

EL TERROR EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*¹

POR

DOLORES TIERNEY
Tulane University

The special centrality of homophobic oppression in the twentieth century ... has resulted from its inextricability from the question of knowledge and the process of knowing in modern Western culture at large.

Eve Kosofsky Sedgwick

Cuando Manuel Puig explica cómo se convirtió en novelista, cuenta que de niño se sintió atraído por el cine porque éste le ofrecía una realidad mucho más agradable que la de su pequeña y opresiva ciudad de nacimiento en la pampa argentina (283). Esta búsqueda de una realidad alternativa lo llevó a la edad de veinticuatro años al *Centro Sperimentale*, donde continuó su educación cinematográfica. Sin embargo, en Roma descubrió que el neorrealismo, a pesar de sus tendencias de izquierda, era similar a la autoridad represiva patriarcal que él había odiado de niño, especialmente en su rechazo hacia todo lo que representara Hollywood —e.g. el deseo y el placer (284). Por estas y otras razones, Puig terminó rechazando la idea de proseguir su carrera como guionista y continuó su búsqueda como novelista. Irónicamente, pasó luego a adaptar para la pantalla algunas de sus novelas, *Boquitas pintadas* (1974), *El beso de la mujer araña* (1985). No obstante, mantuvo el cine clásico de Hollywood como parte importante de su vocabulario novelístico; en lugar de utilizar el cine “de manera neorrealista” para reflejar la realidad de modo transparente, lo empleó como medio para cuestionar la realidad (286-89).

La mayoría de los estudios críticos sobre la utilización del cine en *El beso de la mujer araña* (1976) sugieren que el cine forma parte de una estética *camp* o *kitsch* al retratar el “sentimentalismo romántico” de un “homosexual emocional” (Kerr 184). En estos estudios las películas en sí son caracterizadas como fantasías evasivas (Boiling 77) “recargadas e inofensivas” (Merrim 303) o melodramas (Romero). Esto podría tener sentido hasta cierto punto, dada la importancia que tienen los conceptos *camp* y *kitsch* en la formación de la identidad gay moderna (Sedgwick 99). Sin embargo, resulta llamativo que estos conceptos puedan jugar un papel tan grande en los estudios críticos sobre esta

¹ Mi agradecimiento a Andrew Syder y su excelente tesis de Máster “Is Seeing Believing? Knowledge and Vision in the Films of George A. Romero” por ser la inspiración para este artículo y por su extenso conocimiento sobre la naturaleza del cine de terror.

novela y que al mismo tiempo se haya ignorado totalmente el género de terror, en especial si consideramos que el mismo título de la novela sugiere la amenaza monstruosa del cine de terror y que dos de los *films* que se cuentan —*Cat People* (1942) y *La vuelta de la mujer zombi*— son películas de terror. Además, habría que tener en cuenta —en una época gay, política, activista y post-Stonewall— que el género de terror tiene un potencial político *queer* decisivo. Tania Modleski y otros han anotado que el progresismo político del cine de terror moderno se encuentra en que éste muestra el lado adverso de la cultura y sociedad contemporáneas (Modleski 5). Robin Wood apunta que, en el *film* moderno de terror, todo lo que el capitalismo burgués y patriarcal intenta reprimir, la homosexualidad, las ideologías alternativas, etc. —lo otro— vuelve a menudo en forma de monstruo (198-99). Puesto que la novela trata de dos de estos “otros”, un revolucionario y un homosexual, sería productivo examinar la diégesis (el mundo de la historia) que Molina crea para él mismo y para Valentín, no en términos de romance, sentimentalidad, *camp* o *kitsch*, sino en términos de terror moderno.

De hecho, parece más apropiado analizar la novela desde la óptica del terror. *El beso de la mujer araña* se escribió durante el período 1973-1976, una época de terrorismo autorizado por el estado; éste sirvió de precursor para la “guerra sucia” en la que miles de argentinos sufrieron el terror, fueron torturados, desaparecidos o asesinados, hecho que causó el exilio voluntario de Puig (Colás 76). La novela está situada en 1975 y cuenta la historia de la relación entre dos convictos compañeros de celda, Luis Molina y Valentín Arregui. Valentín es un guerrillero marxista que lleva en prisión tres años sin haber sido juzgado; Molina es un homosexual cumpliendo condena por “corrupción de menores”. Para pasar el tiempo, evadirse, o seducir a Valentín, Molina cuenta películas, unas reales y otras imaginarias. Las descripciones de las películas que hace Molina son detalladas y precisas, más bien concentrándose en la *mise-en-scène*, por ejemplo los detalles del diseño, el vestuario y la iluminación. Hay tres películas “reales”: *Cat People* (1942) es relatada casi entera; *I Walked with a Zombie* (1943) y *White Zombi* (1932) se combinan para componer la ficticia *La vuelta de la mujer zombi*. *The Enchanted Cottage* (1945) también es contada en su totalidad. (Otros “*films*” que aparecen en la novela, como la película de propaganda nazi *Destino*, o una película de carreras de coches que cuenta Valentín, y una película mexicana del género *cabaretera* son todas ficticias y no entran dentro del campo de estudio de este trabajo). En este ensayo vamos a analizar las inteligentes recreaciones que Molina (Puig) realiza de estas tres películas reales y vamos a compararlas con sus correspondientes originales.

CONOCIMIENTO Y VISIÓN

El modernismo y la crisis de la representación han caracterizado al siglo xx en la mayoría de las artes, desde la pintura hasta la literatura. Sin embargo, el estilo clásico de Hollywood (1917-1960) podría decirse que suprimió este impulso modernista. Entre las modestas y “coherentes” aspiraciones que caracterizan el estilo clásico de Hollywood, David Bordwell y Kristin Thompson señalan la creencia de que la cámara puede *conocer* (y representar) el mundo sin gran dificultad al tiempo que posibilitar la unidad y la objetividad (262-69).

La construcción visual del cine clásico de terror en concreto está basada en torno al concepto de la visión como principio del “proceso de conocimiento”. Desde la mitad del siglo XIX este concepto ha incluido el medio fotográfico y por extensión el cine (Dyer xiii). Por tanto, a nivel estructural básico, en el cine de terror clásico la configuración del *suspense* está basada en la tensión entre lo que se ve y lo que no se ve. La idea es que lo que se ve se conoce, y lo que es conocible es siempre seguro. Por el contrario, lo que no se ve es peligroso. El *suspense* por consiguiente viene del miedo a lo desconocido, un rasgo esencial de la literatura gótica, el cual se traduce a la escenografía del cine a través de una organización especial de la visión. En el cine, las nociones góticas de lo nocturno, lo primitivo y lo oscuro son manejadas a través de técnicas de *mise-en-scène* que oscurecen la visión de la cámara/espectador: un ejemplo claro es el uso de la iluminación expresionista, la niebla y la oscuridad (Tudor, *Image and Influence* 203). La información que la cámara proporciona al espectador es una forma de conocimiento que a veces se retiene y a veces se ofrece. Es interesante que Jacques Tourneur, director de dos de las películas que Puig utiliza en *El beso de la mujer araña*, se concentre sobre todo en este concepto del género. En *Cat People* y *Leopard Man* (1943) intenta no revelar la amenaza a la cámara. La idea que yace tras este principio es que la imaginación de una persona puede ser más terrorífica que todo lo que un director pueda mostrar.

Al igual que la construcción binaria del cine clásico de terror, en el que la luz es igual a seguridad y la oscuridad significa peligro, la sexualidad moderna (a partir de 1891²) se percibe como una serie de dicotomías: homosexual/heterosexual, “*gay/straight*”, naturaleza/educación, conocido/desconocido. Esta lista de dicotomías forma lo que Eve Kosofsky Sedgwick llama “la epistemología del armario”. Según Sedgwick, todo medio de conocimiento (sobre cualquier cosa) está de alguna manera basado en el conocimiento sexual y en última instancia en las relaciones binarias y por tanto limitadas del armario, que trazan la definición sexual (73). De acuerdo con Sedgwick, el armario es una estructura homofóbica que crea unas barreras/dicotomías estables que apoyan y legitimizan la heterosexualidad al tiempo que discriminan la homosexualidad (3). El proyecto de la teoría *queer* es desechar la idea del género como algo absoluto y postular la sexualidad como lugar de cambio constante.

En este artículo vamos a examinar cómo Puig desestabiliza el concepto de “armario” y las presuposiciones heterosexistas que éste conlleva en relación a lo conocible y lo visible; estas suposiciones podrán conectarse con el tema de la definición sexual cuando revisemos las convenciones del cine clásico de terror. Partimos de la idea de que Puig, al manipular textualmente el cine clásico de terror y su concepto clave del “miedo a lo desconocido”, intenta cuestionar el estilo clásico de Hollywood como uno de los “modos de conocimiento” hegemónico/homofóbico del siglo veinte, a la vez que ofrece a cambio una “realidad del placer” como utopía (Puig 283).

Cat People, una película clásica de serie B que Puig utiliza para abrir la novela, ejemplifica la manipulación visual del “miedo a lo desconocido” típica del cine de terror. En la película hay una serie de fragmentos que emplean lo que Andrew Tudor ha llamado

² Según sostiene Eve K. Sedgwick en *Epistemology of the Closet*, la publicación de la novela homoerótica *Billy Bud* en 1891 señala el comienzo de la problemática moderna de la sexualidad.

“misterio(s) de luces y sombras” para producir terror y suspense (*Image and Influence* 207). Si bien se omiten otras partes de la película, Puig reproduce de manera significativa dos en la novela: la secuencia del “autobús”, en la que Alice (Jane Randolph) se dirige caminando por la calle de noche hacia la parada del autobús, y la secuencia de la piscina. En la versión fílmica de la primera, Alice va caminando y, al principio, es perseguida por Irena; nos han hecho creer que ésta última podría convertirse en una pantera asesina; al poco tiempo desaparece de la visión de la cámara. Cuando Alice mira hacia atrás, el plano subjetivo no muestra nada. Sin embargo, el viento, la niebla y las sombras crean una atmósfera que sugiere que podría haber algo “ahí fuera acechando” en la oscuridad. La escena está construida en gran medida por medio de *travellings* que persiguen a Alice conforme ésta se adentra y sale de las zonas de luz y oscuridad creadas por las farolas, parando cuando llega a un lugar iluminado (lugar de seguridad/visión) y caminando con prisa a través de la oscuridad (espacio peligroso).

En la versión de Puig/Molina, se crea un espacio gótico similar, si bien, a diferencia de la *Cat People* de Tourneur, no cabe duda de que la pantera está siguiendo a Alice (“la colega”) y de que esta pantera es Irena:

No hay nadie por ahí, a los lados del camino está el parque oscuro, lo único que se siente ... taconeos de zapatos de mujer. La colega se da vuelta y ve una silueta pero a cierta distancia y con la poca luz no se distingue quién es ... cuando por ahí los pasos no se oyen más ... porque son pasos distintos ... como los pasos de un gato o algo peor ... y cree ver otra sombra que se escurre, y que también enseguida desaparece. (31-32)

De la misma manera, en la secuencia de la piscina, Alice se asusta al escuchar lo que parece el rugido de una pantera. Se intercalan imágenes de Alice en el centro iluminado de la piscina y los planos desde su punto de vista mirando hacia la inmensa oscuridad de sombras a ambos lados de la piscina, con sombras ocasionales pasando a través del encuadre (y a veces tapándolo). Pero si lo comparamos con la versión de Puig:

Mira desde el medio del agua a los bordes de la pileta que están oscuros y se oyen los rugidos de una fiera negra que pasea enfurecida, no se la ve casi, pero una sombra va como escurriéndose por los bordes. Los rugidos se oyen apenas ... y le brillan los ojos verdes mirando a la otra en la pileta entonces sí se pone a gritar como loca ... (39)

En estas dos escenas de *Cat People* nuestra incapacidad de ver la amenaza monstruosa es aprovechada como fuente de *suspense*. En la escena de la piscina se intuye una sombra ambigua, pero nunca se muestra la visión amenazante de un monstruo. Los rugidos que se escuchan en la película están incluidos en el sonido diegético como posible recepción subjetiva de Alice, que está asustada y confunde el sonido del agua o el maullido de un gato con el rugido de la pantera. En la novela, toda ambigüedad desaparece al describir Molina la mirada exacta de los ojos verdes del monstruo que observa a Alice (39). En estos dos ejemplos vemos que, aunque Puig recrea espacios góticos de luces y sombras, también elimina la incertidumbre epistemológica/la capacidad de saber o no saber propia del mundo gótico. En la novela no cabe ninguna duda de que Irena se transforma en pantera y de que, en distintos momentos, persigue a Alice.

Es significativo el hecho de que Valentín confiese por primera vez que tiene miedo justo después de que Molina relate la escena de la piscina. La película le recuerda a su propio “miedo a lo desconocido”, no por él, sino por su novia, también guerrillera: “— Cuando empezaste a hablar de que a la muchacha la seguía la pantera, me la imaginé a mi compañera que estaba en peligro. Y me siento tan impotente acá, de avisarle que se cuide, que no se arriesgue demasiado” (41).

Lo que propongo es que la inversión en la dinámica de las dicotomías del cine clásico de terror —visibilidad/conocido/seguridad vs. invisibilidad/desconocido/peligro— refleja el deseo de desestabilizar las relaciones del “armario” y el hecho de que conocer o no conocer con certeza sea imposible. La idea de jugar con el conocimiento es de especial importancia en lo que se refiere a Valentín, un personaje que es retratado como alguien que se encuentra constantemente en busca de conocimiento, puesto que pasa el tiempo leyendo o buscando explicaciones a todo. Molina le dice: “Valentín ... a todo le buscás explicación... qué loco sós” (202).

Este giro (o incluso “*queering*”) en los paradigmas de conocimiento pueden también relacionarse con las extensas notas a pie de página que encontramos en la novela, lo cual señala el tratamiento autorreflexivo que Puig da al tema del conocimiento (de la homosexualidad). Las notas a pie de página comienzan a mitad de la película ficticia de propaganda nazi *Destino*, cuando Valentín declara no saber mucho sobre la “gente de inclinaciones [de Molina]” (66). Parece como si las notas a pie de página, que ofrecen teorías de Freud, Marcuse et al. sobre las “causas” que motivan la homosexualidad, actuaran como respuesta a la “falta de conocimiento” de Valentín. Sin embargo, aunque al principio parece que comienzan como respuesta, las notas generalmente funcionan de manera contraria al texto, compitiendo para atraer la atención del lector y para desviarlo de la narración. Incluso más que funcionar como notas a pie de página corrientes —para proporcionar un mapa cognitivo (o “modo de conocimiento”)—, la circulación de “explicaciones” biológicas (66-68), psicológicas (102-03, 133-35) y psicopolíticas (155) sobre la homosexualidad podrían considerarse como una especie de disfunción epistemológica en la novela. Todas las teorías compiten por ser válidas y podría considerarse que ninguna sale victoriosa o “digna de confianza”.

Esta ruptura epistemológica a nivel textual se ve reflejada en el espacio real en el que suceden la mayoría de las acciones. La celda claroscuro en la que están prisioneros Valentín y Molina puede funcionar como una extensión del mundo fílmico gótico de Puig —un mundo donde se cuestionan los modos de conocimientos. Este detalle se hace explícito en la versión cinematográfica de la novela, de Héctor Babenco (1985). La oscuridad de la celda y sus paredes desnudas nos recuerdan al teatro o a la pantalla, especialmente cuando el calentador de gas proyecta sombras que pueden ver Molina y Valentín (185). También puede considerarse como el armario, que mantiene relaciones de marginalidad con lo dominante, dejando a Molina y a Valentín dentro por la fuerza. Sin embargo, al igual que el armario ha ocupado un espacio creativo *privilegiado* dentro de la cultura occidental hegemónica, al exaltar el deseo entre hombres, Puig describe la celda en *El beso* como la concesión de cierta libertad de expresión para Molina y a Valentín (Sedgwick 56), algo que se aprecia conforme se desarrolla su relación. Valentín, que en

principio es heterosexual, comenta a Molina que dentro de la celda ellos dos son libres para moldear su relación a su gusto, lejos de la presión (homofóbica del exterior): “pero aquí estamos los dos solos, y nuestra relación.... la podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie” (206) .

El hecho de que la celda oscura pueda también ofrecer cierta libertad se puede observar cuando el deseo de Valentín de iluminar —hacer conocido lo desconocido— es llevado a su conclusión lógica. Al final del relato que Molina hace de *Cat People*, se rompe completamente con todas las convenciones del cine clásico de terror para permitir a Molina crear su propia versión de la película. En la versión de Tourneur, el ataque y la muerte del psiquiatra freudiano, el doctor Judd, son retratados a través del uso de sombras y siluetas, lo cual significa que podemos ver muy poco. Por otro lado, Molina cuenta una escena muy sangrienta al describir el ataque con detalles gráficos: “pero ya con una garra ella le abrió el cuello y el hombre cae al suelo echando sangre a borbotones, la pantera ruge y muestra los colmillos blancos y le hunde otra vez las garras ahora en la cara” (45).

Un avance importante del cine moderno de terror —en oposición al clásico— es la idea de que lo visible, más que lo invisible, es lo que se ha convertido en la amenaza monstruosa —el “otro.” Un ejemplo de esta transformación serían las películas de género *gore*, como *Friday 13* (1980) o *Halloween* (1978), a las que se asemeja la *Cat People* que describe Puig en la muerte sangrienta del psiquiatra. En la secuencia de la piscina de la versión de Tourneur, el *suspense/terror* se acaba cuando la luz se enciende y se hace evidente que no hay ninguna amenaza, tan sólo un gatito y una (inofensiva) Irena con forma humana; ésta es una parte de la película que Puig no reproduce, lo cual es significativo. Sin embargo, en la escena en la que Puig describe la escena de la muerte del psiquiatra, la descripción gráfica/iluminación de Molina no sólo no pone fin al terror sino que lo incrementa. La ambigüedad que existía en la escena original de Tourneur queda así eliminada.

La versión de Puig de las películas clásicas convierte el terror en visible, debilitando la economía visual en la que la luz es igual a seguridad —lo conocible, lo *straight*— y privilegiando la perspectiva del hombre *gay*. Se podría relacionar esta estrategia de (deconstrucción de la autoridad de la visión al) manipular el conocimiento con el contexto político de la novela y la idea de la escritura bajo censura. En “Las tretas del débil”, Josefina Ludmer escribe sobre cómo “el no saber” puede servir como estrategia de resistencia para alguien en una posición subordinada o marginal. La Iglesia priva a Sor Juana Inés de la Cruz, como mujer, del campo público del conocimiento; de esta manera ella se ve forzada a ocuparse de otros campos “privados” como la cocina, en la que desarrolla su conocimiento. También se ve forzada a situarse en una posición de “no saber”, como en su famosa *Respuesta* (“Tricks of the Weak” 87-88). Estos argumentos pueden aplicarse asimismo a la situación sobre la que Puig escribe y al contexto político-cultural en el que escribe. Molina se encuentra también en una posición subordinada (“débil”), esta vez en relación con las autoridades carcelarias. Originalmente, han situado a Molina en una celda como espía para ver si puede sonsacar alguna información a Valentín sobre su unidad guerrillera. Sin embargo, cuando el director de la cárcel lo entrevista para ver qué ha averiguado, Molina declara no saber nada (aunque éste no es el

caso) (152). Por el contrario, a través de sus habilidosas estrategias de “ignorancia”, Molina manipula su posición marginal para contar con paquetes de comida “de su madre”, más tiempo con Valentín, y finalmente, su “libertad”. (Aunque este dato de alguna manera es suavizado por el final de la novela). Desde el punto de vista del autor, este “desconocimiento” también se puede relacionar con el hecho de que Puig escribiera desde el exilio (Nueva York). Al igual que Sor Juana, Puig introduce elementos aparentemente inofensivos —lo que algunos críticos han llamado “an uncritical pile” de películas (Boiling 77)— para llevar a cabo una crítica de la represión sexual y política.

En el cine clásico de terror existe el deseo de esclarecer lo desconocido. Esto suele llevarse a cabo por medio de la figura del experto. Como Andrew Tudor señala, en el cine clásico, la amenaza del monstruo siempre viene desde fuera (lo desconocido) y el ataque se produce desde dentro —el mundo conocido (*Image and Influence* 211). Éste es finalmente derrotado y expulsado del mundo conocido —reestableciéndose así el orden social— por un experto (para quien el Van Helsing del *Drácula* de 1931 sería el prototipo) que posee ciertos conocimientos que le ayudan a vencer la amenaza (*Monsters* 31).

Las tres películas de terror originales en *El beso de la mujer araña* —*Cat People*, *White Zombi* y *I Walked with a Zombie* (a partir de la cual está construida *La vuelta de la mujer zombi*, de Puig)— contienen la figura del experto. En *Cat People* está el psiquiatra freudiano, el doctor Judd, quien ofrece explicaciones al miedo que Irena tiene al sexo; el doctor Bruner, en *White Zombi*, que ayuda al héroe a salvar a su mujer “zombificada”; la madre y el doctor en *I Walked with a Zombie*, quienes conocen los secretos del vudú. Puig mantiene este importante tropo narrativo en su versión de *Cat People*; sin embargo, acaba de manera significativa y violenta con el doctor Judd tal y como se describe en el ataque de Irena. En *La vuelta de la mujer zombi* no hay ningún experto que pueda explicar qué le sucede a la joven novia. Este hecho crea una falta de autoridad epistemológica similar a la creada por la proliferación de teorías en las notas a pie de página. Como se esperaría de una película clásica de terror, en *I Walked with a Zombie*, —como en *Cat People*— el argumento y la *mise-en-scène* giran en torno a cuestiones epistemológicas sobre cuál es la *verdad* sobre Jessica —la mujer del héroe romántico. Las figuras colectivas de autoridad (el doctor y la suegra) insisten en que su enfermedad es de origen nervioso, a pesar de que su apariencia de “muerto viviente” y su reacción a la ceremonia vudú nos hagan pensar lo contrario. Como en *Cat People*, la película gira en torno al tipo de pregunta “¿es ella o no?”, análoga a la de “¿es él/ella gay o no?”, que estructura la opresión homofóbica (Sedgwick 68). Esta idea de secreto y revelación queda eliminada por el relato de Puig, en el que no hay ningún tipo de ambigüedad: las dos mujeres son monstruos. Parece que aquí Puig juega con el “secreto abierto” del armario, en el que las cosas se saben pero todavía no están “fuera”.

Si la versión de *Cat People* y la película zombi de Puig deconstruyen los paradigmas clásicos (homofóbicos) del cine de terror (conocimiento), el melodrama *The Enchanted Cottage* expone un *queering* de las dicotomías público/privado y dentro/fuera que estructuran el armario. Mientras la cuestión de la visión queda inscrita dentro de la *mise-en-scène* del cine de terror, en el melodrama normalmente no existe una incertidumbre epistemológica similar (en todo caso, el melodrama suele tratar certezas (morales)). Sin embargo, aunque es un melodrama de la corriente predominante, *The Enchanted Cottage*

trata la cuestión de la visión de manera poco ortodoxa, razón por la cual Puig parece haber usado la película en su novela. La narración gira en torno a la vista (el “proceso de conocimiento” privilegiado), pero, como en la versión de *Cat People* de Puig, un tipo de vista diferente a la del régimen dominante. Un pianista ciego narra la película original. Molina lo describe así: “Los ojos casi sin pupila no ven lo que tiene delante, es decir las apariencias; ven otras cosas, las [cosas] que realmente cuenta” (104). Lo que más llama la atención en el *film* original es el uso heterodoxo de la cámara subjetiva para ilustrar la idea de la “visión interna”. La pareja protagonista —Oliver y Laura— supuestamente son feos y poco atractivos. Él, que en el pasado fue un piloto agraciado, sale desfigurado de un ataque a su avión durante la segunda guerra mundial y se retira del mundo a una casa de campo en el bosque. Ella es la humilde empleada que le ayuda. Ambos son “transformados” en gente guapa y atractiva gracias a su amor. Después de su “transformación” Oliver y Laura se reúnen con la familia de él. Visualmente, los planos cambian de sus *yo* hermosos (su propia perspectiva) y sus *yo* feos (es decir, cómo son vistos por el resto de la gente —salvo por el narrador ciego). El uso de la cámara subjetiva en sí es usual en el cine clásico de Hollywood, pero normalmente la cámara subjetiva señala su estatus como tal excluyendo del encuadre a la persona cuyo punto de vista muestra. Sin embargo, en *The Enchanted Cottage* la cámara subjetiva incluye dentro del encuadre a la(s) persona(s) cuyo punto de vista muestra, es decir, a Oliver y Laura. De esta manera, cuando Laura aparece hermosa (desde la perspectiva de Oliver) es en plano general, junto con todos los personajes dentro de la escena, incluyendo a Oliver. Al mostrar dos versiones de la realidad que compiten, se produce un efecto de desestabilización radical de la noción realista de representación. Así, *The Enchanted Cottage* se destaca por la manera en que se transgrede la convención clásica al mezclarse el plano subjetivo y el supuestamente objetivo plano general “maestro”. Curiosamente, Puig reproduce esta mezcla heterodoxa y también el momento de ruptura cuando la pareja se da cuenta de que no han sido transformados de verdad: “la aparición del muchacho y la chica en lo alto, la amarga decepción de los padres, feroz cicatriz le cruza la cara al muchacho, su novia una pobre sirvienta de cara muy fea y modales muy torpes” (114).

En la película y la novela, este plano maestro (el que de verdad domina) permanece hasta que la pareja se da cuenta de que se quieren y de nuevo se ven entre ellos (y a sí mismos) hermosos. El plano maestro y el régimen moralmente represivo que éste implica, el cual busca regular el deseo (a través de categorías de “belleza”, como en la película, o de orientación sexual, como en la historia de Molina y Valentín), han sido deconstruidos —por lo que el narrador ciego llama “visión interna”. Esta visión interna es probablemente la visión del armario, visto desde dentro, especialmente porque Molina se cuenta esta narración a sí mismo y no a Valentín.

Hemos estado manejando la idea de la celda como armario, como el espacio privado, marginal, el cual es fuente de fantasía tanto para Molina como para Valentín, aunque también lugar de represión (están encarcelados a la fuerza). Pero, ¿cómo se convierte este lugar en lugar de libertad? ¿Cómo pueden la falta de autoridad epistemológica dominante y la falta de conocimiento de Valentín convertirse en una utopía. Constantemente, a lo largo de la novela Valentín realiza preguntas y Molina intenta responderlas, aunque hay momentos en los que Molina no sabe responder a Valentín. Por ejemplo, cuando Molina

muestra su ignorancia sobre las alusiones negativas hacia los judíos en la película de propaganda nazi, no quiere decir que él desconozca el funcionamiento ideológico de la película o sus implicaciones políticas. Simplemente prefiere privilegiar otra lectura heterodoxa de la película, como una bonita historia de amor.

La visión novelística de Puig gira en torno a la autoridad de la visión (como “proceso de conocimiento” homofóbico) y en torno al paradigma luz/oscuridad que hace referencia a la celda, la encarcelación, el miedo y la trascendencia de ese miedo. Hacia el final de la novela, Molina y Valentín hacen el amor. Hasta ese momento la relación entre ellos se había establecido alrededor de las nociones de luz y oscuridad en la celda. Aunque la oscuridad empieza la novela representando el terror (el miedo de Valentín), ellos acabarán haciendo el amor en la misma oscuridad. Molina le dice a Valentín: “A vos... Y así te tengo de frente, aunque no te puedo ver, en esta oscuridad” (221). La narración que hace Molina de estas películas, en la celda oscura, articula una inversión deliberada de los principios del cine de terror clásico. En vez de alinear “seguridad” con luz/visible, la novela hace que lo invisible y la oscuridad parezcan más seguros/preferibles, lo cual sugiere que la interioridad del armario es también algo preferible. Lo que es políticamente progresista en cuanto a la manipulación de Puig en la película es la ruptura de los paradigmas tradicionales de autoridad y visión en el terreno dominante y la reconstrucción de éstos en torno a un homosexual. Es Molina quien tiene el sentido privilegiado de la visión y con esta visión —y la seguridad que representa— él seduce a Valentín. Cuando han acabado de hacer el amor, Molina dice:

—Cuando me quedo solo en la cama ya tampoco soy vos, soy otra persona, que no es hombre ni mujer, pero que se siente...

—Fuera de peligro.

—Sí, ahí está, ¿cómo lo sabes?

—Porque es lo que siento yo. (238)

Esta conversación tiene lugar después de *La vuelta de la mujer zombi*. Es precisamente la película de terror inestable, tal y como Puig la recrea, la que pone en tela de juicio la supuesta obviedad de la definición del homosexual/heterosexual (tal y como cuestiona la obviedad del paradigma claro/oscuridad). En esta “escena de amor” hay una trascendencia de género en la consumación de las prácticas sexuales más allá de categorías de género binarias (Sedgwick 26). Molina, quien ha hablado de sí mismo sobre todo en el género femenino y se ha identificado como mujer durante casi toda la novela, ahora explica no sentirse ni como hombre ni como mujer. Valentín de manera significativa se siente “fuera de peligro”. La recreación performativa de las películas de terror se convierte en un acto de destape. La visión, tal y como la organiza Molina, desmonta el armario y el miedo de Valentín a la oscuridad y a lo desconocido —hacer el amor con un hombre. Con su visión interna, Molina se convierte en el monstruo y puede con su conocimiento disipar la ignorancia/los miedos de Valentín.

Aunque Wood se muestra en contra de cualquier correlación simplista entre clasicismo y represión, sí que está de acuerdo hasta cierto punto en que el Código Hays del período clásico de Hollywood (1934-1960) fue un agente de represión que impuso la ideología

dominante. Al controlar lo que se veía en las película y al confirmar de manera positiva el matrimonio, la familia y el *status quo*, el Código Hays denuncia la sexualidad en todas sus formas, excepto en su vertiente procreadora, patriarcal y ortodoxa (*Hollywood from Vietnam* 48). La estructura formal del cine clásico de terror refleja esta represión ideológica. Como ya mencionamos, el estilo clásico de Hollywood (un agente estructurador del armario) suprime el impulso modernista y también el cuestionamiento del *status quo* que se evidencia en otras formas artísticas. Puig reescribe los textos del cine clásico con principios modernistas (incoherencia, falta de autoridad) y rasgos formales propios del modernismo. Los “monstruos” políticos y sexuales reprimidos vuelven, *queering the “straight”*, y produciendo una deconstrucción utópica de las dicotomías del armario. De aquí que la novela, en última instancia, se resista al “conocimiento” fácil y potencialmente controlador/encerrado de la homosexualidad.

Traducido por Irene Ruiz-Mora

BIBLIOGRAFÍA

- Boiling, Becky. “From *Beso* to *Beso*: Puig’s experiments with Genre”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures* (Summer, 1990): 75-87.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. Nueva York: McGraw Hill, 2001.
- Colás, Santiago. *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham: Duke University Press, 1994.
- Dracula*. Dir. Tod Browning. Perf. Bela Lugosi, 1931.
- Dyer, Richard. *White*. Londres: Routledge, 1997.
- Friday the 13th*. Dir. Sean Cunningham. Perf. Kevin Bacon, 1980.
- Halloween*. Dir. John Carpenter. Perf. Donald Pleasance y Jamie Lee Curtis, 1978.
- Kiss of the Spider Woman*. Dir. Hector Babenco. Perf. Raúl Julia y William Hurt, 1985.
- Kerr, Lucille. *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- Ludmer, Josefina. “Tricks of the Weak”. *Feminist perspectives on Sor Juana Ines de la Cruz*. Stephanie Merrim, ed. Detroit: Wayne State University Press, 1991. 86-93.
- Merrim, Stephanie. “Through the Film Darkly: Grade “B” Movies and Dreamwork in *Tres tristes tigres* and *El beso de la mujer araña*”. *Modern Language Studies* 15/4 (1985): 300-12.
- Modleski, Tania. “The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory”. Working Paper No.8. Center for Twentieth Century Studies. Milwaukee: University of Wisconsin, 1984.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña* [1985]. Seix Barral: Madrid, 1993.
- _____. “Cinema and the Novel”. *Modern Latin American Fiction: A Survey*. John King, ed. Londres: Faber and Faber, 1987. 283-90.
- Romero, Julia. “La imaginación melodramática: sentimiento y vida nacional”. *La Literatura es una película: Revisiones sobre Manuel Puig*. Sandra Lorenzano, ed. México: Universidad Autónoma de México, 1997. 111-34.

- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- The Enchanted Cottage*. Dir. John Cromwell. Perf. Dorothy McGuire y Robert Young, 1945.
- Tourneur, Jacques, Dir. *Cat People*. Perf. Simone Simon, Kent Smith, Tom Conway, 1942.
- _____. Dir. *I Walked With A Zombie*. Perf. Tom Conway, James Ellison y Frances Dee, 1943.
- _____. Dir. *The Leopard Man*. Perf. Dennis O'Keefe, Margo y Jean Brooks, 1943.
- Tudor, Andrew. *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film*. Londres: Allen and Unwin, 1974.
- _____. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Cambridge: Basil Blackwell, 1989.
- White Zombie*. Dir. Victor Halperin. Perf. Madge Bellamy, Bela Lugosi, 1932.
- Wood, Robin. "An Introduction to the American Horror Film". *Movies & Methods* Vol. II. Bill Nichols, ed. University of California Press, 1976. 195-220.
- _____. *Hollywood From Vietnam to Reagan*. Nueva York: Columbia University Press, 1986.