Terrence McNally, música de John Kander y letra de Fred Ebb (véase Guadalupe MARTÍ-PEÑA, *Manuel Puig ante la crítica. Bibliografía analítica y comentada*, Frankfurt am-Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1997, p. 33).

11.- Han sido utilizadas las siguientes ediciones:

- Héctor BABENCO, *Kiss of the Spider Woman*, IHB Filmes LTDA / Sugarloaf films INC, Sao Paulo / Los Angeles, 1985 (cinta videográfica).

- Manuel PUIG, *El Beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1992 [primera edición: 1976].

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

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.».

12.- France LAURENDEAU, «L'insoluble problème de l'adaptation», in *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, núm. 163, invierno-primavera de 1986 (*Littérature québécoise et cinéma*), p. 19; Jean-Paul RAPPENEAU, Jean-Claude CARRIÈRE y Jacques GAJOS, «Du théâtre au cinéma ("Cyrano de Bergerac")», in *Études théâtrales*, núm. 2, 1992 («L'adaptation; du théâtre au cinéma, du roman au film»), p. 10; Jorge URRUTIA, *Imago literariae cine literatura*, Sevilla, Ediciones Alfar, Colección «Semiótica y crítica», núm. 1, 1984, p. 69.

reveladores de su impotencia frente a un objeto de estudio múltiple y heterogéneo. En efecto, la mayoría de los problemas que acarrea la adaptación se origina en la diferencia de índole que existe entre la novela, el teatro y el cine. El paso de uno de estos sistemas expresivos a otro implica cambios de materia, de soporte, de código, de retórica narrativa –en una palabra, de lenguaje y de sistema semiótico– que dificultan la transposición.

Efectivamente, grande es la diferencia entre el universo de la novela, constituido por palabras escritas, y el mundo del teatro o del cine, hecho de sonidos e imágenes¹³; a lo escrito se opone lo oral, a la expresión conceptual de la escritura se opone el vector visual, y de cada uno se deriva una percepción genuina: de gradual y sucesiva en el lenguaje literario, pasa a ser inmediata y simultánea en los códigos cinematográfico y teatral.

La índole del sistema expresivo condiciona también la elaboración del mensaje: el novelista sólo tiene que *enunciar* las cosas para que existan ante los ojos del lector; este recurso no vale para el guionista o el dramaturgo, que debe *enseñar* los hechos, *hacerlos ver u oír* al espectador¹⁴. Si aparecen algunas enunciaciones en un texto teatral o un guión, su calidad será diferente de la que tienen bajo la forma novelística; en las tablas o la pantalla, las palabras poseen un estatuto performativo o ilocutorio que no tienen en la página. Acciones, gestos y movimientos van a la par con el texto, lo prolongan y lo completan. Donde la novela sólo utiliza palabras para apropiarse del mundo, manipulándolo por mediación de la escritura, el teatro y el cine disponen de un abanico mucho más amplio de instrumentos para aprehender la realidad, y hacen malabarismos con todos sus componentes: «Le cinéaste s'empare, dans la bande-image, de la totalité des matériaux des arts de l'espace (formes, couleurs, espace), et dans la bande-son de la totalité des matériaux des arts du temps (les sons, les mots)»¹⁵.

Porque pertenecen a las artes espaciotemporales, teatro y cine pueden aspirar a una reproducción de la realidad más fiel, más completa que la de la novela, una reproducción que ya no es *representación* mediante palabras, sino *imitación* y *calco*. Sin embargo, es el cine el que va más lejos en el trabajo de copista del universo; en las películas se alcanza un altísimo grado de realismo, cercano a la ilusión. En cambio, el teatro «(...) n'est pas né d'un effort d'illusion tenté par le dramaturge (...)»; «(...) il n'est pas question ici de réalisme», «(...) le théâtre est un genre *conventionnel* et *symbolique*»¹⁶. En efecto, muchas de las convenciones de las cuales se nutre el teatro (los apartes, los monólogos, etc.), denuncian su estatuto ficticio y carecerían de sentido en la vida real.

13.- En este artículo, no analizaré el teatro en calidad de texto sino de *espectáculo*. Es la razón por la cual no lo mencionaré entre las artes de la palabra sino entre las de la imagen. Esta posición no es nada revolucionaria: son numerosos los críticos que definen la obra de teatro como un texto incompleto, dependiente de una puesta en escena para acceder a una existencia plena: «(...) si le roman est conçu, composé, écrit, pour devoir *se suffire à lui-même*, la pièce de théâtre est toujours, dans l'esprit de son auteur, destinée à n'exister vraiment que par une mise en scène, et devant un public» (Étienne FUZELLIER, *Cinéma et littérature*, París, Éditions du Cerf, 1964, p. 71); «Une comédie n'est vraiment achevée qu'après la première représentation» (Pierre de BEAUMARCHAIS, *Lettre au lieutenant de police* (fin 1782); citado en Pierre LARTHOMAS, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, París, Presses universitaires de France, 1980, pp. 32-33).

Sin embargo, tampoco analizaré una función particular realmente representada; seguiré a A. SERPIERI, que mira la puesta en escena «come variabile attualizante delle sue potenzialità» («hipótesis teórica de segmentación del texto teatral», en *Strumenti Critici*, 32-33, 1977, pp. 108-109; citado en José-Luis GARCÍA BARRIENTOS, «Escritura / Actuación. Para una teoría del teatro», in *Segismundo, revista hispánica de teatro*, núm. 33-34, 1981, p. 10). Luego, consideraré el texto de Puig, por lo demás rico en indicaciones en cuanto a la interpretación, los gestos y las luces, como el germen de una función virtual. Esta función –ideal e inexistente– que se deduce de las acotaciones del autor es la que analizaré en estas páginas.

14.- Véase Pierre MAILLOT, *L'écriture cinématographique*, París, Méridiens Klincksieck, 1989, pp. 161-162, y Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, *De la littérature au cinéma*, París, Armand Colin, 1970, p. 183.

15.- Pierre MAILLOT, *op. cit.*, p. 108.

16.- Étienne FUZELLIER, *op. cit.*, pp. 55, 55 y 54; el subrayado es mío.

El teatro renuncia luego más que el cine a la reproducción detallista del mundo: «Au cinéma, les décors, les lumières, les accessoires, les ambiances sonores et visuelles, les actions secondaires (...) parlent autant que l'action de l'acteur, et bien plus qu'au théâtre»¹⁷. Éste, incapaz de rivalizar con el cine por lo que concierne el ambiente o el decorado, centra su atención en los personajes, en el conflicto que los opone y en el texto.

En efecto, los diálogos tienen en las tablas una preponderancia que no conocen en la pantalla, entre otras cosas porque representan la principal fuente de información para el público: «El lenguaje teatral tiene que suplir la imagen y el gesto, no perceptibles en sus enteras calidades expresivas para todos los espectadores»¹⁸. Se diferencia entonces del lenguaje cinematográfico; éste, apoyado por gestos o expresiones que, gracias a los encuadres de primer plano, el espectador no se pierde, sería redundante si explicitara, como lo hace el diálogo de teatro para su público, unos hechos que aparecen claramente en la pantalla. Y precisamente porque el texto dramático está previsto para una función, se distingue también del lenguaje espontáneo: siendo, a veces, lo natural mucho menos escénico que lo fingido, las convenciones teatrales son aparentes en las tablas. Todas estas particularidades imponen al texto dramático una «estilización»¹⁹ que viene a formar parte de su especificidad.

A pesar de esta estilización que lo aleja del realismo, el teatro ofrece a sus espectadores una autenticidad que desconoce el cine: trueca la pantalla plana de la salas oscuras por unos actores de carne y hueso y un espacio real, de tres dimensiones y con perspectiva. Por eso la obra de teatro no nos es dada de una vez para siempre, como la novela o la película; existe a través de una serie de funciones cada vez diferentes, en un proceso de creación siempre repetido e inacabado.

Se ve que, pasando de un género a otro, se modifican considerablemente las condiciones de recepción. Poco tiene que ver la transmisión de la novela, individual y privada, con la de la película o de la obra de teatro, colectiva y pública. En aquella el lector elige el ritmo de su lectura, puede volverse para atrás y releer un fragmento complejo, o interrumpirse y retomar más tarde el hilo del relato; en éstas la proyección y la función se imponen a los espectadores sin que ellos puedan influir en su ritmo o interrumpirlas. Teatro y cine deben entonces ser directamente inteligibles, desde la primera visión, y no exceder cierta duración. En cambio, la novela, por dar más libertad a su lector, desconoce esas obligaciones.

Luego la extensión, el ritmo, la dinámica interna de las obras dependen también de su soporte, y si la novela se extiende en capítulos numerosos, la obra de teatro comprende escenas reunidas en un número limitado de actos; en cuanto a la película, se compone de una multitud de planos, a veces muy breves y agrupados en secuencias. El principio organizador que rige la sucesión de los planos es el montaje. Éste participa de la especificidad del lenguaje cinematográfico y, por esta razón, merece un examen más detenido.

El montaje es parte integrante de lo que llama Pierre Maillot la «doble puesta en escena», por la cual se distingue el cine del teatro: «Le réalisateur de cinéma se livre à un double travail de "mise en scène". Au cours du premier, il travaille exactement comme le metteur en scène de théâtre (...). [Son] deuxième travail est le choix des plans sonores et visuels selon lesquels cette première mise en scène sera présentée au spectateur, c'est-à-dire la construction de la forme cinématographique (le découpage-montage). Il s'agit, en quelque sorte, d'une deuxième mise en scène, d'une stratégie de la vision-audition sur la première mise en scène»²⁰. La especificidad del

17.- Pierre MAILLOT, *op. cit.*, p. 217.

18.- Joaquín ENTRAMBASAGUAS, *Filmoliteratura. Temas y ensayos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1954, pp. 99-100.

19.- Étienne FUZELLIER, *op. cit.*, p. 110 y Herman CLOSSON, *Le théâtre cet inconnu*, Bruselas / París, Éditions Formes, 1945, p. 29.

20.- Pierre MAILLOT, *op. cit.*, p. 132.

cine con respecto al teatro procede pues del hecho de que sustituye a la focalización fija y única del espectador de teatro un punto de vista que los encuadres y el montaje hacen móvil y variable.

Aludir a los planos, a los encuadres, al montaje incita a tratar otro rasgo particular del cine: la omnipresencia de las técnicas en su proceso creativo. Rodar una película es una empresa compleja que necesita las competencias de un gran número de personas y que se realiza en colectividad. En una creación cuyas responsabilidades son múltiples, el autor de cine o el guionista tiene que renunciar a la omnipotencia de la que disfruta el novelista y contentarse con una participación precisamente delimitada a la creación de la película, una participación mucho más reducida que la del dramaturgo; éste sólo comparte la responsabilidad de la obra con el director de teatro y los actores.

La estructura compleja e imponente del cine se sitúa además en la zona fronteriza donde lo artístico llega a confundirse con lo comercial: los imperativos económicos, administrados por el productor, llegan a influir en las elecciones estéticas. «Par ailleurs le cinéma est une industrie»²¹, escribía Malraux...

4. La adaptación: búsqueda de una convergencia

En este contexto, no desprovisto de equívoco, se inscribe la adaptación de obras literarias: ella también es subordinada, sea a decisiones estéticas, sea a intereses económicos. En efecto, la adaptación puede transformarse en una empresa publicitaria de gran eficacia: el nombre de un autor famosísimo y legitimado en la esfera etérea y puramente artística de la literatura, sirve de garantía de calidad a la película que se inspira de su obra. Pero puede también presentarse la situación contraria; el cine se interesa por una novela que sólo tuvo una difusión confidencial, que no puede valer luego como estrategia publicitaria pero cuyo argumento sedujo al séptimo arte. El libro conocerá un inmenso éxito después de ser llevado a la pantalla.

Esta doble función resume perfectamente la índole dual de la adaptación: a la vez «buena» y «mala», «digna» e «indigna», suscita un debate de configuraciones múltiples, pocas veces ajeno de contradicciones y paradojas. La simplicidad definitoria de la adaptación («transformation d'un texte non dramatique (...) en texte pour la scène»²², «transposition pour un film d'une oeuvre conçue dans un but différent»²³) es sólo superficial, y el hecho de que se basa en términos de sentido extenso –hay mil maneras de transformar o transponer– no deja de plantear problemas.

Primero, la única interpretación de esta definición que fue admitida fue la de la mayor fidelidad; tanto al nivel de la forma como al nivel del fondo, tanto por lo que concierne la letra como por lo que concierne el espíritu, el adaptador tenía que crear una obra parecida en todo y por todo al original. El más mínimo incumplimiento con respecto a la regla de la fidelidad bastaba para que la obra cayera de la categoría de la adaptación en la de la traición.

En cuanto al fondo, tales riesgos eran mínimos: un argumento puede conservarse intacto a pesar de viajar de la página a las tablas o a la pantalla. Pero infligir a la forma tales traslados es mucho más arduo. Algunos incluso ponen en duda el hecho de que sea posible²⁴. Otros les con-

21.- En *Psychologie du cinéma*. Este fragmento es citado en Jean MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma. I Les structures*, París, Éditions universitaires, 1963, p. 29.

22.- Michel CORVIN (ed.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, París, Bordas, 1991, p. 13 (entrada «adaptation»).

23.- Jean-Loup PASSEK (ed.), *Dictionnaire du cinéma*, París, Larousse, 1992, p. 742 (en el léxico, entrada «adaptation»).

24.- Escribe José Agustín MAHIEU: «más difícil es –expresivamente imposible– reproducir [en el cine] el estilo y la forma literaria» (en «Literatura y cine en Latinoamérica», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 367-368, enero-febrero de 1981, p. 300).

testarán, y entre ellos Pere Gimferrer y Jean Mitry, que sea posible o no, «(...) en sí mismo, un argumento no es una obra»²⁵, que «il est impossible de ne pas s'occuper de la forme puisque c'est la forme d'une oeuvre qui lui confère à la fois *pouvoir et sens*», y, por fin, que «réduire une oeuvre d'art à son argument c'est exactement la nier comme oeuvre d'art»²⁶.

El problema considerado así, la adaptación no puede ignorar la forma, so pena de traicionar no sólo la obra original sino también su estatuto de obra artística. Entonces se empeña en encontrar traducciones visuales del lenguaje verbal, y transcribe minuciosamente cada palabra, cada frase y cada rasgo estilístico mediante imágenes. Pero este camino, tan fácil y directo, que ha sido trazado entre palabras e imágenes empieza a parecer sospechoso y poco respetuoso de la complejidad de tal «traducción». Una reflexión más profunda sobre las diferencias radicales entre los lenguajes novelístico, teatral y cinematográfico evidencia la irreductibilidad de sus índoles y técnicas respectivas, y somete a discusión la autenticidad de la transposición: «il est impossible de traduire une magie verbale en magie visuelle, leurs sens, leurs perspectives, leur horizon, étant radicalement différents»²⁷; «l'image trahit la pensée»²⁸.

Los que toman en cuenta la dependencia estrecha del mensaje con respecto al lenguaje que lo transmite tildan entonces de «ilusoria»²⁹ la fidelidad absoluta, celebrada antaño, de la adaptación. Ahora ésta, si quiere ser fiel, ya no puede ignorar las repercusiones en la significación que provoca el paso de un sistema comunicativo a otro. Reconocido esto, se admite también que «les moyens de signifier n'étant pas les mêmes, les processus ne sauraient être identiques»³⁰.

Luego la adaptación adquiere cierta independencia con respecto al original; ya no es una copia minuciosa de éste. Ahora, en vez de buscar *correspondencias directas* entre palabra e imagen, se intenta crear, de manera autónoma y con procedimientos a veces muy diferentes de los que usaba el novelista³¹, *equivalencias*³² de significaciones. Pere Gimferrer da un paso más en esta dirección y adopta una posición interesante y muy pertinente: se coloca, ya no al nivel del proceso creativo, sino al nivel del público, y requiere equivalencias, no entre los diferentes lenguajes, sino en cuanto a la *recepción* de la obra: «(...) una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios –la imagen– el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal –la palabra– produce la novela en el lector»³³.

Esta nueva visión de la adaptación provoca una inversión de los valores que se le atribuía. Ya no se habla de mimetismo; igual que la traducción, la adaptación tiene que desconfiar de los «fal-

25.- Pere GIMFERRER, *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 52.

26.- Ambos fragmentos están en Jean MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma. II Les formes*, París, Éditions universitaires, 1965, p. 352. El autor extiende por otra parte su razonamiento a la letra y al espíritu, que considera tan inseparables como la forma y el fondo: «Trahir la lettre c'est trahir l'esprit car l'esprit n'est nulle part ailleurs que dans la lettre» (ibíd., p. 348).

27.- Ibíd., p. 340.

28.- R. de Gourmont, citado en Jeanne-Marie CLERC, *Écrivains et cinéma*, Metz, Presses universitaires de Metz, 1985, p. 30.

29.- André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Éditions du Cerf, 1975, p. 101.

30.- Jean MITRY, *op. cit.*, p. 357.

31.- Un ejemplo muy famoso es el de Jean Delannoy que, en su adaptación fílmica de *La Symphonie pastorale* d'André Gide, sustituye al empleo recurrente del pretérito una omnipresencia de la nieve (citado en André BAZIN, *op. cit.*, p. 97).

32.- Este vocablo es recurrente en la crítica cinematográfica: lo emplea André BAZIN (*op. cit.*, p. 97), Jeanne-Marie CLERC (*op. cit.*, p. 24) y Pere GIMFERRER (*op. cit.*, p. 31).

33.- Pere GIMFERRER, *op. cit.*, pág. 61; el subrayado es mío. Por muy pertinente que sea la posición de Gimferrer, éste cede al atractivo de la simetría y opone la palabra a la imagen olvidándose de que el cine dispone también de otros medios, como la música o el sonido, para sustituir al verbo. Hecha esta rectificación, se puede extender al teatro este razonamiento que su autor aplica al cine.

«Plus l'adaptateur veut rester discrètement caché derrière le roman, plus il le trahit»³⁴. Se reconoce entonces a la adaptación el derecho de ser, en cierta medida, autónoma y creativa, puesto que, por este rodeo, logra esquivar las dificultades que nacen de las divergencias entre los sistemas comunicativos y se acerca más a la versión original: «(...) étant donné la différence fondamentale entre le roman et le théâtre, ne faut-il pas admettre que la plus grande fidélité d'une pièce à un texte romanesque est de lui être totalement infidèle?»³⁵. Siendo la fidelidad incapaz de ser fiel, se pide entonces a la infidelidad que lo sea...³⁶

Sin embargo, la adaptación no alcanzará sin dificultades esta fidelidad a la que aspira, y tropieza ya con un nuevo obstáculo. En efecto, como observa Jeanne-Marie Clerc con mucha agudeza, «on attend [de l'adaptation] qu'elle soit l'exacte illustration des mots, la traduction littérale des descriptions, on veut y entendre l'écho sonore des paroles attribuées par le romancier aux personnages. Enfin, on exige le même rythme narratif, la même histoire mais aussi le même discours que celui véhiculé par le langage romanesque. Sans se douter que chacun de ces éléments n'a d'existence que réfracté dans l'imaginaire du lecteur (...). On voudrait que l'adaptation restitue à la fois la réalité parfaitement subjective et individuelle suscitée par le roman chez chaque lecteur et la réalité du livre lui-même»³⁷. Añado a esta observación que la propia adaptación también es una lectura subjetiva, entre muchas otras, de la obra original; nace de una interpretación personal que, a pesar de querer alcanzar cierta universalidad, sigue siendo singular.

Dividida entre la forma y el fondo, el espíritu y la letra, un mimetismo ilusorio y una creación esclavizada, la adaptación es pues una operación oscura y compleja. Lo es aún más por el hecho de que manipula y transforma, no la obra original, sino una lectura de ésta.

5. Las mutaciones de la mujer araña

El Beso de la mujer araña parece desmentir las dificultades, sin embargo unánimemente reconocidas, de la operación de adaptación: todos, tanto los filólogos como los críticos de cine, siempre afirmaron que la novela de Manuel Puig era muy adaptable³⁸. En efecto, por sus particularidades formales la novela parece, a primera vista, estar predestinada a sufrir unas mutaciones genéricas. La primera fase de la labor adaptadora comprobará 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, aunque pocas veces estuvieron de acuerdo en el campo tan complejo y controvertido de la adaptación, los teóricos del cine 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 mis-

34.- Dominique LEDUR, «Réflexion sur l'adaptation théâtrale», en *Études théâtrales*, núm. 2, 1992, p. 28.

35.- *Ibid.*, p. 30. Esta observación vale también para la adaptación de novelas al cine.

36.- Los teóricos, frente a tantas alternativas (fondo-forma, fidelidad-búsqueda de equivalencias, etc.), intentan domeñar este material complejo pegándole etiquetas: combinando estos criterios, elaboraron clasificaciones, desgraciadamente casi tan numerosas como sus autores. Según el grado de fidelidad y su objeto, se habla pues de las siguientes categorías: fidelidad ausente, más o menos presente o muy presente; comentario o analogía, etc. Que se refiera el lector interesado en estas terminologías al libro de Alain GARCIA, *L'adaptation du roman au film*, París, I.F. diffusion, 1990, p. 20; encontrará allí algunas de estas clasificaciones.

37.- Jeanne-Marie CLERC, *op. cit.*, pp. 21-22.

38.- «Dos elementos de la novela facilitaban sus adaptación teatral», constata Osvaldo Obregón al analizar su versión escénica («*El Beso de la mujer araña*: la adaptación teatral de Manuel Puig», en *Les Cahiers de Fontenay, Fontenay-aux-Roses ; Actes du colloque sur l'oeuvre de Puig et Vargas Llosa, avril 1982*, núm. 26-27, junio de 1982, p. 115); y, en una nota de crítica cinematográfica muy breve, Frédéric Vitoux menciona sin embargo que «Hector Babenco (...) s'inspirait de l'excellent bouquin de Manuel Puig, merveilleusement adaptable» («Un peu», in *Le Nouvel Observateur*, 7-13 de junio de 1985, p. 17).

mas 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 trabas en la obra original.

Ahora bien, el adaptador que se encargó de transformar la 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 otras, «de tiempo limitado».

Esta constatación no hace sino confirmar la «adaptabilidad» natural de la obra. Pero sí, en esta fase de la labor adaptadora, las dos versiones de *El Beso de la mujer araña* tienen en común varios procedimientos que examinaremos a continuación, veremos más tarde que también se separan y presentan unas divergencias bastante importantes³⁹.

Al adaptar la novela del escritor argentino para las tablas o la pantalla, tanto Puig como Babenco han dejado de 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 Valentín⁴⁰, 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».

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 filme⁴¹.

39.- Otra divergencia, que será imposible analizar con todo detalle en el marco reducido de este artículo, es la misma escritura empleada en los tres géneros, que también es reveladora de las particularidades de cada uno de ellos: en la novela, se puede calificar de materializante o «sobresignificativa» [véase mi «art. cit.»] porque suple con gran variedad de estrategias la ausencia de descripciones de movimientos, entonaciones o emociones de los personajes; el texto dramático conserva algo de esta redundancia, más que las réplicas cinematográficas que ya no necesitan esas estrategias puesto que las completa con eficacia una profusión de planos o encuadres.

40.- *BMA*, capítulo 5 y pp. 127-128.

41.- *BMA*, pp. 249-254 y *BMA* (dram.), pp. 132-133 para la obra de teatro, *BMA*, p. 254 y *KSW*, pls. 601-602 para la película.

MUTACIONES DE LA MUJER ARAÑA: ANÁLISIS COMPARATIVO DE...

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 adaptada⁴².

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 teatro⁴³.

Estas prácticas, y sobre todo las últimas que hemos 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 unos elementos prescindibles, sino a unos 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 ha intentado preservar en lo posible lo que se puede considerar como el armazón de la obra original, es decir, el diálogo de los presos en la celda. Manuel Puig orienta preferentemente sus supresiones hacia episodios ubicados fuera de la celda, hacia acontecimientos posteriores a la salida de la cárcel de Molina⁴⁴, o hacia elementos que no pertenecen a la ficción primera sino a ficciones secundarias: 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 teatro⁴⁵.

El sacrificio de estos acontecimientos, que se pueden calificar de accesorios, permite a Manuel Puig conservar casi intacto el extenso diálogo que se desarrolla, día tras día, en la celda siete. Éste diálogo se ve muy poco afectado por las diferentes operaciones encaminadas a la reducción de la materia original y sólo sufre las manipulaciones ineludibles durante cualquier adaptación, a saber unas contracciones y unos cortes de amplitud restringida. El hecho de que

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

43.- *BMA*, pp. 163-180, *BMA* (dram.), p. 111.

44.- De los acontecimientos que pasan después de que Molina salga de la cárcel, el dramaturgo conservará los elementos esenciales y los comunicará al público mediante un curioso diálogo en que cada preso cuenta al otro, en futuro, lo que le va a ocurrir [*BMA* (dram.), pp. 139-140]. Esta comunicación extremadamente codificada, que da la espalda a la ilusión referencial, está perfectamente en adecuación con la índole profundamente convencional y simbólica de la escritura dramática.

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

Puig renuncie a los elementos periféricos le permite 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 conserva los episodios ubicados fuera de la celda o de la cárcel, que Puig había sea suprimido, 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 sacrifica 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 imágenes⁴⁶.

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 realizadas, en la adaptación cinematográfica, por una «puesta en imágenes» que permite a los espectadores visualizar estos episodios⁴⁷. 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 fílmica, la maquinación tramada contra Valentín es doble: como en la novela, las autoridades de la 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 (el 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 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 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 los elementos periféricos en el caso de Babenco, y el armazón de la obra en el caso de Puig. Aquí se puede observar la misma divergencia: puesto que Manuel Puig sólo realizó unos escasos cortes en las conversaciones de la celda siete, logró sal-

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

47.- KSW, pls. 231-255 y 405-410.

var los contenidos que éstas transmitían. En cambio, Babenco, que tuvo que suprimir mucho más que Puig en esta parte de la novela, tuvo que 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 han sido 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 interés⁴⁸, escamotea también la reivindicación de la cultura popular musical presente en la obra original, y se centra 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 sometida al hombre que, en aquella época marcada por los movimientos de reivindicación feministas, recibía más críticas que alabanzas. A lo largo de la novela, los dos presos intercambian 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. Escamotea el mensaje del que Molina era el portavoz en la novela y privilegia de este personaje los rasgos pintorescos y anecdóticos, unos rasgos que deja, además, evolucionar hasta lo caricaturesco: William Hurt, el Molina de Babenco, lleva ropa femenina, joyas, un pasador y cose con una paciencia muy femenina; incluso trajo consigo a la cárcel una muñeca⁴⁹. Su lenguaje, que reproducía en la novela el habla femenina⁵⁰, es en la película el de un homosexual rebuscado. En una palabra, realiza lo que Manuel Puig calificó de «número de folle new-yorkaise et névrosée»⁵¹: el portavoz del escritor argentino se ha transformado, en la película, en una individualidad singular y curiosa pero desprovista 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 sabía 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, aun cuando es tan inofensiva como una ensalada de aguacates que se niega a probar con el pretexto de que lo va a ablandar⁵².

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

48.- BMA, capítulo 7.

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

50.- 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.

51.- Albert BENSOUSSAN, «Manuel Puig, une écriture de la liberté», in *Le Langage et l'homme. Recherches pluridisciplinaires sur le langage*, vol. XXVII, núm. 1, marzo de 1992, p. 79.

52.- 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 fílmica, 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 los portavoces 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 por lo menos que la obra 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 ¿ocurre lo mismo con la forma de la obra?, ¿el cambio de sistema semiótico sólo ha tenido consecuencias sobre el contenido, o también sobre las particularidades narrativas de la obra original? Es a 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 casi nunca se transparenta en el texto⁵³. Es una instancia narrativa que, según la fórmula de Olga Steimberg de Kaplan, «escamotea su presencia»⁵⁴ y se queda, según la terminología de Gérard Genette⁵⁵, extradiegética.

Otro rasgo distintivo del escritor argentino es el de yuxtaponer en sus novelas «materiales en bruto»⁵⁶, o sea un material ficticio 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, realiza un collage cuyas partes tienen que ser cotejadas por el lector 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 a 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 constataba Jorgelina Corbatta, una «obra abierta», en el sentido de Umberto Eco, una obra que «requiere

53.- Hilde CATTEAU analizó con mucha precisión las huellas que dejó en el texto dicha instancia narrativa. Éstas 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, pp.19-22).

54.- Olga STEIMBERG DE KAPLAN, *op. cit.*, p. 126.

55.- *Figures III*, París, Seuil, 1972.

56.- Jorgelina CORBATTA, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Editorial Orígenes, Colección «Tratados de Crítica Literaria», 1988, p. 58.

la participación de un lector cómplice que organice los datos y colabore en su interpretación»⁵⁷, una obra en la que, según Ernesto Sábato, «la creación se prolonga en el espíritu del que lee»⁵⁸.

Nos podemos preguntar ahora lo que va a suceder con estas 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 ella es uno de los elementos que más parecían 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 invariable⁵⁹. En cambio, recurriendo al montaje, 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– 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 (en cuyo caso lo que hubiera rodado ya no se hubiera podido llamar cine) buscó una solución susceptible de remediar esta divergencia. Encontró una técnica de rodaje que le permitía borrar alguna que otra huella de sus intervenciones en la película: ésta consiste en superponer la cámara con uno de los protagonistas, en esconder el cineasta detrás de sus personajes. Esta técnica permite a Babenco abandonar el punto de vista exterior del director de cine para que el espectador descubra 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 cámara⁶⁰. Lo mismo ocurre en otro episodio de *Kiss of the Spider Woman* durante el cual Valentín trepa hasta la ventana⁶¹: 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 sábana⁶².

57.- Jorgelina CORBATA, *op. cit.*, p. 58.

58.- Ernesto SÁBATO, «El escritor y sus fantasmas», en Olga STEIMBERG DE KAPLAN, *op. cit.*, p. 189. Para un análisis más detenido del papel del lector en la narrativa puigiana, véase Geneviève FABRY, *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998.

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

60.- KSW, pl. 257.

61.- KSW, pl. 113.

62.- KSW, pls. 472-473.

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 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 amonización 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.

6. ¿Mutaciones o metamorfosis?

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 ha renunciado 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 renunciamento: 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, convertir las fuentes inspiradoras de la narrativa puigiana —el teatro y el cine— en su medio de transmisión, resta a la obra algunos de sus rasgos esenciales: primero desaparece la elaboración literaria que el novelista aplica a los lenguajes narrativos que se ha apropiado; 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 para el 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»⁶³.

63.- Manuel PUIG, en Juan Manuel GARCÍA-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, p. 95.