

LA TRANSMODALIZACIÓN INTERMODAL EN LA OBRA DE MANUEL PUIG: *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA* (1976 Y 1981)

LAURA CATALÀ MARTÍNEZ
Universidad Nacional de Educación a Distancia

La novela *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig enfrenta a dos personajes aparentemente opuestos que le sirven al autor para abordar temas tan ferozmente acallados como la identidad sexual y de género o la inconformidad política. El presente artículo analiza los cambios introducidos por el escritor argentino en la adaptación teatral de su ficción, que realizó en 1981.

PALABRAS CLAVE: Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, transmodalización intermodal, literatura argentina del siglo XX.

Intermodal Transmodalization in Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman* (1976 and 1981)

Manuel Puig's novel *Kiss of the Spider Woman* (1976) presents two apparently opposed characters whose face-off allows the writer to address issues as fiercely silenced as sexual and gender identity or political nonconformity. This article analyzes the changes introduced by the Argentine writer in his theatrical adaptation of the novel in 1981.

KEY WORDS: Manuel Puig, *Kiss of the Spider Woman*, intermodal transmodalization, 20th century Argentine literature.

El modo más acertado de definir la transmodalización sería, en palabras de Gerard Genette, “una transformación que afecta a lo que se llama, desde Platón y Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: *narrativo* o *dramático*” (1989: 256). Así, las transformaciones modales pueden ser en primera instancia de dos clases: intermodales, que se relacionan con el paso de un modo a otro; e intramodales, aquellas cuyos cambios realizados afectarán al funcionamiento interno del modo. Esta doble distinción nos proporcionará cuatro variedades, de las que dos son intermodales —paso del modo narrativo al dramático o “dramatización” (la que trataremos a lo largo del artículo); paso inverso del modo dramático al narrativo o “narrativización”— y dos intramodales —las variaciones del modo narrativo y las del modo dramático. El objetivo de nuestro trabajo es, por tanto, y una vez presentados los protagonistas, analizar si la transmodalización efectuada por

Manuel Puig de su novela *El beso de la mujer araña* (1976) propició cambios significativos en la trama y esencia de los personajes principales.

Al examinar la caracterización de un personaje existe una forma de clasificación válida para todos ellos, protagonistas o secundarios. Se trata de la función, es decir, si nos hallamos ante un personaje dinámico o estático, si su personalidad se ve modificada o no a lo largo del curso de la historia. De esta forma, si para determinar su carácter debemos preguntarnos cómo es, definir su función equivaldrá a averiguar qué aporta o para qué aparece en una obra. Como apunta José Luis García Barrientos, “los atributos de su carácter posibilitan que cumpla determinadas funciones y, a la inversa, el desempeñar tales o cuales funciones también caracteriza al personaje” (2001: 176).

En *El beso de la mujer araña* encontramos dos personajes principales: Luis Alberto Molina y Valentín Arregui; y cuatro secundarios: Marta (enamorada de Valentín), la madre de Molina, Gabriel (enamorado de Molina) y el director de la prisión. Luis Alberto Molina es un vidrierista¹ de 41 años de clase media encarcelado por corrupción de menores. Su gran pasión, aparte de la decoración, es el séptimo arte, gusto compartido con su madre, con quien vivía antes de su reclusión. Se trata asimismo de alguien sentimental, apasionado y sencillo que asegura querer ser mujer, tal y como le explica a Valentín: “Sí, y eso les contesto... ¡regio!, ¡de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser mujer. Así que ahorrame de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza” (Puig, 2002: 17). Este es un aspecto de especial relevancia, pues nos lleva a plantearnos la situación tanto de la homosexualidad como de la transexualidad a mediados de los setenta en Argentina.

La década de los setenta estuvo marcada por un cambio político intenso. A mediados de la misma se estableció en Argentina la dictadura militar, un régimen político que marginaba e ignoraba las realidades trans, lésbicas y gays. Por ello, conviene estudiar la funcionalidad de las notas a pie de página en la novela, que podrían explicarse a partir de la hipótesis de Iker Larringan Fernández (2011: 231): quizá persigan un fin pedagógico para todas aquellas personas con prejuicios hacia la homosexualidad, como sería el caso de la izquierda peronista argentina. “Manuel tenía la misión política de educar tanto a las víctimas como a los ejecutores de la homofobia en América Latina” (Levine, 2002: 240).² Esta aseveración la refuerza Mariela Peller (2009: 3), quien menciona que Manuel Puig había

¹ La Real Academia Española define la palabra como sigue: “persona encargada de disponer artísticamente los objetos que se muestran en los escaparates”.

² La ignorancia sobre la homosexualidad por parte de Valentín, a su vez, reforzará la necesidad de la inclusión de las notas, pues la primera, de hecho, aparece al final de la siguiente declaración: “Yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco” (Puig, 2002: 53).

participado en 1971 de las primeras discusiones en el seno del Frente de Liberación Homosexual en la Argentina (FLH), por lo que conocía las opiniones políticas acerca de la homosexualidad que por entonces se profesaban. En este sentido, la novela pone de relieve la resistencia de la izquierda política de los setenta para aceptar homosexuales en sus filas: el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) había denunciado con estupefacción que sus militantes eran reclusos en las mismas celdas que los homosexuales.³ Las notas a pie de página, en definitiva, brindan una imagen novedosa de la homosexualidad, pues “se da a un personaje homosexual la capacidad de hablar por sí mismo e incluso ser el motor de la trama” (Mira, 1999: 114). Inferimos, en consecuencia, que Manuel Puig trata de difundir una información que había sido violentamente negada a la sociedad sobre un colectivo que seguía irremediabilmente arrastrando una intensa marginación.⁴

A partir de la década de los ochenta se visibilizará un nuevo modelo de relación gay/gay (Melo, 2011: 264-265) en el que ya no es la loca afeminada la que se somete a la voluntad del macho, sino que un hombre asimismo asumido como masculino y homosexual se relaciona de igual a igual con un sujeto similar. Pero que a mediados de los setenta Molina, la loca afeminada, sea la protagonista de la novela, cambia radicalmente “la clásica representación de la marica en Argentina que, sobre todo en la ficción cinematográfica, y siguiendo los parámetros de Hollywood, aparecía como blanco fácil para hacer reír” (Melo, 2011: 267). Sin embargo, Puig quiere dejar constancia de que su personaje únicamente representa una de las múltiples expresiones de la homosexualidad, lo cual transmitirá mediante la respuesta que Molina ofrece a Valentín:

—Mirá, mis amigos han sido siempre... putazos, como yo, y nosotros entre nosotros, ¿cómo decirte?, no nos tenemos demasiada confianza,

³ “Para los militares, la inclusión en una celda de un guerrillero y un homosexual facilitaba la identificación simbólica de larga data en la sociedad entre los homosexuales, los apátridas y la izquierda apátrida subversiva. Los militares creían que los homosexuales eran más ‘blandos’ y podían delatar, bajo tortura, algún secreto de los guerrilleros, faceta también explotada en la ficción literaria” (Melo, 2011: 263-264).

⁴ Los homosexuales, asimismo, eran considerados unos amoraless, tal y como vemos en el informe de reclusión de Molina: “Aposentado en pabellón B, celda 34, el día 28 de julio de 1974, con *procesados amoraless* Benito Jaramillo, Mario Carlos Bianchi y David Margulies” (Puig, 2002: 31); y también como afirma el director de la penitenciaría: “Es difícil prever las reacciones de un tipo como Molina, un *amoral* en fin de cuentas” (2002: 227). Si tenemos presente, además, que no era posible que los presos hablaran de psicólogos y médicos estudiosos del tema en la celda porque no hubiera resultado verosímil que se les permitiera tener esa clase de libros, podríamos pensar que “como la homosexualidad era un tema reprimido con tanta violencia en su propia cultura, ¿qué mejor modo para representar lo marginado que a pie de página?” (Levine, 2002: 239).

porque nos sabemos muy... miedosos, flojos. Y siempre lo que estamos esperando... es la amistad, o lo que sea, de alguien más serio, de un hombre, claro.

—¿Y todos los homosexuales son así?

—No, hay otros que se enamoran entre ellos. *Yo y mis amigas somos mujer*. Esos jueguitos no nos gustan, *esas son cosas de homosexuales*.

(Puig 2002: 185; la cursiva es mía)

A raíz de esta afirmación se plantea el debate sobre si considerar al personaje homosexual o “mujer”. Nosotros tendemos a pensar que si bien es físicamente un hombre que se siente atraído por otros hombres, Molina no debiera ser percibido como homosexual, ya que, citando las palabras de Hernando Escobar Vera, “Molina no es un hombre. Su conflicto es que es una mujer heterosexual percibida como un hombre homosexual” (2008: 4). Ante esta disyuntiva, si considerásemos que el discurso de liberación que se subraya en *El beso de la mujer araña* no es sobre la homosexualidad sino sobre la masculinidad y la feminidad, cabría preguntarse por qué Manuel Puig escoge a un hombre aparentemente homosexual y no a una mujer. Según Escobar Vera (2008: 3), las razones serían tres: en primer lugar, denunciar la opresión sobre lo femenino a través de un hombre femenino estereotípico; en segundo lugar, contrastar una masculinidad homosexual con una masculinidad revolucionaria; en tercer lugar, mostrar la connotación revolucionaria de la “amoralidad del homosexual”. Los dos últimos motivos nos sirven para recalcar que, en palabras de Mariela Peller, “[el hecho de] que uno de los protagonistas de la novela sea ‘una loca’ adelanta el sentido que el texto desplegará más adelante, cuando la doctora Taube califique la práctica sexual como revolucionaria” (2009: 4). Al igual que la feminidad, la masculinidad se halla también presente en las conversaciones de los protagonistas, en las cuales Molina asevera que él no busca una masculinidad homosexual, sino que persigue la masculinidad heterosexual; tal vez sea esta la razón por la que se niega a discutir cuando su compañero de celda afirma que una mujer no debe mostrarse sumisa ante un hombre, pues si Molina la entendiera así, perdería el acentuado dualismo que ha guiado su vida. Por ello, creemos conveniente plasmar las palabras de Puig acerca de la elección de este tipo de personaje:

Me interesaba un personaje femenino que creyese todavía en la existencia del macho superior, y lo primero que se me ocurrió fue que hoy ese personaje no podía ser una mujer, porque una mujer de hoy día, de alguna manera ya duda; a estas alturas ya duda que exista ese *partener* que la va

a guiar en todo. En cambio, un homosexual, con fijación femenina, sí, todavía puede defender esa ideología, porque como desea ser mujer pero no puede realizar la experiencia de una mujer, no puede llegar a desengañarse y sigue en el engaño, en el sueño de que la realización de la mujer está en encontrar un hombre que la va a guiar y que se va a ocupar de ella, lo cual es buscar un padre y no un compañero. (cit. en Romero, 2006: 152)

Por otra parte, es gracias al personaje de Alberto Molina, el polo opuesto respecto a su compañero de celda, y su narración de las películas que el autor construye la antítesis ideal para valorar temas tan diversos como el amor, las clases sociales, la generosidad, la lucha, etc.; los personajes son tan distintos entre ellos como los filmes que escogen para narrar. En primer término, es a través de las películas que los dos presos pueden comunicarse, pues aparentemente son demasiados los aspectos, tanto ideológicos como culturales, que los separan. En segundo lugar, todas las cintas parten de un eje melodramático: la imposibilidad de la experiencia o la realización del amor,⁵ y, además, “cada una de las películas presenta, en sus motivos y argumentos, estructuras que remiten a la opresión y al juego de poderes que, al fin y al cabo, se relacionan con la condición de Molina y Valentín en la cárcel” (Alves, 2009: 15). Debemos tener presente también que, con un procedimiento similar al de la composición del espacio, la descripción de los personajes principales de las películas se lleva a cabo con verdadera minucia, tanto física como psicológica; en cambio, “el diseño de los personajes novelescos responde a un patrón marcadamente conductista: el lector ha de deducir su idiosincrasia a partir de la relación con el otro personaje (sea en el plano verbal o en el de la conducta)” (Garrido Domínguez, 2000: 86).

La figura de la madre de Molina, por su parte, se halla siempre presente en sus palabras y pensamientos, pues su mayor sufrimiento es no poder cuidarla mientras él se encuentra en prisión. Reproducirá esta actitud de cuidado abnegado con Valentín cuando este caiga enfermo: Molina se desvivirá por ayudar a su compañero, ofrecerle comida de sus propias provisiones, lavarlo, etc. Más allá de la atención entre dos presos, esta escena muestra aquellas cualidades que el personaje asocia con la mujer. El narrador de películas, ciertamente, puede denominarse, en términos de Luis Alfonso Castellanos, “la madre-araña”, la cual irá envolviendo a Valentín en su tela.⁶ Así, la escena más arácnida de la novela se encuentra en el

⁵ Sobre esta cuestión, Luis Alfonso Castellanos afirma: “Molina se encuentra prisionero en otra carne que le impide amar, imagen reproducida en las películas que elige por los personajes principales. En todas ellas, algún impedimento particular les impide la fusión y la pasión con sus amantes” (2008: 95).

⁶ El propio personaje alude a esta característica en uno de sus diálogos: “—Yo no soy la mujer pantera. /—Es cierto, no sos la mujer pantera. /—Es muy triste ser la mujer pantera, nadie la

momento en que Molina envuelve al convaleciente en una manta: “como la araña que asfixia e inmoviliza a su víctima en una cubierta de seda, para devorarla más tarde, Molina guarda a su compañero, en esta figura de ‘matambre’ que remite a cualquier pastel de carne reservado para ser consumido” (Castellanos, 2008: 98). El acercamiento que dicha tela promueve entre los dos personajes legitimará el reconocimiento que los conduce a una fusión en que uno importa tanto como el otro.

Cuando, transcurrido algún tiempo, informan a Molina acerca de su inminente puesta en libertad, no logra ocultar su frustración vital, aun cuando sabe que de esta manera podrá cumplir el deseo de cuidar de su madre (Puig, 2002: 232). Molina anhela quedarse con Valentín: ha descubierto que es en la celda donde, paradójicamente, puede ser él mismo y donde ha encontrado un amor que en cierto modo le es correspondido. Según avanza la novela advertimos, en la segunda parte, que el narrador de películas está presuntamente aliado con el director para sonsacar información a Valentín a cambio de algún tipo de rebaja de la condena. Si bien esta situación puede despertar cierta animadversión en el lector, tan solo un par de capítulos después comprenderá que Molina nunca desvela lo que su compañero le ha confesado, sino que, muy contrariamente, insta habitualmente a Valentín a que no le cuente nada de sus compañeros de lucha (2002: 193, 231).

Se abren camino ahora los sentimientos más escondidos del personaje: el amor que profesa a Valentín, sus principios morales, pero también su astucia, pues haciéndole creer al director que está colaborando con la penitenciaría, consigue como recompensa que le traigan comestibles durante el tiempo que su madre no puede proporcionárselos. Finalmente, con la esperanza de ayudar a Valentín, decide pasar un mensaje a los compañeros de este (2002: 238-239). No obstante, la policía, tras varias averiguaciones, desenmascara sus intenciones; pero justo cuando está a punto de capturarlo de nuevo, los compañeros de Valentín lo balean, tal y como él había pedido (2002: 251). Se trata, por lo tanto, de un personaje dinámico que desempeña una función capital en la novela. En último lugar, es menester destacar que Molina ha sido considerado el *alter ego* del autor por ser su doble en más de un aspecto: Puig, además de compartir su orientación sexual con el personaje y el gusto por las historias, ha referido en ocasiones que cuando era pequeño siempre buscaba a quién contarle una película. Asimismo, igual que la de su personaje, la infancia de Puig se desarrolló junto a su madre, con quien mantendría una estrecha relación. En lo que atañe a Valentín Arregui Paz, apreciamos ya desde el inicio que la onomástica posee claras connotaciones: en primera instancia, el nombre alude a la valentía, pero también al amor, uno de los aspectos

puede besar. Ni nada. /—Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela” (Puig, 2002: 237).

que el personaje trata de evitar, pues a causa de su ideología marxista y de la lucha en la que se halla inmerso no le conviene conocer el amor. Saber que alguien puede sufrir su falta, de algún modo le haría tenerle miedo a la muerte y, en consecuencia, no luchar con el mismo arrojo. En segundo lugar, su último apellido hace referencia a esa paz que tanto él como sus compañeros buscan.

Valentín, un hombre de 22 años licenciado en ciencias políticas, es encarcelado por combatir el régimen militar. Como ya mencionamos, la dictadura impuesta en Argentina acallaba violentamente a todos aquellos que no obedecieran lo que imponía, por lo que los opositores políticos eran continuamente perseguidos y, una vez encarcelados, sometidos a inhumanos interrogatorios en búsqueda de una confesión de los nombres de todos los participantes en las manifestaciones. La gran pasión de este personaje es el estudio tanto de la historia como de la filosofía. Durante los primeros capítulos de la novela es presentado como un hombre poco comunicativo. Muestra, además, actitudes violentas contra Molina. Dichas actitudes se ubican en el plano simbólico: Valentín no comprende la falta de compromiso de su compañero de celda, ni su adscripción burguesa, ni “que subordine el gusto estético de una película a la forma y no al contenido, y lo critica bruscamente” (Escobar Vera, 2008: 6). Este tipo de hombre que encarna Valentín será totalmente condenado desde la perspectiva del narrador ensayista.⁷ Ante la brutalidad masculina de Valentín, Molina mostrará, en contraposición, una dulzura tradicionalmente femenina.

Por otro lado, si la fuerza de Molina dentro de la prisión era el recuerdo de su madre, la de Valentín es el de Marta, pero sobre todo el de sus ideales marxistas y su lucha continua. Hernando Escobar Vera (2008: 3-4) propone que ambos personajes presentan una especie de filantropía contrapuesta. Nuevamente se nos presenta una dualidad, un enfrentamiento; en este caso, dos formas de masculinidad y, en sentido más amplio, dos formas de ser persona: la del hombre que ama al hombre en su sentido universal (Molina), y la del hombre imposibilitado para amar al hombre-individuo por rechazar dependencias afectivas (Valentín). Podemos establecer, por consiguiente, una aproximación a las “filantropías” de los presos a través de sus maneras de narrarse, pues si Valentín afirma que “el gran placer es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble, que es... todas mis ideas” (Puig, 2002: 28), el enunciado que mejor definiría la filantropía de Molina sería: “Mirá, a mí salir me importaba más que nada por la salud de mamá. Pero me queda la preocupación de que a vos no te va a... cuidar nadie” (2002: 221).

⁷ Una de las notas al pie reza: “Altman y la escuela marcusiana condenan el estereotipo del hombre fuerte que se les presenta a los varones como modelo más deseable a emular” (Puig, 2002: 175).

Por lo que a las películas se refiere, Valentín tiene claras sus prioridades al inicio: cuando Molina le da la posibilidad de seguir con la cinta a la mañana siguiente, él le responde que mejor por la noche porque durante el día no quiere pensar en “macanas” (2002: 11). Sin embargo, poco a poco le van despertando interés, va siendo atrapado por la tela seductora de la mujer araña y las conversaciones que ambos mantienen permiten que vaya flexibilizando su postura hasta terminar reconociendo sus limitaciones como preso y como ser humano y descubrirse afectivamente abandonado, triste y físicamente enfermo. El trato diario con su compañero de celda facilita un acercamiento y, por tanto, el establecimiento de las bases de una relación que se irá fortaleciendo hasta convertirse en sincera y llena de significación y afecto.

De igual forma que el autor escogió a Molina porque le interesaba un personaje femenino que todavía creyese en la existencia y supremacía de un macho superior, Valentín le sirve de contrapunto para criticar y ridiculizar todas aquellas opiniones intransigentes acerca de todos los temas discutidos, y es porque el preso político no está dispuesto a entrar en el juego, que los dos presos se influyen mutuamente y evolucionan juntos tanto a nivel personal y psicológico como de género. En la despedida final Valentín afirmará que Molina le ha hecho pensar mucho, que le ha demostrado que el cariño es necesario, mientras que Molina terminará prometiéndole que nunca se dejará someter (2002: 237). El acercamiento de los personajes se ve enfatizado con el beso que se intercambian en el marco de la despedida, un beso que representa el encuentro, la conciliación de todas aquellas oposiciones que los habían separado los primeros días.⁸ Es el momento en que la obra cobra sentido, pero es también la unión que marcará el principio del fin; es, en suma, el centro de la alteridad, pues Molina cumplirá con el destino político de Valentín, mientras este, ahora sin Molina y consumido en prisión por las torturas, al delirar “termina contando un sueño que tiene un tono *molinesco*” (Restom Pérez, 2003: 289).⁹ El beso, además, simboliza la reciprocidad —cuando dos personas se besan practican y reciben la acción al mismo tiempo. De este modo, “el relato del beso nos enseña la gratuidad que alcanzan los protagonistas a partir del aprendizaje que Valentín adquiere en su relación con Molina” (Alves, 2009: 12).

La muerte de los dos personajes, a su vez, es una muerte determinada por las confesiones al hilo de las películas, donde en la memoria seguían vivos los

⁸ Juan Pablo Dabove nos ofrece la siguiente interpretación: “Según la crítica humanista, el beso que Molina arranca de Valentín, o que este amorosamente le otorga en las vísperas de su separación, sella el encuentro de los dos protagonistas” (1994: 49).

⁹ Se intercambian hasta tal punto los papeles que “el lector ha seguido las acciones de *la mujer araña* por la palabra y la acción de Molina, sin embargo, en este momento conclusivo ella está descrita y mencionada por las palabras de Valentín” (Castellanos, 2008: 103).

recuerdos de la libertad perdida. Los dos protagonistas de Puig sucumben, pero tal vez mueren de forma feliz, porque ambos han modificado su manera de ser y se han fusionado el uno con el otro; ambos han conseguido dejar atrás los papeles que se habían impuesto.¹⁰ Ambos personajes, añade Melo (2011: 268), mueren víctimas de sus propias utopías pero dignos en su ley: quizás la vida pueda ser un sueño corto pero feliz.¹¹ Esta escena final demuestra que quizás los personajes nunca estuvieron tan lejos el uno del otro. Aquello que realmente se debate en la profundidad del relato, a modo de cierre, es el libre albedrío del hombre. En este caso concreto, la defensa de la igualdad social por parte de Valentín y la libertad sexual por parte de Molina. Así, la novela se caracteriza por “el enfrentamiento de dos personajes opuestos, que, sin embargo, son pensados como trampolín para luchar contra todo esencialismo” (Amícola, 2002: xxiii).

Por lo que a la obra teatral atañe, el primer acercamiento a los personajes por parte de cualquier lector se produce por la información que ofrece la *dramatis personae*. A medida que se sumerge en la lectura, los nombres van adquiriendo corporeidad, un lugar en el conflicto dramático. En la obra encontramos solo dos personajes presentes (físicos): Valentín Arregui y Luis Alberto Molina, ambos principales y complejos. Por otro lado, Marta, el director de la penitenciaría y la madre de Molina son personajes secundarios simples ausentes, es decir, no son representados por ningún actor. Molina y Valentín, en definitiva, son personajes con entidad humana, mientras que Marta, el director de la penitenciaría y la madre de Molina se relacionan con la encarnación de una idea abstracta —ya sean los afectos personales o la represión política y sexual.

En primer lugar, advertimos que los personajes cobran especial relevancia en la obra teatral, pues el hecho de que al inicio del primer cuadro el espectador solamente pueda verlos a ellos —antes, incluso, que al lugar en el que se encuentran— demuestra que Manuel Puig ha querido otorgarles un mayor peso dramático. En la primera acotación advertimos: “*Una celda pequeña de la cárcel de Villa Devoto en Buenos Aires. Oscuridad total. De pronto caen luces blancas sobre las cabezas de dos hombres, están sentados, miran en direcciones opuestas*” (Puig, 1983: 71). En el mismo nivel de análisis, que los personajes estén mirando en direcciones

¹⁰ Valentín ofrece una definición justa a este respecto cuando la morfina lo adormece y en el sueño habla del narrador de películas: “...el único que sabe es él, si estaba triste o estaba contento de morirse así, sacrificándose por una causa buena, eso solamente lo habrá sabido él, y ojalá, Marta, de veras lo deseo con toda mi alma, ojalá se haya muerto contento” (Puig, 2002: 285).

¹¹ Con esta frase Manuel Puig pone punto y final a la novela: “¡Marta, ay cuánto te quiero!, eso [el nombre de Molina] era lo único que no te podía decir, yo tenía miedo de que me lo preguntaras y de ese modo sí te iba a perder para siempre, ‘no, mi Valentín querido, eso no sucederá, porque este sueño es corto pero es feliz’” (2002: 258).

opuestas simboliza el distanciamiento entre ambos: su posición refleja las ideologías asimismo opuestas que Valentín y Molina manifiestan antes de que se produzca la unión —mucho más rápida que en la novela— a través de una única película narrada y de las continuas conversaciones mantenidas durante su estancia en la celda número siete del pabellón D.

La información acerca de Molina se ofrece al espectador mucho antes que al lector de la novela, pues el narrador de películas revela a su compañero de celda cuál es su profesión casi al inicio de la obra (cuadro segundo), a propósito de la descripción de la casa del marido de la mujer pantera.¹² Su sensibilidad y sentimientos, a la vez, se ven intensificados en la representación teatral. Comprendemos, entonces, que Molina se siente profundamente herido cuando Valentín desprecia la cinta (Puig, 1983: 92). Igualmente, cuando el narrador de películas trata de cuidar de Valentín mientras todavía se halla convaleciente, este, enervándose por la continua atención recibida, lanzará en un arrebato un plato contra el calentador de su compañero de celda. Molina de nuevo se entristecerá enormemente (1983: 122).

El papel de madre que ejerce Molina sobre su compañero también cobrará mayor relevancia en la transmodalización, pues todos los cuidados que en la novela requerían de varios capítulos, en la obra se producirán en un menor espacio temporal. Hallamos cuatro ejemplos que lo ilustran: primeramente, después de que Valentín se haya confesado enfermo y presa del miedo a la muerte, Molina lo tranquiliza, como si fuera un niño, con la narración de una historia (de una película): “¿Dónde era que habíamos quedado?, ¿dónde estábamos? (*Al no escuchar respuesta Molina mira a Valentín, este se ha quedado dormido*), ¿cómo era que seguía?... (*Molina se siente satisfecho de haber ayudado a su compañero*)” (1983: 99). De la misma manera, trata de distraerlo de su dolor, aunque no sin antes reprocharle que no siguiera sus consejos (1983: 95, 117). Finalmente, el narrador de películas, quien sabe que la enfermedad de Valentín ha sido causada por el envenenamiento ejecutado por las instancias represoras de la penitenciaría, decide desechar todos los platos que trae el guardia para proteger la integridad de su confidente (1983: 118). Molina, además, como tuvimos ocasión de resaltar a propósito de la novela, es un narrador preciosista, brinda todo tipo de detalles acerca de los personajes, sus peinados, el espacio en el que transcurre la acción, etc. En último lugar, también se magnificará su sufrimiento una vez le hayan comunicado la concesión de su libertad provisional; el autor lo refuerza con la siguiente acotación: “*La puerta de la celda se vuelve a abrir, entra Molina profundamente abatido*” (1983: 133).

¹² “Hay cosas que para redondeártelas, bueno, de algún modo te las tengo que explicar. La casa, por ejemplo. Y no te olvides que soy vidrierista, que es casi como decorador...” (Puig, 1983: 77).

En el caso de Valentín Arregui Paz, se subraya la dificultad de comunicación que muestra al principio de la relación con Molina, es decir, de igual modo que para la caracterización del narrador de películas, el autor enfatiza los rasgos de la personalidad del preso, pues el tiempo del que dispone para matizarla es sumamente reducido (1983: 80). Valentín muestra en un primer momento, como en la novela, una actitud violenta. Dicha actitud se plasmará detalladamente en la obra teatral cuando, debido al picor causado por la falta de higiene y su enfermedad, el preso político se descubra incapaz de controlar los nervios (1983: 111). No obstante, con el paso del tiempo se despojará del papel que se había impuesto y reconocerá ante Molina, tras pedirle disculpas por el incidente del calentador: “Si me ponía nervioso que vos fueras... generoso conmigo... es porque no quería... ser igual con vos. [...] Lo único que hay de perturbador, para mi mente... cansada, o condicionada, es que alguien me quiera tratar bien, sin pedir nada a cambio” (1983: 123). Inferimos en este punto que, si bien los monólogos interiores desaparecen en la transmodalización, las confesiones que un personaje le hace a otro se tornan realmente reveladoras.

Manuel Puig conserva, en la transmodalización de su novela, la conversación que los personajes mantienen acerca del sometimiento de la mujer frente al hombre, idea harto arraigada en la mente del narrador de películas; igualmente, cuando Molina empiece a sentirse contrariado y a no encontrar respuesta a los argumentos de Valentín, decidirá abandonar la discusión. Sin embargo, si bien es cierto que solamente tratan este tema una vez, el diálogo se halla en el último cuadro de la obra, posición que le proporciona un valor privilegiado e intensificador (1983: 132). El acercamiento de ambos presos, para concluir, se sellará con el beso que se dan en el marco de la despedida, como pudimos comprobar en el análisis de la novela. Asimismo, la tristeza que nace a causa de la separación se acrecentará con las acotaciones, hecho que sutilmente reafirmará el amor que ha crecido entre los reclusos (1983: 124-125).

En el caso de los personajes secundarios, y centrándonos únicamente en Gabriel, el camarero de quien Molina estaba enamorado, desaparece en la transmodalización. Esta modificación puede deberse a que, en la novela, el personaje solamente le sirve al autor de pretexto para tratar el tema de la homosexualidad y la concepción que Molina tiene de la misma en mayor profundidad. Consecuentemente, si la disponibilidad de un tiempo menor para la representación le obligaba a abordar este aspecto más superficialmente, no resultaría arriesgado pensar que Gabriel no podía tener cabida en la obra teatral. En último lugar vemos que, como alega Sonia Thon, “Puig arma la trama con el movimiento de una cámara que se enfoca en los personajes dejándolos expresarse a su modo [...] trasladando esas voces a la literatura con suma naturalidad” (2010: 125).

La convivencia a la que dos personajes aparentemente opuestos se han visto obligados le ha servido a Manuel Puig para abordar temas tan ferozmente acallados como la identidad sexual y de género o la inconformidad política. La complejidad de los personajes, sumada al espacio seleccionado para el desarrollo de la trama, conforman el marco perfecto para sacar a la luz la falta de libertad —expresiva, política, sexual, etc.— a la que la violenta intromisión de la dictadura sometió a los argentinos. *El beso de la mujer araña*, en suma, exploró, según ciertos estudiosos de la obra, otro género: la novela política.¹³ Consecuentemente, no resulta arduo comprender la censura impuesta sobre la novela. Una censura que se opuso tan tajantemente a su publicación que, incluso cuando ya había acontecido el cambio de gobierno en 1983 y a la editorial Seix Barral de Barcelona se le ocurrió que podía mandar algunas copias a Argentina, no se vendió ni siquiera un ejemplar.

El teatro de Manuel Puig, por su parte, responde a las mismas preocupaciones estéticas y temáticas que sus novelas. De este modo, la desaparición del narrador da paso a la voz de los personajes y son estos quienes expresan, cada uno desde su perspectiva, sus propios conflictos.¹⁴ La adaptación teatral de *El beso de la mujer araña* —aunque intensificada y más dinámica— resulta realmente fiel a la novela, no solo en su argumento, sino también en la representación de la masculinidad y la feminidad y en la evolución de los personajes; esto es así porque, gracias a un sistema de equivalencias, no se pretende un mimetismo completo por parte de la adaptación, sino que se le reconoce “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” (Martinetto, 2012: 104).

El término *representación* ofrece, además, tanto en la novela como en la pieza teatral de *El beso de la mujer araña*, un eje de lectura a varios niveles. En el nivel metaliterario, primeramente, entendemos *representación* en el sentido literal, es decir, “presentar de nuevo”, pues Puig, “con esa estética del reciclaje” (Martinetto, 2012: 106), incluirá voces, canciones, cartas, conversaciones telefónicas, boleros, tangos... En segundo lugar, en el nivel temático apreciamos que la *representación*

¹³ Manuel Puig reflejaría la forma abrupta en que la política irrumpió en la vida de los ciudadanos, por lo que él “defendería de modo lúcido y coherente la diferencia, no de grupos sino del individuo en todas sus obras, aunque en ninguna tan abiertamente como en *El beso de la mujer araña*” (Levine, 2002: 239).

¹⁴ Al respecto, Jesús Antonio Capellán afirma: “El teatro de Puig se enmarca en una etapa creativa en la que el diálogo se convierte en el recurso predominante y casi único de sus novelas, al tiempo que se produce una reducción del espacio novelesco, del tiempo objetivo del relato y del número de personajes. Estas tres características tan propias del género dramático se dan muy claramente en novelas como *El beso de la mujer araña*” (1995: 166).

se halla en la médula de la historia de *El beso de la mujer araña*, sobre todo con el uso de las palabras para representar algo visual: Molina representa la(s) película(s) para Valentín en el doble sentido de actuarla(s) y de reproducirla(s) verbalmente. En el tercer y último nivel, el estructural, cabe destacar que si bien el tiempo, el espacio, los personajes, el lenguaje y la estructura de la novela son susceptibles de teatralizarse, también el carácter de texto incompleto —las narraciones de las cintas se abandonan en los momentos álgidos de las tramas—, que solamente se cumple plenamente durante ciertos espacios de tiempo, “tiene analogía con el teatro, que es siempre *opera aperta*, por ser un arte que se completa solo al momento de la puesta en escena y a través de la interacción con el público” (Martinetto, 2012: 107).

En conclusión, el estudio de la transmodalización intermodal de *El beso de la mujer araña* nos ha permitido observar que ciertas manifestaciones dramáticas poseen un carácter derivado de la literatura no dramática, pues “el arte espectacular no es una simple continuación, no es un ‘complemento’ de la literatura, y, sin embargo, se nutre de la materia literaria que le sirve de soporte temático” (Tadeusz, 1992: 201). A la luz de este análisis siempre quedará la duda sobre si Manuel Puig habría devenido un dramaturgo si la muerte no le hubiera sorprendido en los inicios de su actividad creadora (1990).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, Silva (2009), “Narrar para resistir: Diálogo y seducción como estrategias de resistencia en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig”, *Espéculo*, 46: 1-20.
- Amícola, José (2002), “Los manuscritos”, *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig; José Amícola y Jorge Panesi (coords.), Ediciones UNESCO/ALLCA Siglo XX, Colección Archivos: xix-xxiv.
- Capellán, Jesús Antonio (1995), “El teatro de Manuel Puig”, *Revista de estudios teatrales*, 6-7: 163-176.
- Castellanos, Luis Alfonso (2008), “La mujer como cuerpo explorado y una mímesis reelaborada”, *Cuadernos de literatura*, 24: 83-106.
- Dabove, Juan Pablo (1994), *La forma del destino. Sobre El beso de la mujer araña de Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Escobar Vera, Hernando (2008), “La isla-mujer. Lo femenino como liberación en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”, *Acta literaria*, 36: 1-13.
- García Barrientos, José Luis (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.

- Garrido Domínguez, Antonio (2000), “M. Puig: Cine y literatura en *El Beso de la Mujer Araña*”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 29: 75-102.
- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus. [1962]
- Larringan Fernández, Iker (2011), “Política y género en *El beso de la mujer araña de Manuel Puig*”, *Sans Soleil*, 3: 229-236.
- Levine, Suzanne Jill (2002), *Manuel Puig y la mujer araña*, Elvio E. Gandolfo (trad.), Barcelona, Seix Barral.
- Martinetto, Vittoria (2012), “Del *Beso* al *Kiss*: Un destino de re-presentaciones”, *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 12: 97-136.
- Melo, Adrián (2011), *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*, Buenos Aires, Lea.
- Mira, Alberto (1999), *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*, Barcelona, Tempestad.
- Peller, Mariela (2009), “Los cuerpos mártires. Subjetividad, sexualidad y revolución en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”, *Nómadas*, 22: 1-13.
- Puig, Manuel (1983), *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral. [adaptación teatral]
- (2002), *El beso de la mujer araña*, José Amícola y Jorge Panesi (coords.) Madrid, Ediciones UNESCO/ALLCA Siglo xx, Colección Archivos. [1976]
- Restom Pérez, Marcela Patricia (2003), *Hacia una teoría de la adaptación: Cinco modelos narrativos latinoamericanos*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 09/12/2003. <<http://hdl.handle.net/10803/4873>>
- Romero, Julia (2006), *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- Tadeusz, Kowzan (1992), *Literatura y espectáculo*, Jesús G. Maestro (trad.), Madrid, Taurus.
- Thon, Sonia (2010), “La identidad argentina a través de Borges y Puig”, *Arbor*, 741: 119-127.

