

THESIS

CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SEXUAL EN LA NOVELA Y PELÍCULA *EL BESO
DE LA MUJER ARAÑA*

Submitted by

Milia Mayora Soldevilla

Department of Foreign Languages and Literatures

In partial fulfillment of the requirements

For the Degree of Master of Arts

Colorado State University

Fort Collins, Colorado

Summer 2014

Master's Committee:

Advisor: Fernando Valerio-Holguín

María del Mar López-Cabrales
Marcela Velasco

THESIS

CONSTRUCTING SEXUAL IDENTITY IN THE NOVEL AND MOVIE *KISS OF THE
SPIDER WOMAN*

Submitted by

Milia Mayora Soldevilla

Department of Foreign Languages and Literatures

In partial fulfillment of the requirements

For the Degree of Master of Arts

Colorado State University

Fort Collins, Colorado

Summer 2014

Master's Committee:

Advisor: Fernando Valerio-Holguín

María del Mar López-Cabrales

Marcela Velasco

Copyright by Milia Mayora Soldevilla 2014

All Rights Reserved

ABSTRACT

CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SEXUAL EN LA NOVELA Y PELÍCULA *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

El beso de la mujer araña ha sido una de las novelas latinoamericanas más estudiadas desde su publicación. Su gran aceptación entre los lectores y las buenas críticas recibidas, alentó a Héctor Babenco a realizar una adaptación cinematográfica que recibiría, después, muchos premios internacionales. A pesar de estos premios, la adaptación cinematográfica no ha sido tan estudiada como la novela, y es en este trabajo donde se pretende estudiar qué elementos suprimió Babenco a la hora de adaptar la novela y por cuáles otros elementos los sustituyó. Se pretende hacer primero un estudio de la construcción de la identidad sexual del personaje de Molina en la novela, discutiendo así conceptos como hombre/mujer, masculinidad/feminidad, etc., y después ver cómo lo hace Babenco en la película, ya que suprime uno de los elementos principales de la novela: el bolero. A su vez, se discutirá la posible doble intención de uno de los elementos que toma Babenco para hacer una denuncia sociopolítica hacia la situación de Brasil, ya que tanto la novela como la película fueron creadas en situaciones políticas similares.

ABSTRACT

CONSTRUCTING SEXUAL IDENTITY IN THE NOVEL AND MOVIE *KISS OF THE SPIDER WOMAN*

Kiss of the Spider is one of the most studied novels of Latin American literature since its publication. Its wide acceptance among readers and critics encouraged Héctor Babenco to adapt the novel into a film that would win many international awards. Despite these awards, the adaptation has not been studied as thoroughly as the novel, which is why in this work I will try to study which elements from the novel Babenco deleted when adapting it into the movie and what he chose to replace them with. It is intended, first, to study the construction of Molina's sexual identity in the novel and discuss the oppositions of male/female, masculinity/femininity, etc., and, then, to see how Babenco does it in the film, because it deletes one of the main elements of the novel that allows the construction of sexual identity: the bolero. Second, I will discuss the possible double meaning of one of the elements that Babenco chooses to replace. Considering that the political situation in which both the novel and the movie were created was similar, he makes a political statement and complaint.

TABLA DE CONTENIDOS

ABSTRACT.....	ii
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. EL BOLERO, LO <i>QUEER</i> Y LA NOVELA-BOLERO.....	4
1. El Bolero.....	5
2. Lo <i>queer</i>	11
3. La Novela-Bolero.....	15
III. CONTEXTO HISTÓRICO: PARALELISMO POLÍTICO ENTRE LA OBRA Y LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA.....	19
1. La Argentina de 1976.....	19
2. Brasil en 1985.....	30
IV. IDENTIDAD Y BOLERO EN LA NOVELA.....	35
V. LA DOBLE ADAPTACIÓN.....	51
1. El vacío del bolero.....	51
2. Una adaptación política.....	58
VI. CONCLUSIÓN.....	62
BIBLIOGRAFÍA.....	66

I. Introducción

El beso de la mujer araña (1976) se puede considerar como una de las novelas argentinas más estudiadas desde su publicación. El reconocimiento de la crítica vino antes en el extranjero, gracias en gran parte a *Le Monde*, que en su país natal, Argentina, ya que por la situación sociopolítica del país censuraba los dos temas principales de la novela: la homosexualidad y la política. En este trabajo de Manuel Puig, escritor homosexual y activista político exiliado en México, se representan estos dos temas en sus dos personajes – Molina es el homosexual y Valentín, el activista político – en un escenario muy particular: la cárcel. La repercusión mundial de esta novela condujo a la idea de adaptar la obra a película en 1985 bajo la dirección de Héctor Babenco, director brasileño nacido en Argentina. Al igual que ocurrió con la novela, la adaptación cinematográfica obtuvo una buena recepción, siendo así ganadora de trece premios de diferentes festivales internacionales, como el festival de Cannes, o de academias, como el Oscar o el premio BAFTA que se llevó William Hurt por su interpretación de Molina¹.

En el presente trabajo se pretende, por un lado, hacer una crítica sobre los estudios que se han realizado hasta el presente sobre la identidad de Molina en la novela. Molina es un homosexual que dice sentirse mujer, que no es un hombre, por lo que sus relaciones con los hombres se asemejan más a las relaciones heterosexuales y no a las relaciones homosexuales. Los estudios realizados hasta el momento discuten y proponen que Molina es homosexual afeminado por el simple hecho de que

¹ Datos extraídos de la web Internet Movie Database (IMDb). <http://www.imdb.com/name/nm0002199/>

² Se entiende la palabra *queer* para describir cualquier persona que no se identifica estrictamente como

dice sentirse mujer. Una de las características de esta novela es que no existe un narrador que describa cómo son físicamente los protagonistas, su comportamiento o la celda donde viven, por lo que parte de los críticos imagina esos personajes desde su conocimiento más teórico del tema, la homosexualidad por ejemplo, y de su conocimiento del mundo. Vivimos en una sociedad patriarcal, por lo que la mayor parte de esta crítica cae en la trampa de los estereotipos sobre los homosexuales. Mi crítica se basará en la defensa de la figura de la mujer de Molina, discutiendo así qué es la feminidad o la masculinidad, si ser mujer significa tener que ser femenina o si ser hombre significa tener que ser masculino. Todo eso se confirmará, por parte de Molina, a través de un bolero, en donde Molina deja de lado todas las etiquetas y simplemente nos muestra que es una mujer enamorada de un hombre que nunca podrá tener.

Después, se hará una crítica sobre la adaptación de Molina en la película. Como se ha dicho, la novela no describe cómo son los protagonistas o cómo es el lugar, por lo que Babenco parece escoger versiones estereotipadas de un homosexual; un homosexual tan afeminado que roza el límite entre homosexualidad y travestismo, y de un hombre heterosexual y luchador, un hombre “macho”. La razón por la que Babenco parece escoger estas figuras se da con la idea de reemplazar el vacío que el bolero deja a la hora de construir la identidad de Molina en la película, por motivos culturales y lingüísticos. Además, en la novela Molina le narra diferentes películas a Valentín, pero en la película sólo se adaptan dos. En una de ellas el protagonista es un soldado nazi del cual se enamora una cantante francesa. Esta elección tendrá dos propósitos; por un lado, ayudará en la construcción y afirmación de la identidad de Molina y, por otro lado, adaptación de la situación política de Argentina a Brasil, ya que la novela fue escrita al

comienzo de una dictadura militar, y tras varias otras dictaduras, y la película fue rodada en Brasil a finales de una dictadura militar que duró veintiún años.

Para poder discutir estos temas, será imprescindible explicar, primero, ante qué tipo de novela nos encontramos, la novela-bolero, segundo, el contexto sociopolítico tanto de Argentina como de Brasil y la discusión de la diferencia entre género y sexo y, en especial, el concepto de género que propone Judith Butler. Una vez establecido el marco teórico, primero se analizará la identidad de Molina en la novela de Puig y, después, la adaptación cinematográfica de Babenco.

II. El bolero, lo *queer*² y la novela-bolero

No cabe duda de que el bolero es un género musical internacional o transnacional, es decir, no es un género exclusivo de un país o de una región, sino que es parte, prácticamente, de toda Latinoamérica. El bolero tiene su origen en Cuba hacia 1880, pero no es hasta el siglo XX cuando comienza su expansión. En 1930 pasó a México, donde se fue desarrollando hasta alcanzar una gran popularidad en la década de los 50, la Edad de Oro del cine mexicano. Con el uso del bolero en el cine mexicano comenzó la expansión al resto de América Latina, convirtiéndose, así, en un género, como ya se ha mencionado, transnacional (Valerio-Holguín 216-17).

Es importante matizar que no solo fue el cine lo que contribuyó a la popularización del bolero, junto a las películas, tanto la radio como la televisión o los discos ayudaron a esta labor. En la década de los años 20 se crearon los primeros programas de entretenimiento en la radio, aunque fue en las siguientes décadas cuando la radio se consolidó. La televisión fue más tardía, no se emitiría hasta 1946, por ejemplo, por primera vez, en blanco y negro, un programa de televisión en México.

Para entender el éxito del bolero y por qué se convirtió en un género ecuménico³ es importante prestar atención tanto a las características rítmicas como líricas, o letras de las canciones. Además, cuáles son los factores externos necesarios y qué relaciones se deben dar entre cantante, canción y oyente. Hay que tener en cuenta, también, las ambigüedades de identidad sexual que el bolero propone y que rompe con

² Se entiende la palabra *queer* para describir cualquier persona que no se identifica estrictamente como heterosexual y mujer u hombre (conceptos establecidos desde sociedades patriarcales y heteronormativos). *LGBT Terms and Definitions*, The University of Michigan.

³ Cita de Carlos Fuentes en Valerio-Holguín, "La novela-bolero", 215.

la sociedad heteronormativa y patriarcal en la que surgió y se consolidó. Así mismo, como parte de este trabajo en su totalidad, es importante ver qué es la novela-bolero, qué se conoce como tal y qué características tiene, para así, más adelante, poder discutir más en profundidad la novela de Puig “El beso de la mujer araña”.

1. El bolero

Como se acaba de apuntar, el bolero surgió en Cuba a finales del siglo XIX, pasando a México en los años 20 y consiguiendo su punto álgido de popularidad en los años 40, gracias al cine, radio, discos y, más tarde, televisión. Pero ¿cuáles son esas características que hicieron que el bolero se convirtiera en algo tan popular? Por un lado está el ritmo, la melodía y sus letras, que, por lo general, son melancólicas y, por otro lado, su relación con los medios de masas y el oyente o consumidor.

El bolero es un género con un ritmo de compás binario 2/4, el cual es un ritmo fácil de retener para el oyente. A su vez, se compone de una introducción de 8 compases seguidos por 32 compases (divididos en dos grupos de 16 compases) y con una duración total de aproximadamente 3 minutos (Silvestry-Feliciano 4). En cuanto a las letras de la canción, el tema estrella de los boleros es el amor. Pero no es un amor feliz de lo que trata la mayoría de las canciones, sino de amores desgraciados, perdidos, rotos, amores que duelen: “De los boleros examinados, más o menos un 30% tiene que ver con la ilusión amorosa, un 10% con la plenitud del deseo o amor realizado y un 60% con el fracaso o sufrimiento de/por amor” (Campos 52).

En otras palabras, son piezas melodramáticas, dramas acompañados o revestidos por música, es el dolor y sufrimiento de una persona expresados a través de la música. Es interesante subrayar que los mayores compositores de boleros han sido hombres. A la vez que divinizan a la mujer, lloran por el abandono, traición o dolor sufrido por culpa de esta mujer. En cierta forma, estos compositores están rompiendo con lo establecido en una sociedad patriarcal, porque en ella el hombre no debe llorar, no debe ser sensible y, menos aún, demostrar debilidad. En cambio, a través del bolero el hombre rompe con esas barreras y expresa todo aquello que no tiene permitido expresar en una situación no-musical, se puede mostrar débil, vulnerado y víctima ante los oyentes sin que estos lo critiquen por lo que canta, por lo que cuenta, por el contenido: "(...) el discurso del bolero es colectivo y con ello quise decir que la categoría del autor no tiene, o no tenía, la connotación que hoy encontramos en el arte. Uno escucha boleros no por quien los compuso, sino por lo que ellos transmiten (...)" (Torres 74)

Para Iris Zavala el bolero muestra unos nuevos ideales de héroes y heroínas modernas, no son héroes de la mitología griega, aquellos que luchaban para acabar recibiendo poderes sobrehumanos gracias a la lucha que conllevan, sino que son héroes más corrientes, los cuales simplemente buscan a "el otro" o "la otra", y en donde el oyente se convierte en cómplice de esta búsqueda desesperada, por la única razón del amor (*De héroes y heroínas* 124). El oyente se convierte en uno de los héroes o heroínas que quieren ayudar o sienten empatía hacia la persona que tanto sufre:

Es la puesta en escena del individuo, en su búsqueda de la "alteridad", lo "otro, el "otro, la "otra", en un reparto social de la

seducción, el deseo y el placer. (...) El receptor, la receptora, es en cierto modo cómplice de éste mundo regido por amor. Potencialmente todos somos héroes y heroínas en este universo de sollicitación incesante al “otro, a la “otra”. (124)

Pese a que los hombres son quienes más barreras sociales rompen a la hora de componer y cantar boleros, por esa ruptura ya mencionada de la masculinidad, también hubo cantantes mujeres, como Toña la Negra, que colaboraron de gran forma en la popularización de este género. Si tenemos en cuenta que el sufrimiento que ese hombre expresa puede fácilmente sentirlo una mujer, ¿por qué no va una mujer a cantar boleros? Muchos de los boleros interpretados por mujeres fueron previamente compuestos, escritos e, incluso, interpretados por hombres, ya que apenas hay que cambiar el género de algunas palabras para convertirlo también en parte del dolor de una mujer. Por ejemplo, si tomamos el comienzo del bolero “Reloj” del compositor Roberto Cantoral, pero popularizado por Lucho Gatica, apenas hay que cambiar una palabra para poder así convertirlo en la voz y palabra de una mujer:

Reloj no marques las horas, porque voy a enloquecer. <u>Ella</u> se irá para siempre, cuando amanezca otra vez nomás nos queda esta noche para vivir nuestro amor y tu tic tac me recuerda mi irremediable dolor.	→	Reloj no marques las horas, porque voy a enloquecer. <u>Él</u> se irá para siempre, cuando amanezca otra vez nomás nos queda esta noche para vivir nuestro amor y tu tic tac me recuerda mi irremediable dolor.
---	---	---

Como vemos, cambiando una única palabra se cambia por completo el registro de género. Ahora ya no es un hombre quien llora a su amor perdido, sino que es una

mujer quien está llorando por la partida de su amado. Este tema tan universal, como el amor, hace que el oyente de boleros conecte con la letra, se identifique, lo convierta en suyo y acabe escuchando y cantando de forma regular. Así mismo, su universalidad conecta no sólo con un oyente, sino con un gran colectivo de personas, indistintamente de su condición sexual o de género, ya que el amor es algo que está presente en todas las clases sociales o culturales.

Todo lo dicho hasta ahora es aplicable o extensible a lo que Theodor Adorno en su ensayo “On Popular Music” llama *standardization* y *pseudo-individualization* en cuanto a la relación de la música “popular”, que se entiende como música de la cultura de masas y no del pueblo, y los medios de comunicación de masas, es decir, prensa, radio, televisión y cine (447). El bolero, como se ha explicado, contiene un patrón concreto que todos los compositores siguen a la hora de componer otra pieza del mismo género. A este proceso se le conoce como *standardization* o estandarización. Pero que sean ritmos más fáciles de seguir, como es el caso del bolero, no tiene nada que ver con la simplicidad o la complejidad (Adorno 442). La estandarización de un género musical respecto a la aceptación general del oyente es, en gran medida, gracias al consumo de radio, televisión o cine, por lo que no deja de ser una relación consumidor-industria musical y en la que la lucha es entre lo “estimulante” y lo “natural”, inclinándose al final hacia lo “natural” por la actitud del oyente:

In terms of consumer-demand, the standardization of popular music is only the expression of this dual desideratum imposed upon it by the musical frame of mind of the public – that it be “stimulatory” by the deviating in some way from the established “natural”, and that it

maintain the supremacy toward the natural against such deviations. The attitude of the audience toward the natural language is reinforced by standardized production, which institutionalizes desiderata which originally might have come from the public.

(Adorno 444)

La estandarización lleva a lo que el autor llama *pseudo-individualization* o pseudo-individualización, en el momento en el que el oyente cree que la letra de la canción va dirigida a él o ella. Si se ha dicho que el bolero tiene la capacidad de poder adaptarse a cada cantante, con cambios mínimos en la letra, ¿por qué no puede ocurrir lo mismo en el oyente? La universalidad de los temas del bolero consigue que muchos de los oyentes se sientan identificados de una forma u otra con las canciones.

También es importante la conexión, es decir, el proceso que el oyente conlleva desde que escucha por primera vez una canción hasta que la reconoce después de escucharla unas cuantas veces. Para que el oyente pueda llegar a ese estado de reconocimiento automático de la canción, existe el “plugging”, es decir, la incesante repetición de una misma pieza hasta convertirla en éxito (Adorno 447). Para conseguir esta especie de bombardeo musical están los medios de comunicación de masas, las discográficas, la propaganda, los programas de radio o televisión, entre otros muchos, que repiten incesantemente la canción hasta que el oyente es capaz de reconocerla en apenas unos segundos.

Otro de los rasgos importantes de los medios de masas es que algunos de ellos llegan a lugares recónditos del continente. Pese a que parece difícil imaginar desde la época en la que vivimos, la de *internet* y del acceso casi ilimitado a la información y a

toda producción artística, hace no más de 80 años apenas llegaba la innovación o la información sobre lo que estaba de moda o no, lo que era tendencia en las grandes ciudades a muchos lugares de Latinoamérica y del resto del mundo. La radio consiguió, o al menos colaboró, en romper esa barrera entre lo rural y lo urbano e hizo que el bolero no sólo se convirtiese en una tendencia urbana, sino que se escuchase y se siguiese a nivel nacional: “Para fortuna del bolero, la radio se arraiga en nuestros países durante los treinta y cuarenta – (...) - y hace llegar las piezas a las regiones más apartadas, lo mismo durante el día como a altas horas de la noche” (Torres 70).

De todas formas, a pesar de la estandarización de un patrón, Adorno matiza la importancia o la necesidad que tiene, a su vez, de tener un rasgo original. Es decir, que pese a que sigue un ritmo o un tema de forma general, el autor debe incluir algo original para no caer en la repetición y quedar, así, fuera del éxito: “In the case of actual published and plugged songs, one will generally find some sort of compromise, something which is by and large the same and bears just one isolated trademark which makes it appear to be original” (Adorno 448).

Pese a la gran influencia que los medios de comunicación de masas tienen en los consumidores, éstos no poseen el control de imponer el producto que la industria musical quiere que tenga éxito. Es decir, los medios son “esclavos” del consumidor, son ellos quienes elegirán qué producto tendrá éxito o no, y la industria musical tendrá que amoldarse a ello. Una vez que los oyentes hayan elegido, conscientemente, de manera deliberada o no, qué canciones quieren que sean populares, los medios comenzarán a reproducirlas de forma constante y la industria musical será quien ponga entonces un valor económico a la canción, cantante o grupo o compositor:

Rather than dictating to a passive market, the music industry finds it very difficult to control the musical tastes of consumers. This is because there is always a difference between exchange value ('economic' value) and use value ('cultural' value). The music industry can control the first, but it is consumers who *make* the second. (Storey 97)

En resumen, el bolero se popularizó por varios motivos, por un lado, sus ritmos fáciles y sencillos, por otro, sus melodramáticas letras y, por último, su relación con los medios de comunicación de masas, ya que éste tuvo una especial presencia en el cine mexicano de éxito de los años 50 a la vez que en las primeras emisiones y años, tanto de la radio que comenzó en los años 20 como de la televisión, que llegó a finales de los 40. El oyente, al encontrarse ante una pieza musical que no conlleva grandes dificultades rítmicas (estandarización) y una letra con la que se siente identificado (pseudo-individualización), tiende a escuchar cada vez más esa música. Si a eso le sumamos la insistencia con la que los medios de comunicación pueden llegar a poner una misma canción (plugging), la popularidad de un género está garantizada.

2. La característica *queer* del bolero

Es en los años 80 y 90 cuando la mayoría de los estudios sobre el bolero se llevo a cabo. Estos estudios se enfocaban, mayoritariamente, en la historia del género, su evolución, su juego con los géneros y la habilidad que tenía para crear obras literarias. A finales de los noventa se comenta por primera vez y, muy brevemente, la

posibilidad de ver este género musical como un artefacto cultural con elementos *queer* al estudiar el caso de la obra *La importancia de llamarse Daniel Santos* del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez: “When Sánchez begins to describe the eroticization of the Bolero, as sung by a man for another man, the reader understands that here is another example of the queersome potential of popular culture” (Foster 18).

Pero tampoco sorprende tanto esta característica si tomamos en cuenta que, ya desde un principio, los cantantes de boleros eran conocidos por sus voces de características muy femeninas. Iris Zavala llama a estas voces, voces andróginas, mientras que Quiroga sostiene que tienen características hermafroditas. Según Zavala, los hombres tienen voz casi de castrati⁴, voces muy agudas, mientras que las mujeres son contraltos, es decir, que tienen un registro de tono muy grave (23-24). Con respecto a la voz de Lucho Gatica, Quiroga elabora la siguiente definición:

[Lucho Gatica's] voice was always compared to a silky surface – it was not a falsetto, but it was almost feminine in its command of the high registers. There was no doubt as to Gatica's masculinity, but it was clear that the performance of his masculinity was contingent on the almost feminine delicacy of his voice. (161)

Es decir, que existe una forma de juego de géneros sin poner en duda la sexualidad del cantante. En las sociedades patriarcales, en especial hace 50 o 70 años, quien tiene una voz afeminada (en el caso de los hombres) o una voz más masculina (en el caso de las mujeres) son personas que sufren, a veces, cierto estigma social, ya que no entran dentro del canon de género sexual establecido por estas

⁴ Castrati (castrato en singular) se refiere a aquellos hombres a los que se castraba en la infancia para que conservaran el timbre de voz agudo. Diccionario de la R.A.E.

sociedades. En aquel entonces, cuando se trataba de interpretar una canción, la sociedad dejaba de lado esos prejuicios y no ponía en duda su orientación sexual. Por ejemplo, Agustín Lara entra dentro de este grupo de cantantes andróginos o hermafroditas, pero también tenía la fama de ser un hombre muy mujeriego y, por lo tanto y, en términos patriarcales, muy viril.

Pero más allá de que la voz del cantante de boleros nos confunda o no, de que al desconocer al cantante dudemos de si es hombre o mujer, al final siempre es el oyente quien interpreta la canción y asigna los roles. Además, en cuanto a la temática de las canciones no hay diferencia entre hombre y mujer. Como se ha mencionado previamente, los temas melodramáticos de las canciones son universales, por lo que tanto mujeres como hombres hacen suya la canción, gracias a que los cambios necesarios para adaptarlos tanto al cantante como al oyente son mínimos y totalmente subjetivos a los deseos e imaginación de éste mismo: “El juego conjura la ambigüedad sexual: en *tú* (auditor/receptor) que puede siempre metamorfosearse en *ella* o *él*. Se privilegia la polivalencia de la superficie de los géneros sexuales en lo imaginario y la edad ni el estatus social (...) alteran los encantamientos insólitos.” (Zavala, “De héroes y heroínas en lo imaginario social” 126).

Es por esto que Strongman acuña el término *bolereo* para hablar de la técnica que se utiliza en Latinoamérica para subvertir o trastocar el discurso heteronormativo establecido por una sociedad patriarcal y heteronormativa (47). Para Strongman el *bolereo* sirve para apropiarse, o reapropiarse de las narrativas heterosexuales, exponer la construcción prototípica de estas narrativas y así poder ajustarlas a una estética *queer* que se resiste contra la literatura heteronormativa:

I wish to advance these thematic strains by proposing that there is an underlying queer aesthetic of the Bolero – *el Bolereo* – that functions as a strategy of performing and revealing gendered and sexual identities as constructed. As such [...] also mobilize a politics of queer Latin American resistance. (48)

Por lo tanto, podemos interpretar el bolero como una herramienta de la que la sociedad latinoamericana puede hacer uso para romper con lo establecido y así poder construir géneros e identidades sexuales más allá de la norma establecida. En cierta forma, parece que el bolero vacila entre una lectura casi heterosexista, ya que, pese a sus cualidades femeninas el hombre es a su vez muy viril y no hay otra opción posible, y su cualidad *queer*, esa característica en la que una persona puede interpretar según sus deseos el género y la sexualidad tanto del cantante, el “otro” y el mismo oyente. Es más, Strongman interpreta que el intenso dolor que muchos de los boleros narran sólo es equiparable al dolor que una persona puede sentir cuando, por cuestiones sociales o políticas, no puede estar con su amante, como es el caso, por ejemplo, de las parejas homosexuales. Tal vez la interpretación de Strongman es demasiado radical, ya que un heterosexual puede sufrir tanto como un homosexual a la hora de la pérdida de su amado/a. Es decir, el ser humano como tal puede amar a otro y sufrir por ello indistintamente de la orientación sexual. Es cierto que la pareja heterosexual tiene mayor aceptación social, pero el sufrimiento es el mismo.

Por lo tanto, es obvio que por las características que han llevado a la popularidad al bolero, éste sea una herramienta fácilmente moldeable a las necesidades de las personas para así poder definir una identidad sexual. Las voces

andróginas o la ambigüedad sexual de las letras muestran una obvia estética *queer* fuera de la heteronormatividad y una sociedad patriarcal, en donde el hombre es viril y no hay ambigüedades, si llora sólo lo hace ante la pérdida de una mujer. Lo mismo con la mujer, la mujer es femenina y por ello llora la pérdida de su amado. Pero no es tan fácil, y Latinoamérica ha conseguido encontrar un género en el que todas las orientaciones sexuales, todas las identidades sexuales tienen cabida.

3. La novela-bolero

Si hemos dicho que el bolero tuvo una gran difusión por medio de los medios de comunicación de masa y gran aceptación por parte de los oyentes, no es de extrañar que hiciera aparición en la literatura. La novela-bolero es una de las tendencias posmodernas, dentro de lo conocido como el *posboom* latinoamericano, que integra como intertexto el bolero:

Utilizo la expresión *novela bolero* porque éste fue el título que le dio un grupo de escritores venezolanos, quienes advirtieron la afinidad de un conjunto de libros que podían estudiarse debido a varios elementos comunes, pero también a algunos elementos variables. Se trata de un puñado de novelas marcadas en su ritmo, en su argumento o en su tema por la música, las canciones, la vida de los músicos y los ídolos populares. (Torres 17)

Por lo tanto, al igual que tenemos intertextualidades con el bolero, y siguiendo esta definición, existen novelas-merengue, bachata u otros estilos de música. La

mezcla entre lo que se considera alta cultura, la literatura, y la popular, en este caso el bolero, es lo que Nestor García Canclini considera parte del *hybrid culture*, es decir, una hibridación cultural que rompe los límites de clases e intenta igualar todas las partes: “Modernization diminishes the role of the cultured and the popular, in the traditional sense, in the symbolic market as a whole, but it does not suppress them. It relocates art and folklore, academic knowledge and industrialized culture, under relatively similar conditions” (5).

No es muy habitual que los de la clase “educada” o académica permitan la entrada de una creación “popular” en su círculo. No es muy común que los de la clase alta permitan a los de la clase más baja entrar en su mundo, ya que se trata de una clase mucho más elitista que la clase baja. Pero los escritores de las novelas-bolero rompen con estas clasificaciones e incorporan un elemento tan conocido por la sociedad como puede ser el bolero. Algunos críticos consideran que éste es un proceso de “democratización” de la literatura (Valerio-Holguín 217), lo que significa que la literatura deja de ser “objeto” de minoría educada de la sociedad latinoamericana y se abre a la sociedad en su, casi, totalidad. Las personas que no están familiarizadas con la literatura, por su imposibilidad o dificultad de acceso, podrán reconocer elementos y, así, introducirse lentamente en la literatura. No es solo que puedan reconocer esos elementos “populares” sino que, además, se pueden sentir identificados y experimentar una conexión especial con los protagonistas de estas novelas:

En este nuevo híbrido de la novela-bolero, los lectores pueden “reconocer” lo ya “conocido” del bolero y acceder a lo nuevo del

discurso literario; de la misma manera, pueden conectarse (conocerse) imaginariamente con los personajes como héroes eróticos. La conexión que establecen los personajes con el bolero modela, de alguna manera, la conexión de los lectores de la novela-bolero. (Valerio-Holguín 218)

También hay que apuntar que entre el bolero y la literatura hay una conexión en lo que al tema se refiere. Como norma general, no se tratan de novelas de ciencia ficción u otros estilos literarios que introducen el bolero como elemento ajeno, sino que suele tratarse de novelas melodramáticas que introducen el bolero como apoyo o guía a la historia. Ya se ha mencionado cómo las letras de los boleros, en su mayoría, son letras melodramáticas, por lo que la trama de la novela se apoya y se enriquece con la presencia de estas canciones y sus letras.

Si se ha dicho que esta hibridación sirvió para, en cierta forma, romper barreras entre las clases sociales y es importante matizar que no solo se hizo en único país. Como se ha mencionado previamente, el bolero surgió en Cuba, se popularizó en México y se extendió a Latinoamérica. Por lo tanto, no es una tendencia literaria exclusiva de un país y su efecto se puede observar en diferentes sociedades. Las novelas-bolero se pueden encontrar desde Cuba hasta Argentina, pasando por México. Por lo tanto, la “popularización” de la literatura se dio en muchos países y la literatura se acercó a muchas más personas de lo previsto.

El presente trabajo se enfocará en la novela-bolero *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, escritor argentino que no sólo escribió esta novela con intertextualidades del bolero, sino que también utilizó el bolero en otras novelas como

Pubis angelical (1979) o *Sangre de amor correspondido* (1982). Además, se trata de una obra significativa en cuanto a identidades de género, sexualidad o características *queer* en una época en la que la homosexualidad estaba perseguida. A su vez, ver qué ocurre con su adaptación cinematográfica.

III. Contexto histórico: paralelismo político entre la novela y la adaptación cinematográfica

1. La Argentina de 1976

La década de los 70 en Argentina podría definirse como unos años con gran inestabilidad política y, por lo tanto, social; con la vuelta al poder de Juan Domingo Perón y los distintos golpes de estado, la nación argentina sufrió muchos vaivenes sociopolíticos. Pero todos estos conflictos y cambios ya venían ocurriendo en los últimos años. En 1966 el gobierno de Arturo Illía sufría un golpe de estado a manos de los militares, quienes establecieron al General Juan Carlos Onganía como presidente del nuevo gobierno, declarado como anticomunista y nacional-católico. Es lo que se conoce como la *Revolución Argentina*, que comenzó en 1966 y transcurrió hasta 1973. Tras la asignación de Onganía como presidente de Argentina (fue presidente entre 1966 y 1970, le siguieron otros dos presidentes durante esta misma dictadura, Levingston (1970-1971) y Lanusse (1971-1973)), tanto el congreso como los partidos políticos fueron disueltos y se redujeron a cinco los ministerios. Además, se creó un Estado mayor militar, el cual lo constituía el consejo nacional de seguridad, el de desarrollo económico y el de ciencias y tecnología, ya que para el nuevo gobierno tanto la planificación económica como el desarrollo científico se consideraban asuntos de la seguridad nacional (Romero 174).

Algunas de las características principales de las dictaduras militares son la de la represión y opresión social, la persecución, la censura o la homofobia. Durante esta dictadura lo primero que se cambió fue el sistema universitario, ya que, para el nuevo gobierno, la universidad era la fuente principal de las ideas comunistas, y, teniendo en

cuenta que en la denominación del nuevo gobierno se proclaman como anticomunistas, no es de sorprender este intento de controlar el sistema educativo superior del país. Así, en mayo de 1969 los estudiantes y los trabajadores de la ciudad de Córdoba salieron en protesta contra nuevo gobierno. Tal movimiento se dio a conocer como el *Cordobazo*, pero para finales del mismo mes de mayo el gobierno había desplegado el ejército en la ciudad y las protestas fueron disueltas. No sería hasta 2 años más tarde, en 1971 y 1972, cuando se repetirían estas protestas y movilizaciones:

These original forms of protest – which evoked preindustrial revolts – were unleashed by some chance event: a new tax, an increase in public utility rates, a particularly impolitic government functionary. Yet they all expressed a deep discontent and a welter of demands that, because the dictatorship had cut off the established channels of free speech, manifested themselves in recondite social spaces, ghettos, neighborhoods, or small towns. As they emerged, they ignited extensive networks of solidarity. (Romero 1983)

La sociedad argentina ante tales recortes sociales y, en concreto, de libertad tanto de movimiento como de pensamiento, vio la necesidad de levantarse y protestar por sus derechos. El peronismo volvía a coger fuerza en el país, cada vez más personas se sentían identificadas tanto con la figura política como con su ideología. Juan Domingo Perón, desde su exilio en Madrid, renovaba su discurso político, tomando como punto de referencia el discurso del presidente francés Charles De Gaulle.

En 1971, durante la presidencia de Lanusse (tercer y último presidente de la *Revolución Argentina*), sucedieron los primeros movimientos hacia un cambio en las políticas gubernamentales. Lanusse propuso levantar el veto a los partidos políticos en lo que él llamo *Gran Acuerdo Nacional*. Los militares optaban por una solución política que pudiese volver a darles el poder y la autoridad que estaban perdiendo tras las últimas protestas. Pero ante la incesante crecida de éstas, sectores de las fuerzas armadas, con el aval del gobierno, comenzaron a secuestrar, torturar, matar y a “desaparecer” a los activistas. El gobierno también intentaba luchar contra ellos a través de leyes anti-protesta y con tribunales especiales para juzgar a los organizadores y seguidores de tales disturbios.

Debido a que gran parte de los ciudadanos apoyó a Perón, Lanusse se reunió varias veces con el representante y emisario de Perón con tal de poder llegar a un acuerdo o una solución. En 1972 se fundó el movimiento de juventudes peronistas y, junto con la *Frente Cívico de Liberación Nacional*, la Comisión General de Trabajadores (CGT) y la oposición al *Gran Acuerdo Nacional* por parte de Perón a través de su emisario -Perón se encontraba en el exilio en ese momento-. Lanusse comenzó a reducir ciertas exigencias para poder así llevar a cabo unas elecciones “democráticas”. La última petición de Lanusse para poder llevar a cabo estas elecciones fue la de que Perón no se presentase a ellas como candidato opositor. Así, Perón volvió a Argentina, tras años de exilio, y eligió a su emisario, Héctor Cámpora, y a Vicente Solano Lima como candidatos a la presidencia y vicepresidencia en las elecciones generales que iban a llevarse a cabo con el consentimiento y aceptación de Lanusse. En marzo de 1973, con el 50% de los votos, los peronistas ganaron las elecciones y, en mayo de

ese mismo año, se nombró presidente a Cámpora. Una de las claves para la victoria del peronismo en esas elecciones fue la de la heterogeneidad de las políticas y apoyos que mantuvo Perón, el cual, tras la victoria de Cámpora, volvió a Argentina y fue recibido por una gran multitud.

Así, en 1973, Argentina dejaba atrás una época de dictaduras y revoluciones sociales, y entraba en una nueva época democrática, no por ello más estable, que sólo duraría 3 años, cuando se produjo el sangriento golpe militar llevado a cabo por el General Rafael Videla en 1976. El gobierno de Cámpora apenas duraría un año, ya que tras la renuncia del vicepresidente y el presidente del senado, volvió a convocar elecciones en 1974. En ese mismo año, Perón y su esposa ganaron las elecciones con el 67% de los votos. Pero Perón solo gobernaría el país durante un año, ya que murió en 1975. A la muerte de Perón, fue su viuda quien se hizo cargo del gobierno, hasta que en 1976, como ya se ha mencionado, el General Videla dio un golpe de estado y revocó del poder a Isabel, viuda de Perón, estableciendo así el llamado *Proceso de Reorganización Nacional* que duró hasta 1983:

The economic crisis of 1975, the crisis of leadership, the factional struggles and the daily presence of death, the spectacular actions of the guerrilla organizations – (...) – the terror sown by the Triple A, all created the conditions for the acceptance of a military coup that promised to reestablish order and ensure the state's monopoly on violence. The program of the military – (...) – went beyond these goals and consisted of eliminating the root of the problem, (...).
(Romero 215)

Argentina volvía a estar sumergida en un estado de terror y opresión de la que parecía nunca haber salido. Con la violencia con la que el nuevo gobierno militar entró en el poder, muchos argentinos no tuvieron otra opción que marcharse del país. Estas personas no tuvieron otra opción que exiliarse ya que, fuese por su condición ideológica, sexual o ambas, no tenían lugar en un país en donde por esas mismas condiciones sólo les esperaba la cárcel, la muerte o la “desaparición”. Así, muchos de los escritores de aquel entonces escribieron desde el exilio, como es el caso de Manuel Puig. Judith Filc apunta que la distinción entre público y privado en las dictaduras es muy difícil de discernir y que por ello los escritores, desde el exilio, intentan volver a establecer cierto límite:

(...) pueden leerse como el intento de construir un espacio, "otro", que permita soportar la "pérdida terminal" (Said, 1990) producida cuando el Estado despoja a sus ciudadanos de su condición de tales. Propongo pensar aquí la figura del exiliado, de aquel que ha perdido el derecho al hogar y a la calle (a recorrerla libremente), como una figura que dibuja la continuidad entre dictadura y posdictadura. (Filc 1)

Se entiende como espacio público aquel que compete al estado o a lo político y espacio privado a la casa, a la sociedad o a lo social. En el momento en el que el estado se mete en la casa, ya sea a través de propaganda en medios de comunicación o por la fuerza militar, lo público entra en lo privado y se rompe la barrera entre las dos

partes. Ese es el caso de las dictaduras, la necesidad impetuosa de controlar todo lo que ocurre en el país para que la gente se comporte y actúe según lo establecido:

Cuando el Estado abandona su función primordial para la democracia liberal [...] convirtiéndose él mismo en invasor del hogar, la vivencia de vulnerabilidad es máxima. De hecho, durante la dictadura el terror se convirtió en un arma crucial de control. Sumado a la centralidad de la oposición "amigo/enemigo" en el discurso oficial, el cual, creando una serie de opuestos análogos construía la figura del "subversivo" como "apátrida", podemos pensar en una situación de exilio interno o externo, siguiendo a Edward Said, como el "estigma de ser de afuera" (Said, 1990: 361). [...] El exiliado, entonces, se ve ante la necesidad de crearse nuevos espacios que puedan ser vividos como refugio y consuelo.

(Filc 2)

Además de estas necesidades del escritor exiliado de buscar una nueva forma de recolocarse en la sociedad, ya sea en el país de acogida como literariamente en el país de origen, parece que el escritor argentino de los 70 también tenía que enfrentarse no sólo a la censura de su país sino también a la de otros países. Es el caso de Manuel Puig, que no sólo se enfrentó a la censura argentina sino también a la española. La primera censura a la que tuvo que enfrentarse el escritor fue a la española. Cuando Puig en 1956 se marchó a Italia para cursar estudios de cine, descubrió que el cine no era lo suyo pero sí la escritura (Puig, "Losing Readers in Argentina" 55). Así, en 1965 el escritor Juan Goytisolo, al cual conoció a través del cineasta Nestor Almendros, junto al

que cursaba cinematografía en Roma, le recomendó que mandase su primera novela *La traición de Rita Hayworth* a su editor. Pero no fue aprobada su publicación:

Franco was still alive at the time and Spain had a censorship office to which publishers could submit problematic manuscripts for approval before venturing into print. My novel presented a problem: although it dealt with children and housewives in a small pampas town and contained no explicit political ideology, its implicit criticism of the system was unacceptable to the censors. Worse than that, some of those children spoke the kind of foul language that usually hides a fear of their coming sexual initiation, and that really irked the censors. (Puig 55)

Tras el fracasado intento de publicar su primera obra en España por culpa de los censores, Puig lo interpretó como un aviso de lo que iba a ocurrir años después en Argentina. A diferencia de la dictadura española, la argentina no tenía una oficina central a la cual acudir con manuscritos “problemáticos”. Los editores eran libres de publicar lo que quisiesen, pero si una obra con contenido no apto para el gobierno era detectado, el autor, el editor, el impresor (o el dueño de la imprenta) y el vendedor podían ser detenidos y llevados a juicio y prisión. Por lo tanto, y generalmente el editor era una persona muy cauta a la hora de aceptar una novela para llevarla a su publicación.

Otro de los problemas a los que se enfrentaban los escritores no era solo al miedo del editor, sino también a la técnica que los censores utilizaban a la hora de interpretar las obras. Puig denuncia que los censores leían la obra palabra por palabra,

interpretando así todas las acepciones posibles y consiguiendo así que pareciese que la obra contenía mayor contenido sexual de lo que en realidad tenía (55). Tras muchos intentos, la obra acabó siendo publicada en francés y su reconocimiento argentino vino tras el éxito de la novela en Francia, al ser nombrada como una de las cinco mejores obras del año para el periódico *Le Monde*. Su segunda obra, *Boquitas pintadas*, sería el trabajo que le consolidaría como un autor de relevancia en la literatura argentina, hasta la publicación, en 1973, de su tercera novela, *The Buenos Aires Affair*, la cual fue criticada por un supuesto contenido político contra el sistema argentino y, por defecto, contra Perón. Puig, sin embargo, defiende lo siguiente: “I have never believed in explicit political novels, and I’ve never written one. I want to deal with real characters, which inevitably establish a political environment, even if untold” (“Losing Readers in Argentina” 56).

Al final, por una causa u otra, Puig, al igual que otros muchos intelectuales y activistas, parece que tuvo que sufrir y superar diferentes regímenes, censores y estigmas sociales para poder así publicar sus obras y convertirlas en *bestsellers*. Su obra *El beso de la mujer araña*, publicada ya en la España posfranquista, contenía los dos principales ingredientes para indignar y obtener una respuesta amenazante por parte de las autoridades argentinas: homosexualidad e ideología.

[...] while the gay rights climate has improved noticeably in Argentina and Mexico, authors from these countries – especially Argentina – have historically published abroad either when they have not been able to publish their own country or because of the

larger market available to them in Spain. (Foster, *Lesbigay Publishing in Spain* 462)

Se da el caso curioso de que una de las primeras obras de temática homoerótica, como la que esta obra presenta, y que se publicó en España poco después de morir Franco es *El beso de la mujer araña*, que se publicó en Barcelona en 1976. Puig no sólo tuvo que enfrentarse a su gobierno por ideología, sino también por su orientación sexual y es esta segunda razón por la que su obra también tuvo problemas en regímenes izquierdistas como el de Castro, ya que sea en un extremo o en otro, la homofobia es una característica generalizada de las dictaduras.

Pero volviendo al tema de la homosexualidad y el activismo homosexual, tanto en Europa como en Estados Unidos existen asociaciones y organizaciones de movimientos sociales a favor de los derechos de los gays y las lesbianas desde los años 50, pero han obtenido repercusión y aceptación social en los últimos 40 años, más o menos desde los 70. En el caso de Argentina, no será hasta mediados de la década de los 80 cuando surgirían organizaciones que serían reconocidas por la sociedad y por el gobierno, a pesar de que no es hasta entonces cuando son oficialmente aceptados. Ya a finales de los 60 y comienzos de los 70, en pleno gobierno dictatorial, hubo guiños hacia este colectivo.

Previamente habían existido organizaciones no oficiales de gays y lesbianas, es en 1969 cuando se forma el primer grupo oficialmente, conocido como *Grupo Nuestro Mundo*, el cual en 1971 se unió junto con estudiantes de ideologías izquierdistas, anarquistas y algunas asociaciones religiosas al grupo del *Frente de Liberación Homosexual* (FLH), el cual trabajó mayormente en la clandestinidad, pese a la

restauración de la democracia y la vuelta de Perón a Argentina en 1973 (Brown 120). En 1975, cuando Isabel tomó el puesto de Presidenta de la nación tras la muerte de su marido, grupos paramilitares de ideología derechista comenzaron a atacar al colectivo homosexual argentino, por lo que los militantes del FLH pasaron de ser cientos a ser unas pocas docenas. Ya con la instauración de un gobierno militar en 1976, los homosexuales eran sometidos a torturas y asesinatos, por lo que el FLH decidió disolverse. Es por eso que Brown (126) conecta los movimientos homosexuales a la democratización, el discurso de los derechos humanos y la dimensión internacional, para poder así trazar una historia de movimientos sociales en Argentina, ya que estas organizaciones sólo tuvieron cabida cuando la democracia fue reinstaurada en los años 80 y gracias a un discurso basado en los derechos humanos, los cuales se proclamaron internacionalmente, no sólo en Argentina: “Argentinian activism was born not out of concrete changes in domestic conditions, but as part of a domestic and international movement of protesting existing social relations, adapting the examples of others to local circumstances and likely inspiring other actors in turn” (Brown 127).

El eslogan del FLH estaba basado en el movimiento New York’s Gay Liberation Front, el cual decía “No hay que liberar al homosexual, hay que liberar al homosexual de cada persona”, con lo que pretendían establecer la idea de que todos los seres humanos son iguales, indistintamente de su orientación sexual, por lo que se plantea la idea de eliminar el concepto de “orientación sexual” (Brown 127). Una de las mayores diferencias entre el FLH y las organizaciones que surgieron en los 80, como es el caso de *Comunidad Homosexual Argentina* (CHA) es que los primeros consideraban la feminidad en los gay y la masculinidad en las lesbianas como algo positivo, mientras

que el CHA intentaba hacer entender que son iguales al resto, sin tener ninguna identidad basada en su apariencia. Además, mientras que el FLH buscaba y reclama un nuevo orden y la liberación sexual, el CHA solo pedía reconocimiento y aceptación social (Brown 128).

Críticos, como Manzor-Coats, interpretan las obras con presencia de personajes homosexuales como parte de una agenda política, social, sexual y literaria revolucionaria (Williams 4). Bajo un gobierno de políticas de derechas y al borde de un nuevo golpe de estado, el proceso hacia la liberación tanto política como sexual es un mismo movimiento y reivindicación: “Any movement that espouses political freedom and does not take into account the sexual rights of individuals cannot, in good faith, dismantle tyranny” (Williams 1).

Por lo tanto, es difícil discernir entre diferentes aspectos de la sociedad argentina, ya que los problemas sociales eran de todos y los escritores e intelectuales eran la cabeza visible, en muchos casos, de estos movimientos, por su condición de figuras públicas. También por ello fueron uno de los colectivos más castigados y, si encima a eso se le añade la condición sexual del individuo, su exilio o su arresto era sólo cuestión de tiempo:

If Latin American writing is characterized by an awareness of history and ideology, homosexuality cannot be viewed as simply the psychological complex of specific individuals, but rather must be seen as an intrasubjective matter that has ultimately to do with controlling social dynamic and how it defines the individual's

participation in it. (Foster, *Gay Lesbian Themes in Latin American Writing 3*)

2. Brasil en 1985

Si se ha dicho que la novela de Puig fue publicada en 1976 en plena turbulencia política que culminó con el golpe de estado de Videla, la película no fue rodada y estrenada en una situación política más calmada. Hector Babenco⁵ (1946), director de la cinta cinematográfica, es argentino de nacimiento pero se trasladó a vivir a Brasil cuando apenas tenía 8 años, por lo que se le considera director brasileño y no argentino. Si en su país de nacimiento las décadas de los 60 y 70 fueron un reto para la sociedad, la película fue rodada al final de un periodo dictatorial que llevaba en el poder en Brasil desde 1964, más de 20 años.

A diferencia de cómo comenzó la dictadura de 1976 en Argentina, en Brasil, en 1964 el gobierno militar, tras el golpe de estado y toma del poder, creó un pacto con el UDN con tal de intentar pretender de cara al público que su toma de gobierno fuera legítima y no por la fuerza. Es decir, intentaban maquillar la nueva situación política del país. Pero tras la ruptura de la alianza, en 1965, el gobierno procedió a una de las principales tendencias de los gobiernos autoritarios y militares: eliminó los partidos políticos. A pesar de ello, y en su intento de mostrar una falsa democracia, el gobierno creó un sistema bipartidista, el partido del gobierno y el partido de los opositores. Por lo tanto, no es hasta 1968 cuando entró el ala más dura del sistema y comenzó a imponer

⁵ Bibliografía recogida en la web "Internet Movie Database" (IMBd).
<http://www.imdb.com/name/nm0002199/>

políticas represivas en el país, teniendo como consecuencia el nacimiento de las guerrillas. En otras palabras, parece que la dictadura brasileña, a diferencia de otras dictaduras, entró al poder de manera no muy represiva y se endureció con los años, hasta que en 1968 la situación sociopolítica del país era insostenible para la mayoría de los habitantes, creando así diferentes guerrillas a lo largo del país.

Lo que ocurrió durante los primeros años de la dictadura, económicamente hablando, Skidmore lo llama el “milagro económico” (177). Brasil vivía en crisis económica, ya que muchas de las empresas estadounidenses establecidas en el país mantenían políticas laborales muy dispares entre los trabajadores en las plantas brasileñas y las estadounidenses. Los trabajadores brasileños protestaban por las malas condiciones laborales en comparación con sus compañeros. Por ello, entre otras razones, como la gran inflación existente en el país, el primer gobierno militar de Castello Branco lanzó un programa de estabilización económica en 1964 que culminó en 1967 con la bajada de la inflación del 92% en 1964 al 28% en 1967 (Skidmore, *Brazil, Five Centuries of Change* 177). Esta bajada de la inflación alentó un crecimiento económico que vino alentado por la ayuda extranjera, en particular por la inversión norteamericana, que compró parte de la deuda del país. La economía se basó mucho en las exportaciones como de café o naranja, convirtiéndose así uno de los mayores exportadores de estos productos. El gobierno militar creó políticas en favor de la agricultura que ayudaron a que estas exportaciones y grandes producciones se llevaran a cabo, como era la redistribución de tierras o aportaciones económicas al sector. Además, el ex secretario de defensa de Estados Unidos, Robert MacNamara, se convirtió en presidente del Banco Mundial en 1968, proponiendo así a Brasil como

prioridad económica. Pero lo que parecía una política económica fructífera, pese a estar bajo un gobierno militar, pronto comenzó a decaer, cuando el déficit del país aumentó considerablemente a mediados de los 70.

Pero cuando la economía volvía a decaer a mediados de los 70, los mismos militares propusieron una iniciativa para un cambio en el país. Ernesto Geisel fue elegido como líder en el congreso de forma indirecta, es decir, sin seguir una votación clara y limpia. Pero con la llegada de Geisel al poder, y de su asesor político Golbery Couto, y con el enfado de muchos de los empresarios brasileños y la iglesia católica, el país volvía a reclamar la instauración de la democracia:

As of 1974, the Catholic Church was the most important other player. Its human rights advocates had long demanded an accounting for the several hundred missing Brazilians. Golbery met with the Catholic Church and other opposition leaders and promised to return with information from Geisel. (Skidmore, *Brazil, Five Centuries of Change* 184)

Es decir, pese a que económicamente el país parecía desarrollarse como cualquier otro país, la verdad era que las personas ajenas y opositoras al gobierno estaban siendo perseguidas, capturadas y “desaparecidas”. Parece como si la economía de Brasil tapase lo que socialmente en realidad estaba ocurriendo. Es más, pese a que el país vivía con poca o nula libertad, sobre todo libertad de expresión, durante los años de la dictadura la mortalidad infantil bajó de 160 a 85 muertes por cada 1.000 niños y la esperanza de vida aumentó de 55 a 66 años (Skidmore, *Brazil, Five Centuries of Change* 183).

A partir de 1974, con la entrada en poder de Geisel y Golbery, las políticas más duras del gobierno comenzaron a suavizarse, políticas que siguieron hasta la presidencia de Figueredo en 1979, el cual al asumir la presidencia prometió seguir con la política de apertura social y gubernamental que el gobierno anterior comenzó y que llamaron *abertura*, un proceso de democratización y liberación política que comenzó en 1974 y culminó en 1988 : “I reaffirm the commitments of the 1964 Revolution to assuring a free and democratic society. [...] I reaffirm my unshakable intention... to make of this country a democracy. [...] guaranteeing every worker a just wage and ourselves financing the cost of our development” (Figueredo en Skidmore, *The Politics of Military Rule in Brazil*, 212).

Esa promesa de un Brasil plural y democrático acabó con movilizaciones sociales y manifestaciones en 1978, al ver que no funcionaron, propusieron una nueva huelga y una nueva estrategia para 1979. Doscientas personas fueron arrestadas durante esta huelga y sus peticiones no fueron aceptadas u otorgadas. Con la intervención de la Iglesia Católica, al final únicamente consiguieron un incremento del 63% del sueldo, pero los días de huelga no fueron remunerados. La lucha contra el gobierno empeoró en los dos años siguientes, los actos violentos por parte de la oposición contra el gobierno y su política de *abertura* acabaron con el uso de una fuerte represión, como la bomba que mató a un sargento e hirió de gravedad a un capitán en abril de 1981.

Esta presión social tuvo como consecuencia que las elecciones que iban a ser llevadas a cabo en 1980 se celebrasen al final en 1982, unas elecciones en las que por primera vez los ciudadanos podían escoger a los gobernadores directamente, pero no

aún el presidente. Con la *abertura* algunos de los partidos políticos pudieron volver a la escena política, por lo que el sistema bipartidista establecido en los 60 se rompía. Pero este nuevo intento del gobierno por pretender presentar un gobierno democrático siguió sin ayudar a la economía del país, la cual se encontraba en una grave recesión. La grave situación del país condujo a unas nuevas elecciones, las cuales, por primera vez, proponían una elección indirecta de un presidente civil, no militar. El ganador de las elecciones fue Tancredo Neves, el cual nunca llegó a presidir el país al fallecer por enfermedad. Su candidato a vicepresidente Jose Sarney sería quien se haría cargo de la presidencia en 1985 acabando así con los 21 años de presidencia militar.

IV. IDENTIDAD Y BOLERO EN LA NOVELA

En este apartado se explicará cómo el bolero es una parte importante en la construcción y afirmación de la identidad de Molina, el preso homosexual en la novela *El beso de la mujer araña*, ya que es fundamental para poder hacer una comparación más precisa con la adaptación cinematográfica. A la hora de ver cómo construye Molina su identidad es importante, primero, ver qué sentía y opinaba el mismo escritor sobre su identidad. Una vez establecido esto, se verá como existe un paralelismo entre el autor y Molina y cómo Puig plasmó en Molina sus sentimientos y visiones sobre la identidad o *su* identidad como homosexual. Para terminar, es importante ver qué papel juega en todo esto el bolero, cómo, gracias a su característica *queer*, Molina es capaz de adaptar el bolero a su persona para así poder reforzar su identidad:

“Soy una mujer que sufre mucho”, me dijo. “Si pudiera, cambiaría todo lo que voy a escribir en la vida por la felicidad de esperar a mi hombre en el zaguán de la casa con los rulos hechos, bien maquillada y con la comida lista. Mi sueño es un amor puro, pero ya ves, estoy condenada a los amores impuros”. (Sánchez Garrido 3)⁶

Este extracto podría perfectamente ser parte de la novela de Puig, que, como veremos más adelante, es una de las características de Molina, la de referirse a sí mismo como mujer. Pero no, son palabras que el mismo Manuel Puig confesó a su amigo Tomás Eloy Martínez. En estas palabras vemos que el mismo autor, al igual que

⁶ Palabras de Manuel Puig, descritas por su amigo Tomás Eloy Martínez, que se encuentran en el artículo escrito por Sánchez Garrido (2004) pero extraídas de *La muerte no es un adiós* del mismo Tomás Eloy Martínez y publicado en Buenos Aires en 1997.

hará Molina en la novela, identifica su identidad más próxima a la femenina que a la masculina, refiriéndose así a su persona con pronombres femeninos y como mujer en vez de masculinos y como hombre:

Manuel solía decir que nunca sería un esqueleto salido de su armario —frase favorita de los *gays* cuando hacen pública su homosexualidad—, porque estuvo allí mucho antes de que el armario se construyera. Nació hombre pero todo lo que quería era ser hembra. Para él la mujer no sólo era superior al hombre sino también depositaria de la belleza y del alma: un ser humano que no quería realismo, como la Blanche Dubois de Tennessee Williams, sino fantasía. (Cabrera Infante *Clarín*)

Vemos que Puig plasmó en Molina ese sentimiento que hacía a Puig, y por ende a Molina, referirse a si mismo como mujer, como ella y demostraba que su persona se sentía más identificada como una mujer que como un hombre. Muchas personas consideran o etiquetan a estas personas, a los homosexuales, con rasgos identitarios femeninos, como hombres afeminados. Pero este es un término, que a mi juicio, es bastante conflictivo ya que, desde el contexto del que parte, el concepto es totalmente patriarcal. Al fin y al cabo, lo que este concepto está diciendo es que el hombre no se está comportando como “un hombre” -entiéndase como la idea de hombre macho de la sociedad patriarcal-, sino que es un hombre que se comporta en muchos casos como una mujer.

Tal y como propone Judith Butler, culturalmente la sociedad está predispuesta a establecer una igualdad entre el sexo y el género de una persona. El sexo es lo que

biológicamente hemos sido predeterminados pero el género es una construcción cultural que se ha establecido, históricamente, en relación al sexo de una persona. Es decir, que si se ha nacido de sexo mujer, esta persona es de género femenino y, por lo tanto, si se ha nacido de sexo hombre, es de género masculino (8)⁷. Con el ejemplo de los Drag Queen, Butler va más allá y propone que no hay dos sino tres categorías: el sexo anatómico (*anatomical sex*), el género identitario (*gender identity*) y la actuación o la representación del género (*gender performance*) (187)⁸. Este es el ejemplo que Butler utiliza la situación tomado del trabajo de Esther Newton *Mother Camp: Female Impersonators*:

At its most complex, [drag] is a double inversion that says, “appearance is an illusion.” Drag says [Newton’s curious personification] “my ‘outside’ appearance is feminine, but my essence ‘inside’ [the body] is masculine.” At the same time it symbolizes the opposite inversion; “my appearance ‘outside’ [my body, my gender] is masculine but my essence ‘inside’ [myself] is feminine.” (186)⁹

En esta afirmación se ve el problema y la contradicción que la construcción del género puede implicar a la hora de “categorizar” a una persona y su identidad; ¿es un Drag Queen masculino de apariencia femenina o femenino de apariencia masculina? En una sociedad patriarcal y heteronormativa las tres categorías de Butler funcionarían así: el sexo anatómico está determinado por los genitales (por ejemplo una vagina), el

⁷ Para este trabajo se ha utilizado una edición Kindle de la obra de Judith Butler, por lo que la enumeración de las páginas puede establecerse de forma distinta. Esta idea se encuentra en la página 8 de 236 o en la localización 614 de 4831.

⁸ Página 187 de 236 o localización 3398 de 4831.

⁹ Página 186 de 236 o localización 3384 de 4831.

género identitario está determinado por los genitales, por lo que esta persona es mujer y la actuación o la representación del género es por lo tanto femenina y, por extensión, su orientación sexual es heterosexual. La pregunta que se plantea Butler es si esta relación, en especial entre el sexo y el género identitario, es una conexión estable. Este punto es uno de los más interesantes a la hora de estudiar el caso de Molina, ya que se puede interpretar como la figura que rompe con esta conexión y esta cadena. Molina es de sexo (de genitales) hombre, pero su género identitario es mujer y su *performance* es femenino, como se verá más adelante. Molina reclama que sus relaciones son heterosexuales y no homosexuales, aunque su sexo anatómico sea el de un hombre. Estos podrían ser los esquemas patriarcales a la hora de interpretar estas tres categorías:

- a) Pene > Hombre > Masculino (heterosexual)
- b) Pene > Hombre > Femenino (homosexual)
- c) Vagina > Mujer > Femenina (heterosexual)
- d) Vagina > Mujer > Masculina (homosexual)

Se tiende a atribuir la masculinidad a genitales masculinos, a ser un hombre, y la feminidad a ser mujer, es decir, con aparato reproductor femenino. Esta relación de ideas lleva a grandes equívocos, ya que si un hombre es femenino es, por definición, homosexual y si una mujer es masculina es, por lo tanto, lesbiana. Pero existen hombres heterosexuales que contienen rasgos “femeninos” y hombres homosexuales que entrarían totalmente en la clasificación de “masculino” o, incluso, macho:

Al margen de que el individuo siente una atracción que es condenada socialmente, otro de los grandes problemas para el

manejo de la identidad del homosexual es la asociación cultural entre homosexualidad y afeminamiento, conducta esta última que ya de por sí es estigmatizada en nuestra sociedad. Sin embargo, aunque estigmatizada, la homosexualidad afeminada, por categorizable y coherente con el sistema de roles, es también la más aceptada aunque se arguyan para ello razones de carácter biológico: "ha nacido así". La asociación entre homosexualidad y afeminamiento está plenamente asentada y ello conlleva, en ocasiones, la no identificación del individuo como homosexual si no se autopercibe como afeminado. (Enguix 4)

Pero ¿es sentirse mujer y ser afeminado lo mismo? En mi modo de interpretar el afeminamiento como un rasgo homosexual, "etiquetaría" como afeminado a aquellas personas cuya expresión corporal es más parecida a la de una mujer o incluso se podría decir de aquellos que se visten con ropas más "propias" de una mujer que de un hombre. Sería la visión del homosexual con *pluma*, como dice Diego, el protagonista de el relato de Senel Paz *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, las *locas* o *las locas de carroza*¹⁰. Sentirse mujer, querer ser mujer no tiene por que ser afeminamiento como tal. Quien se siente mujer, se siente mujer desde que nace, es parte de su identidad. El afeminamiento lo interpreto más como un rasgo o una característica externa de una persona, algo que con el tiempo se ha modificado, que se está modificando, puesto que es una forma de expresión corporal o de actitud. La mayoría de los críticos interpretan su identidad como mujer como parte del afeminamiento, pero creo que, en todo caso,

¹⁰ En el relato de Senel Paz *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991), Diego, uno de los protagonistas, categoriza a los homosexuales en base a su comportamiento, por lo que la "clasificación" queda de tal forma: homosexual, maricón, loca y loca de carroza.

es más bien al revés; por su condición, su comportamiento es femenino, pudiendo así, en todo caso, afirmar que es un homosexual afeminado:

Molina ha copiado los modales, actitudes, gustos y preferencias de la mujer burguesa. Su objeto no es sólo el hombre, sino una relación hombre-mujer tal como ésta ha sido formulada por la sociedad occidental judeo-cristiana [...]. Molina asume el papel de la mujer en esta pareja tradicional. (Muñoz 364)

Pero es que el lector, cuando se enfrenta a la novela por primera vez, de las primeras cosas que se da cuenta es que no hay un narrador que describa cómo son ni física ni psicológicamente los personajes. Tampoco cómo es la celda o el resto de los personajes que aparecen a lo largo de la historia. Las únicas descripciones, acaso, son las que el mismo Molina hace cada vez que cuenta las películas. Por lo tanto, las interpretaciones que se llevan a cabo están basadas en el conocimiento y visión del mundo de cada persona, de cada lector. Es decir, la idea que cada persona pueda tener de lo que es un homosexual.

Esto no significa que las conversaciones entre los dos protagonistas no den claves para saber o hacerse una idea de cómo son los protagonistas. Es durante estas conversaciones donde Molina le explica a Valentín que él se siente como una mujer, especialmente cuando se está comparando con otro hombre o en relación con otro hombre. Molina, quien es, entre los dos, la figura más rechazada socialmente, el homosexual, el diferente, es quien en realidad acepta y apoya la figura “tradicional” de la mujer, esa mujer que las sociedades patriarcales y heteronormativas han establecido como la “verdadera” mujer, la mujer buena y sumisa al hombre (Madrid 568). Él quiere

ser sometido por el hombre, ser el sumiso, quiere estar junto a un hombre dominante y ser esa mujer que no está “liberada en esencia” (Kim 110):

Valentín desea cambiar el mundo mediante una revolución social. Por su parte, el objeto de deseo de Molina gira en torno de su afán por llegar a convertirse en mujer a través de la reproducción de la imagen estereotipada que de lo femenino le han ofrecido los medios masivos de comunicación –la música y el cine- y la tradición de la sociedad. (...), si Molina soñaba en convertirse en mujer y poder realizarse como una de las heroínas de sus filmes melodramáticos, lo logra al final de la novela al autosacrificarse por el hombre que ama. (Kim 100-101)

La primera vez que Molina menciona su condición, su deseo de ser mujer, es al comienzo de la novela, en una de las intervenciones sobre la primera película que Molina le está contando a Valentín, la película de la mujer pantera.

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

-[Valentín] ¿Te dicen eso?

-[Molina] 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, *El beso de la mujer araña* 25)

En las palabras de Molina podemos apreciar cómo la sociedad argentina veía la homosexualidad como una enfermedad que se puede curar, un proceso, el de la sanación, al que ayudaría estar con una mujer – idea que hoy en día sigue siendo muy

predominante en algunas personas conservadoras en todo el mundo. Pero él lo deja claro, él sabe quién es, qué le ocurre y que él no quiere estar con una mujer, sino ser una mujer. Es curioso ver cómo Molina interpreta su deseo como algo que le ocurre, como un proceso, es decir, a él le han convencido de que lo que le ocurre es una enfermedad, pero él no quiere remediarla, porque se identifica con la mujer y lo ve como algo irremediable. En la lógica de la sociedad homófoba, la homosexualidad es una perversión que debe ser prohibida y perseguida hasta erradicarla de la sociedad. Y la razón es simple, el hombre tiene que ser macho y la mujer femenina, si uno de los dos toma el papel del otro, entonces es que tienen una actitud pervertida y denunciada, pero corregible, porque es una “enfermedad”:

(...) los significados de hombre: fuerte, viril, poseedor, penetrador, dominador, superior, son parte de un sistema significador que se legitima a sí mismo en la exclusión, definición y rechazo de los significados de mujer (débil, sumisa, pasiva, temerosa, subyugada, sentimental, etc.) de todas aquellas cualidades aceptadas en ella y que en el hombre (homosexual) pasan a convertirse en perversión.

(Muñoz 375)

Críticos como Stekert y Umpierre (159) interpretan que la actitud de Molina es la de intentar salir de ese estereotipo de homosexual, establecer su identidad fuera de las normas y etiquetas que la sociedad ha creado. Se encuentra viviendo una vida “salvaje” por ser homosexual fuera de la norma o de la ley, pero a su vez lucha entre un comportamiento animal, por esa vida salvaje, y un comportamiento civilizado que tanto

desea y que le permite ser una mujer siempre y cuando pueda a comportarse tal y como se siente.

Otros autores afirman que si los protagonistas no escogieran entre la feminidad o la masculinidad, se saldrían completamente de la norma, estableciendo una identidad bisexual:

No otra cosa propone Puig en *El beso de la mujer araña*, al mostrar cómo el homosexual tradicional que no cuestiona la dicotomía masculino/femenino corre el riesgo de reproducirla y en última instancia perpetuarla. El homosexual que abandona el rol afeminado y sumiso, en cambio, ingresa en el terreno de una bisexualidad indiferenciada que constituye una verdadera subversión de las normas oficiales: [...]. (Reati 21)

Es más, este tema desarrolla el mismo Puig en la novela, cuando Valentín comienza a dejar de lado su masculinidad y se “somete” al enfado de Molina, porque no quiere que esté enfadado con él. La bisexualidad de Valentín es más que discutible, ya que en entornos homosociales, como es una cárcel, son muy comunes las relaciones sexuales entre esas personas del mismo sexo, tema que se discutirá más adelante. Pero aún así, Puig matiza qué supone una identidad bisexual tanto para un homosexual como para un heterosexual:

Altman señala la falta de forma alguna de identidad para el bisexual en la sociedad actual, y las presiones que sufre de ambos lados, puesto que la bisexualidad amenaza tanto a las formas aburguesadas de vida homosexual exclusiva como a los

heterosexuales, y esta característica explicaría el por qué la bisexualidad asumida es tan poco común. (Puig, *El beso de la mujer araña* 200)

Pero volviendo al tema de feminidad versus masculinidad, éste no es un tema ajeno a los dos compañeros de celda, los críticos no se centran únicamente en el lado femenino de Molina, sino que también aluden a la masculinidad – especialmente desde la perspectiva de los protagonistas-. M.I. Jociles señala que la idea de la masculinidad en la sociedad trata de “convencerse y convencer a los demás de tres cosas: que no se es bebé, que no se es homosexual y, principalmente, que no se es mujer”¹¹. Una vez más, al igual que diferí en la idea generalizada que determina que un homosexual es afeminado, creo que la homosexualidad y la masculinidad son términos y comportamientos compatibles, ya que no todo homosexual se siente mujer ni todo hombre es masculino en su definición más estricta. Matizo ese punto ya que, en la novela, cuando Valentín pregunta a Molina qué significa ser un hombre para él, este le responde:

-[Molina] Es muchas cosas, pero para mí... bueno, lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de su fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adonde va, sin miedo de nada.

-[Valentín] Es una idealización, un tipo así no existe.
(Puig, *El beso de la mujer araña* 69)

A lo que Molina, indignado, le pregunta que qué significa, por lo tanto, la hombría para Valentín:

-[Valentín] Uhm... no dejarme basurear... por nadie, ni por el poder... Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra

¹¹ Cita de María Isabel Jociles en Sánchez Garrido, “Apuntes sobre la construcción de género”, pg. 6.

cosa, no es lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajarme a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal.

-[Molina] Eso es ser un santo.

(Puig, *El beso de la mujer araña* 70)

Vemos que Valentín y Molina idealizan de forma muy diferente lo que significa ser un hombre. Mientras que para Molina el hombre es una persona con poder, quien lleva las riendas de la relación y de la sociedad en general, para Valentín un hombre es una persona que debe luchar por su bien y por el de su país. Molina presenta a un hombre sacado de las novelas y películas de amor, ya que en su descripción introduce el adjetivo “lindo”, adjetivo que no se hallaría en la definición estándar de un hombre. En cambio la masculinidad de Valentín se representa como el de un guerrero que lucha por sus ideas. Es por ello que Valentín le dice a Molina que ese hombre no existe y Molina le responde a Valentín que, si eso fuese cierto, esa persona sería santa y no un simple hombre.

En la novela podemos encontrar varios momentos en los que Valentín y Molina hablan abiertamente sobre la homosexualidad, ya que Valentín quiere saber o conocer más sobre Molina y la homosexualidad en general:

-[Valentín] Pero vos... ¿no has tenido buenos amigos, que también te importaron mucho?

-[Molina] Sí, pero mira, mis amigos han sido siempre... putazos, como yo, y nosotros entre nosotros, ¿cómo decirte?, no nos tenemos demasiada confianza, porque nos sabemos muy... miedosos, flojos. Y siempre lo que estamos esperando... la amistad, o lo que sea, de alguien más serio, de un hombre, claro. Y eso nunca puede ser, porque un hombre... lo que quiere es una mujer.

-[Valentín] Y todos los homosexuales son así?

-[Molina] No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mu-jer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres.

(Puig, *El beso de la mujer araña* 207)

Molina vuelve a dejar claro a Valentín que mucho más allá de ser homosexual él es mujer, su identidad es la de una mujer, no la de un homosexual. Él no se ve como un hombre, su comportamiento no es el de un homosexual sino el de una mujer, sus relaciones sexuales sólo son comparables a la de los heterosexuales y no a la de los homosexuales. Previamente Molina ya le deja claro a Valentín que cuando él habla de sus relaciones con los hombres siente la necesidad de referirse a sí mismo como mujer, ya que, como se ha dicho, él es una mujer, su papel en una pareja es el de una mujer y está orgulloso de ello.

-[Molina] [...] Y a la semana siguiente fui sola al restaurant.

-[Valentín] ¿Sola?

-[Molina] Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre.

(Puig, *El beso de la mujer araña* 69)

Como se ha mencionando al comienzo de este trabajo, estamos ante una novela que se categoriza como novela-bolero. Hasta ahora no se ha mencionado la función del bolero en cuanto a la afirmación de la identidad de Molina. Tampoco hemos analizado el papel de Molina en la novela, el cual está directamente relacionado con la aparición del bolero en la historia y qué rasgos tiene la novela para poder hacer uso de un bolero para así enfatizar tanto el papel como la identidad de Molina. El bolero trata de historias melodramáticas, al igual que lo hace esta novela. Tenemos a dos presos en una celda de una cárcel argentina, Molina está encarcelado por corrupción de menores y Valentín

es un preso político. Molina tiene un objetivo: necesita sacar toda la información posible de Valentín y así pasársela al alcaide de la cárcel a cambio de beneficios. Pero este objetivo irá cambiando a la vez que su relación se va haciendo más estrecha. Mientras tanto, hablan de historias de amor, todas trágicas - historias de amor tanto de las películas como de las vidas de los mismos protagonistas. Por lo tanto, nos encontramos con que la novela cumple la condición de ser un melodrama para así poder introducir el bolero.

También se ha comentado lo adaptable que es el bolero a cada una de las personas que lo interpreta, ya que sólo cambiando el género de las palabras o los pronombres – se vio el ejemplo de “Reloj” de Roberto Cantoral – la adaptación está hecha:

-“QUERIDO, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño...”

-¿Qué es eso, Molina?

-Un bolero, *Mi carta*.

-Sólo a vos se te ocurre una cosa así.

-¿Por qué?, ¿qué tiene de malo?

-Es romanticismo ñoño, vos estás loco.

(Puig, *El beso de la mujer araña* 137)

La canción original, compuesta por un hombre e interpretada también por hombres, comienza con “Querida” y no en masculino, como lo hace Molina. Pero si se ha dicho que Molina se siente mujer es de esperar que adapte el bolero para hacerlo suyo y así expresar mejor lo que siente, lo que piensa, lo que quiere. A Valentín, dentro de la racionalidad que se puede atribuir a un idealista político, le parece “cursi” que

Molina cante un bolero. Pero, una vez más, el bolero vuelve a jugar con su capacidad adaptativa a la situación de cada cantante u oyente y sirve para que Valentín se sienta identificado con la canción, ya que él recibe una carta con malas noticias y eso le cambia su percepción tanto hacia el bolero como hacia Molina y la homosexualidad:

El beso de la mujer araña envisions a society where relationships are not based on hierarchies, where machismo is no longer a cultural obligation and where oppressive systems of authority are disarmed. (...). It is important that Valentín be the one to imagine this utopia. He is supposedly a straight man who ends up accepting and assuming his innate homosexuality, a political activist who attains a deep and transforming understanding of his feminine side and his gay self. (Foster, *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes* 343)

Hay que matizar que todo este proceso no se ha llevado a cabo con la ayuda exclusiva del bolero, sino que Molina, inteligentemente, a través de las películas y de las historias personales ha creado el ambiente idóneo como para introducir el bolero y romper con el hermetismo tanto sentimental como sexual o político de Valentín:

Los relatos fílmicos de Molina han ido tejiendo una telaraña de seducción creando la atmósfera emocional precisa para la irrupción del textual del bolero. [...] Este operará como catalizador del desarrollo actancial de Valentín, no sólo en la liberación o reconocimiento de sus verdaderos sentimientos, sino también en

cuanto a su eventual adaptación y participación en la sexualidad transgresora de Molina. (Campos 54-55)

Por lo tanto, se puede decir que el bolero sirve para certificar lo que se ha dicho hasta ahora y para demostrar el efecto que puede tener tanto en el oyente como en el intérprete. Consigue afirmar la identidad de uno de los protagonistas, Molina, pero hace tambalear a Valentín. Lo cierto es que no creo que Valentín descubra su homosexual interior o su feminidad como afirma Foster. Creo que existen situaciones en las que las etiquetas “homosexual”-“heterosexual” se dejan a un lado, como puede ser en contextos carcelarios. Las cárceles son ambientes totalmente homosociales, por lo que muchos presos mantienen relaciones sexuales entre sí. Pero no por ello se les puede denominar homosexuales ni decir que han “conectado” con su homosexual interior, ya que considero que es más un instinto que una orientación sexual o una crisis de identidad, si se quiere llamar así. Como afirma Puig: “Sex is an act of complete insignificance, as long as it is between consenting parties. It should not define anything” (“Losing Readers in Argentina” 57). Esta afirmación creo que es la que mejor resume la situación entre Molina y Valentín, si es consentido por ambas partes – aunque haya sido obra de Molina poder llegar a esta situación – no se debería ni cuestionar quiénes son ni cómo son.

En resumen, Puig parece plasmar en Molina su misma identidad y sus mismas preocupaciones y percepciones. Como apunta Roland Barthes “In what we write we each protect our sexuality” (citado en Reati 15) y es lo que parece que Puig hace con la novela y con el personaje de Molina. Éste, Molina, se siente mujer, al igual que lo hace Puig, y se comporta como tal – llega incluso a tomar el papel de madre

cuando Valentín enferma. En la categorización de Butler sería un ejemplo que muestra cómo la relación entre sexo anatómico y género identitario se rompe, por lo que el *performance* no funciona según lo establecido. Es decir, si se ha dicho que “Pene > Hombre > Feminano (homosexual)” Molina, en realidad, seguiría más bien el patrón de “Pene > Mujer > Femenino (heterosexual). Es por ello que a él le han hecho entender que tiene un problema, una enfermedad, pero él acepta como es. A pesar de que parece que Molina debe ser quien más debería romper con los roles sociales establecidos en sociedades patriarcales para el hombre y la mujer, él quiere ser, comportarse y ser tratado como esa mujer “tradicional”, es decir, ser la mujer sumisa y débil a la cual un hombre fuerte y decidido la cuidará. El bolero es la confirmación oficial de la actitud de Molina y es, a su vez, un arma que romperá con la identidad de Valentín, ya que, al final de la novela, Molina es quien se convierte en la heroína de sus películas, una mujer que se sacrifica por su amado.

V. UNA DOBLE ADAPTACIÓN

En este apartado veremos qué recursos utiliza el director de la película para llevar a cabo la confirmación de la identidad de Molina, es decir, si en la novela es el bolero lo que afirma por completo la identidad de Molina pero hace desestabilizar la de Valentín, ¿qué ocurre cuando un artefacto cultural, como es el caso del bolero, no se puede traducir? ¿Cómo consigue Babenco suplir el bolero? Se discutirán dos recursos diferentes, por un lado se verá qué recursos visuales utiliza o escoge el director a la hora de adaptar a los personajes de la novela a la película y, por otro lado, cuál de las películas que Molina narra durante la novela escoge el director y por qué.

Además de lo ya mencionado, también se quiere proponer que las decisiones tomadas a la hora de adaptar la novela a la película no sólo se tomarán para ser fieles a la novela y a la construcción de la identidad de Molina, sino que también parece haber una intención de denuncia sociopolítica de la situación de Brasil, que pasaba por una experiencia sociopolítica similar a la que sufría Argentina cuando Manuel Puig escribió la novela.

1. El vacío del bolero: necesidad de una nueva afirmación de identidad

En el capítulo anterior se proponía que el bolero era la afirmación de la identidad de Molina, es decir, con el bolero oficialmente establecía su condición de mujer y, a su vez, hacía temblar la masculinidad de Valentín. El homosexual es el que, por primera vez, muestra su identidad como algo oficial, establecido y asimilado y es el heterosexual quien duda sobre su “masculinidad” y modifica, en términos de una

sociedad patriarcal, su hombría. Pero, ¿qué ocurre cuando algo tan cultural como el bolero no se puede traducir al inglés? ¿Qué recursos utiliza el director para “llenar” ese vacío?

En cuanto a la primera pregunta, primero hay que explicar cuáles son los problemas con los que se encuentra una persona a la hora de traducir un artefacto cultural como el bolero. Primero, hay que entender que el bolero es un estilo musical establecido en Latinoamérica y que, por su gran difusión y años de producción, muchas de las canciones son conocidas por los latinoamericanos. Es decir, el mismo bolero puede ser interpretado por diferentes artistas, pero el oyente recuerda la canción, no tanto el interprete. Por lo tanto, algunas piezas musicales que llevan siendo interpretadas por décadas son rápidamente reconocidas por los consumidores. El bolero “Mi carta” tiene un significado para esta cultura, pero no significa nada para otras¹², muchos latinoamericanos reconocen y probablemente sepan cantar esa canción.

En segundo lugar, el juego de género que puede tener el bolero para poder adaptarlo tanto al cantante como al oyente – como hace Molina con “Querido” que lo adapta de la versión original “Querida” – es imposible de llevarlo a cabo con lenguas como en inglés – lengua en la cual fue rodada la película. Si lo tradujésemos al inglés, la palabra quedaría como “Dear”, la cual no tiene ninguna marca de género. Es por eso que el bolero queda descartado a la hora de adaptar la novela a la película. La elección del director de la película, Hector Babenco, son dos: la visual – características físicas, ropa, etc. – y la elección de la película Nazi por encima de las otras.

¹² Pese a que en este trabajo se alude al desconocimiento de otras culturas acerca del bolero hoy en día, es cierto que, por ejemplo, en Estados Unidos cantantes como Nat King Call –en español – o Frank Sinatra – en inglés - popularizaron este estilo en su país.

Para la siguiente crítica quiero matizar que me basaré en mi primera interpretación de la novela, en la primera vez que la leí, antes de consultar ninguna crítica externa. Me parece importante esta matización ya que, tras mucho leer, he llegado a la conclusión de que el conocimiento y las ideas y estereotipos sobre los homosexuales afectan directamente a la interpretación del texto. Al leer por primera vez la novela interpreté que tanto el físico como el comportamiento de Valentín y Molina eran muy similares, aunque no así su sexualidad. Me imaginé a dos hombres de unos treinta años, de complexión y rasgos físicos muy similares compartiendo celda, sin ninguna señal visual de quién podía ser el homosexual y quién no. En ningún momento de la novela imaginé a Molina como una persona afeminada, pese a que ya sabía que se sentía mujer.

Partiendo de esta perspectiva, fue una sorpresa observar la caracterización de ambos personajes en la película. Por un lado nos encontramos con un Molina (William Hurt) alto, delgado, rubio y de rasgos no muy prominentes, es decir, se escogió un actor mas bien “femenino”, de rasgos agradables. Por otro lado tenemos a un Valentín (Raúl Juliá) moreno, velludo y fuerte, de rasgos más bien masculinos, el estereotipo de un “macho”:

The readers of the novel are... forced to take an active part in the composition of the novel's meaning, which revolves around a basic divergence from the familiar. This active participation is fundamental to the novel... the reader discovers a new reality through a fiction which, at least in part, is different from the world he himself is used to. (Wolfgang Iser en Cheever 20)

Según las palabras que acabamos de leer de Iser, el lector se ve forzado a interpretar la novela partiendo, hasta cierto punto, de una perspectiva diferente de lo que es familiar. Creo que en realidad es lo conocido, lo familiar, ese conocimiento e interpretación que una persona tiene sobre el mundo, lo que afecta directamente en este caso, sin necesidad de cambiarla, la interpretación de la novela. Es decir, mi interpretación y construcción de la imagen de Molina parte de la perspectiva que tengo sobre los homosexuales y está basada en mi experiencia personal.

Al leer artículos críticos sobre la identidad de Molina, me sorprendió ver que todos escribían sobre lo afeminado que era Molina. Esta crítica demuestra que la gran mayoría de los críticos corrobora el estereotipo establecido por la sociedad patriarcal y heteronormativo con el que han nacido, crecido, educado y trabajado. Con ello no me atrevo a posicionarme completamente fuera de esta sociedad, pero sí creo que las nuevas generaciones, como puede ser la mía¹³, hemos crecido en sociedades en la que la homosexualidad está siendo vista cada vez con más normalidad y así ha comenzado a cambiar esa percepción que relaciona la homosexualidad con afeminamiento. Y es por ello que, a personas como a mí, nos sorprende encontrarnos con estas interpretaciones y adaptaciones.

En defensa de Babenco también hay que decir que es más fácil tener interpretaciones como la mía en el año 2014 que en 1985 y en una dictadura militar. En los treinta años de diferencia entre la adaptación de la película y la actual interpretación, la dictadura militar fue erradicada, tanto en Argentina como en Brasil, y los derechos de los homosexuales se están normalizando poco a poco, por lo que tal

¹³ No pretendo generalizar este sentimiento a todos los colectivos de jóvenes que existen en la sociedad en general, me refiero a una generación que ha crecido en países con una tolerancia o aceptación alta hacia la homosexualidad, como puede ser España.

vez si la película fuese rodada hoy en día por una persona que ha crecido con la homosexualidad como parte natural de la sociedad, no hubiese escogido a dos actores tan dispares físicamente.

No sólo es que físicamente escogiesen a dos actores con rasgos muy particulares, sino que además la vestimenta, los gestos e incluso la forma en la que Molina tiene decorada su parte de la celda demuestran la necesidad que existe en dejar claro quién es el homosexual, además, esta persona es completamente afeminada: mental y físicamente, interna y externamente. La bata de raso o seda de color rosa con flores con la que sale en más de una escena, los pendientes en las orejas, el maquillaje, la forma en la que se pone la toalla en la cabeza tras ducharse, etc. muestran una clara intención por parte del director de subrayar la feminidad y la condición de mujer de Molina. Su parte de la celda también está decorada de tal forma que parece que Molina intenta recrear la cama de una princesa o de una mujer burguesa, con la cama rodeada de telas. Pese a que toda esta caracterización y escenografía parece estar muy calculadas para crear la figura de Molina, es bastante difícil imaginar que pudiera haber sido así en realidad. Pero una cosa está clara, con estos instrumentos no hay ambigüedades y sin ambigüedades no hay dudas, cuanto más estereotipado el personaje (o los personajes), más claro queda la condición de mujer de Molina.

Babenco también elige una de las películas de las que Molina narra para jugar con el público y Molina, o con Molina y el público. No es casualidad que como película principal, dentro de la película oficial, el director escogiese la película sobre la relación entre una cantante francesa y un militar nazi. Esta elección se basa en dos intenciones

que tiene el director; por un lado, tenemos la conexión entre las películas de temática nazi y la homosexualidad en el cine de los 70, además del renacimiento de la figura de Zarah Leander – cantante a la que el personaje de Leni LaMaison se asemeja–, y la figura de Leni como mujer ideal para Molina y, por otro lado, tenemos la conexión entre nazismo y dictadura en Latinoamérica, que se discutirá en el siguiente apartado.

En los años 70 existió una tendencia en el cine mundial en la que en varias películas los militares nazis se mostraban personas pervertidas con tendencias homosexuales. Así es el caso, por ejemplo, de *Saló o los 120 días de Sodoma* ('Saló o le 120 giomate di Sodoma', 1975, Italia) o *La orgía del III Reich* ('L'ultima orgia del III Reich', 1977, Italia). Todas estas películas proponen relaciones homosexuales como práctica comunes entre los soldados nazis, al igual que relaciones lésbicas en las mujeres afines a los cuerpos de las SS, la guardia de seguridad de Adolf Hitler.

Pese a que la película de Babenco es de 1985, no es de sorprender que utilice esta tendencia como una de las razones para elegir esta historia sobre todas las demás. Si los cinéfilos conocen esta existencia, la conexión entre nazismo y homosexualidad, al ver esta adaptación cinematográfica de la novela de Puig, conectarán estos dos conceptos y, con ello, identificarán a Molina tanto con el lado homosexual de los nazis como la heroína que representa Leni LaMaison.

El personaje de Leni representa todo lo que Molina desea. Es una mujer, artística, protagonista, bella que se enamora de un hombre de poder, con fuerza. Él se siente identificado con esa mujer, quiere ser esa mujer y someterse por completo a una relación patriarcal que, además, deja todo por su amor, por mucho que eso suponga renegar de toda su gente y su ideología. Es, en realidad, lo que en cierta forma acaba

haciendo Molina al final de la novela, se sacrifica por su amor, indistintamente de ser un amor correspondido o aceptado, y se convierte en heroína. Si la elección parece seguir un patrón cinematográfico en el que la temática nazi se relaciona con inclinaciones o prácticas homosexuales, el personaje de Leni parece también ser una adaptación de la cantante y actriz sueca Zarah Leander (1907-1981), la cual se convirtió en una de las actrices y cantantes favoritas para la propaganda nazi:

The similarities between the two [Leni LaMaison and Zarah Leander] are of particular significance inasmuch as Leander was recouped as a cultural icon by Germany's gay alternative scene in the mid 1980s. The camp excess of her acting and demeanor coupled with her husky, sexually-ambivalent voice have rendered her model of many a drag queen. (...) Leni's campy song is echoed in the final sequence of Babenco's film as it is sung by a drag queen who welcomes Molina back into the gay scene following his parole. (Williams, *I lost It at the Movies*, 88)

Por lo tanto, como apunta Williams, no es que sólo exista la conexión entre película nazi y homosexualidad, sino que, además, el personaje de Leni representa un nuevo símbolo de la homosexualidad en Berlín y, por ende, Alemania. Molina, por lo tanto, quiere ser Leni y, con ello, convertirse en el ídolo del movimiento *gay* alemán que, por extensión, podría haberlo sido también en otros.

El bolero no es traducible tanto por contenido cultural como por recursos lingüísticos, Babenco recurre a dos recursos totalmente diferentes pero a su vez compatibles y compenetrables. Por un lado, escoge a un actor (William Hurt) con

rasgos muy afeminados que representa así el “afeminamiento” que al parecer todos los críticos perciben del personaje de Molina. Hay que apuntar que William Hurt es el único actor norteamericano de la película, por lo que su personaje e interpretación hicieron que la película fuera aceptada en Estados Unidos¹⁴. Su interpretación hizo que Hurt ganara el Oscar al mejor actor – el resto de los actores son brasileños, como Sonia Braga (Leni) o Herson Capri (Werner) o puertorriqueños (Raúl Juliá). Por otro lado, la elección de la película de temática nazi parece que fue elegida para seguir una tendencia cinematográfica de los años 70, en la cual se relacionaba a los nazis con la homosexualidad. El personaje de Leni también se escoge con sumo cuidado, ya que representa todo a lo que Molina aspira y, a su vez, se basa en un personaje real que se convirtió en símbolo del movimiento *gay* de Alemania. Parece que Molina puede así confirmar su identidad gracias a Leni y a toda la caracterización del mismo personaje a través del físico de Hurt y las ropas de mujer o el maquillaje que Molina usa durante la película.

2. Una adaptación política

Previamente he mencionado que parece que Babenco no escoge la película nazi por casualidad, por la historia superficial, sino que esta historia a su vez se relaciona con los dos temas principales de la novela: homosexualidad y política. En el apartado anterior hemos tratado sobre la conveniencia de esta película en la construcción de la identidad de Molina, pero es importante apuntar también la intención política que hay tras la elección de esta película. Como se ha explicado en el contexto histórico de la

¹⁴ Pese a que la película fue rodada en inglés y con capital norteamericano, se considera una película brasileña del movimiento *Cinema Novo* (Williams 82)

novela y la película, la novela fue escrita en Argentina en plena llegada de un nuevo gobierno militar en 1976. A su vez, Hector Babenco, argentino de nacimiento, se mudó a Brasil cuando era niño y vivió la dictadura que sufrió el país durante 21 años, cuando Figueredo fue derrocado en 1985, año del lanzamiento de la película.

Una vez más, al igual que ocurrió con la caracterización de Molina en la película, me sorprendió ver que todo lo que aparecía en la película estaba en portugués, por lo que surgió la pregunta de, con todos los países que existen en Sudamérica, ¿por qué se grabó la película en Brasil? ¿No había otros países latinoamericanos más baratos para su producción y adaptación más fiel a la novela? Pero al acudir al contexto sociopolítico en el que la película fue rodada, la respuesta es obvia: Babenco estaba adaptando la novela a la realidad argentina, ya que, pese a ser diferentes países, diferentes gobernantes y diferente cultura, a ambos países les unía lo mismo, la opresión y la falta de libertad de sus ciudadanos. Por lo tanto, qué mejor manera para denunciar la situación de un país que adaptar una novela que representa oficialmente otro país, pero que, sin embargo, es aplicable a muchos más:

Although Pinet argues that the Brazilian setting implies for the American audience that all of Latin America is alike, one must recognize, nonetheless, that inasmuch as the São Paulo location in Babenco's film are never made explicit, they function as an amalgam of the urban Latin America centers, as a metaphorical backdrop for the story of political repression which could well transpire throughout the Southern Cone. (Williams, *I lost It at the Movies*, 85)

Babenco no sólo rueda en Brasil una adaptación de la novela, sino que también adapta la denuncia de Puig hacia la situación argentina a una versión brasileña. No tiene la necesidad de rodar en otro país la película, el ambiente político de la novela es un ambiente real en Brasil. La elección de la película nazi sólo resalta esta denuncia, ya que es una comparación innegable de la situación actual con uno de los regímenes políticos-militares más duros y sangrientos en la historia mundial: “(...) the film version’s choice of the Nazi propaganda movie is an obvious sign of the military occupation of Argentina, Brazil, and of any Third World society ruled by the military” (Santoro 135).

Santoro apunta algo con lo que estoy de acuerdo, que esta historia es aplicable a cualquier país del tercer mundo que vive bajo un gobierno militar. Es por eso que tal vez hoy en día sería una historia también aplicable no sólo a países latinoamericanos, sino también a países africanos o de cualquier otro lado del mundo, ya que tanto la persecución política como la opresión y represión hacia los homosexuales sigue existiendo en muchos países del mundo, incluidos en muchos países que se consideran democráticos y libres – no es raro escuchar casos muy graves, y no tan graves, de homofobia en países desarrollados, incluso de los que se consideran avanzados en derechos sociales – como ha sido el caso de Francia, país en el cual millones de personas se manifestaron en contra del matrimonio *gay* y derechos del homosexual:

En América Latina, por lo tanto, la ficción debe hacerse cargo de la presencia conflictiva de la homosexualidad como práctica alternativa antihegemónica. En este sentido, la ficción intenta resolver, en un sentido u otro, las contradicciones que la

homosexualidad plantea, ya que, siguiendo la definición de Frederic Jameson, el producto literario es un acto socialmente simbólico que arroja luz sobre las condiciones político-ideológicas de la sociedad en la que se constituye: [...]. (Reati 15-16)

Al fin y al cabo la literatura, el cine o, como es este caso, la adaptación de la literatura al cine, no es más que el reflejo de la sociedad en la que se creó y en la que, se quiera o no, parece que se sigue viviendo, ya que la política de marginación del homosexual no sólo se da en regímenes altamente centralizados (Reati 19) sino que existe en muchos otros regímenes, más democratizados o menos, más militares o sociales, primer mundo o tercer mundo, ahí están y se siguen aplicando estas políticas. *El beso de la mujer araña* podría seguir siendo adaptada en muchos países, porque, como he tratado de exponer, sigue habiendo persecución política pero, sobre todo, sigue habiendo una gran represión hacia los homosexuales y una gran homofobia. No es sólo cosa de América Latina.

VI. Conclusión

El beso de la mujer araña (1976) se puede considerar como una de las novelas argentinas más estudiadas académicamente tanto por su formato como por su tema o sus personajes. El personaje de Molina parece haber sido estudiado por su identidad, atribuyendo así cualidades que, en mi opinión, Puig no le atribuye en ningún momento a ese personaje. Ya hemos dicho que la novela carece de narrador, por lo que la construcción de la idea del físico del personaje o su comportamiento se crea directamente de la idea que el lector, y por lo tanto el crítico, tiene sobre la homosexualidad y la heterosexualidad, de la mujer y del hombre, de lo femenino o de lo masculino. Parece que la mayoría de los críticos interpreta el personaje de Molina como afeminado, es decir, que su comportamiento es afeminado, lo que comúnmente se denomina *tener pluma*.

Es por eso que se lleva a cabo esta crítica, en la que opino que los roles de género han sido establecido en sociedades con unos rasgos muy particulares: son sociedades “gobernadas” por hombres, en donde se ha establecido que quien nace con genitales masculinos es un hombre y quien nace con genitales femeninos es una mujer y la única relación sexual posible o aceptada es la del hombre con la mujer, una relación heterosexual. Por esta relación entre sexo y género se ha establecido que Molina es una persona afeminada, simplemente por ser homosexual y decir que se siente mujer. Pero el afeminamiento o ser masculino no depende ni del sexo ni de la orientación sexual de una persona, como se ha dicho previamente, existen

heterosexuales hombres a los que se puede atribuir estos rasgos “afeminados” que ha establecido la sociedad o mujeres “masculinas”.

Molina es biológicamente un hombre, nació con genitales masculinos, pero él se siente mujer y compara sus relaciones con otros hombres como relaciones heterosexuales más que como relaciones homosexuales. A través de diferentes conversaciones con Valentín, su compañero de celda, los dos discuten sobre temas como qué es para ellos ser un hombre o qué es la homosexualidad. El bolero que Molina canta es la culminación de esa representación de la identidad de Molina, en donde ya no hay dudas sobre cuál es la identidad o condición de él y se introduce, hasta cierto punto, una ruptura de lo que hasta entonces era una identidad socialmente “perfecta”, la de Valentín, el hombre macho y heterosexual. Foster llega a interpretar esta ruptura de Valentín como una conexión que cualquier ser humano puede tener con un “homosexual interior” que todos al parecer tienen, pero esta interpretación queda fuera de mi interpretación, ya que mantener una relación sexual con Molina en un lugar como una cárcel es algo muy habitual en esas circunstancias, es decir, en ambientes homosociales, que por una u otra razón personas del mismo sexo pasan mucho tiempo juntos, es más que habitual que esas personas mantengan relaciones sexuales, sin que ello determine la orientación sexual de esa persona.

Volviendo al tema del afeminamiento de Molina, según la interpretación de muchos críticos, se ve muy bien reflejado en la adaptación cinematográfica. Al carecer de un elemento como el bolero en inglés, el director, Hector Babenco, necesitó buscar alternativas que tuvieran el mismo efecto que el bolero. La idea de afeminamiento y homosexualidad está tan extendida que Babenco parece que decidió representar a

Molina como esos hombres afeminados, vistiéndole incluso de forma que roza lo que se considera el travestismo. Esta representación no deja lugar a dudas en cuanto a la orientación sexual establecida por la sociedad en la que la novela fue escrita o la película fue rodada. Si se le viste a Molina de esta forma y se le hace al actor comportarse de forma “amanerada”, entonces el espectador no tendrá dudas sobre Molina.

Además, Babenco también hace uso de otro recurso mucho más sutil a la hora de adaptar la película. En la novela Molina narra diferentes películas a Valentín, pero el director no escoge todas o alguna al azar, sino que escoge una muy en concreto y con doble finalidad. La película sobre Leni, una cantante francesa que se enamora de un soldado nazi Werner, sigue una línea cinematográfica iniciada en los años 70, en donde se relacionaba a los nazis con la homosexualidad y la bisexualidad. A los grandes cinéfilos, como lo era el mismo Puig – quien realizó estudios de cine –, se les haría fácil establecer esta conexión. Además, Molina dice sentirse conectado con la protagonista, Leni, quien es mujer, como Molina, y quien sacrifica todo por amor, como lo hará al final Molina. Él se convierte, al final, en la heroína que tanto venera y aspira a ser. El uso de esta película también serviría para hacer una crítica de las sociedades en donde tanto la novela como la película fueron creadas, sociedades oprimidas bajo mandatos totalitarios, dictaduras militares. Esta elección por parte del director de la película parece estar escrupulosamente elegida para así poder tanto seguir la línea de afirmación de la identidad de Molina como hacer una denuncia social.

En conclusión, la identidad de Molina rompe con lo socialmente establecido y presenta una nueva identidad en donde su género identitario y representativo no está

relacionado con su sexo anatómico. Además, el bolero, gracias al rasgo de género de la lengua española, representa lo que Molina se siente y siente por otras personas. La imposibilidad de poder jugar con la lengua en inglés, Babenco necesita acudir a otros elementos que puedan tener el mismo efecto en la historia. Por un lado utilizará recursos visuales, que serán los más obvios, y, por otro lado, utilizará una película que se ha relacionado con la homosexualidad, una película que, además, servirá para hacer una denuncia sociopolítica.

Bibliografía

a) Bibliografía primaria

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 2011.

Kiss of the Spider Woman. Dir. Hector Babenco. Perf. William Hurt, Raul Julia, Sonia Braga. Independent Cinema Restoration Archive LLC, 1985. Film.

b) Estudios citados (Bibliografía secundaria)

Adorno, Theodore W. "On Popular Music". *Essays on Music*. California: University of California Press, 2002, 437-469.

Brown, Stephen. "‘Con discriminación y represión no hay democracia’: The Lesbian Gay Movement in Argentina". *Latin American Perspectives* 29.2, 2002, 119-138.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge Classics, 2006. Kindle edition file.

Cabrera Infante, G. "Sueños de cine, historias de novela". *Clarín*. 7 de enero de 2001. Web. 1 de marzo, 2014.

Campos, René. "La poética del bolero en las novelas de Manuel Puig". *El bolero literario en Latinoamérica*. Ed. Valerio-Holguín, F. & Knights, V. Santo Domingo: Isla negra, 2008.

Cheever, Leonard A. "Puig's *Kiss of the Spider Woman*: What the Movie Version Couldn't Show". *Publications of the Arkansas Philological Association* 13.2, 1987, 13-27.

Enguix Grau, Begoña. "Sexualidad e identidades. Identidades homosexuales". *Gazeta de Antropología* 16, 2000, 1-12. Web.

- Filc, Judith. "Espacios alterados: la calle y el hogar en tres novelas de la dictadura en el Río de la Plata". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 12.2 (2001). Universidad de Tel Aviv. Web. 30 de enero, 2014.
- Foster, David William. *Gay Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- ___ . *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994.
- ___ . "Lesbigay Publishing in Spain". *Hispania* 90.3, 2007, 462-469.
- ___ . *Sexual textualities: essays on queer/ing Latin American Writing*. Austin: University of Texas, 1997.
- García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Kim, Hosun. "La homosexualidad y su función seductora en 'El beso de la mujer araña' de Manuel Puig". *MIFLC Review: Journal of the Mountain Interstate Foreign Language Conference* 12, 2004, 99-113.
- Levine, R. M. *The History of Brazil*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1999.
- Madrid. Lelia M. "La diferencia, la semejanza: la visión de lo femenino en 'El beso de la mujer araña' de Manuel Puig". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14.3, 1990, 567-572.
- Muñoz, Elías M. "El discurso utópico de la sexualidad en 'El beso de la mujer araña', de Manuel Puig". *Revista Iberoamericana* 135-136, 1986, 361-378.
- Puig, Manuel. "Losing Readers in Argentina". *Index on Censorship* 14.5, 1985, 55-57.

- Quiroga, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York: New York University Press, 2000.
- Reati, Fernando. "Hay amores que matan: ortodoxia política y transgresión sexual en 'El beso de la mujer araña' y 'Arturo, la estrella más brillante'". *Journal of Interdisciplinary Literary Studies = Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios* 4.1-2, 1992, 15-30.
- Romero, Luis Alberto. *A History of Argentina in the Twentieth Century*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2013.
- Sánchez Garrido, Roberto. "Apuntes sobre construcciones de género en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig". *Espéculo* 28, 2004, 1-12. Web. 30 de enero, 2014.
- Santoro, Patricia. "Kiss of the Spider Woman, Novel, Play, and Film: Homosexuality and the Discourse of the Maternal in a Third World Prison". *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*, 1997, 120-140.
- Skidmore, Thomas. E. *The Politics of Military Rule in Brazil, 1964-1985*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1988.
- _____. *Brazil: Five Centuries of Change*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1999.
- Steker, Ellen J. & Umpierre, Luz María. "Deviance and Power: Malleable Realities in Manuel Puig's Use of Folklore and Cinematic Resources in Kiss of the Spider Woman". *Cincinnati Romance Review* 11, 1992, 155-165.
- Storey, John. *Cultural Studies & The Study of Popular Culture*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996.
- Strongman, Roberto. "The Latin American Queer Aesthetics of El Bolero". *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* 32.64, 2007, 39-78.

- Torres, Vicente Francisco. *La novela bolero latinoamericana*. México D.F.: El centauro, 2008.
- Valerio-Holguín, Fernando. "La novela-bolero en la era de la reproducción mecánica". *El bolero literario en Latinoamérica*. Ed. Valerio-Holguín, F. & Knights, V. Santo Domingo: Isla negra, 2008.
- Williams, Bruce. "I lost It at the Movies: Parodic Spectatorship in Hector Babenco's *Kiss of the Spider Woman*". *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies* 10.1, 1999, 79:94.
- Williams, Jeff. "Homosexuality and Political Activism in Latin American Culture: An Arena for Popular Culture and Comic". *Other Voices* 1.2, 1998, 1-9.
- Zavala, Iris M. *El bolero*. Madrid: Celeste, 2000.
- __. "De héroes y heroínas en lo imaginario social: El discurso amoroso del bolero". *Casade las Américas* 30.179, 1990, 123-129.