

### **De novela nacional a película transnacional. El proceso de adaptación de *El beso de la mujer araña* de Héctor Babenco**

Por Victoria Jara\*

**Resumen:** En el presente trabajo se propone sumar otra perspectiva a la copiosa bibliografía existente sobre la película *El beso de la mujer araña* desde el análisis de su anclaje nacional. Repaso los aspectos formales y estilísticos de la novela de Manuel Puig para establecer los cambios efectuados por Héctor Babenco y cómo estas modificaciones alteran la visión de la nación presente en la novela. Una vez identificadas las alteraciones, ofrezco algunas de sus posibles causas y analizo el modo en que el cineasta complejiza el texto original. Finalmente, rastreo las características principales del cine brasileño a partir de la década de los sesenta para fundamentar el arraigo que Babenco tiene en esta tradición.

**Palabras clave:** cine brasileño, cine nacional, cine transnacional, *El beso de la mujer araña*, adaptación cinematográfica.

### **Do romance nacional ao filme transnacional. O processo de adaptação de *O Beijo da Mulher Aranha*, de Héctor Babenco**

**Resumo:** O presente trabalho propõe acrescentar outra perspectiva à vasta bibliografia sobre o filme *O Beijo da Mulher-Aranha*, mediante uma análise de sua ancoragem nacional. Reviso os aspectos formais e estilísticos do romance de Manuel Puig, a fim de estabelecer as mudanças feitas por Héctor Babenco e como essas modificações alteram a visão de nação presente no romance. Após identificar tais alterações, apresento algumas de suas possíveis causas e analiso a maneira pela qual o cineasta expande o texto original. Por fim, delinheiro as características do cinema brasileiro dos anos sessenta para fundamentar as raízes de Babenco nessa tradição.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, cinema nacional, cinema transnacional, *O Beijo da Mulher-Aranha*, adaptação cinematográfica

### **From national novel to transnational film. The adaptation process of *The Kiss of the Spider Woman*, by Héctor Babenco**

**Abstract:** This article complements the rich research on *The Kiss of the Spider Woman* by providing an analysis of the film's national anchorage. A review of the formal and stylistic aspects of Manuel Puig's novel to establish the changes made by Héctor Babenco, especially in terms of the way the adaptation modifies the

novel's representation of the nation. An examination of the possible reasons for the changes is followed by an analysis of the influence of the Brazilian cinema from the sixties on Babenco, to discuss the way in which the filmmaker expands the original text.

**Key words:** Brazilian cinema, national cinema, transnational cinema, *The Kiss of the Spider Woman*, film adaptation.

**Fecha de recepción:** 23/06/2020

**Fecha de aceptación:** 02/10/2020

Una película emblemática que llevó a la pantalla conflictos ideológicos, problemáticas de género y la representación de la homosexualidad, *El beso de la mujer araña* marcó un hito tanto en el cine latinoamericano como en la filmografía personal de Héctor Babenco, puesto que es su primera coproducción con Hollywood. Si bien este film fue analizado desde distintas perspectivas, por ejemplo, las adaptaciones del texto (Levine, 2007; Masiello, 2007), las referencias cinematográficas dentro del film (Williams, 1999) y la representación de la masculinidad (Tuss, 2000), hasta el momento no se profundizó en el análisis de la dimensión nacional en el pasaje de la novela a la película. En el presente trabajo, examino los cambios que Héctor Babenco realizó al texto de Manuel Puig en cuestiones histórico-geográficas referentes al anclaje nacional de la obra y ofrezco algunas hipótesis sobre las motivaciones del cineasta.

Para poder llegar a un entendimiento más profundo sobre la representación del momento histórico, tanto de la novela como de la película, debemos referirnos sucintamente al contexto político que atravesaron Argentina y Brasil durante las décadas de 1970 y 1980. La segunda mitad del siglo XX en Argentina está atravesada por la figura de Juan Domingo Perón quién ganó las elecciones en 1946 y 1952. Fue derrocado en 1955; a partir de entonces el país atravesó una serie de golpes de estado hasta 1973, año en el cual Perón regresó del exilio y

gobernó hasta su muerte en 1974. La última dictadura cívico-militar comenzó con el golpe de estado el 24 de marzo de 1976 y culminó el 10 de diciembre de 1983 con el restablecimiento de la democracia. Durante este período oscuro de la historia argentina, se generó una gran diáspora de intelectuales y artistas que emigraron para escapar de la censura y amenazas constantes. Un panorama similar se produjo en otros países de la región como, por ejemplo, Chile (1973-1990), Perú (1968-1980) o Ecuador (1976-1979). Asimismo, considero necesario mencionar la intervención política de los Estados Unidos en los gobiernos de toda la región de América Latina mediante la Operación Cóndor. Durante la guerra fría los sucesivos mandatarios estadounidenses apoyaron a los dictadores latinoamericanos en los procesos de represión, encarcelamiento y persecución a los opositores mediante los servicios secretos. Respecto al contexto brasileño me referiré luego, cuando profundice sobre ese cine nacional.

### **Consideraciones sobre nación y cine**

La naturaleza mutable del concepto de nación dificulta la posibilidad de ofrecer una definición unívoca. En su estudio sobre la historia de esta noción, Eric Hobsbawm afirma que esta idea está en constante transformación y por tanto es inestable (1992: 9). Asevera que los intentos por definir objetivamente una nación basados únicamente en términos de lengua, territorio, historia común o rasgos culturales fracasaron. Hobsbawm propone que la nación es un producto del nacionalismo que a su vez es fruto de la modernidad (Smith, 2000: 42). Benedict Anderson también informa sobre la notable dificultad de definir y analizar la idea de nación y sostiene que el nacionalismo crea naciones. Plantea que la nación es un artefacto cultural y la define como “una comunidad política imaginaria e imaginada como inherentemente limitada y soberana”<sup>1</sup> (Anderson, 1983: 15). Es imaginaria en tanto los miembros no se conocen, pero tienen una imagen de su

---

<sup>1</sup> “It is an imagined political community -and imagined as both inherently limited and sovereign” (traducción propia).

comuni3n; es imaginada como limitada porque tiene fronteras espec3ficas; es imaginada soberana porque el estado-naci3n es independiente y es la autoridad suprema en su territorio; es imaginada como una comunidad porque una naci3n es concebida horizontal e igualitaria. Desde esta perspectiva, la identidad nacional se construye como un sentido de pertenencia a un espacio geopol3tico. Esta definici3n fue criticada porque no da cuenta de la diversidad y las diferencias culturales dentro de una naci3n.

De manera contigua, el concepto de cine nacional es inestable debido al cuestionamiento continuo y la evaluaci3n de dicha categor3a (Higson, 1989; Crofts, 1993; Hayward, 1993). Retomo algunos de los puntos enunciados por Andrew Higson (2006) quien se cuestiona la utilidad del concepto de cine nacional a partir de la definici3n de naci3n de Anderson. El cine nacional es una construcci3n en la cual se entrelazan dos tensiones, una interna y otra externa. La primera refleja cuestiones sobre naci3n, la historia nacional, la herencia cultural; mientras que la segunda mira hacia el exterior y busca distinguirse de otros cines nacionales (Higson, 2006: 18). Ahora bien, Higson cuestiona su propia formulaci3n al entender que tanto la identidad nacional como la tradici3n no son fijas e inmutables y tambi3n que los bordes nacionales son permeables. Esto lo lleva a concluir que "los cines establecidos en estados-naci3n espec3ficos rara vez son industrias culturales aut3nomas y el negocio del cine ha operado desde hace mucho tiempo a nivel regional, nacional y transnacional"<sup>2</sup> (Higson, 2006: 19). El autor manifiesta que hay dos modos de atravesar las fronteras, por un lado, a nivel de la producci3n y las actividades de los cineastas, y por el otro, el cine opera a nivel transnacional en la distribuci3n y recepci3n de los films. Estas 3ltimas consideraciones son de particular inter3s para el an3lisis de la pel3cula de Babenco porque es una coproducci3n que a3na artistas y recursos

---

<sup>2</sup> "The cinemas established in specific nation-states are rarely autonomous cultural industries and the film business has long operated on a regional, national and transnational basis" (traducci3n propia).

de distintas nacionalidades, dirigida por un cineasta migrante y a su vez, presenta la problemática sobre la recepción. Tatiana Signorelli Heise señala que:

La cultura brasileña siempre ha sido moldeada por influencias extranjeras. Como veremos, la hibridación, mestizaje y diversidad cultural, conceptos que según algunos teóricos trastocan lo "nacional", han sido de hecho elementos fundadores en el discurso de la identidad nacional brasileña<sup>3</sup> (Signorelli Heise, 2021: 19).

### **Dos artistas argentinos exiliados en Brasil**

Si bien durante el proceso de filmación de *El beso de la mujer araña* las diferencias entre el autor y el director eran notables (Panaia, 2019: 258-259), Manuel Puig y Héctor Babenco tuvieron caminos de vida análogos. Puig nació en 1932 en General Villegas, Argentina, y tuvo una niñez marcada por su interés por el cine europeo y norteamericano. A los veintitrés años ganó una beca para estudiar cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma donde descubrió películas neorrealistas, quedó fascinado por *Metrópolis* de Fritz Lang y tuvo la oportunidad de viajar a París donde leyó por primera vez *Cahiers du Cinéma*. No obstante, luego de trabajar como asistente de dirección decidió que no podía realizarse como cineasta. El séptimo arte lo acompañó aun en su carrera como escritor, puesto que en los primeros años de la década de 1960 comenzó a escribir lo que creía que iba a ser un guión cinematográfico, pero luego comprendió que sería una novela y en 1968 publicó su *opera prima*, *La traición de Rita Hayworth*. En su trabajo se imbrican medios culturales e íconos populares del cine, música, televisión, artículos periodísticos y folletín. Francine Masiello asevera que Puig imbrica el cine en su prosa (Balderston y Masiello, 2007: 4). Los films no solo están presentes temáticamente en sus novelas, sino que el autor retoma técnicas narrativas empleadas en el cine, como por ejemplo,

---

<sup>3</sup> "Brazilian culture has always been shaped by foreign influences. As we shall see, cultural hybridity, mixture and diversity, those concepts which according to some theorists disrupt the "national", have in fact been founding elements in the discourse of Brazilian national identity" (traducción propia).

analepsis, elipsis y diálogos extensos para escribir en prosa. Su segunda novela, *Boquitas pintadas*, fue adaptada en 1974 en una producción argentina, en la cual Puig tuvo su primer acercamiento al proceso de transposición al cine. En este texto en particular se puede observar el interés de Puig por jugar con las voces de los personajes. Su tercera novela, *The Buenos Aires affair*, fue el catalizador de su exilio en México porque fue censurada por el gobierno de Perón debido a su explícito contenido sexual. *El beso de la mujer araña* fue publicada en 1976 por Seix Barral, en Barcelona, cuatro meses después del inicio de la dictadura cívico-militar argentina donde fue prohibida. Puig elabora la representación de la homosexualidad en la novela desde la estética *camp*. Al respecto, Daniel Balderston y Francine Masiello aseveran que en la escritura de este autor

[este] estilo excesivo de citar un género anterior (una película, un programa de radio, un romance alegre, incluso una frase de publicidad o la novela serializada semanal) lleva a los personajes al borde del exceso. Este enfoque, por supuesto, es la definición de *camp*, una expresión idiomática y un estilo vinculados con la estética *queer* que surgió para burlarse de la originalidad pretenciosa proclamada por los defensores de la alta cultura<sup>4</sup> (Balderston y Masiello, 2007: 14).

En su adaptación cinematográfica, Héctor Babenco respeta este exceso en los personajes y traduce esta tensión entre cultura popular y de elites mediante el reparto de actores. Ambos artistas vivieron en Brasil durante la década de 1980.

Al igual que Manuel Puig, Héctor Babenco nació en Argentina, en este caso en Mar del Plata en 1946. A los diecisiete años se exilia en Europa junto a su familia para evitar el servicio militar obligatorio y en 1969 se radica en São Paulo, Brasil. Allí realizó toda su carrera como director de cine, que comenzó en 1973 con una

---

<sup>4</sup> “This wink towards some previous model, an excessive style of quoting an earlier genre (a film, a radio show, a blithe romance, even a phrase from advertising or the weekly serialized novel) pushes characters to the edge of excess. This approach, of course, is the definition of camp, an idiom and style linked with queer aesthetics that came into its own to poke fun at the pretentious originality proclaimed by advocates of high culture” (traducción propia).

coproducción; en 1980 el estreno de *Pixote, la ley del más débil* (*Pixote: a lei do mais fraco*, Héctor Babenco, 1980) marca una inflexión en su trabajo. Sus tres películas iniciales fueron realizadas en portugués y en 1985 lanza su primera coproducción con Hollywood, *El beso de la mujer araña*.

### **Héctor Babenco y el cine brasileño**

Para poder ahondar en los modos en que Babenco se inscribe en el cine brasileño, propongo un breve repaso de esta tradición audiovisual. De acuerdo con Paulo Antonio Paranaguá, el Cinema Novo fue el primer movimiento cinematográfico latinoamericano (Paranaguá, 2003: 232). La propuesta de los integrantes de este movimiento era generar conciencia sobre los problemas sociales en Brasil mediante la representación de una imagen del país que cuestionara el discurso oficial con respecto al crecimiento económico y el progreso. Por tanto, en lugar de recurrir al imaginario del paraíso tropical, exploraron en los rincones oscuros de la vida brasileña como las *favelas* y el *sertão* donde emergen las contradicciones sociales para concientizar sobre la inequidad e injusticias sociales enraizadas en Brasil (Signorelli Heise, 2012: 39).

En su periodización del Cinema Novo, Randall Johnson y Robert Stam (1995) señalan que el movimiento puede dividirse en tres momentos, los cuales están signados por los sucesivos golpes de estado que tuvieron lugar en Brasil. La primera fase comienza en 1960 y culmina en 1964. Este es un tiempo de consolidación política e ideológica en el cual se propone hacer un cine no industrial y se buscan modelos europeos como el Neorrealismo y la *Nouvelle Vague*. La segunda parte transcurre entre 1964 y 1968. Su inicio se vincula con el segundo golpe de estado, golpe dentro del golpe, el cual endureció el autoritarismo y permitió el ingreso del mercado estadounidense en Brasil. El último período es entre 1968 y 1972, denominado por Johnson y Stam como Canibalista- Tropicalista. Luego de la promulgación del Quinto Acto Institucional



comienza un período de extrema represión militar y los cineastas comienzan a valerse de formas alegóricas para burlar la censura y posicionarse en oposición a la hegemonía política del momento. Ella Shohat y Robert Stam (1994) observan que la tendencia tropicalista está cargada de la fusión de estética internacional con política nacionalista. Johnson y Stam señalan que algunos de los rasgos estéticos fueron el énfasis del estilo grotesco, el mal gusto, el kitsch y los colores saturados. Paralelamente a este momento se produjo otra tendencia llamada *udigrudi* (“corruptela sarcástica de *underground*” según Paranaguá (2003: 237) cuyos cineastas radicalizaron la estética del hambre y se identificaban como un cine marginal y subterráneo. De acuerdo con Ismail Xavier, desde el comienzo de esta corriente se nota la aguda referencia al psicoanálisis en sus producciones (1997: 247).

Si bien Héctor Babenco no pertenece a esta generación de cineastas, cabe señalar que en su obra se retoman temáticas desarrolladas por el Cinema Novo y el Cinema Marginal. Su film *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* (1977) denuncia la connivencia policial de Río de Janeiro con los “escuadrones de la muerte” (Stam, Vieira y Xavier, 1995: 412). En *Pixote, la ley del más débil* (*Pixote: a lei do mais fraco*, Héctor Babenco, 1980) representa la delincuencia juvenil en una zona marginal metropolitana con un elenco de actores profesionales y no profesionales. Se retorna sobre la temática de la represión política durante los sucesivos períodos de dictaduras militares. Los abusos de poder durante los regímenes dictatoriales es uno de los ejes del film *El beso de la mujer araña*.

### **Análisis del film *El beso de la mujer araña***

#### **El proceso de adaptación de la novela de Puig a la película de Babenco**

El film está basado en la novela homónima publicada por Manuel Puig en el exilio. La lectura que hace Héctor Babenco plantea cambios estructurales como el tiempo del relato, el espacio fílmico y la focalización. Estas modificaciones



generan ambigüedad respecto de la representación de nación en la película. Considero que, mediante esta indeterminación, el director busca ampliar los sentidos propuestos por el escritor en el contexto específico argentino hacia toda América Latina. Cabe mencionar que una década separa la publicación de la novela y el estreno del film; consiguientemente, la lectura del cineasta está informada tanto por el contexto histórico de la novela como por el período posterior.

Es preciso señalar algunas herramientas conceptuales con respecto a la adaptación para ahondar en el análisis del pasaje de la novela a la pantalla. Si bien existen diversas propuestas teóricas como por ejemplo *La adaptación. El cine necesita historias* de Frédéric Sabouraud (2010), entre otras, estimo que el trabajo de José Luis Sánchez Noriega (2000) ofrece un acercamiento sistemático, detallado y cabal que es productivo para mi análisis. De su trabajo me referiré a la definición del concepto, la tipología de adaptaciones y algunos aspectos formales como el tiempo, el espacio y la focalización.

Tanto la literatura como el cine trabajan con textualidades y en los primeros capítulos de *De la literatura al cine* el crítico español se encarga de establecer las convergencias y divergencias entre estos medios. Luego de considerar otras denominaciones, como por ejemplo trasladar, Sánchez Noriega opta por el término adaptar y lo define del siguiente modo:

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (Sánchez Noriega, 2000: 47).

Una de las primeras preguntas que postula es si existen novelas que sean más adaptables que otras, vale de decir, si presentan propiedades que sean fáciles de trasladar a la pantalla. En la narrativa de Puig no solo se alude a películas, sino que también la prosa adopta la forma del diálogo. Frente a este rasgo de estilo, uno puede pensar que la adaptación de la novela a la película es un emprendimiento sencillo. Particularmente en el caso de *El beso de la mujer araña*, la principal característica de la prosa es la oralidad puesto que son dos personajes que conversan. No hay una descripción exhaustiva sobre el espacio en el que se encuentran ni tampoco sobre ellos mismos. David Oubiña señala que:

Como las películas sonoras de la época dorada de Hollywood, *El beso de la mujer araña* es una novela dialogada. No es que el texto se desarrolle sin ninguna acción, sino que la acción solo es aparente a través de las resonancias que crea en la conversación. Lo que hacen los personajes debe ser reconstruido a partir de sus alusiones, sus inflexiones, sus pausas y en sus silencios<sup>5</sup> (Oubiña, 2007: 124).

Esta carencia de acciones exteriores de los personajes y el predominio de procesos psicológicos interiores es uno de los puntos que Sánchez Noriega (2000: 57) señala como un aspecto que dificulta la adaptación al cine. Fue labor de Héctor Babenco encontrar un lenguaje equivalente para transponer esta novela oral en imágenes.

Las acciones narradas por el personaje Molina son las tramas de films. Esto da cuenta de las variadas influencias del cine en la literatura. En este caso, el cine es empleado como evasión frente a una situación adversa. Al igual que en las novelizaciones de películas a principio de siglo en Francia y Estados Unidos

---

<sup>5</sup> "Like the talkies of Hollywood's golden age, *Kiss of the Spider Woman* is a dialogued novel. It's not that the text unfolds without any action but that the action is only apparent through the resonances it creates in conversation. What the characters do must be reconstructed from their allusions, their inflections, their pauses, and in their silences" (traducción propia).

(Sánchez Noriega, 2000: 31), Molina actúa como un filtro interpretativo de lo que vio en la pantalla. Oubiña observa que:

El esquema narrativo que Molina utiliza para contar sus versiones de las películas es un modelo a escala de los mecanismos de representación que organizan la novela. Molina narra como si estuviera en el teatro. No solo relata la trama, sino que describe la materialidad fenomenológica de la película. Tiene una imaginación cinematográfica y, por lo tanto, su historia está organizada como si fuera un *decoupage*. Cuando necesita describir una secuencia de montaje, especifica claramente la sucesión de tomas<sup>6</sup> (Oubiña, 2007: 125).

Las transformaciones realizadas por los cineastas pueden generar diferentes grados de similitud entre el texto literario y el texto fílmico. Una de las tipologías de adaptaciones novelísticas que propone Sánchez Noriega es de acuerdo con la dialéctica fidelidad/creatividad (Sánchez Noriega, 2000: 63). Dentro de esta categoría existen cuatro modalidades, a saber: adaptación como ilustración, adaptación como transposición, adaptación como interpretación y adaptación libre. Estimo que la película de Babenco es una transposición porque si bien reconoce los valores de la obra literaria, crea un texto fílmico que tiene entidad en sí mismo y es autónomo con respecto a la novela (Sánchez Noriega, 2000: 64). El cineasta logra esto mediante el uso de procedimientos específicamente cinematográficos.

A nivel estructural, ambas obras son análogas. En palabras del crítico literario Rubén L. Gómez-Lara, la novela y la película presentan cuatro momentos: el encuentro, la seducción, la consagración y, por último, el sacrificio. En la primera parte de la novela, los personajes comienzan a conocerse, luego Molina inicia el

---

<sup>6</sup> "The narrative scheme Molina uses in recounting his versions of the films is a scale model of the mechanisms of representation that organize the novel. Molina narrates as if in the theatre. He not only recounts the plot but describes the phenomenological materiality of the film. He has a cinematic imagination, and thus his story is organized as if it were a *decoupage*. When he needs to describe a montage sequence, he clearly specifies the succession of shots" (traducción propia).

proceso de seducción a través de sus narraciones, le obsequia comida a Arregui y lo contiene emocionalmente. La consagración tiene lugar con la dedicación y entrega completa de Molina hacia Arregui. Finalmente, la última instancia es el sacrificio cuando Molina corre peligro y muere por la causa política de Arregui.

En el nivel de la trama, Babenco tuvo que realizar una selección del material literario y reducir la cantidad de films que Molina le narra a Arregui. A lo largo de la novela, Puig se refiere a la trama de seis películas, a saber: *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourner, 1942); *Destino*, inspirada en las producciones de Universum Film AG-UFA, el mayor estudio de filmación alemán previo y durante la era nazi; *Su milagro de amor* (*The Enchanted Cottage*, John Cromwell, 1945); un film sobre carreras de autos que entrelaza el jet set europeo con colonialismo en América Latina; un film sobre apariciones supernaturales basado en *Yo caminé con un zombie* (*I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943) que también incorpora eventos de otros films y por último, un melodrama mexicano similar a aquellos de George Cukor. De los seis films, Babenco desarrolla solamente el film de propaganda nazi protagonizado por Leni Lamaison. Esta reducción pudo haber sido causada por varios motivos, como por ejemplo la necesidad de acotar la extensión. Otro motivo técnico por el cual Babenco no pudo representar *La mujer pantera* fue que previo al comienzo del rodaje le negaron los derechos para usar esa película en su producción. De todas formas, podría haber elegido otro film entre los cinco restantes, pero considero que para las conversaciones que suceden entre los prisioneros en *El beso de la mujer araña*, el film de propaganda nazi, es un catalizador para exponer las diferencias ideológicas y de valores entre Molina y Arregui.

### **Tiempo y espacio en el film**

La novela no revela detalles precisos sobre el tiempo o la locación hasta la segunda mitad del texto. El lector sabe que la acción transcurre en una cárcel en

algún lugar de Argentina debido al uso del lenguaje, particularmente del lunfardo. En el capítulo ocho el lector encuentra por primera vez detalles específicos sobre el tiempo y el espacio en la sentencia de los dos personajes:

Ministerio del Interior de la República Argentina. Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires. [...] Sentencia del juez en lo Penal Dr. Justo José Dalpierre, expedida el 20 de Julio de 1974, en el tribunal de la Ciudad de Buenos Aires. [...] Detenido 16115, Valentín Arregui Paz. Arresto efectuado el 16 de octubre de 1972 en la carretera 5, a la altura de Barracas, poco después de que la Policía Federal sorprendiera al grupo de activistas que promovía disturbios en ambas plantas de fabricación de automotores donde los obreros se hallaban en huelga y situadas en esa carretera (Puig, 1979: 151).

Masiello muy perspicazmente observa un error recurrente en el cual pueden caer los lectores de esta novela, a saber, situar históricamente la acción durante la dictadura cívico-militar de 1976 a 1983 en la cual desaparecieron treinta mil personas y muchos más fueron encarcelados y torturados. Masiello señala: “Sin embargo, la novela en realidad se refiere al período violento anterior que se acaba de describir y elude la liberación de prisioneros políticos poco después de que un político peronista llegara al poder en marzo de 1973”<sup>7</sup> (Masiello, 2007: 5).

---

<sup>7</sup> “However, the novel actually refers to the earlier violent period just described and elides the release of political prisoners shortly after a Peronist politician came to power in March 1973” (traducción propia).



Fotograma de la película *El beso de la mujer araña*

Héctor Babenco elide estos datos presentados en el informe penitenciario. Sin embargo, en la película hay algunas referencias que sitúan la acción en Brasil a fines de la década de 1970 pero el director no las enfatiza. Algunos ejemplos de estas referencias son los nombres de los pabellones penitenciarios en portugués, la estación de subte en donde Arregui se encuentra con Américo y las calles de São Paulo hacia el final de la película. Esta es una decisión intencional por parte del cineasta. Esta adaptación generó opiniones dispares, pero cabe señalar la crítica que hizo el poeta argentino Néstor Perlongher: “la película desdibujaba el trasfondo histórico argentino y lo sustituía por un ambiente simplificada y latinoamericano, muy a gusto del espectador estadounidense” (Perlongher, 1986 en Panaia, 2019: 260). Como mencioné previamente en la contextualización histórica, las dictaduras militares fueron un factor común a lo largo y ancho de América Latina durante la década de los setenta. A diferencia de Perlongher, considero que esta película intencionalmente evita aludir específicamente a una nación y borra las marcas



particulares para denunciar una situación transnacional que ocurrió en todo el continente y no para adecuarse al gusto del público. *El beso de la mujer araña* no sólo es una coproducción transnacional, sino que también trata sobre un contexto político transnacional. Inicialmente los dos protagonistas de la película parecen separados por diferencias ideológicas irreconciliables, pero a medida que transcurre el film comienzan a surgir las similitudes entre ellos. Ambos son oprimidos, pero por distintos motivos; por un lado, Valentín Arregui fue encarcelado por sus creencias políticas y su falta de privilegio a nivel de clase y por otro, Luis Molina es oprimido por su orientación sexual. Estos dos personajes son parias sociales y por su identidad fueron aislados de la sociedad en prisión. Considero que estos personajes pueden ser interpretados de modo metonímico: Arregui representa a todos los disidentes políticos y Molina a todas las personas marginadas socialmente por su sexualidad.

### **Focalización en la película**

Uno de los aspectos en que se distancia la película de la novela es en la focalización. En *Le récit cinématographique*, André Gaudreault y François Jost (1995) se refieren a los teóricos Gérard Genette y Tzvetan Todorov para definir este concepto. Una de las formas de focalización que mencionan los autores es mediante las “imágenes mentales”. Gaudreault y Jost aseveran que a lo largo de la historia del cine una de las preocupaciones centrales de los cineastas fue representar la mirada, pero también transponer las imágenes que tenemos en nuestra mente, como por ejemplo imaginación, recuerdos, alucinaciones. Ellos expresan que “la dificultad radica en poder distinguir entre estas imágenes y aquellas percibidas directamente en la realidad supuesta por la diégesis” (Gaudreault y Jost, 2010: 147). Por este motivo, desde los inicios del cine se han inventado procedimientos técnicos para diferenciar entre estos dos tipos de imágenes. En el caso de *Babenco*, el director eligió marcar la distinción mediante la iluminación y los colores. Cuando el film presenta flashbacks, tanto de Molina



como de Arregui, se pueden diferenciar por una iluminación más clara; mientras que para distinguir entre los flashbacks y las imágenes mentales de las películas que le narra Molina a Arregui, Babenco usa filtros con colores muy saturados. La historia de Leni Lamaison está representada con un filtro cálido color sepia y la historia de la mujer-araña con un tono azul frío.

Podemos aseverar que las imágenes mentales de los films que describe Molina están focalizadas e imaginadas por Arregui debido a la actriz Sônia Braga. Cuando el espectador ve por primera vez al personaje de Leni Lamaison la audiencia desconoce esta focalización, pero en el primer flashback de Arregui encontramos a Marta, quien también es interpretada por la actriz brasileña; por lo tanto, podemos inferir que era Arregui quien estaba imaginando la película de propaganda nazi que Molina le estaba contando. En expreso contraste con la novela, en la cual se alude a múltiples mujeres que son reflejo una de la otra, en el film todas ellas confluyen porque están representadas por la misma actriz. Babenco emplea uno de los aspectos que distingue al cine de la literatura, el cuerpo del actor, para articular visualmente la contigüidad entre la vida de Arregui con las tramas de las películas contadas por Molina. A pesar de que es Molina quien narra las historias, el espectador accede a las imágenes mentales de Arregui puesto que a todas las actrices de las distintas películas él las imagina como Marta, quien es interpretada por Sônia Braga.

En este punto, considero pertinente detenerme en esta decisión de reparto. Mencionamos anteriormente que Molina elige narrar las tramas y describir películas europeas y estadounidenses de la década de 1940. A pesar de que Babenco pudo haber elegido una actriz europea o norteamericana para interpretar los distintos roles femeninos de su film, eligió a Sônia Braga. Hacia 1985, Braga ya había protagonizado dos películas de Bruno Barreto: *Doña Flor y sus dos maridos* (*Doña Flor e seus dois maridos*, Bruno Barreto, 1976) y *Gabriela, clavo y canela* (*Gabriela, Cravo e Canela*, Bruno Barreto, 1983). Las

críticas de cine Lisa Shaw y Stephanie Dennison (2007) aseveran que esta actriz era el emblema de lo que significaba ser brasileño, es decir, Sônia Braga era el emblema de la nación brasileña.

### **El título de la novela y del film**

A lo largo de la novela, en las películas descritas por Molina hay referencias a mujeres que pueden ser consideradas como *femmes fatales* porque son mujeres que llevan a la ruina al protagonista masculino. La primera película en la novela es una reinterpretación de Molina de *La mujer pantera* protagonizada por una mujer con una maldición que la convierte en dicho felino: no puede besar a sus amantes, de lo contrario los devora. Hacia el final de la novela, Molina asevera que él no es una mujer-pantera y Arregui propone llamarlo mujer-araña.

MOLINA. Yo no soy la mujer pantera.

ARREGUI. Es cierto, no sos la mujer pantera.

MOLINA. Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar ni nada.

ARREGUI. Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela.

MOLINA. ¡Qué lindo! Eso sí me gusta (Puig, 1979: 265).

Esta explicación explícita del título de la obra está omitida en la película de Babenco. Desde luego que uno de los motivos es que no pudo representar *La mujer pantera*, si bien hay un indicio en uno de los posters que Molina tiene en su celda, pero no existe ningún tipo de reformulación.

La alegoría de la tela de araña recorre todo el texto. Como mencioné previamente en el análisis que hace Gómez-Lara de la novela, Molina gradualmente seduce a Gabriel (infructuosamente) y a Arregui con palabras, comida y acciones. Molina construye con palabras una red en la cual atrapa a Arregui y al hacerlo, se convierte en una araña esperando que caiga su presa. Pero en el film de la mujer-araña (film dentro del film) asevera que esta mujer

también cae presa de su propia red y por tanto podemos inferir que al igual que esta mujer, Molina también queda atrapado en su propio ardid y al final sacrifica su vida por Arregui. Inicialmente, esta red tiene dos motivaciones, por un lado, hacer que Arregui confiese y Molina a cambio de delatarlo pueda escapar, pero por otro, atraerlo a los brazos de la araña. Sin embargo, llega un momento de inflexión en el cual Molina ya no quiere traicionar a Arregui y lo ayuda una vez que logra liberarse. En ese punto se invierten los roles y el beso final sella el destino de ambos amantes.

De este modo, Babenco quita la referencia explícita del título, pero suma capas de complejidad puesto que establece paralelos visuales entre Molina y las *femme fatales*.

### **Alegoría, metacine, carnavalización**

Hasta el momento he examinado algunas de las diferencias entre la novela y la película para poder ponderar las motivaciones de Babenco. Considero conveniente referirme al artículo “Recent Brazilian Cinema: Allegory/Metacinema/Carnival”, publicado en 1988 por Robert Stam e Ismail Xavier. Los autores argumentan que, a pesar de ser heterogéneo, el cine brasileño reciente se organiza a partir de tres temas comunes y recurrentes, a saber, el uso del procedimiento de metacine, la referencia al carnaval y el uso de alegorías.

Con respecto al metacine, los autores establecen que en este grupo de films los cineastas brasileños se cuestionan o vuelven a pensar sobre el medio cinematográfico en sus producciones. Aseveran que “el cine brasileño en los años setenta y ochenta muestra una clara inclinación por el metacine y la reflexividad. Usamos los términos aquí en su sentido más amplio posible, para referirnos al intertexto de la película, o sus procedimientos de texto, o su

recepción, o su producción”<sup>8</sup> (Stam y Xavier, 1988: 16). Ellos específicamente mencionan la película de Babenco como un ejemplo claro del uso del metacine: “las obsesiones cinematográficas y las películas teatrales dentro de la película de *El beso de la mujer araña* (1985)”<sup>9</sup> (Stam y Xavier, 1988: 16). Babenco elabora los paralelismos delineados por Puig entre Molina y Leni Lamaison. En las primeras escenas, el paralelo entre los dos personajes está marcado por el uso del turbante y la *robe manteau*. Este paralelismo se va a intensificar a lo largo del film: Molina es Leni y la mujer-araña. La película nazi es una puesta en abismo que actúa de modo proléptico, es decir, anticipa el final del film que la enmarca. Leni tiene un amor tortuoso por un general nazi y asevera: “El amor es un lujo que un espía no puede permitirse”.<sup>10</sup> Ella es coaccionada por nacionalistas franceses para espiar al oficial nazi del mismo modo en que Molina es extorsionado para espiar a Arregui. De igual manera, Leni no estaba plenamente convencida de comprometerse políticamente hasta que el oficial nazi la persuade; lo mismo ocurre con Molina hacia el final con la causa de Arregui. Ambas, Molina (quien se identifica con los pronombres femeninos) y Leni, arriesgan sus vidas para transmitir el mensaje y finalmente, las dos heroínas mueren de un tiro mientras ayudaban a su ser amado.

Este procedimiento, mediante el cual el autor o escritor participa de su historia, la cual él o ella está narrando, se denomina metalepsis, concepto que fue teorizado por el estructuralista francés Gérard Genette. Molina está engarzada en los films que él/ella narra. Esto nos conduce hacia el final ambiguo de *El beso de la mujer araña*. En la novela, el solapamiento entre Marta y Molina es evidente. En el film, vemos a Marta, pero debido a que ella fue equiparada todo el tiempo con Molina, podemos inferir que ella es un solapamiento de todas las

---

<sup>8</sup> “Brazilian cinema in the seventies and eighties shows a clear penchant for metacinema and reflexivity. We use the terms here in their broadest possible sense, to refer to film’s intertext, or its textual procedures, or its reception, or its production” (traducción propia).

<sup>9</sup> “The cinematic obsessions and stagy films-within-the film of *Kiss of the Spider Woman*” (traducción propia).

<sup>10</sup> “Love is a luxury a spy cannot afford” (traducción propia).

mujeres-araña, incluyendo Molina. El último momento en que la mujer-araña es equiparada con Molina ocurre a través del paralelismo de la lágrima. La última escena de la película presenta la ambigüedad de si es una alucinación o un sueño producto de la morfina o si es efectivamente la muerte de Arregui. En la novela, Puig presenta la superposición de los personajes de Marta y Molina.

Hacia el final de la sección de metacine, Stam y Xavier expresan que la reflexibilidad metacinematográfica no es una característica exclusiva del cine brasileño y lo contextualizan en el cine de toda América Latina en un contexto transnacional:

Aquí el cine brasileño está en sintonía, por supuesto, con el cine internacional, con su tendencia cada vez mayor a la reflexividad [...] Pero también hay especificidades nacionales y continentales en el trabajo, enraizadas en la naturaleza marginal y sincrética de la experiencia cultural latinoamericana. El artista / intelectual latinoamericano es casi necesariamente bicultural, a la vez dentro y fuera, definido como en los márgenes, pero completamente penetrado por el centro<sup>11</sup> (Stam y Xavier, 1988: 16).

La película *El beso de la mujer araña* expresa esta tensión bicultural entre el centro y la periferia.

Otra noción que trabajan Stam y Xavier es el carnaval que establece un lazo estrecho entre los cineastas brasileños y la cultura popular. En el film de Babenco, observo el carnaval por un lado de modo evidentemente exuberante, pero por otro de modo más sutil desde una perspectiva metafórica. En este caso el exceso está relacionado a la estética *camp* que presenta el personaje de

---

<sup>11</sup> "There Brazilian cinema is in step, of course, with international cinema, with its ever-increasing tendency to reflexivity [...] But there are also national and continental specificities at work, rooted in the marginal and syncretic nature of the Latin American cultural experience. The Latin American artist/intellectual is almost necessarily bicultural, at once inside and outside, defined as at the margins yet thoroughly penetrated by the centre" (traducción propia).

Molina aún en su confinamiento. Las historias que él narra son su modo de escapar de la situación opresiva en la que ambos prisioneros se encuentran. En términos bajtinianos, el carnaval es una subversión que dura un corto período de tiempo y es por este breve paréntesis subversivo que los individuos soportan la opresión.

Stam y Xavier trabajan la alegoría y para hacerlo retoman el trabajo de Frederic Jameson, *Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, en el cual el teórico asevera que todos los textos del tercer mundo son necesariamente alegóricos porque aun aquellos que aparentan describir el destino privado de un personaje siempre son una alegoría de la esfera pública nacional de la cultura del tercer mundo (Jameson, 1986). Si bien no concuerdo con la aseveración de Jameson, puesto que las alegorías funcionan en textos provenientes de todos los puntos del globo, habiendo planteado esta consideración cabe preguntarse si la película *El beso de la mujer araña* puede leerse en términos de alegoría nacional o si sería más apropiado interpretarla en términos transnacionales. Xavier detalla que en la alegoría “la textura narrativa coloca al espectador en una postura analítica frente a un mensaje codificado que se refiere a una ‘otra escena’ y no se da directamente en el nivel diegético”<sup>12</sup> (1997: 16). En la película de Babenco, esa otra escena refiere a una situación política común a distintos países latinoamericanos durante el mismo período. Más aún, si bien Jameson se refiere a alegorías sobre la nación, considero que esta película puede ser leída como una alegoría sobre los movimientos de liberación sexual.

## Conclusión

Para finalizar, la adaptación que Héctor Babenco hizo de la novela de Puig es un movimiento de un texto nacional a un film transnacional. La novela está

---

<sup>12</sup> “In allegory, the narrative texture places the spectator in an analytical posture while he or she is facing a coded message that is referred to an “other scene” and not directly given on the diegetic level” (traducción propia).

profundamente arraigada en su contexto geográfico e histórico mientras que la película difumina esta especificidad. Argumento que la motivación de este cambio drástico es realizada para referirse a un imaginario transnacional latinoamericano. El cineasta adaptó la novela y la causa de alguno de estos cambios radica en la intención de hacer un tema transnacional. El modo en que el cineasta logra esta transposición es mediante la modificación de las coordenadas espacio-temporales, presentando a una actriz brasileña que interpreta distintos personajes (una artista francesa, una mujer brasileña, la mujer-araña) la cual es recibida por la audiencia mediante la focalización de Arregui, y finalmente mediante la modificación de la referencia al título del texto, puesto que en el film la referencia nunca es explícita, a diferencia de la novela, pero sí sugerida a partir de los recurrentes paralelismos entre Molina y las *femmes fatales*. En esta metáfora de la mujer-araña se superponen una serie de mujeres provenientes de distintos períodos históricos y nacionalidades, pero convergen para crear el mismo sentido.

### **Bibliografía**

- Anderson, Benedict (1983). *Imagines Communities: Refections on the Origins and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Balderston, Daniel y Francine Masiello (2007). "Introduction" en Daniel Balderston and Francine Masiello (eds.), *Approaches to Teaching Puig's Kiss of the Spider Woman*. Nueva York: The Modern Language Association of America.
- Gaudreault, André y François Jost (2010). *El relato cinematográfico*. Madrid: Paidós.
- Genette, Gérard (2004). *Metalépsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez Lara, Rubén L. (1996). *Intertextualidad generativa en El beso de la mujer araña*. Michigan: Ediciones Universal.
- Higson, Andrew (2006). "The Limiting Imagination of National Cinema" en Elizabeth Ezra y Terry Rowden (eds.), *Transnational Cinema, The Film Reader*. Nueva York: Routledge.
- Hobsbawm, Eric (1992). *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.



- Jameson, Frederic (1986). "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism" en *Social Text*, número 15, otoño 1986. Durham: Duke University Press.
- Johnson, Randal y Robert Stam (1995). *Brazilian Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- Levine, Susanne Jill (2007). "Kiss of the Spider Woman: the adaptations" en Daniel Balderston and Francine Masiello (editores), *Approaches to Teaching Puig's Kiss of the Spider Woman*. Nueva York: The Modern Language Association of America.
- Oubiña, David (2007). "An Impossible Love: Film and Literature in Kiss of the Spider Woman" en Daniel Balderston and Francine Masiello (editores), *Approaches to Teaching Puig's Kiss of the Spider Woman*. Nueva York: The Modern Language Association of America.
- Panaia, Lucas (2019). "Tres argentinos en Brasil: Néstor Perlongher, Héctor Babenco y Manuel Puig en la sucesión de José Mármol" en Croce, Marcela (compiladora), *Historia comparada de la literatura argentina y brasileña: tomo VI: del liberalismo al MERCOSUR: crítica e industrias culturales 1970-2010*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Puig, Manuel (1979). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Shaw, Lisa y Stephanie Dennison (2007). *Brazilian National Cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Signorelli Heise, Tatiana (2012). *Remaking Brazil. Contested National Identities in Contemporary Brazilian Cinema*. Cardiff: University of Wales Press.
- Smith, Anthony (2000). "Images of the Nation. Cinema, Art and National Identity" en Hjort, Mette y Scott Mackenzie (editores), *Cinema and Nation*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Stam, Robert y Ella Shoat (1994). *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. Londres y Nueva York, Routledge.
- Stam, Robert e Ismail Xavier (1988). "Recent Brazilian Cinema: Allegory/Metacinema/Carnival" en *Film Quarterly*, volumen 41, número 3. California: University of California Press.
- \_\_\_\_ (1997). "Transformation of National Allegory: Brazilian cinema from Dictatorship to Redemocratization" en M. T. Martin (editor), *New Latin American Cinema*. Michigan: Wayne University Press.
- Stam, Robert, João Luiz Vieira, Ismail Xavier (1995). "The Shape of Brazilian Cinema in the Postmodern Age" en Randal Johnson y Robert Stam (editores), *Brazilian Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- Sabouraud, Frédéric (2010). *La adaptación. El cine necesita historias*. Barcelona: Paidós.

Tuss, Alex (2000). "Deconstructing and Reconstructing Masculinity in Manuel Puig's Kiss of the Spider Woman" en *The Journal of Men Studies*, volumen 8, número 3. Nueva York: Sage Publications.

Williams, Bruce (1999). "I Lost It at the Movies: Parodic Spectatorship in Kiss of the Spider Woman" en *Journal of Film and Video*, volumen 10, número 1. Illinois: University of Illinois Press.

Xavier, Ismail (1997). *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

---

\* Victoria Jara es Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador, Buenos Aires. Actualmente es Doctoranda en Literatura Comparada con especialización en Medio Ambiente y Sostenibilidad en la Universidad de Ontario Occidental, Canadá. Su área de investigación es la representación de la crisis ambiental en novelistas y cineastas mujeres en América Latina. Su investigación tiene tres focos que están nucleados por la relación de las mujeres y el medio ambiente, a saber: las niñas, los pueblos originarios y los migrantes.  
E-mail: [vjara@uwo.ca](mailto:vjara@uwo.ca)