Del *Beso* al *Kiss:* un destino de re-presentaciones

Vittoria Martinetto
Universidad de Turín

RESUMEN: Ningún libro de Manuel Puig despertó tanta atención ni le procuró tanta notoriedad como *El beso de la mujer araña*, también en buena parte gracias al éxito internacional de su versión cinematográfica. Pero antes de esta adaptación, había tenido dos versiones teatrales y más tarde tendría una versión para comedia musical, revelando sus múltiples facetas en una cadena ininterrumpida de migraciones de un medio a otro. Este fenómeno, por supuesto, ha despertado el interés de la crítica que comentó las inevitables pérdidas y compensaciones sufridas por la afortunada historia del escritor argentino a lo largo de este itinerario. Con todo, en la vasta bibliografía crítica que esta obra ha suscitado no hay casi mención de la última transformación, es decir la que hizo de ella un musical estrenado en Broadway en 1993, tres años después de la muerte del autor. Es posible pensar que la genérica falta de interés por este aspecto, más que a un menosprecio intelectual por el género – lo que ofendería la memoria de un escritor que no tenía rémoras en declarar su deuda para con los "desprestigiados" géneros populares – sea debida a una banal dificultad práctica: el hecho de haber permanecido el show en cartelera por un tiempo limitado – tanto en Broadway (Mayo 1993/Julio 1995) como en Buenos Aires, donde se reestrenó en 1995 – y que no haya más copia filmada en circulación que la que se conserva en la New York Public Library for the Performing Arts del Lincoln Center. En todo caso, se trata de un aspecto menos patente de un autor ya tan frecuentado por la crítica, que bien merece una aproximación como la que se le dedica en estas páginas.

Al término de una entrevista concedida en 1973 a una revista de modas argentina, en ocasión de la salida de su tercera novela *The Buenos Aires Affair*, a la pregunta de cuál sería su próxima obsesión Manuel Puig contesta: «No sé, pero ¡ojalá que sirva para hacer una comedia musical!»[1]. La respuesta – aunque en ese momento

[1] En Romero (2006: 66), artículo publicado en la revista de modas *Claudia,* en el que Puig se autoentrevistaba, con mucha ironía, a la manera del personaje Gladys de *The Buenos Aires Affair.*

Recibido el 22/06/2012; publicado el 06/11/2012

sonara como una *boutade* – no dejó de acertar: la novela siguiente sería *El beso de la mujer araña*[2].

Ningún libro de Manuel Puig despertó tanta atención ni le trajo tanta notoriedad como éste, entre otros muchos motivos gracias al éxito internacional de su versión cinematográfica. Pero antes de esta adaptación, *El beso de la mujer araña* había tenido dos versiones teatrales – una alógrafa, otra autorial – y más tarde tendría una versión para comedia musical revelando sus múltiples facetas en una cadena ininterrumpida de migraciones de un medio a otro. Este fenómeno, por supuesto, ha despertado el interés de la crítica que comentó las inevitables pérdidas y compensaciones sufridas por la afortunada historia creada por el escritor argentino a lo largo de este itinerario (Swanson, 1989; Santoro, 1997; Dejong, 1998; Levine, 2007; Kulin, 2008). Con todo, en la vasta bibliografía que examiné no hay casi mención de la última transformación, es decir la que hizo de ella un musical estrenado en Broadway en 1993, tres años después de la muerte del autor, aunque su gestación fue protagonizada por él mismo como contaré más adelante[3]. Quiero creer que la genérica falta de interés por este aspecto no sea debida a un menosprecio intelectual por el género – lo que ofendería la memoria de un escritor que no tenía rémoras en declarar la casi total ausencia de literatura en su formación apuntando al mismo tiempo su deuda para con los "desprestigiados" géneros populares[4]. Me inclino a pensar que fue por una banal dificultad práctica: el hecho de haber quedado el show en cartelera por un tiempo limitado – tanto en Broadway (Mayo 1993/Julio 1995) como en Buenos Aires, donde se reestrenó en 1995 – y el que no haya copia filmada en circulación, por lo que es preciso deplazarse a la New York Public Library for the Performing Arts en el Lincoln Center para visionarlo[5]. Sea como fuera, es

[2] Se utiliza aquí la edición Puig (2002: 291-432) que contiene asimismo la adaptación escénica de la novela, escrita por Manuel Puig.

[3] La única que menciona la versión musical es, al parecer, Levine (2002) en su biografía del autor y en el breve artículo "Novela/ teatro/ cine/ musical: de *Kiss* a *Kitsch*" (1997). Sin embargo, en uno sucesivo, de 2007. Levine ignora la versión musical. A propósito del desinterés general de la crítica, incluso la musical, por el género, comenta Swain (2002: 6): «It would be fair to say that the products of Broadway have not had much success in the annuals of scholarly criticism. Before 1990 the musical theatre received virtually no attention from serious music critics at all, and what little it received was patronizing at best». Swain apunta también que la tradición indudablemente popular a la que pertenece la comedia musical «does not undermine the search for a real musical dramaturgy» (2002: 11), y en todo caso el género ha tenido éxito de público durante más de setenta años y ha estimulado, en su *Golden Age* (1940-50), la creatividad de maestros como George Gershwin, Leonard Bernstein, Cole Porter y Kurt Weil.

[4] «Yo no siento que mis cosas tengan mucho que ver con el resto de la literatura latinoamericana. Mi gusto por los géneros desprestigiados – el folletín, la novela policial – no es común con nadie. He tratado y trato siempre de hacer una literatura muy discreta, una literatura que sea espectáculo: y cuando digo espectáculo estoy confesando mis sinceras intenciones de escribir para agradarle a quien, supongo, tiene mis gustos», (Romero, 2006: 65-66).

[5] En el mundo virtual de internet, el espectáculo teatral en vivo es el único en no padecer la reproducibilidad técnica y en no poderse "descargar" como el resto. Para visionar *Kiss of the Spider Woman. The Musical* hay que ir al Theatre on Film and Tape Archive (TOFT) de la NYPL al 40 de

ISSN: 1594-378X

entusiasmante para mí tratar un aspecto menos patente de un autor ya tan frecuentado por la crítica.

Observando la obra desde adentro – tanto su argumento como sus mecanismos narrativos – y desde afuera – la historia de sus traslados de un medio a otro – se podría leer *El beso de la mujer araña* a través del concepto de re-presentación, empezando por un hecho tan simple como fundamental en la biografía de Manuel Puig. Se trata de su confesión – entregada ante todo a Saúl Sosnowski y reiterada incalculables veces – de haber llegado a la literatura a través del cine y de la costumbre, cultivada desde niño, de "copiar" lo existente, que para él, era el mundo de la pantalla: «Como compensación a lo desagradable que era el set – cuenta el autor hablando de su estancia romana en Cinecittà –, a deshoras trataba de escribir, es decir, atacar el cine por el lado del guión (…) Me dí cuenta que todo era un gran error. Que yo lo que quería era prolongar horas de espectador infantil (…) de que haciendo cine lo que me daba placer era copiar. Crear no, no me interesaba para nada. Lo que me interesaba era rehacer cosas de otras épocas, cosas ya vistas» (Sosnowski, 1973: 70)[6]. Igual que su personaje Molina, Puig acabó por reproducir lo visual en palabras, confiriendo estatuto literario a los elementos cinematográficos integrados en su novela y aprovechando para pagar la deuda a su afición juvenil. Es así que el concepto de representación o, mejor dicho, de *re-presentación* se ofrece como eje de lectura de su obra a varios niveles:

1) Nivel metaliterario: re-presentación en el sentido literal de 'presentar de nuevo' algo que preexiste – por cierto el *leit-motiv* de la entera obra de Puig – , de acuerdo con esa 'estética del reciclaje' que hace de él el primer escritor *pop* latinoamericano[7]. En incluir voces, documentos, canciones, películas, cartas,

Lincoln Center Plaza, (New York, New York 10023-7498), 3° piso, depués de haber hecho una reservación via mail en el sito web de la NYPL. Se trata de una grabación del show hecha en el Broadhurst Theatre el 28 de julio de 1993, con el cast original, de la duración de 143 minutos, cuya colocación es: NCOV 1543. El archivo TOFT posee también una copia del reestreno argentino del musical (traducido por Pedro Orgambide y Alberto Favero), y registrado en el Teatro Lola Membrives de Buenos Aires el 13 de noviembre de 1995, de la duración de 132 minutos, cuya colocación es: NCOV 1769. Está a la venta, en Estados Unidos, el CD con la grabación original de *Kiss of the Spider Woman, The Musical*, (RCA VICTOR-BMG Classics, 1992), que contiene una selección de los números musicales sin recitativos.

[6] Esta actitud es más que patente en el alter ego de Manuel Puig que es el personaje Toto de *la Traición de Rita Hayworth.* Apunta Graciela Speranza: «No hay en Toto un deseo de recrear el recuerdo de lo que ha visto en el cine en una versión propia – no hay invención ni expresión personal – sino de "calcarlo" y recuperar la historia en imágenes precisas – re-producirlas –, como si la fila de cartoncitos alineados pudiese recomponer la sucesión de fotogramas del celuloide original. Toto no dibuja sino que recorta, pega, pinta y monta fragmentos de reproducciones ajenas: fotos, dibujos de su madre, secuencias organizadas por la disponibilidad de los materiales (…) Toto – por elección o por defecto – brilla en la función reproductiva. (…) arte de la reproducción y el montaje, la actividad de Toto convierte a la repetición en el objeto mismo de la voluntad.» (Speranza, 2000: 82-83).

[7] Para un certero cotejo de la poética de Manuel Puig con la estética del Pop Art, véase "Después del fin de la literatura: del pop art a Manuel Puig" en Speranza, 2000: 73-115.

ISSN: 1594-378X

conversaciones telefónicas y toda clase de material 'de segunda mano' en su narrativa, dando asimismo relieve a manifestaciones culturales 'de clase B', como el radioteatro, los géneros folletinesco y policial, junto a fragmentos de guiones, tangos y boleros, Puig se ha ganado con razón ese apelativo, por algunos también declinado en "camp"[8]. La cultura de masas – como han denunciado en forma crítica las artes plásticas con Warhol, Rauschenberg y Lichtenstein entre otros – trabaja con la copia y la repetición mientras que la alta cultura juega con la idea de lo que es único y original. Al comienzo de forma espontánea e inconsciente, Puig contribuyó a romper esa dicotomía combinando fórmulas y estrategias narrativas procedentes de universos heteróclitos, y completándolos de forma inédita en un contexto que fue, para su propia sorpresa, literario[9]. Al final, por una interesante coincidencia, será su misma obra objeto de "reciclaje", al entrar en un circuito de adaptaciones[10].

2) Nivel temático: la re-presentacion está en la médula de la historia que *El beso de la mujer araña* cuenta. Ante todo mediante la teatralización de la vida hecha por Molina al identificarse con sus modelos de celuloide. En segundo lugar, hay justamente en sus écfrasis un re-presentar con otro medio – las palabras – algo visual[11]. Un Molina/Sheherezada re-presenta unas películas para Valen-

[8] Sobre la definición de "camp" véase el clásico ensayo de Susan Sontag (1967: 274-304). En realidad, apunta oportunamente Graciela Goldchluk (1997: 67), «Puig, más que ofrecer un modo de construcción camp en la escritura, presenta una lectura camp de la cultura de masas. La escena tantas veces citada de Toto calcando las figuritas de las estrellas de cine se corresponde de manera no sólo analógica con la afirmación "[el camp] calca y transforma la cultura de masas"». Y en palabras de Manuel Puig: «Estoy muy interesado en lo que se ha llamado el "mal gusto". Creo que el temor a demonstrar un supuesto mal gusto nos impide aventurarnos en zonas culturales especiales, algunas de las cuales están más allá del mal gusto. Me interesan mucho esas zonas y permito que mi intuición me conduzca hacia ellas. Por ejemplo en lo horroroso de la letra de ciertos tangos veo la posibilidad de un tipo diferente de poesía. También me atrae el sentimentalismo excesivo de cierta clase de cine. Me pregunto ¿Qué hay más allá de esto? ¿Qué tipo de audiencia utiliza estos productos? ¿Qué clase de necesidad intelectual o intuitiva satisface esta clase de cultura? Sí, me interesa explorar las diferentes manifestaciones del mal gusto» (Romero, 2006: 296).

[9] «Para mí la literatura era una cuestión secundaria... como escuchaba música, como veía un cuadro, así leía un libro, no se me ocurrió entonces que algún día me iba a expresar por esa vía" (Sosnowski, 1973: 70). Es en esta misma entrevista donde Puig relata, quizás por primera vez, la anécdota de cómo pasó, casi sin darse cuenta, del cine a la literatura, extendiendo, sin poder parar, las líneas de un guión al monólogo de treinta páginas que se convirtió en el incipit de *La traición de Rita Hayworth*: «Era material que fluía solo (…) A los dos, tres días me dí cuenta de que era material literario, no cinematográfico...», (*ibíd.*: 71).

[10] Nos referimos no sólo a *El beso de la mujer araña*, que es el objeto de este estudio, sino también a las respectivas adaptaciones para la pantalla de sus novelas *Boquitas pintadas* (Leopoldo Torre Nilsson, 1974) y *Pubis angelical,* (Raúl de la Torre, 1982).

[11] «It is precisely because movies are composed of a partly visual signifier that, like painting, they create an unusual feel when recounted in a literary text. Two well known tropes often used to assimilate visual descriptions or secondary material of any kind, ecphrasis and metadiegesis, help Puig to accomplish his difficult textualization. The first is associated with the tradition of describing

ISSN: 1594-378X

tín en el doble sentido de actuarlas y de reproducirlas verbalmente, con la secreta finalidad de representarse a sí mismo – hablando de su emarginación a través de las vicisitudes de sus heroínas cinematográficas – y finalmente de encantar al compañero[12]. Molina tiene el don de recordar pero también, por su misma admisión, de re-crear lo visual: de hecho ha interiorizado a tal punto los clichés y los estereotipos de las películas, que está en condición de inventar detalles cuando la memoria le falla, y defiende reiteradamente esta estrategia narrativa si Valentín le acusa de inventar[13]. Esto quiere decir que las "copias" de Molina son susceptibles a las incoherencias de su memoria, a la selección obrada por su punto de vista, gusto e interpretación, según modalidades análogas a las de cualquier transposición. Por una curiosa inversión, el personaje es, contrariamente a su creador, autoritario, en el sentido de que impone su propria lectura de las películas que cuenta[14].

3) Nivel estructural: la impostación dramática de *El beso de la mujer araña* es evidente en la falta intencional de narrador, puesto que la diégesis se apoya totalmente en el diálogo, que acarrea la casi totalidad de la información, salvo por algunos informes de policía y las notas a pie de página[15]. Dramática es también la unidad espacio-temporal de la novela: en su 90% la acción se desarrolla en la celda 7, donde están recluídos los dos prisioneros, y en tiempo presente. También el carácter de texto incompleto que sólo se cumple plenamente durante el proceso de lectura presuponiendo un lector activo que ensamble todo el material, tiene analogía con el teatro, que es siempre *opera aperta,* por ser un arte que se completa sólo al momento de la puesta en escena y a través

paintings in literature, the second with the tale-within-a-tale, or second degree narration» (Cohen, 1994: 18).

[12] Sobre el papel psicoanalítico del recuento de películas y también su función de catálisis para la discusión de asuntos autobiográficos relativos a ambos prisioneros véase el iluminante ensayo de Stephanie Merrim (1985) "Through the Film Darkly: Grade "B" Movies and Dreamwork in *Tres tristes tigres* and *El beso de la mujer araña*".

[13] En muchas ocasiones, a lo largo de la novela, Molina justifica sus cambios: «No, yo no invento, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar» (Puig, 2002: 17). Este núcleo temático se conserva tanto en la adaptación escénica de Puig como en la versión para musical. En la versión cinematográfica se representa a través del punto de vista grotesco y distorsionado con el que se narra por imágenes la película nazi. Véase, más adelante, las afirmaciones de Philip Swanson en la nota 33.

[14] «Molina's narrative is authoritarian and repressive, since it forces upon the reader or listener its own point of view, while Puig's narrative (the novel as a whole) is more progressive in that it liberates the reader and allows him the freedom to form his own interpretation» (Swanson, 1989: 345).

[15] *Strictu sensu*, como subraya Seymour Chatman, todas las enunciaciones – también las enteramente "representadas" y "no-mediadas" – sono "mediadas", porque son hechas por alguien, tienen un autor que las ha inventado. Sin embargo, sigue Chatman, «a narrative that does not give the sense of this presence, one that has gone to noticeable lenghts to efface it, may reasonably be called "non narrated" or "unnarrated" (the seeming paradox is only terminological. It is merely short for a "narrative that is not explicitely told" or "that avoids the appearance of being told")», (Chatman, 1980: 33-34).

ISSN: 1594-378X

de la interacción con el público (Conte y Luzzati, 2001). A demostración del DNA marcadamente teatral de *El beso de la mujer araña* baste recordar que la novela fue adaptada al escenario – bajo concesión del autor – por el director italiano Marco Mattolini en 1979, antes de que a Puig se le ocurriera escribir su propia versión para teatro[16].

4) Nivel intersemiótico: por lo que se refiere al destino de adaptaciones que le tocó a *El beso de la mujer araña*, hay que recordar cómo la actividad de traducción fue pan cotidiano para Manuel Puig por haber sido él mismo traductor en juventud, pero sobre todo por la costumbre – mantenida a lo largo de su carrera literaria – de trabajar junto con sus traductores a pesar de que este compromiso le costara tiempo y viajes[17]. En definitiva, por experiencia personal – sus muchos exilios y residencias – y literaria – haber escrito también en idiomas distintos de su lengua materna y haberse auto-traducido (Martinetto, 2007) – nadie fue tan sensible como el escritor argentino a las problemáticas inherentes al pasaje entre medios culturales y lingüísticos diversos, ni tan consciente como él del necesario trabajo de adaptación que supone toda clase de traducción pensada en términos de 'costos y beneficios'. Quizás por eso, a pesar de las iniciales reticencias, Puig aceptó que la historia de Valentín y Molina fuera declinada – es decir re-presentada – a través de diferentes lenguajes: del teatro, del cine y, al final, del musical.

Ahora bien, el debate inherente a la transposición audiovisual o teatral de las obras literarias es tan complejo y contradictorio, debido al irresuelto dilema entre forma y fondo, espíritu y letra, que es imposible reconstruirlo exhaustivamente y hay que contentarse con apuntar una serie de cuestiones centrales. La novela es sin duda una forma de expresión acabada en sí misma, que permanece, indiferente a su posible adaptación. Por tanto, cuando ésta se intentara, habría ante todo que abandonar la discutible atribución de valor al concepto de fidelidad, lugar común que considera una buena adaptación la que más de cerca y respetuosamente reproduce en términos

[16] El estreno italiano fué en Milán, en 1979, en el Teatro di Porta Romana.

[17] En conversación con Sergio Moreno, en 1973, después de la aparición de su tercera novela, a la pregunta «¿Cómo se siente?», Puig contesta: «Agotado, ni siquiera nervios llego a sentir. En diciembre entregué la novela, después de cuatro años de trabajo durante los cuales viajé seis veces a Europa y a USA a controlar traducciones de mis otras dos novelas (...) reescribiendo y adaptando todo aquello que por su tono local no podía ser traducido literalmente», (Romero, 2006: 82-83). Al respecto, en otra entrevista de 1974, hablando del trabajo de colaboración con sus traductores italiano, francés e inglés el escritor subraya una vez más que «eran adaptaciones más que traducciones, por la cantidad de localismos que había que aclarar» (*ead*.: 105) refiriéndose, en particular, a las letras de las canciones, tangos y boleros para las que tuvo que encontrar equivalencias. Todavía en 1977, después de la publicación de *El beso de la mujer araña*, el autor seguía convencido de la importancia de esta colaboración con los traductores: «Es imprescindible que yo revise la traducción de mis libros, porque mi literatura es muy local, hay muchas referencias propias, modismos, alusiones a canciones y películas que pueden no significar nada allí. Entonces debemos encontrar equivalencias» (*ead*.: 156).

ISSN: 1594-378X

audiovisuales o dramáticos un texto literario. Si no se empieza por ver en éste un conjunto de instrucciones y datos que la realización fílmica o teatral pueden o no utilizar a partir de los que son por un lado sus vínculos de lenguaje – lo que una película o una pieza pueden hacer y una novela no y viceversa – y por el otro las elecciones estéticas, expresivas y semánticas del guionista y/o director, no se puede llegar a considerar objetivamente la versión adaptada. Ésta debe aceptarse como nuevo texto fruto de una reinvención que propone necesariamente *una* entre las muchas lecturas que, en cambio, el texto literario deja abiertas. Analizar de manera constructiva las relaciones entre literatura, cine y teatro presupone, pues, tener en cuenta lo propio de cada lenguaje y la dialéctica entre lo que tienen en común (las categorias diegéticas de espacio, tiempo, personaje, punto de vista, etc.) y aquello en lo que difieren: las distintas sustancias de la expresión (Cortellazzo y Tomasi, 1998). Análogamente a la traducción interlingüística, la traducción intersemiótica debe desconfiar de los falsos amigos evitando calcos: por eso al concepto de fidelidad se prefiere el de *equivalencia,* que tiene más en cuenta la *recepción* de la obra que su emisión (Eco, 2003). Esto significa que una transposición genuina consiste en provocar de alguna forma en el espectador – a través de los medios que le son propios – un *efecto* análogo al que mediante el material verbal produce la novela en el lector (Gimferrer, 1985: 52). Sólo reservando a la adaptación un estatuto respetable e independiente del texto fuente se puede de alguna forma sortear la cuestión planteada en su tiempo por Jean Mitry a propósito de la imposibilidad de reproducir en el cine el estilo y la forma literarios–, sin duda imprescindibles para la construccion del sentido de una novela – resumida en la frase: "réduire une oeuvre d'art à son argument c'est exactement la nier comme oeuvre d'art" (Mitry, 1965 : 352)[18]. Como anota oportunamente Nadine Dejong (1998: 163-64), gracias a un sistema de equivalencias, ya no se pretende mimetismo por parte de la adaptación, sino que se le reconoce «el derecho de ser, en cierta medida, autónoma y creativa, puesto que, por este rodeo, logra esquivar las dificultades que nacen de las divergencias entre los sistemas comunicativos y se acerca más a la versión original». En definitiva «siendo la fidelidad incapaz de ser fiel, se pide entonces a la infidelidad que lo sea».

Ya se destacó la 'adaptabilidad natural' de *El beso de la mujer araña* evidenciando algunas características que la alejan de la narrativa tradicional y la acercan a las otras artes: a) ausencia de narrador (ilusión típica del cine) reemplazada por el diálogo (que, como en el teatro, acarrea toda la informacion)[19]; b) perspectivismo (1ª

[18] Según Christian Metz (1972), el equivalente del lenguaje de una novela es representado en una película por la banda visual. El cine sonoro, disponiendo de la imágen, dispone *además* del lenguaje ; sin embargo, lo cierto es que la novela dipone del lenguaje *más* que el cine sonoro: una película enseñará siempre mejor las cosas, pero la novela siempre las dirá mejor.

[19] «¿Cómo se transforma en guión escénico una novela, un texto literario? – se preguntan Conte y Luzzati (2001: 90-91)– Naturalmente se puede proceder de muchas maneras, no hay reglas (…) El método más inmediato parece ser el de seleccionar los diálogos y añadir otros nuevos. En realidad es el menos indicado. Es raro que el significado de una novela resida en el diálogo» (la traducción es nuestra). Esto, sin embargo, no es cierto en el caso de *El beso de la mujer araña*, donde como se verá más ade-

ISSN: 1594-378X

> 3ª persona) y técnica cinematográfica de *shot/reverse shot* implícita en el diálogo entre dos; c) tiempo presente (que tiene un análogo en esa ilusión experimentada frente a la pantalla de que los eventos acontezcan ahí mismo, porque la imagen fílmica está siempre en el presente)[20]; d) las muchas elipsis y el *collage* de documentos espurios (que tienen un equivalente en el montaje cinematográfico y en el cambio de escenas del teatro).

Obviamente siguen siendo irreductibles algunos aspectos del lenguaje novelístico, cinematográfico y teatral que remiten al estatuto específico de cada arte[21]. Lo que aquí interesa destacar, sin embargo, es el imperativo más patente al momento de la adaptación: la necesidad que tienen el cine y el teatro de aportar cortes a los elementos del texto literario. El tiempo ilimitado de la novela – en este caso las casi 300 páginas de *El beso de la mujer araña* –, contra el tiempo limitado que conceden la pantalla y el escenario, se traduce necesariamente en operaciones de "sustracción" y "condensacion" de acciones y personajes – compensadas por algunas "expansiones" que disfrutan de las prerogativas del nuevo medio – y por "variaciones" y "desplazamientos" de los elementos conservados[22]. Esta diferencia fundamental fue objeto

lante, el diálogo acarrea tanta significación que cortarlo significa quitarle a la novela algunos de sus argumentos centrales.

[20] Christian Metz (1972: 70): «L'acteur a joué une fois et une seule, il a joué au présent. C'était il y a quinze ans, peut-être, mais cet présent a été fixé sur la pellicule, et s'il est vrai de dire qu'un film est "présenté" (et non "représenté"), c'est parce qu'à chaque passation nouvelle, ce présent passé redevient présent et se trouve réactualisé». Y más adelante (*ibid*: 71): «Au cinéma, comme dans la vie, on ne *perçoit* jamais le temps; on perçoit le temps comme changement spatial (…) Le présent seul éxiste, le passé n'éxiste plus, l'avenir n'éxiste pas encore. L'image filmique, comme l'existence, est toujours au présent».

[21] Cf. *ibid*. y también Chatman, 1980. Esquemáticamente esta irreductibilidad podría resumirse a través de las siguentes disyuntivas: 1) Imágen mental vs. imágen real (unidimensional=cine; tridimensional con personajes en carne y hueso= teatro); 2) Linearidad (cuando se escribe una historia se exponen sus elementos de forma gradual y sucesiva) vs. expresión simultánea de un cierto número de informaciones (cine/teatro); 3) Representación realidad vs. imitación y calco (cine)/ convencional y simbólica (teatro); 4) *Suspention of disbelief* vs. efecto de realidad (cine)/ denuncia estatuto ficticio (teatro); 5) Partes y capítulos vs. escenas + escenas= Secuencia (cine)/ actas+escenas (teatro); 6) Focalización de autor vs. focalización variable (cine)/ focalización fija, convencionalmente la mirada del espectador en primera fila (teatro); 7) Soledad escritor vs. trabajo colectivo (cine y teatro); 8) Soledad lector y espectador (cine) vs. concelebración (teatro); 9) Tiempo pasado de la diegesis (algo tiene que haber acontecido para ser contado) vs. tiempo presente (coincide con la visión espectatorial) del cine y teatro; 10) Ejecución previa y una vez por todas (escritura y rodaje) vs. ejecución a posteriori y cuantas veces se represente (teatro); 11) Tiempo de lectura extendido (interrupción /reflexión) vs. tiempo condensado (cine y teatro).

[22] Es interesante el esquema ofrecido por Sara Cortellazzo y Dario Tomasi (1998: 20-24) que resume las operaciones de la adaptación cinematográfica en: 1) <u>*Sustracción*</u>: corte de los elementos de la novela que por lo general exceden; 2) <u>*Adición*</u>: la naturaleza audiovisiva obliga siempre al guionista/director a añadir algo (por ejemplo vestuario, fisionomía, lugar etc. aún cuando no fueran explícitos en el texto literario) 3) <u>*Condensación*</u>: elementos de la narración expuestos en forma reducida (síntesis drámatica de varios eventos y concentración de diversos personajes en uno); 4) <u>*Expansión*</u>: elementos que por su naturaleza se prestan a ser dilatados gracias a las prerogativas del lenguaje audiovisual; 5) <u>*Variación*</u>: ciertos elementos de la novela son presentes en la película pero con características diferentes; 6)

ISSN: 1594-378X

de muchas reflexiones por parte del mismo Puig al momento de racionalizar su desplazamiento del cine a la literatura: «Creo que lo que me llevó a ese cambio de medio expresivo – comenta – fue una necesidad de mayor espacio narrativo. Una vez que pude enfrentar la realidad después de tantos años de fuga cinematográfica, me interesaba explorar esa realidad, desmenuzarla, para tratar de comprenderla. Y el espacio clásico de una hora y media de proyección cinematográfica no me alcanzaba. El cine exige síntesis y mis temas me pedían otra actitud; me solicitaban análisis, acumulación de detalles» (Romero, 2006: 250)[23]. La disyuntiva síntesis/análisis, no fue la única razón por la que el escritor optó por la narrativa: otra tiene que ver con la soledad y la libertad que presupone la escritura – añadir, quitar, corregir a placer los manuscritos sin depender de nadie – , que a su vez coincide con la supuesta libertad de la lectura: «el libro puede esperar – anota Puig – el lector puede detenerse a reflexionar, la imágen cinematográfica no» (*ibid.*). Una última razón era la de huir del autoritarismo que, según él, exigía la dirección cinematográfica[24].

«Hay historias que sólo la literatura puede abordar», comentaba el autor a propósito de las prerrogativas del genero novelístico teniendo justamente en cuenta el factor de la recepción: según él, la atención humana «logra penetrar en la página escrita densidades que expuestas en la pantalla resultarían imposibles de abordar» (Romero, 2006: 250)[25]. Su reflexión no se limitaba a cuestiones de fondo sino de forma: a la pregunta de Sosnowski de si veía sus novelas – tres, hasta entonces – como proyectos cinematográficos, Puig contestaba con una negativa terminante, pensando en la adaptación de *Boquitas pintadas*, cuyo interés narrativo residía, a su ver, no en la anécdota sino en su estructura, argumentación que se podría aplicar a su entera producción novelística (Sosnowski, 1973: 76). ¿Qué le impulsó, entonces, a adaptar y dejar adaptar *El beso de la mujer araña*? La respuesta la daría el escritor mismo veinte años y cinco novelas después, en un coloquio público, cuando, después de reiterar su desinterés en ver adaptada su obra novelística por no querer «forzar lo que nació de otra manera» terminaba diciendo: «Lo de *El beso de la mujer araña* yo creo que fue

---

Desplazamiento: un determinado evento o situación está presente en ambos, pero en momentos diferentes de la intriga.

[23] Sigue Puig: «Mis novelas pretenden siempre una reconstrucción directa de la realidad; de ahí su naturaleza analítica. La síntesis, en cambio, va bien con la alegoría, con el sueño. ¿Qué mejor ejemplo de síntesis que nuestros sueños de cada noche? El cine requiere síntesis y por lo tanto es el vehículo ideal de la alegoría, del sueño" (*ibid*).

[24] «En el set tenía prestigio la utoridad – lamentaba Puig a propósito de su experiencia como asistente de dirección en Cinecittà – y había que hacerse respetar. Nada de lo que yo había pensado. Toda una decepción. Veía que como asistente no funcionaba. La gente no me hacía caso» (Sosnowski, 1973: 70).

[25] Sigue Puig: «Por todo esto creo poder afirmar – dice Puig – que la lectura del espectador cinematográfico es otra que la del lector de novela, y que esa lectura cinematográfica, si bien tiene algo de la lectura literaria, tiene también mucho de la lectura de un cuadro. Sería entonces una tercera lectura, que participa de características de la lectura literaria y de la plástica, pero que es también diferente. ¿Y adónde voy con todo esto? A manifestar mi siempre renovada admiración ante las ventajas de la narrativa impresa, con su margen generoso para la experimentación del autor y al mismo tiempo el amplio territorio que propone para el encuentro de ese autor con su lector», (*ead.*: 252).

ISSN: 1594-378X

excepcional porque era una cosa rara. Una novela (…) en que sucedía todo en una celda, y esa unidad de espacio ya era teatral. Entonces, sin haberlo yo buscado, había en la novela original una potencialidad teatral. Pero eso es excepcional. Yo veo siempre mis novelas como lo que menos se puede prestar a un relato para cine» (Romero, 2006: 393). De hecho, a pesar de sus perplejidades, Puig había evaluado muy pronto la posibilidad de hacer del *Beso de la mujer araña* un film para cine o televisión destinado a la R.A.I. (Radiotelevisione Italiana), y por eso escribió una sinopsis en italiano que envió a su traductor y amigo Angelo Morino (Puig, 2004a: 119-132)[26]. Este proyecto, que nunca se realizó y fue publicado póstumo por Graciela Goldchluk, revela como el mismo autor vislumbrase claramente las potencialidades de la novela, lo que se había hecho patente con el éxito de la versión teatral ideada por Marco Mattolini[27]. Sin embargo, a Manuel Puig no le había gustado la adaptación del dramaturgo italiano, en particular por la utilización de medios audio–visuales que excedían su concepción del lenguaje teatral, y eso mismo le impulsó a escribir su propia versión, estrenada en España en 1981[28]. Al rato, como en una irrefrenable carrera de relevos, después de asistir al estreno de la pieza en el Teatro Ipanema de Río de Janeiro en el agosto del mismo año, Héctor Babenco le pidió derechos para la adaptación cinematográfica y Manuel Puig no supo negarse[29]. Después de varias vicisitudes

[26] Anota Suzanne Jill Levine (2007: 132): «The Italian theater debut motivated Puig to begin working on his own adaptation and led to a first offer optioned by RAI2, educational TV in Italy, to make *Kiss* into a film. Top actors vying for the role of Molina included Gian Maria Volontè, Giuliano Gemma and even Marcello Mastroianni; if France had signed on, Philip Noiret would have played Molina and Gerard Depardieu would have played Valentín, the young Marxist. This project did not pass, however».

[27] Comenta Manuel Puig en una carta a su familia enviada el 29 de junio de 1980: «Buenas e inesperadas noticias: llegó sobre de Mattolini con carta y críticas: fue GRAN ÉXITO, los tomó tan de sorpresa que cayó en un torbellino después. El contrato original con Milán era sólo de un mes, la cumplieron a teatro lleno todas las noches excepto la segunda. Ahora tiene contratos para Roma (…) y toda Italia y retoman Milán. Algo inaudito, la crítica buena pero lo sorprendente parece que es el público, los ovacionan (…) La verdad es que no me lo esperaba. Así que de todos modos salió bien» (Puig, 2006: 316).

[28] Manuel Puig sintió que la producción italiana fuese demasiado multimedial y reservara poco énfasis al lenguaje, como si fuera más una comedia musical que una dramática. Cuenta el autor en una entrevista de 1981: «Yo no creía en las posibilidades teatrales de esa novela. A comienzos del '79 me escribieron de un grupo experimental italiano para solicitarme una adaptación mía de la novela, pero yo estaba trabajando en esta obra (*Maldición eterna...)*. Les di entonces el permiso de adaptarla y hace más de un año que está en cartel, primero en Milán y actualmente en Florencia (…). No estoy de acuerdo con la adaptación de ellos pero el público y la crítica han respondido bien (…) Cuando llegué a Rio (…) un grupo teatral de allá me abordó con la misma finalidad. Esta vez lograron convencerme e intenté la ardua tarea de cambiarle forma a una obra nacida para otro medio. Ante mi sorpresa el resultado final no es tan forzado» (Romero, 2006: 206). La versión teatral de Manuel Puig tuvo una primerísima actuación en abril de 1981 en la Sala Escalante, un pequeño teatro de Valencia y en mayo fué estrenada en el Teatro Martín de Madrid, bajo la dirección de Luis García Sánchez, con José Martín en la parte de Molina y Juan Diego en la de Valentín.

[29] Manuel Puig habla del acecho de los directores y productores cuando quieren adquirir unos derechos como si fuera un galanteo: «Entrar en un mundo en que la gente se interesa por tus personajes,

ISSN: 1594-378X

inherentes a la producción que no cabe mencionar aquí, salió la película en 1985 logrando el éxito y los galardones que todos conocen[30].

Ahora, para brindar un análisis comparativo de las versiones novelística, dramática y cinematográfica de *El beso de la mujer araña* que enmarque oportunamente la pieza que falta en el cotejo, es decir la sucesiva adaptación a musical, cabe remitir al mencionado ensayo de Nadine Dejong que es el que se aproxima más a una visión de conjunto con sólo tocar algunos puntos fundamentales. Si no hay duda tanto por parte de Puig, en su versión teatral, como de Paul Schrader, autor del guión cinematográfico, con respecto a la necesidad de cortes y condensaciones, la diferente naturaleza de éstos conlleva resultados que interesan el mensaje nuclear de la novela. Ya se sabe: eliminar un determinado elemento significa considerar otros elementos más significativos y viceversa. Ante todo ambos cortan y condensan en una, como es obvio, las seis películas narradas por Molina: la pieza teatral conserva la historia de la mujer pantera y el cine la película de inspiración nazi, añadiendo el comienzo de otra película que no existe como tal en la novela, sino como frase pronunciada por el protagonista, pero que por razones comerciales a las que el cine a menudo se doblega, resultaba útil para justificar el título de forma cristalina[31]. Y, sin embargo, no es ésta la elección más significativa. Los cortes que realmente pesan en la balanza tienen que ver con el diálogo: Puig corta sólo un 25% del original suprimiendo, en cambio, los episodios ubicados fuera de la celda 7, y reafirmando así, en la casi perfecta unidad

y en ese mundo del cine que siempre hay más dinero que en la literatura, hay más cenas, y al principio es siempre muy agradable. Porque hasta que ellos consiguen que se les cedan los derechos es una corte...» (Romero, 2006: 379). Lo que viene después, también se sabe: los cambios arbitrarios, los cortes, las promesas no cumplidas. Y el escritor, de alguna forma resignado comenta: «Yo creo que en el fondo hay un cinismo y, bueno, sabemos que mal que mal el cine da una publicidad a un título, a una novela, que de otro modo no se consigue. Entonces, en el peor de los casos, siempre va a ser un modo de publicidad » (*ibidem*).

[30] *Kiss of the Spider Woman,* (1985) guión adaptado por Leonard Schrader, dirigido por Héctor Babenco y producido por David Weisman; intérpretes William Hurt, Raúl Julia, Sonia Braga, 120 mm. Cuatro *nominations* para Oscars: Mejor película, Mejor director, Mejor guión adaptado, Mejor actor. El que ganó este último fue William Hurt que fue también galardonado por el Festival de Cannes, los BAFTA y el David de Donatello. La película ganó, en cambio, el Independent Spirit Award. Su última edición en DVD (2009) contiene un disco complementario de 95 minutos, con "The making of/documentario" que ilustra de manera muy explícita las vicisitudes del complicado proceso de producción de la película.

[31] Al final del último diálogo entre Molina y Valentín (Cap. XIV): «Yo no soy la mujer pantera./ Es cierto, *no sos la mujer pantera*./ Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada./Vos sos la mujer araña, que atrapa los hombres en su tela./ Qué lindo! Eso me gusta.» (Puig, 2002: 237). Valentín vuelve a mencionar por segunda y última vez a la "mujer araña", identificándola con Molina, en el delirio de la morfina que cierra la novela (*ibid.*: 257). Queda idéntico el diálogo de la versión escénica, con la unica excepción de que Puig le quita lo que arriba señalamos en cursivo y añade una indicación: «(*Halagado*)» a la respuesta final de Molina (*ibid.*: 430). La mujer araña aparece también aquí una segunda vez en el sueño final de Valentín (*ibid.*: 432). La operación de Babenco es, pues, un clásico ejemplo de variación (transformación de un simple elemento del diálogo – la comparación entre Molina y la mujer araña – en una película), que conlleva una expansión al servicio del medio cinematográfico.

ISSN: 1594-378X

aristotélica, la índole profundamente teatral de la novela. Babenco hace exactamente lo contrario: reduce drásticamente el diálogo, y no sólo desarrolla los episodios secundarios o periféricos, sino que añade otros en forma de *flashbacks* que visualizan, con abundancia de detalles, algunas anécdotas sólo entreveradas en el diálogo de la novela: las relaciones entre Valentín y Marta, entre Molina y Gabriel, entre Molina y su mamá... En cuanto a las acciones registradas por el informe policial al salir Molina de prisión, que Puig condensa en el epílogo de la pieza teatral incluyéndolas en un imaginario diálogo en *off* entre un Molina muerto y un Valentín entregado al sueño, Babenco no sólo se detiene sino que las expande. Porque su gran desafío se resumía en esta pregunta: ¿Cómo escribir una película donde los personajes están aburridos sin aburrir a los espectadores? En definitiva, al renunciar al diálogo entre dos para favorecer al público, el cine tuvo que llenar el vacío recurriendo a lo anecdótico, mientras que el teatro, por naturaleza convencional y simbólico, podía y debía concentrarse totalmente en el diálogo que es depositario de la intención profunda de la novela. Entonces, por comprensible que sea la elección cinematográfica de cara a su exigencia de explorar al tope el lenguaje de las imágenes, hay que concluir que mantiene la *historia* pero disuelve en gran parte el *discurso* de la novela: al reducir el diálogo, el cine pasa por alto algunos temas ahí debatidos como la valencia política de lo sexual tan importante para Puig al punto de reiterarla en un aparato de notas a pie de página. No es mi intención ni la finalidad de este ensayo emitir un juicio sobre la película de Babenco, pero se puede entender perfectamente por qué Puig, a pesar del renombre que el éxito hollywoodiense le trajo, privadamente la desaprobó[32]. En disculpa de la elección de Schrader/Babenco, hay que apuntar, sin embargo, que *Kiss of the Spider Woman*, justamente por participar de las artes de masas, debía poseer un *appeal* y satisfacer unas expectativas que no se le pedían a una pieza teatral, y que volverán a ser el fiel de la balanza al momento de la adaptación a comedia musical. Al fin y al cabo en la película de Babenco queda a salvo el armazón narrativo de *El beso de la mujer araña* representado por la *situación inicial* de incompatibilidad entre los dos personajes – un frívolo homosexual y un marxista dogmático –, las *peripecias* representadas por el intercambio y progresivo acercamiento gracias a la mediación seductiva de las películas, hasta el *clímax* de la unión sexual en la isla utópica creada en la celda, finalmente hecha pedazos en el *desenlace,* por el choque con la realidad externa. *Kiss of the Spider Woman* no deja de aludir, aunque superficialmente, al debate sobre la cultura popular – que en boca de Molina se reduce a la defensa de una estética cinematográfica para las masas – y que al espectador le suena como una de-

[32] Todavía en 1990 Manuel Puig seguía afirmando: «De *El beso de la mujer araña* me gusta su éxito, no me gusta la película» (Romero, 2006: 368). Pero añadía en otra ocasión: «Así que yo nunca, nunca oí a un autor contento con la versión cinematográfica. Yo creo que hasta Daphne Du Maurier, que era pésima, se hubiese quejado de la maravilla que le hizo Hitchcock con *Rebeca*» (*ibid.*: 388). Gran parte de los críticos literarios estuvieron de acuerdo con él. Unos de los cotejos más despiadados en detrimento de *Kiss of the Spider Woman* – a cuyas argumentaciones remitimos sin comentarlas - es el de Carolyn Pinet (1991).

ISSN: 1594-378X

claración metafílmica de que la película supuestamente *d'essay* de Babenco es, en realidad, un producto comercial...[33] .

A primera vista, el cotejo demuestra una adaptabilidad menos traumática de *El beso de la mujer araña* al escenario que a la pantalla[34]. De hecho, si la novela *contiene* el cine en las écfrasis de Molina, no por eso es cinematográfica, sino todo lo contrario[35]. Al traducir el lenguaje de las imágenes en lenguaje verbal, involucrándo las películas en su diálogo y monólogos interiores, Molina se aleja del cine, convirtiéndolo de arte de presentación en arte de representación, propio del teatro[36]. Como anota Dejong en una de sus consideraciones finales: «Hay que constatar – con riesgo de destrozar la reputación cinematográfica de la narrativa puigiana – que la

[33] Para Molina el saber, por ejemplo, que *Destino* es una película de inspiración nazi es irrelevante de cara a su apreciación: «si a mí me gusta es porque está bien hecha, a parte de eso es una obra de arte», (Puig, 2002: 51). En otras palabras, el cine es el cine, y la ficción es ficción y es éste el nivel donde se debe medir la reacción de los espectadores o los lectores. «In *Kiss of the Spider Woman* – apunta Philip Swanson (1989: 347) – the audience is encouraged to laugh at the conventions of popular cinema, but at the same time is induced to enjoy them and be absorbed by them. So, in effect, the members of the audience are being made to laugh at themselves: they are forced to recognise their own prejudices and reassess the nature and value of so called high-brow and low-brow culture». En cuanto a las críticas recibidas con respecto al carácter demasiado paródico del film nazi así como aparece en la película de Babenco, Swanson (*id.*: 341) apunta que «the film we are seeing is *not* the real film but merely Molina's recollection of it. The exaggerated quality of the filmed version of *Destino,* is due to its status as an equivalent of the narrated film of the novel: that is, it is a visual manifestation of a memory, not the real thing (…) presents a subjective rather then objective view».

[34] Comentando la necesidad, en el cine, de traducir en imágenes la película contada por Molina, Manuel Puig observava: «el lector al leer la novela tiene el permiso absoluto de imaginarse la película como quiere. Mientras que, en el cine, se la teníamos que concretar. Había que mostrarla porque, si no, era un "bla,bla,bla" imposible para la pantalla. Eso ya era para mí un gran *handicap* porque revelaba que el material era mucho más verbal que visual. Por suerte, en el teatro, eso pudo quedar. En la versión italiana había proyecciones de películas. Eso es lo que no me gustó en la versión italiana de teatro» (Romero, 2006: 389).

[35] Muy interesante lo que anota Enrique Serna acerca de la paradójica relación de Puig con el cine: «Estudió en los estudios Cinecittà con Cesare Zavattini, ganó el Oscar a la mejor película estranjera por *El beso de la mujer araña,* su cultura cinematográfica era apabullante, y sin embargo fue un escritor completamente ajeno a las imágenes preciosistas, a las descripciones detalladas y a todo lo que la literatura suele tomar prestado del cine (…) No sólo nació como escritor al divorciarse del cine, sino que mantuvo una sana distancia del lenguaje visual (salvo las técnicas de montaje), tal vez porque lo conocía demasiado bien. Puig despojó a sus narraciones de cualquier efecto que pudiera ser mejor logrado con una cámara, y esa depuración lo condujo al relato oral o polifónico, a pintar bocas en vez de atmósferas. Maestro del relato dialogado, nos dejó personajes inseparables de su expresión, vidas habladas o voces vivientes que se independizaban de su autor al tomar cuerpo en la página, como las lenguas del Evangelio. Con él renació en la lengua española un género híbrido – la novela dramática – olvidado desde la *Celestina* », en Lorenzano (1997: 53).

[36] «Le théâtre – dice Christian Metz (1972: 71) – est un art de représentation, le cinéma un art de présentation (…) au théâtre, l'éxécution de l'oeuvre vient *après,* et chaque représentation est un acte artistique (à cet égard, le théâtre est comme la musique). Au cinéma, l'exécution vient *avant*: lorsque le film es terminé, chacune des passations, loin d'être une exécution nouvelle, se réduit à une présentation supplémentaire de l'unique exécution qui ait été retenue pour l'oeuvre (à cet égard, le cinéma est comme la peinture)».

ISSN: 1594-378X

instancia narrativa de la obra original parece ser de índole dramática más bien que cinematográfica: en la novela, nunca hay intervenciones exteriores que organicen o modifiquen, como lo hace la cámara en la película» (Dejong, 1998: 170). Por el contrario, el cronotopo aristotélico y la importancia que el autor destina al diálogo entregándole, más que a cualquier otro discurso (informes y notas), sus *political statements* y núcleos temáticos, revela la deuda de la novela con el teatro, arte respecto al cual, como demostrará su produccion literaria a partir de los años '80, el escritor siempre se sintió más a gusto que con el cine. Puig parece encontrar en la escritura dramática una vía expresiva que se aviene mejor con su subjetividad y que el guión cinematográfico no acababa de ofrecerle porque, al fin y al cabo, toda película tiene como autor último al director[37]. Aunque menos comentada por el escritor, con respecto a las influencias cinematográficas, la escritura teatral fue, de hecho, otro polo de atracción de Puig y él un "dramaturgo casi secreto", cuya labor para el escenario, por mucho tiempo casi inédita en castellano, ha sido rescatada por el paciente trabajo de Graciela Goldchluck y Julia Romero[38].

Ahora bien, ¿qué actitud tenía el cinéfilo y dramaturgo Puig con respecto al género musical? Para obviar de antemano cualquier objeción hay que decir, de entrada, que si Molina, a pesar de los *clichés* del homosexual frívolo, no toma en consideración contarle una comedia musical a su compañero de celda, es porque – como ya apunté – a través de las películas no quiere en realidad distraerle sino darle a conocer su drama existencial. Sin embargo a Puig el género musical le gustaba, y mucho. Recordando lo que le había impulsado, después de la estancia en Europa, a escoger Norteamérica, el escritor decía: «Siempre había querido conocer Estados Unidos. Hollywood, Nueva York, las comedias musicales de Broadway» (Romero, 2006: 64-65), y en la mencionada entrevista con Sosnowski (1973: 72-73), reiteraba «A mí lo que me gusta mucho, por ejemplo, es la comedia musical – el único tipo de teatro que me gusta actualmente», y al final ilustraba su poética a través de un elocuente paralelo entre lectores y espectadores: «A mí me interesa el espectáculo, la comunicación directa con el público. Trato de escribir de una manera que repita un poco esas condiciones». Es curioso pensar que justamente durante el periodo en que redactaba *El beso de la mujer araña*, Puig escribió también dos obras musicales para teatro. Se trata

[37] Esto no significa que Manuel Puig no haya seguido una actividad de redacción de guiones cinematográficos. Los más conocidos, por haber sido filmados, son los que Puig escribió a petición del productor Manuel Barbachano Ponce y el director mexicano Arturo Ripstein adaptando dos textos literarios: *El lugar sin límites,* del escritor chileno José Donoso (que recibió, en 1978, el premio como mejor guión en el Festival de Cine de San Sebastián) y la *nouvelle* de la escritora argentina Silvina Ocampo "El impostor", cuya realización de Ripstein, con el título de *El otro* (1986) resultó diferenciarse mucho de su guión original, por lo que Puig lo publicó autonomamente con el título de *La cara del Villano* (1985), junto a otro de género melodramático estilo mexicano intitulado *Recuerdo de Tijuana* que nunca fue filmado. Lo mismo pasó con otros muchos guiones publicados póstumos gracias al trabajo de Graciela Goldchluk, y quedan todavía otros inéditos. Véase Goldchluk (1997: 139-167) y Puig (2004 b).

[38] Véase la obra teatral del autor publicada hasta ahora: Puig 1997, 1998, 1998b, 2009.

ISSN: 1594-378X

del melodrama *Amor del bueno* (1974), cuyo título toma prestado del bolero "Un mundo raro" de José Alfredo Jiménez, mencionado incluso en la novela donde Molina cuenta la película inspirada al cine mexicano de los años '40 (Cap. XII) y la comedia musical *Muy señor mío* (1975)[39]. Más tarde Puig escribiría también una comedia musical inspirada a la biografía de Carlos Gardel – *Gardel uma lembrança* – estrenada en Río de Janeiro en 1987, y algunas otras que quedaron inéditas [40].

Sin duda, pensando en una versión musical de *El beso de la mujer araña*, sale espontáneo preguntarse cómo pudo ese refinado «diálogo socrático entre un militante obcecado y una loca demodée», según lo resume Alan Pauls, convertirse en un género literalmente tan espectacular (Puig, 2002: *XV).* Y sin embargo la idea, con gran escándalo de los oyentes – «¿un musical sobre la tortura en una cárcel latinoamericana?» – fue sugerida por el productor Rey Stark, eminencia gris de Columbia Pictures, tan pronto como durante las negociaciones para la adaptación cinematográfica y una propuesta concreta llegó al día siguiente del éxito hollywoodiense que le abrió a Puig las puertas del *showbiz* norteamericano (Levine, 2002: 308-309). El escritor la menciona de paso en una entrevista comentando: «En el papel, el proyecto es atractivo, pero hay que ver» (Romero, 2006: 291). Sin embargo, no transcurrieron muchos años antes de que el escritor se encontrara totalmente involucrado en este proyecto, como atestigua la sinopsis autógrafa, contenida en el volúmen *Un destino melodramático* (Puig, 2004 a). La idea, original de Fred Ebb, famoso letrista de Broadway, que quedó fascinado con la película, provocó en seguida el entusiasmo del compositor John Kander, del libretista Terrence McNally y del director Harold Prince, o sea, de un cuarteto que representaba el *gotha* del teatro musical en Broadway[41]. Fue el mismo Harold Prince, en septiembre de 1985, que le encargó a Puig la

[39] De *Amor del bueno* el autor dijo: «Me deslumbró un compositor poeta, José Alfredo Jiménez y escribí una obra musical teatral, una excusa para un desfile de sus canciones», pero atribuyó el hecho de mantener la obra inédita al no conseguir que la famosa cantora Lucha Villa la protagonizara, (Romero, 2006: 161 y cf. 191).

[40] Entre los "Musicales para teatro" que quedaron inéditos se cuentan: *Pilón* (1978) y *Renata* (1988); entre los "Proyectos inconclusos" hay: *Rio story* (1984), *Musical con guerrilla* (1987) y *Dorelli-Belén* (1989), cf. Romero (2008).

[41] Harold Prince (1928) es uno de los más famosos directores y productores del teatro norteamericano, especialmente en Broadway. Ganador de 21 Tony Award. Se inició como asistente del director George Abbott y más tarde integró el equipo original de *West Side Story* (1957) de Leonard Bernstein y trabajó junto a Stephen Sondheim entre 1970-1983. Dirigió, entre otros, *Cabaret* (1966), *Sweeney Todd* (1979), *Evita* (1978) y *The Phantom of the Opera* (1986) de Andrew Lloyd Weber. El compositor John Kander (1927) y el letrista Fred Ebb (1928-2004) trabajaron juntos para muchos musicales de éxito y varias películas, entre las cuales *New York New York* de Martin Scorsese. Su primer musical en colaboracijón, *Flora the Red Menace (*1965) representó el début de Liza Minnelli en Broadway. El grande éxito para Kander y Ebb llegó con el musical *Cabaret* (1966), dirigido por Harold Prince, y su versión cinematográfica en 1972. Otros éxitos en Broadway incluyen *Chicago* (1975) – por cuya versión cinematográfica recibieron un Oscar –, *Woman Of The Year* (1981), *Kiss of the Spider Woman* (1992), y, póstumo para Ebb, *Curtains* (2006). Terrence McNally (1939), es un escritor para teatro cuya producción incluye unas treinta piezas para teatro de prosa y una decena para musical. En su larga carrera ha recibido muchos premios entre los cuales el *Tony Award for best book* precisamente para *Kiss of the Spider Woman*.

ISSN: 1594-378X

redacción del "book" – que es como se llaman los guiones para musicales – de *Kiss of the Spider Woman*. El proyecto tardó cinco años en concretizarse por razones de producción a las que no cabe remitir aquí, pero en el transcurso quedó establecido que no sería Puig el autor del libro sino el muy curtido Terrence McNally[42]. La razón es muy simple y se explica tan sólo analizando las peculiaridades de la comedia musical, para cuya escritura nadie – ni siquiera un gran autor aficionado al género como Puig – puede permitirse improvisar[43].

En el teatro, más que en la novela, el género es un contenedor que influye sobre o, si se preferie, interactúa con la manera en que se cuenta una historia. No es lo mismo una tragedia, una comedia o un melodrama, y si la mezcla de éstos ya dio sus frutos teatrales, lo cierto es que el musical es un género cuyas convenciones han quedado casi invariadas en el tiempo y su descuido se traduce en un fracaso seguro, por lo menos en los teatros de Broadway, patria del Musical junto con el West End londinense. Vamos por partes, aunque sinténticamente, y veamos cómo Terrence McNally consiguió adaptar la historia de *El beso de la mujer araña* a los imperativos del musical.

Ante todo el *Subject matter*, es decir el tema: un alto porcentaje de las comedias musicales de Broadway, en su setenta años de historia, son adaptaciones de novelas, piezas teatrales y películas que ya habían tenido éxito sin la ayuda de música o canciones. Pero el concepto que garantiza el éxito en Broadway es justamente la *familiaridad,* es decir la dichosa espera de lo ya conocido. Sin duda, bajo este aspecto, el Oscar recibido por la película de Babenco era una garantía. El placer del reconocimiento – que por otra parte informaba tanto la tragedia griega como el teatro shakespeariano, ambos inspirados a historias o mitos conocidos – es un recurso que se basa a su vez en el mecanismo del *suspence*: se sabe lo que va acontecer, pero no se sabe cómo. En el caso del musical, la curiosidad cuaja en torno a cómo se va a traducir en música, canciones y danza un tema conocido: «Content presents the task – apunta Aaron Frankel (2000: 129) –; form, the solution». Y si es verdad que, de entrada, la asociación homosexualidad / política / tortura podría suscitar la pregunta «what is

---

Su estreno en el musical de Broadway fue con *The Rink* (1984) - en colaboración con Kander y Ebb y con Liza Minnelli y Chita Rivera como estrellas. McNally ha incluído varias veces el tema homosexual en sus obras: en 1990, ganó un Emmy Award for Best Writing con una miniserie que trataba del drama de una madre frente a la muerte de su hijo por AIDS, tema que trató también en su obra dramática *Lips Together, Teeth Apart* (1991). Otras piezas de McNally son *Love! Valour! Compassion!* (1994), que trata de las relaciones entre ocho personajes homosexuales, *Master Class* (1995), dedicada a la figura de la legendaria Maria Callas y la controvertida *Corpus Christi* (1997), en la que el dramaturgo pone en escena la vida de Cristo, retratándolo, junto con sus discípulos, en clave homosexual.

[42] En agosto de 1987 fue tomada la decisión. Levine (2002: 328 y 329) cuenta que Harold Prince «decidió que Manuel "no conocía lo básico acerca de cómo escribir un musical, ¡y entraba en mi oficina y bailaba los números!"». Un decepcionado Puig comentó por carta a Bruce Benderson de esta manera: «Han llamado a otro escritor para hacer la versión final, un horror que hizo *The Ritz* y *The Rink*: qué lío. Tuve que aceptar porque de otro modo habría tenido que mudarme a Nueva York por un año, y no podía aceptar eso».

[43] Para las informaciones acerca del género musical nos apoyamos básicamente en dos textos teóricos:, Lehman Engel y Howard Kissel (2006) y Aaron Frankel (2000).

ISSN: 1594-378X

there to sing about?», la respuesta reside en otras características de la historia puestas de relieve por el mismo Harold Prince: en ella había «lealtad, pasión, compasión», según la experta mirada del director, que visualizaba asimismo el choque dramático entre la lúgubre celda y un mundo de fantasía y escape. Análogamente el libretista Terrence McNally entrevió en *El beso de la mujer araña* las «grandes emociones» y «el tema universal» del poder del amor y de la imaginación que lo conquistan todo trascendiendo el género y la política[44]. Además el arte nunca se crea en un vacío: justamente gracias al concepto de que en Broadway, como subraya Howard Kissel, «the idea of romance goes beyond the conventions» (Engel y Kissel, 2006: 39), el tema del amor homosexual ya había subido al escenario *off-Broadway* en los años '60 con *The Boys in the Band* (1969) alcanzando, en los '80, los grandes teatros de Broadway con *The March of the Falsettos* (1980) y el exitoso *La Cage aux folles* (1983), estrenado diez años antes que *Kiss of the Spider Woman* (*ibíd*.: 39-41). En ese transcurso la emersión del problema del SIDA fue transformando el tema – baste pensar en la película *Philadelphia* (1993), ganadora de Oscar, estrenada el mismo año del musical de Prince –, que sin desaparecer de los escenarios, adquiría matices más dramáticos y llenos de *pathos*, que es lo que verdaderamente importa en Broadway cuyos espectáculos juegan sobre la empatía que la historia consigue crear con el público. Desde este enfoque la ecuación homosexualidad/política/tortura relacionada con amor, fantasía y muerte, tenía los requisitos para crear impacto en la concurrencia newyorquina. Como recuerda Levine, leído alegóricamente, el argumento de *El beso de la mujer araña* tiene «una estructura de alcance universal: "dos personas se conocen, el amor crece, se consuma y termina con la muerte"»(2002: 312)[45]. Además los años '90 inauguraban una época de mayor flexibilidad en los teatros de Broadway, por cierto muy diferente de la que había recibido casi con sospecha, aún en la refinada Europa, una novela que no sólo no se adecuaba a la idea de la narrativa latinoamericana creada por el 'boom', sino que contenía la imagen heterodoxa de un marxista proclive a dejarse feminizar por los sentimientos[46]. Sea como fuere, el *showbiz* – y Harold Prince y sus

[44] Entrevistados por Jill Levine (2002: 327)

[45] Al respecto, anota Enrique Serna: "El éxito mundial de la novela, adaptada al cine, al teatro y a la comedia musical, se debe sin duda al carácter arquetípico de los protagonistas, pues aunque la acción transcurre en la Argentina de los años '70, Molina y Arregui representan al homosexual perseguido y al revolucionario de cualquier lugar y época. En un plano más abstracto, su relación amorosa logra conjugar en un mismo impulso libertario la necesidad de evasión con la urgencia de transformar el mundo", en Lorenzano (1997: 57).

[46] Feltrinelli, el editor italiano de las precedentes novelas de Puig, se resistió a publicar ésta (que al final pasó a la editorial Einaudi), y lo mismo hizo Gallimard (acabando por publicarla Seuil). Comenta Juan Goytisolo: «Era una época en la que la imágen de Latinoamérica como un continente en lucha convertía plumas en metralletas y los escritores en portavoces de la revolución en marcha (…) una obra como la suya (…) dañaba sin duda la consabida imágen del militante machista-leninista al presentarlo enternecido y cautivado por las artes de Sheharazada cinematográfica de su compañero de celda apolítico y homosexual» (Goytisolo, 1991: 121). También en EE.UU. la recepción de la novela *Kiss of the Spider Woman* fue, por lo general, bastante tibia cuando salió en 1979, a pesar de que Puig se hubiese convertido en la celebridad de la temporada en la comunidad gay de New York, cuando salió

ISSN: 1594-378X

socios eran expertos en el campo – decidió apostar por el *Kiss*[47]. En cuanto a la ambientación argentina, demasiado específica para el público de Broadway, sería suficiente seguir el ejemplo de Babenco el cual – sin necesidad aparente – la había diluído en una Latinoamérica muy borrosa donde los actores – un puertorriqueño y un norteamericano – se expresan en inglés y los letreros indican una ambientación brasileña[48]. Análogamente, en el escenario neyorquino se reduciría a los nombres de los protagonistas y personajes secundarios, y a números musicales de sabor carioca estilo Carmen Miranda – imagen muy popular y reconocible del exotismo latinoamericano – , o inspirados al tango, única posible sugestión argentina para un público norteamericano, como oportunamente ya había señalado Jill Levine traduciendo *Boquitas pintadas* con el equivalente de *Heartbreak Tango*...[49]

Por lo general, en el musical de Broadway el papel del público es central no sólo por garantizar, como es lógico, el éxito de una pieza, sino porque más que en cualquier otro ámbito teatral, el público concelebra el espectáculo influyendo en él como si fuera una especie de *work in progress* en que se lo somete a sucesivos ajustes. Los así llamados *tryouts*, unos pre-estrenos, generalmente realizados *off-Broadway*, son una etapa necesaria para calibrar las comedias musicales en base a la reacción del público y de la crítica, aportando los debidos cambios. El cénit de la comedia musical es agradarle a toda clase de público: el culto que suspende el *disbelief* por conocimiento de su código, y el menos culto que hace lo mismo por caer totalmente en la trampa[50]. La espectacularidad del musical tiene que obrar *on an emotional basis* que encante a unos espectadores social y culturalmente heterogéneos, y por lo tanto no permite ambigüedades o complejidades ni en la historia narrada ni en la psicología de los personajes. Es para responder a estos imperativos que las adaptaciones a musical son las en que los textos originales sufren más cortes, condensaciones y variaciones. La no excesiva fidelidad se recomienda, incluso, como uno de los principales requisitos en los manuales que ilustran las reglas del tratamiento para Broadway. Entre

una entrevista que le hizo Ronald Christ, con foto glamorosa en la tapa, para la revista *Christopher Street*, como nos cuenta Levine (1997: 323).

[47] Anota Kissel a propósito de la elección del tema: «If anything, the last thirty years have taught us that no subject can be dismissed outright. All depends on the execution» (2006: 47).

[48] Manuel Puig se quejaba todavía en 1990 de esta elección de Babenco: «Yo nunca estuve de acuerdo con este transpaso. En la película no se nota bien dónde se está, pero parece Brasil, y esa historia hubiese sido diferente en Brasil. Esa historia es argentina. No existe un Valentín brasileño. Es otra cosa, es otra mentalidad. Ésos son dos personajes absolutamente argentinos. Esa polarización no es brasileña, es argentina», (Romero, 2006: 375).

[49] Véanse las interesantes consideraciones de Jill Levine con respecto a estas necesarias substituciones para que el público de Norteamérica pudiera hacer referencia de inmediato a la realidad argentina, en Levine (2009).

[50] Anota Engel (2006: 208): «The modestly educated, theatre-oriented adult is bored by the too obvious, while the opposite kind of person is amused by the same thing (…) One of the chief qualities in a workable musical (intellectually simple) is its ability to communicate to the emotions (happy or unhappy) of just everybody. "Everybody" would include the intellectually "prepared" as well as those less developed».

ISSN: 1594-378X

los cortes necesarios está, lógicamente, la reducción del diálogo en favor de los números musicales. Más bien: el diálogo – motor de la acción – es en un 80% reemplazado por las canciones. De hecho el papel de éstas es simultáneamente condensar (*to compress*), o sea resumir muchas páginas, y dilatar (*to enlarge*), o sea subrayar la valencia de las acciones, en vista de una recepción directa e inmediata por parte del público. La significación, en las comedias musicales, reside en la acción y la acción en las canciones, que así cargan con el desarrollo de la historia, porque lo que se canta siempre la hace progresar.

La importancia de la música y de las canciones, cuyas letras responden asimismo a una estricta economía, es fundamental para definir la esencia popular del género en cuanto la música es sugerente para quienquiera, sin necesidad de traducción[51]. Por lo dicho anteriormente se infiere que el musical no es de ninguna manera una pieza adornada de canciones como si fueran comentarios al margen, sino que son parte integrante de ella: «A play does not turn into a musical by "spotting" places for songs and cutting dialogue to make room» (Frankel, 2000: 75). La música es el eje de este género teatral en cuanto expresión directa de las emociones y a su vez resorte para provocarlas en el público. El libreto de un buen musical es irrepresentable sin números musicales: como apunta Frankel, "at his best the libretto is a skeletal play dressed with inseparable songs"(ibíd)[52]. La canción en un musical es, en sí misma, "acción dramática": «A show song – explica Frankel – is a heightened action springing from a dramatic context, and as a result reveals character, develops situation, forwards plot. It lands somewhere else from where it started, it makes the difference». Además tiene que haber una economía equilibrada entre partes dialogadas (recitativos), números musicales y danza porque, concluye Frankel, "what can be spoken can be sung, what can be sung can be danced" (Frankel, 2000: 40). En definitiva, en un musical con todas las de la ley, el público debe recibir diálogos, canciones y baile como un todo, máximamente sin fijarse donde acaba el hablado y comienza el cantado, también gracias al mecanismo de "puentes" instaurado por el uso del *segue* y el *underscoring*[53]. En cuanto a la calidad de las melodías, no hay normas: lo

[51] «Each word counts, none must be wasted» (Frankel, 2000: 125). Puesto que las letras de las canciones «must be heard with a collective ear in a large hall (…) therefore all lyrics must furthermore be direct and inmediate. *Direct*: the words must strike the ear concretely, without abstractions and complications (…) *Inmediate*: whatever extra meaning they may hold, the words must count on impact (…) There is too much else going on for the eye (or the gut, heart or mind), and the ear is quickest to fall behind», ibíd.

[52] Engel (2006: 29): «When it is sung, the music (with lyrics) can become functional as a plot element, an emotional heightener (for both humour and pathos) and a foundation for dancing. A well-made integrated musical show cannot be performedwithout music». Al respecto subraya Swain (2002: 2): «If actions are the stuff of drama, as Aristotle would have it, then words are just one way to articulate the underlying structure of incident and character. Anything else that can express the thread of the action has just as much right to dramatic representation as words».

[53] «*Underscoring* di solito si traduce come "musica di commento", ma è molto di più. Il concetto è simile a quello di colonna sonora cinematografica: voi quasi non vi accorgete che c'è, ma alcune scene particolarmente ricche di emotività sono condotte, oltre che con il dialogo, anche con musica di

ISSN: 1594-378X

importante es que, por así decir, acompañen al espectador a la salida del teatro, o sea que se vuelvan populares no por ser memorables sino recordables (Frankel, 2000: 79)[54].

En definitiva, como ya apunté a propósito de las versiones cinematográficas y teatrales, también en el caso de la comedia musical, la adaptación debe convertirse en un original – «to absorbe the source, never go back to it» (Frankel, 2000: 74) – conservando el espíritu y olvidando la letra[55]. En el proceso de condensación, pues, la historia narrada debe poderse reducir a un esqueleto que logre expresarse en sujeto/verbo/objeto al estilo «Who does what to whom?», porque lo que importa en la comedia musical, anota Frankel, «is not what the story is about but *what makes it happen*. Characters in action, which is the only way an audience will take sides, is the only way the audience will care about meanings» (Frankel, 2000: 9). En definitiva, sólo puede haber conflictos entre personajes, no entre conceptos o ideas: una comedia musical filosófica es impensable. Sin duda el conflicto de *El beso de la mujer araña* se presentaba, de entrada, resumido en las personalidades mismas de los dos protagonistas. Ahí justamente residía la famosa *pinpoint clarity* – el personaje es lo que aparenta ser[56] – , de la que el musical necesita como premisa, para enganchar desde la *Ouverture* misma la atención del público, porque, como apunta Engel «we hang onto what we meet first»[57].

Esto nos conduce a otro elemento fundamental del musical, es decir su estructura (*outer shape)*, que me permite introducir en detalle la versión de *Kiss of the Spider Woman* de Terrence McNally con un ojo a la sinopsis de Puig, aunque siendo justamente eso, un resumen, ésta se presenta como una mera variación sobre el tema del *Beso,* sin indicaciones relativas a la especificidad del género ni mención de números musicales[58].

---

sottofondo (…) il *segue* è un commento solo musicale che riprende il tema della scena precedente e, con sapiente arrangiamento la fa letteralmente "scivolare" in quella seguente» (Venturino, 2000: 194).

[54] Anota Engel (2006: 156): «It is interesting that "good" songs have survived the dead shows of the Twenties and Thirties and a little later; for example "My Funny Valentine", " A Foggy Day", "Embraceable You", "Tea for two", "I Get a Kick Out of You", "Body and Soul", "Dancing in the Dark" and countless others are used again in new recordingsand by today's latest-style combo's as kind of "cantus firmuses" on which newest treatments and styles are superimposed".

[55] Según Frankel (2000: 74), la dificultad de las adaptaciones reside en primer lugar en la traducción: «It is necessary to move *completely* from one medium with its conditions to another with very different conditions. Second, the spirit of the source material is what must be cleaved on, and the letter forsaken. The adaptation must turn into an original».

[56] «One of the chief differences between most plays and most musicals is that characters in plays are often not what they seem; in musicals, they invariably must be» (Engel, 2006: 20)

[57] «Audiences need something – a person or an idea – to polarize around at the play's outset. People need to be "grabbed" in the theatre, and much of the force with which this is accomplished will determine how the entire play will make out. The importance of introducing characters as early as possible in a musical cannot be stressed too strongly. For the audience, immediately after meeting them, begins to see things – whatever – through their eyes and to care that they get whatever it is that they want» (ibíd: 19).

[58] Terrence McNally (1993: 6): todas las citas se referirán a esta edición. Cf. "El beso de la mujer araña.

ISSN: 1594-378X

La estructura tradicional de un musical respeta la medida de dos actos y un número variable de escenas, con tal de que sea mayor en el primer acto (normalmente dos tercios) con respecto al segundo, y le reserva mucha atención a la *Ouverture* y al final del primer acto. En ambas versiones, la de Puig y la de McNally, *Kiss of the Spider Woman* se presenta dividido en dos actos, respectivamente en proporción de 6 y 5 escenas, y de 12 y 7, pues la estructura del libretista americano resulta más respetuosa de las normas. La razón por la que debe haber más escenas en el primer acto responde simplemente a la necesidad de asentar el tema y los conflictos que en el segundo encontrarán su solución. El hecho de que la pieza se divida preferiblemente en dos actos, es debido a que es difícil llamar de vuelta al público después de la *Intermission* – por lo que hay que terminar el primer acto creando espectativa con una fuerte *forward propulsion*, como se dice – y sería muy dificil reproducirla durante varios actos[59]. A su vez cada escena (llamada *cell*), es generalmente rubricada por una canción, puesto que debe concluir metáforicamente con un punto esclamativo que la dé por terminada provocando un aplauso, y al mismo tiempo con un *index finger* que apunte a la acción futura.

El carácter de libre adaptación hecha por McNally salta a la vista tan sólo recorriendo la lista de personajes, que cuenta con significativas añadiduras, incluso con respecto a la versión cinematográfica donde, por necesidad anecdótica, actuaban personajes que en la novela estaban "en ausencia" – eso es, mediados por el discurso de los dos protagonistas –, como Marta, Gabriel y la madre de Molina. Inútil decir que según la economía del musical todo tiene que ser aprovechado y la síntesis es ley: si se añaden elementos es sólo para ayudar a extraer significados esenciales que mantengan el espíritu de la historia[60]. En el guión de McNally, además de Molina, Valentín, el director (*Warden)*, Marta, Gabriel y la madre de Molina, aparece un grupo de prisioneros dentro del que se distinguen algunos (*Prisoner Fuentes, Prisoner Emilio, Escaping Prisoner, Religious fanatic Prisoner*), y que es funcional en los números corales y de danza y en una serie de *subplots*; a éstos se añaden dos guardias (*Esteban, Marcos*), responsables de las violencias físicas y psicológicas infligidas a los dos prisioneros, y un colega de Molina (*Window Dresser at Montoya)* que resume todas las "locas" que el protagonista encuentra a la salida de la cárcel. Otro personaje totalmente nuevo es un representante de Amnesty (*Amnesty International Observer*), que a cierta altura entrevista al Director, y que tiene la función de relacionar un tema básico del musical – los abusos de la dictadura – con la actualidad contingente, creando un horizonte de *familiaridad* para el público norteamericano de esos años.

Versión para musical", en Puig, 2004a: 135-157).

[59] «One reason it has become increasingly common to divide plays in two is that you need only one "cliffhanger", that is, a single act where you leave the audience curious enough about what will happen that they'll return after the intermission», (Kissel, 2006: 67).

[60] «Building up such natural high-voltage situations in a musical means adding details that essentialize, not that are merely documentary. The expansion works only if it produces a compression of the situation at the same time», (Frankel, 2000: 12).

ISSN: 1594-378X

He dejado por último al personaje que en el musical, a diferencia de las demás transposiciones de la novela de Puig, resulta central y por lo tanto abre la pieza cantando el *leitmotiv* del *Kiss*: se trata, obviamente, de la Mujer Araña (*Spider Woman)* que aquí presenta la novedad de tener un doble en el personaje – también añadido – de Aurora (*Spider Woman/Aurora)*[61]. Este desdoblamiento, para el cual McNally parece haber recurrido a la versión cinematográfica donde una sola actriz, Sonia Braga, interpretaba tres papeles al mismo tiempo – diva de la pantalla, Marta y la Mujer Araña –, era lo que más temía el mismo Puig que no había apreciado la elección de Babenco[62]. Aunque Harold Prince, según cuenta Jill Levine, «le había asegurado al escritor que no iban a hacer esa "basura" de la película», después del pre-estreno recurrió precisamente al concepto de "todas las mujeres son la Mujer" inventado por la película. La razón remite nuevamente a las convenciones del género: respondía a la necesidad de privilegiar la *star quality* del espectáculo, en la persona de Chita Rivera, verdadera diva del musical, que podía exibirse a sus anchas cantando y bailando en el doble papel de musa cinematográfica, y de *femme fatale* que atrapa a los hombres en su tela para matarlos. Este personaje representa de forma simbólica inequivocable unos elementos que según los autores apuntaban a conservar, si no la letra, el espíritu del texto fuente. Aurora representa, para Molina, la mujer ideal con la que identificarse y la diva del cine por excelencia, la que le permite escaparse de su realidad tomándolo de la mano, salvo cuando interpreta el papel de *Spider Woman*, personaje temible porque presagia muerte. La Mujer Araña brinda al musical la mayor dosis de espectacularidad – Chita Rivera aparece deslumbrante en un magnífico traje de lentejuelas azules del que salen las bavas de su telaraña – y Aurora ciertas digresiones musicales que en la pieza funcionan como las películas en la novela, interrumpiendo la lúgubre realidad de la celda y de la tortura, e impidiendo al mismo tiempo una caída de atención por parte del público[63]. Poner de relieve a la Mujer convenía, además – como anota Levine – para «suavizar el foco gay», concentrado en la actuación bastante enfatizada de Brent Carver, en el papel de Molina – estilo *Cage aux folles* – que es asimismo portador de los necesarios momentos de humor. La

[61] Anota Jill Levine (2002: 329) este detalle curioso: «"Aurora" era también una broma privada de Manuel, el alias de una prostituta travesti homosexual famosa en los salones de tango de La Boca a principios de siglo».

[62] Cuenta Jill Levine (id: 313) a este propósito: «Enfrentados a dos tipos que hablaban sobre películas viejas en una celda, los escritores (de la película, n.d.r.) decidieron aumentar el motivo de la Mujer Araña, sobre todo porque Braga exigía que su papel fuera más sustancial. Lo que la película hizo a través de la narración visual era proyectar no sólo el carácter seductor de la Mujer, haciendo caer el Hombre en su tela, sino también la idea de que todas las mujeres son Greta Garbo, Rita Hayworth, o Sonia Braga para los hombres que las desean. Esta interpretación agradaría a Sonia Braga y sería fiel a la verdad subyacente invasora de la novela: la Mujer como Musa, Amor, Muerte – fantástica, fílmica, o de carne y hueso. Para los hombres que soñaban o se identificaban con ellas, las mujeres eran Una».

[63] Comenta Jill Levine (id: 329): «Desde el principio ellos (Ebb y Kander, n.d.r.) habían pensado en *El beso*...como vehículo para Chita, la diva latinoamericana por excelencia. Al principio Chita vacilaba, no sólo porque se proximaba a los 60 años sino porque no había comprendido (o talvez no le había gustado la película) ... pero fue atraída de inmediato por el papel de Aurora».

ISSN: 1594-378X

dosificación de todos los ingredientes clásicos – amor-pasión, humor, drama, espectacularidad – es central para el musical y se basa en una equilibrada alternancia.

Kiss of the Spider Woman empieza con un metonímico anuncio de muerte donde la Mujer Araña, en la *Ouverture*, canta su melodía de sirena a la que, antes o después, todos los hombres son destinados a sucumbir. El escenario está dividido verticalmente: la voz procede de la oscuridad, en lo alto, donde hay una paserela (*catwalk*), que más tarde la revelará en todo su glamour. Abajo el grupo de prisioneros se agita detrás de los barrotes introduciendo también su motivo musical ("*Over the wall"*) que como la melodía de la Spider Woman, será retomado varias veces (*reprise)* a lo largo de la pieza[64]. Con esta introducción se han asentado – también de forma espacial – los dos niveles de realidad o polos de la historia: el nivel fantástico/ simbólico y el nivel real/concreto[65].

La sinopsis de Puig no menciona la *Ouverture* y empieza *ex abrupto* con el primer acto. Muestra a un Valentín en su celda tratando de leer un manual de sociología y luego escribiendo una carta a Marta, donde expresa perplejidades sobre la actividad de su grupo político. Esta digresión – inconcebible, pero sobre todo irrepresentable en un musical, más aún al comienzo –, es interrumpida por la llegada de un nuevo compañero de celda (Puig: 2004a: 135). Sigue la presentación/descripción física de Molina y, por contraste, la de Valentín, ausente tanto en la novela como en la pieza teatral, que empezaban *in media res* y no daban indicaciones sobre el aspecto físico o moral de los personajes a no ser por deducción a través del diálogo. En el *book* de McNally el exordio sigue al pie de la letra los dictámenes de *simplicity* y *pinpoint clarity* del género musical: en el curso de la *Ouverture* y la primera escena, presenta de forma cristalina e inequivocable "quién", "dónde" y "por qué", y los personajes aparecen de entrada lo que son, sin ambigüedades[66]. El libretista invierte la situación – Molina está en su celda y los carceleros Esteban y Marcos, traen brutalmente al nuevo compañero Valentín que acaba de ser torturado – entregando al *Warden*, que aparece iluminado en el *catwalk* como una deidad mala y poderosa, la tarea de presentar a ambos. Se trata de un recitativo con entonación de acta oficial, que brinda

[64] «The *reprise* is the return of a song later in the plot- but a return *to add*, not repeat (…) in the *reprise* the lyrics may change to some degree or not at all, but two things hold: the title and the tune. The song must be recognized. It is this recognition that sparks the reprise's power», (Frankel, 2000: 107-108). Es lo que el espectador común percibe como un *leitmotiv* o uno de los *leitmotiv* de la entera pieza.

[65] Como es obvio, la abertura de un show es muy importante porque debe estrablecer una situación – en términos de tiempo, espacio, relación «out of which the musical stems, or to which it may need to shift», apunta Frankel, por lo tanto «all *opening numbers* must establish (…) to get things started – not only plot, but interest and excitement». Los comienzos son catalogados como *fast and furious* o *soft opening:* la *Ouverture* de *Kiss of the Spider Woman* parece remitir al segundo tipo (ibíd. : 102-106).

[66] Apunta Engel (2006: 34): «As exposition and character developement are inseparables, it is inimaginable that one could occur without the other. In fact plot progress and even nonplot plays go hopelessly nowhere without the existence, definition and at least *some* movement within, for, or against characters who achieve inmediate or gradual audience empathy and interest. Exposition by definition infers plot».

ISSN: 1594-378X

todas las informaciones biográfico/judiciales de forma que el público sepa en seguida quiénes son los prisioneros y por qué se encuentran en la cárcel.

Asustado y movido a piedad por el nuevo compañero desfallecido, Molina se apela a su musa Aurora ("Her name is Aurora"). Este número musical no sólo permite introducir físicamente al personaje en el escenario, sino que brinda otro dato acerca de la personalidad del prisionero, es decir su afición por las fantasías hollywoodienses. Una Chita Rivera en el papel de diva, atendida por unos premurosos asistentes interpretados por el grupo de prisioneros – que en varias ocasiones serán, por así decir, prestados para encarnar la imaginación de Molina – baila un tango y todo el número es alegre y alentador (Act I, *Scene* 1, pp. 12-13).

El núcleo temático del inicial rechazo de las atenciones de Molina por parte de Valentín no podía faltar en la comedia musical precisamente porque pone de relieve el conflicto cuya transformación va a constituir el eje de la intriga. Lo menciona Puig con insistencia en su sinopsis, y McNally, aprovechando del lenguaje propio del musical, lo enfatiza utilizando nada menos que tres números musicales: "Bluebloods" y "Dressing them up" cantados por Molina, y "Draw the line" por Valentín *(Scene* 3). En "Bluebloods"(p. 16)[67] el personaje canta explicándole al desinteresado compañero de celda, chismes relativos al mundo de los aristócratas y luego, siempre en una inútil tentativa de entablar conversación, pasa a contar su vida como vitrinista en "Dressing them up" (p. 17). Esto acaba por irritar sumamente a Valentín que en "Draw the line"(pp. 18-19) le insta a que le deje en paz como si la celda estuviera dividida en dos por una línea de demarcación. No hace falta decir que los mencionados números musicales sirven para definir aún más las personalidades contrastantes de ambos[68].

Sigue un recitativo relativamente largo en que Valentín acepta de mala gana responder a unas provocaciones de Molina, y que le sirve a McNally para introducir otro elemento importante del musical, el humor:

> MOLINA: What are you reading? The complete works of Karl Marx? It sounds like fun! (*In an exaggerated basso)* "The struggle is not over untill all men are free", I know! Dolores del Rio said that in *Reckless in Rio. (In falsetto)* "The struggle is not over untill all men are free".
> VALENTIN: *(To Molina on the floor)* Even ridiculous faggot window dressers who won't shut up!

[67] "Bluebloods" equivale al frívolo discurso que en su sinopsis pone Puig en boca a Molina, a propósito de su admiración por las bailarinas de la comedia musical *Floradora,* que es asimismo uno de los pocos elementos añadidos por Puig expresamente para la versión musical, Cf. Puig (2004a: 136-37).

[68] Más adelante, cuando Valentín se habrá resignado a compartir sentimientos y vida con Molina, McNally le atribuirá un número musical en que el marxista le contará de sus orígenes umildes como justificación de su entrega a la lucha ("The day after that", Act II, *Scene* 1, pp. 62-64). En este detalle el personaje del musical difiere mucho del Valentín de la novela, donde se daba a entender su ascendencia burguesa.

ISSN: 1594-378X

> MOLINA: *(Getting up)* Stick to the script, please! Marx didn't say 'ridiculous'.
> VALENTIN: Marx didn't spend three days in a cell with you.
> MOLINA: Five days. You weren't conscious the first two. For that matter I'm not sure you're conscious yet. Oh, I'd better watch my step. I heard how you marxists like to take advantage of a girl who's down on her luck *(he begins to yell and bang the cell bars)* Guards! Guards! He's trying to convert me. He's putting ideas into my dizzy head. He's making me forget the simple joys of fascism! (Act I, *Scene* 3, p. 20)

Los guardias, llamados por el jaleo de Molina, entran en la celda y aprovechan para humillarle, con lo que McNally remite a otro núcleo temático de la novela, o sea, la lección de Valentín a Molina, aunque éste parece siempre ganar la tenzón gracias a sus bromas:

> VALENTIN: Why do you let them humiliate you like that?
> MOLINA: I don't let them, I'm a coward. (*Pause)* Besides, darling, there are privileges in degradation. It got me my ravishing drapes and my pin-ups
> VALENTIN: *(Dismissing him)* Make yourself trivial
> MOLINA: We're both trivial. The only difference between us is that I know it and you don't.
> VALENTIN: You go to hell
> MOLINA: We're already there (Act I, *Scene* 3, p. 21)

Para introducir a los personajes de Marta y de la Madre, el libretista le hace cambiar discurso a Molina preguntándole a Valentín si tiene novia para distraerse pensando en ella, porqué él sí la tiene: es su madre[69]. Sigue un número musical a cuatro voces con la aparición de Marta y de la Madre, evocadas en el escenario por la nostalgia de ambos, en una melodía romántica que en el musical se cataloga como

[69] La madre que Manuel Puig describe en su sinopsis remite en parte a su autobiografía y en parte, diríamos, a su deseo. «El decorador de vidrieras - relata el autor describiendo a Molina - piensa en su madre, en cuán apegada a él es ella, en cuánto debe extrañar las revistas de modas que él le solía comprar», y cuyos figurines, añadimos, Toto/Coco (es decir Puig de niño) recortaba y copiaba... Sin embargo la madre, aquí – como después en el libreto de Terrence McNally, que hasta dedica un número musical, "You can never shame me", al tema – está al tanto de la homosexualidad del hijo (lo que no se resulta haya acontecido en la realidad del autor). «Molina recuerda como solía embellecer las historias que le contaba a su madre, especialmente en asuntos concernientes a sus relaciones con los hombres. Su madre pensaba que cierto mozo de restaurante era tan encantador y solícito, sólo Molina sabía que las sonrisas, etc., eran compradas con pesos de su bolsillo» (Puig, 2004a: 137). En cambio el personaje de Gabriel, que la sinopsis de Puig parece mencionar indirectamente y de forma no halagadora, era un personaje positivo en la novela, y lo mismo en la versión cinematográfica y musical.

ISSN: 1594-378X

Ballad, es decir uno de esos momentos *clou* que apuntan a conmover el público y ganar aplausos ("Dear one", pp. 22-23)[70].

A lo largo del primer acto se alternan a la acción principal, enfocada sobre los dos protagonistas, momentos en que el grupo de los prisioneros canta en coro la desesperación o la melancolía de su condición carcelaria retomando varias veces el motivo de "Over the wall" (*Ouverture* y Act I, *Scene* 2, 4, 6). Estos funcionan como *subplot,* contando anécdotas relativas a algunos de ellos, y constituyen un material totalmente añadido junto con la visita del *Amnesty International Observer,* que investiga sobre los abusos perpetrados en la cárcel. La función del *subplot* es la de postergar la solución de la intriga principal, y por esta razón nunca aparece en el segundo acto[71].

En cambio, para los encuentros de Molina con el Director (*Warden*) donde se descubre el doble juego del vitrinista, McNally nunca utiliza números musicales sino recitativos en *off* que se repiten cuatro veces a partir da la escena 7 del primer acto (respectivamente p. 33, p. 34; *Scene* 11, p. 51), y prosiguiendo en el segundo (*Scene* 2, pp. 66-67). En la novela, el encuentro revelador acontecía al capítulo 8, último de la Primera Parte, inaugurando la Segunda, y lo mismo acontecía en la pieza teatral (Cuadro Sexto, Acto Primero) y en la sinopsis de Puig (Escena 6, Acto Primero), con sentido funcional para la narración, en cuanto *coup de théâtre* que dividía en dos la historia revolucionando la perspectiva del lector/espectador. Con toda probabilidad la elección de McNally es motivada por la necesidad de cerrar el Primer Acto con un número musical muy llamativo – lo que de hecho hará – para darle a la acción esa

[70] Frankel (2006: 92-93) clasifica las canciones del musical bajo tres categorías convencionales: *ballad, rhythm and special material*. «*Ballads* go to the heart. Their ruling subject is love – wanting, love, resisting love, winning love, losing love, amen to love (…) *Ballads* encompass, in short, all the feelings which are tender or soaring (…) *Rhythm* tunes, also called *up-tunes* or *jumpy tunes,* go to the hands or feet, or blood. Where melody dominated the ballad, rhythm now dominates (…) A song may fall outside either category, however. It is then *special material* (…) tailored to a performer's individual quality or style (…) Melody may dominate some, rhythm others, and harmony (in trios, quartets and so forth) still others. Overall, however, special material means comedy pattern songs – either to establish, relieve or intensify the action, or as vehicles for virtuoso display». Sara Venturino (2000: 196) pone de relieve otra clasificación de las canciones desde el punto de vista temático, distinguiendo entre los "I am songs" y los "I want songs". Las primeras apuntan a presentar la esencia del personaje: «Il personaggio racconta se stesso al pubblico e definisce, dal suo punto di vista, la situazione di partenza, il suo pensiero e la sua relazione con gli altri personaggi», y es lo que hacen, por ejemplo, la Spider Woman en el "Prologue", Molina en "Dressing them up" y Valentín en "Draw the line" y más tarde en "The day after that". Las "I want songs", en cambio, remiten a un desarrollo sucesivo: «dalla situazione iniziale qualcosa è cambiato, il personaggio è coinvolto in una serie di situazioni e debe scegliere che strada intraprendere, debe prendere delle decisioni dalle quali dipenderà il successivo sviluppo dell'azione» (*ead.*: 197), como acontece, por ejemplo, con "Where you are" o "Anything for him" cantadas por Molina.

[71] « The subplot is needed largely for division of the burden of filling out a show and sustaining the audience's interest; a single plot line is usually too thin, too quickly told, especially in a musical, to be able to take responsibility of sustaining an audience's interest for a full evening (…) Besides it relieves the performers by not making them always necessarily present, and the audience is refreshed by changes of people and interest in another dramatic line (…) the relationship of plot and subplot is usually a matter of the one complementing the other» (Engel, 2006: 73, 90, 101).

ISSN: 1594-378X

forward propulsion y al público un estímulo a volver después de la *intermission*, imposible de realizar con un recitativo. En un musical, además, no hay acto - y muy raramente escenas - que acabe de esta forma.

Un diálogo central, en recitativo, entre Molina y Valentín, sirve, en cambio para profundizar uno de los discursos centrales de la historia, es decir la afición por el cine del primero, y para introducir un número musical muy alegre ("Where you are", *Scene* 5, pp. 28-29), cantado y bailado por Aurora, junto a los prisioneros convertidos en bailarines, donde la diva, en frac y Borsalino, explica la magia escapista de la pantalla:

> YOU'VE GOT TO LEARN HOW NOT TO BE
> WHAT YOU ARE
> THE MORE YOU FACE REALITY, THE MORE YOU SCAR
> SO CLOSE YOUR EYES AND YOU'LL BECOME A MOVIE STAR
> WHY MUST YOU STAY WHERE YOU ARE? (Act I, *Scene* 5, p. 29)

Más adelante, por mediación de Molina, la misma Aurora se interesará por la salud de Valentín, después de una de las repetidas sesiones de tortura a las que se le somete, y que el *Warden,* entrevistado por el representante de Amnesty, niega se practiquen en su cárcel. Aquí la diva del cine no sólo ofrece una fuga imaginaria, sino que se jacta de tener poderes taumatúrgicos, como explica en el número musical correspondiente ("I do miracles", *Scene* 7, pp. 38-39), capaces de sanar las heridas y aliviar el dolor a la manera de una droga. Ha quedado claro y evidente el papel simbólico de Aurora como himno al poder de la fantasía y, por extensión, del arte.

Un detalle curioso, añadido por McNally, es la razón que Molina alega para justificar su afición al cine: «After my father died, my mother had to work nights as an usherette in a cinema» (p. 26). En una especie de revisitación biográfica que remite al Toto – alias Coco/Manuel Puig – de *La traición de Rita Hayworth*, la madre llevaba al niño consigo durante las sesiones cinematográficas, que es donde él conoció a Aurora en sus muchos papeles, incluso el de Mujer Araña. Un matiz autobiográfico, nunca explícito en la novela, aparecía también en la película de Babenco, en la escena en que William Hurt, salido de la cárcel, reproduce una situación cotidiana en la vida del autor, mirando una película en televisión con la madre... Como contrapartida de la pasión expresada por Molina, Valentín empieza a abrirse contándole detenidamente de Marta, lo que le permite al libretista insertar un nuevo número musical romántico ("Marta", *Scene* 6, pp. 32-33) y sugerir la progresiva "humanización" del marxista dogmático.

El núcleo narrativo de la intoxicación, dividido en dos partes como en la novela – antes Molina, luego Valentín – ocupa cuatro escenas (*Scene* 9,10,11,12), concluyendo el primer acto con varios números musicales importantes. Durante la comida, ya que ha ganado la confianza del compañero, Molina le cuenta su

ISSN: 1594-378X

enamoramiento por Gabriel, aunque el número musical correspondiente invierta la perspectiva y refiera el punto de vista de Gabriel mismo – pretexto para llamar al cantante en escena – recurriendo a una carta donde éste le expresa a Molina su afecto a pesar de su falta de atracción por los hombres. Al discurso de Gabriel se entreteje una reminiscencia de Valentín por el primer amor de su vida, que da lugar a un canon entre los dos hombres ("Gabriel's letter/My first woman", *Scene* 9, pp. 41-43). No bien acabado el número musical, Molina manifiesta un malestar debido a la intoxicación y es llevado a la enfermería, donde el grupo de prisioneros, aquí en calidad de médicos, le mecen y le cantan las propiedades de las drogas anestéticas ("Morphine Tango", *Scene* 10, p. 44). Bajo el efecto de los antidoloríficos, a Molina se le aparece su madre y él aprovecha para pedirle perdón por la vergüenza ocasionada por su condena, lo que le permite a la madre protagonizar otro número musical conmovedor ("You could never shame me", *Scene* 10, p. 45) donde expresa toda su comprensión y amor incondicionado[72] :

I KNOW THAT YOU'RE DIFFERENT
I DON'T REALLY CARE
I WOULD NEVER CHANGE A HAIR (…)
AND YOU COULD NEVER SHAME ME
LET ME SAY OUT LOUD
I'VE A SON
A LOVING SON
WHO MAKES ME PROUD (Act I, *Scene* 10, p. 45)

Siempre a merced del delirio, Molina recibe asimismo la visita de la Mujer Araña, materialización de su temor de estar muriéndose. Es aquí donde Chita Rivera aparece en el vestido de lentejuelas, se sienta en su cama y le canta la persuasiva melodía "A visit" (*Scene* 10, pp. 46-47) que menciona el beso fatal:

SPIDER WOMAN: SOME DAY YOU WILL UNDERSTAND
I AM YOUR FRIEND.
SOME DAY YOU WILL KISS ME
MOLINA: NO, NEVER. GO AWAY. GO AWAY
SPIDER WOMAN: SOME DAY YOU'LL GIVE IN,
OF COURSE YOU WILL. ALL MEN DO.
YES, ALL MEN KISS ME, AND YOU WILL TOO.
(Act I, *Scene* 10, pp. 46-47)

[72] El diálogo en recitativo que precede introduce el número musical contiene una frase: MOLINA: I'm I dying, mama?/ MOTHER: Hooo! Listen to him! A good son doesn't die before his mother...» p. 44, que ahora suena como siniestra premonición con referencia a la biografia del autor, al que la madre, en cambio, sobrevivió.

ISSN: 1594-378X

A su regreso a la celda, Molina encuentra a un Valentín que ha acusado la falta de su compañía y está en vena de confidencias, lo que introduce dos núcleos narrativos importantes: la revelación de que Marta no es una combatiente proletaria sino una chica de la alta burguesía, y el recuento de cómo Valentín ha entrado en la lucha armada con referencia al nombre de quien lo inició. Esto permite que Molina pronuncie las frases: «Please don't tell me any more» y «I don't wan't to know» (p. 49), que por un lado rubrican su decisión de no hacer el juego del *Warden*, y por otro funcionan como metonimia del epílogo, cuando la información finalmente aceptada le llevará a la muerte. Sigue la escena de la diarrea de Valentín – que a alguien le hubiera parecido impensable escenificar en un musical –, con un Molina que atiende al compañero como si fuera un niño, y que McNally resuelve, lógicamente, en un recitativo (pp. 48-50). Después de los cuidados de Molina, Valentín desfallece pronunciando el nombre de Marta, detalle que ofrece el pretexto para suavizar la escena precedente con un número musical ensoñador ("She's a woman" *Scene* 11, pp. 50-51). Aquí Molina imagina a esa mujer refinada, y expresa su deseo de identificación con ella que es, por extensión, deseo de Valentín: «HOW LUCKY CAN YOU BE?/ SO LUCKY, YOU'LL AGREE/AND I WISH THAT SHE WERE ME /THAT/ WOMAN!». La canción remite asimismo al concepto presente en la novela, así como en las demás adaptaciones, de la identificación de Molina con el género femenino[73].

Para cerrar el primer acto con una *forward propulsion* y finalmente insertar un elemento central de la historia, o sea el recuento de películas, Molina entretiene a un Valentín que todavía sufre las secuelas de la intoxicación, con el final de "Birds of Paradise", una película supuestamente empezada antes, aunque el *book* la mencione por primera vez. Protagonizada por Aurora y ambientada en una selva latinoamericana, "Birds of Paradise" le permite al libretista ensayar en gran pompa la estética *kitsch* del musical con plumas y coreografía estilo carnaval de Río o revista musical *en travesti* ("Gimme love", *Scene* 12, pp. 53-54).

El segundo acto se abre, como es costumbre, con un resumen musical (*Entracte*) de las melodías recurrentes a la manera de una nueva *Ouverture.* Mientras tanto los dos prisioneros se están hartando con la comida supuestamente enviada por la madre de Molina, y éste sigue entreteniendo a Valentín con la narración de una película. Como en la novela, se manifiesta un cambio en el guerrillero que ahora parece adicto a la 'droga' cinematográfica del vitrinista:

[73] Este deseo de Molina està resumido en el tramo de diálogo que aparece en la novela al I capítulo: «Todos igual, que me vienen con lo mismo, siempre! / ¿Qué? / Que 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 uno se puede enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay/¿ Te dicen eso?/ Sí, y eso les contesto...¡regio! ¡de acuerdo! Ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser mujer» (Puig, 2002: 17). En la pieza teatral adaptada por Puig el diálogo aparece idéntico (id: 395-96). El guión de Leonard Schrader la retoma pero con la varición de insertarla en un diálogo entre Gabriel y Molina: «GABRIEL: I only like women. Women are the best thing in the world/ MOLINA: I totally agree. Women are the best thing in the world. That's why I want to be a woman" (Schrader, 1982).

ISSN: 1594-378X

> VALENTIN: … You know what I would feel like?
> MOLINA: You're hooked.
> VALENTIN: I'm not hooked.
> MOLINA: He's hooked
> VALENTIN: Allright, maybe I am, a little bit!
> MOLINA: Which one?
> VALENTIN: To save her lover, Aurora agrees to marry a man she doesn't love on the eve of the Russian Revolution.
> MOLINA: HE'S HOOKED!
> VALENTIN: Of course I'm hooked. You don't get this sort of thing in dialectical materialism. Please, Molina. (Act II, *Scene* 1, p. 57)

Análogamente a la película precedente, también de ésta, titulada "Flames of St. Petersburg", Molina cuenta sólo el trágico final de la historia, dando por sentado el resto. Lo que cabe señalar aquí, en el cotejo entre el Musical y las demás adaptaciones, es que ni Puig en su sinopsis, ni McNally en su libro escogen alguna de las películas que aparecen en la novela. Puig inventa integralmente mezclando elementos de dos de ellas: el ambiente caribeño y el aura de misterio de *I walked with a zombie,* y el melodrama de la película estilo mexicano años '40. El libretista, en cambio, a pesar de tomar prestadas a menudo las elecciones de Babenco, convierte la película Nazi en película Rusa ya que, como anota oportunamente Jill Levine «era menos ofensivo y más tópico (en el mundo post-guerra fría) que Molina, ingenuo, hiciera una payasada ideológica con el comunismo que aparecer como simpatizante nazi (¡y además sudamericano!)» (Levine, 1997: 325). Lo que sí se mantiene, es el final de "Flames of St. Peterburg" como una transposición en tierra soviética del epílogo de *Destino* y la protagonista Tatyana Alexandrovna – *vedette* de cabaret – como una fotocopia de la Leni de Babenco. Como ésta, Tatyana tiene una asistente que se llama Lisette a la que declara enfáticamente: «To be in love is the sweetest thing, Lisette. But to risk everything for love is even sweeter» (Act II, *Scene* 1, p. 61) convocando su propio destino fatal. También canta una canción ("Good Times", p. 58) en el night-club donde trabaja, como la Leni de Babenco cantaba "Si l'amour se moque de moi, je me moque de l'amour", escrita por el mismo Puig y única auténtica contribución del autor a la realización de la película. El número musical de Tatyana se entrevera con los recitativos en los que Molina cuenta "Flames of St.Petersburg", y concluye con un *pot-pourry* por cierto muy *kitsch* en que la heroína rusa muere cantando en español «¡VIVA LA GUERRA! ¡VIVA LA REVOLUCION, VIVA!» (p. 61), como si todas las revoluciones dieran lo mismo. En realidad no sólo es así según la lógica del gran teatro popular de Broadway donde no se fija uno en sutilezas con tal de que el mensaje quede claro, sino que también puede aplicarse aquí el razonamiento hecho a propósito del controvertido efecto paródico que la película nazi, así como contada por el Mo-

ISSN: 1594-378X

lina de Babenco, tenía sobre los espectadores[74]. Se entiende en el recitativo siguiente que introduce la proverbial defensa del *cinema for cinema's sake* hecha por Molina frente a las reservas de Valentín:

> VALENTIN: You know there's something profoundly wrong about your movies, don't you?
> MOLINA: What is that, doctor?
> VALENTIN: They're not real.
> MOLINA: Thank you. Of course they're not real. They're better than real. I need my movies to remind me that there can be beauty and grace and bravery and loyalty and kindness and love and yes, dumb jokes and singing and dancing and Technicolor and happy endings and love. I already said that. (Act, II, *Scene* 1, p. 61)

A parte de la reiterada exaltación de la fuga brindada por el cine, la generosa e intencional enfatización de los valores – lealtad, belleza, coraje, amor... – a través de los cuales Molina interpreta las historias de la pantalla, junto con los "dumb jokes", los "singing and dancing" y la espectacularidad de los "Happy endings" parece remitir metadiscursivamente al género musical, en una especie de defensa y legitimización de sus excesos, que resultan fuera de tono sólo para quién no esté al tanto de su código. Como en la novela, a la petición de Molina de que también Valentín le cuente una película, éste sólo sabe corresponder con la realidad, narrando su infancia miserable en el ya mencionado número musical "The day after that" (pp. 62-64), que a su vez acaba con un mensaje de esperanza declinado según la lógica hollywoodiense del triunfo del bien sobre el mal[75].

A ulterior confirmación de que McNally remitió principalmente a la versión cinematográfica de *El beso de la mujer araña* – elección discutible pero comprensible de cara a la inmane labor de condensación – sigue en recitativo el detalle, ausente en la novela, del prisionero encapuchado en el que Valentín reconoce al compañero de lucha al que había conseguido pasaporte falso y que en la película aparecía con el nombre de Américo, funcionando como anécdota para la detención del mismo Valentín[76].

---

[74] Véase, aquí, nota 33.

[75] «SOMEDAY WE'LL BE FREE /I PROMISE YOU, WE'LL BE FREE/ IF NOT TOMORROW/ THEN THE DAY AFTER THAT OR THE DAY AFTER THAT (…) AND THE WORLD THAT GIVES US PAIN /THAT FILLS OUR LIVES WITH FEAR/ON THE DAY AFTER THAT/WILL DESAPPEAR (…) AND THE WAR WE'VE FOUGHT TO WIN/ I PROMISE YOU WE WILL WIN/ IF NOT TOMORROW/THEN THE DAY AFTER THAT...», Act II, *Scene* 1, p. 64.

[76] «That prisoner was him, Molina. The one I got the passport to. One of the names they want from me» (p. 65). Sobre este personaje, que Terrence McNally saca directamente de la versión cinematográfica, siendo un invento de Babenco, Mauricio Viano (1986: 41-46) comenta: «Whereas in the novel Valentín is arrested for inciting factory workers to strike, Babenco shows his capture after he gave his passport to Americo, the old-time revolutionary we repeatedly see taken back to his cell bleeding. Americo is a complete invention of the film, is portrayed as someone who tries to escape but

ISSN: 1594-378X

Tampoco falta el detalle de la exagerada lista de compras que Molina le dicta al director – presente como matiz cómico en todas las versiones (p. 66) –, con la "variación" de que, como otros elementos, se coloca en un punto diferente de la narración con respecto al texto fuente. El ejemplo más llamativo de variación en el musical atañe, como se vio, al recuento de películas, que abre tanto la novela como las transposiciones teatral y cinematográfica y aquí se coloca, en cambio, al final del primer acto y al comienzo del segundo.

En el segundo acto, como es convención, todo lo asentado en el primero debe desarrollar sus consecuencias hasta el epílogo. En el cuarto y último encuentro con el *Warden*, éste presiona a Molina con la noticia de las malas condiciones de salud de la madre y le permite llamarla por teléfono, lo que ocasiona un número musical conmovedor ("Mama, it's me", pp. 67-68). El director le prospecta también la posibilidad de salir de la cárcel con un chantaje: «Tell him (a Valentín, *n.d.r.*) you're getting out in the morning, for good behaviour. Ask him if there's anything you can do for him on the outside. There's the door to freedom and your mother. You have the key to open it» (p. 68). Lo cierto es que, respetando un núcleo narrativo imprescindible, la novedad sacude la relación entre los dos prisioneros y acelera el momento clave del encuentro sexual entre ellos. Éste es simbolizado por el traspaso de Molina al espacio delimitado por Valentín al comienzo de la pieza con el metonímico "I draw the line"(Act I, *Scene* 2):

> MOLINA: … (*Moving towards him*) Oops! (*Indicating the floor*) I've crossed the line.
> VALENTIN: (*Strangely serious)* Let's forget about the line (Act II, *Scene* 3, p. 69)

y por una explícita declaración de afecto por parte del mismo: «... I'll really, really, miss you. I'll miss your housekeeping, I'll miss your chatter, I'll even miss Aurora and those movies" (*ibid.*), a raíz de la cual Valentín le pide a Molina hacer la fatal llamada después de su excarcelación. Como se sabe, Molina en un primer momento rechaza, pero la Mujer Araña se materializa empezando a tejer su tela y, en un dueto con él ("Anything for him", pp. 70-71) le convence de lo que, en el fondo, Molina ya sabe, es decir que lo haría todo por Valentín, no por su causa política, sino por amor, como las heroínas del cine:

> MOLINA: I'LL DO ANYTHING FOR HIM.
> HE MUST KNOW
> I'D DO ANYTHING FOR HIM.

---

fails, as someone whose struggle is right but whose rigid aderence to old models is detrimental. It is no accident that Valentín confesses of no longer believing in violence while describing his own encounter with Americo to Molina. As a figure of Valentín's past, as a father figure of the left, Américo – or the America that struggles – is the left frozen in its post-sixties stupor, the left that Babenco/Molina'skiss wants to awake».

ISSN: 1594-378X

I WANT HIM SO
I'VE NO INTEREST IN HIS CAUSE
LET THAT BE
PLEASE, GOD, LET TURN HIM AROUND
AND LOOK AT ME (Act II, *Scene* 3, p. 70)

Así convocado, Valentín interviene también en el número musical – que se vuelve un trío – a la manera de un *a parte* puesto que su discurso, muy contrariamente a lo que entendió Puig en su historia, revela cierto oportunismo que explicaría también la sucesiva entrega sexual:

VALENTIN: HE'D DO ANYTHING FOR ME
I CAN TELL
HE'D DO ANYTHING FOR ME
I KNOW HIM WELL
IF WE TOUCH BEFORE HE GOES
HE'LL MAKE THAT CALL
HE'D DO ANYTHING FOR ME
ANYTHING AT ALL (ibíd.)

Este punto del libro de McNally, en colaboración con Fred Ebb – de hecho responsable de las letras de las canciones – es acaso el único, dejando a parte los cambios debidos a sus convenciones, en que el musical traiciona el espíritu de la historia original. Porque, si es verdad que Molina no se convierte en guerrillero a pesar de comprometerse, ni Valentín en homosexual a pesar de concederse físicamente, al final de la novela éste ha cambiado mucho su actitud hacia lo femenino dejando de ser el marxista machista *malgré soi* que era y, lo que más importa, deja entender que su gesto es sincero y no utilitarista. Sea como fuera, el número musical tiene su efecto de cara a la *forward propulsion* hacia el epílogo, puesto que reúne los tres protagonistas del melodrama de amor y muerte que es el corazón de *Kiss of the Spider Woman*. Sigue el encuentro sexual *en fundido,* igual que en la película de Babenco, porque, como rubrica la indicación escénica – "LIGHTS DOWN SLOWLY" –, Valentín apaga la vela mientras atrae a Molina hacia su cama...

La cuarta escena se abre directamente con Chita Rivera en el papel de Mujer Araña cantando el famoso número musical "Kiss of the Spider Woman" (p. 72-74), esta vez ejecutado por completo, y sin necesitar ningún recitativo como comentario, porque se entiende que Molina saldrá de la "prueba de amor" definitivamente convencido de aceptar la propuesta de Valentín, yendo así al encuentro de su destino fatal anunciado por la canción.

Sobre el *underscore* de "Over the wall", el *Warden*, como había prometido, pone a Molina en libertad y, mientras los prisioneros cantan toda su envidia, insta a Marcos a seguirle porque «He's in love. He will make his move» (p. 76) y muy pronto los

ISSN: 1594-378X

llevará a los compañeros de Valentín. Las acciones de Molina fuera de la cárcel se resumen brevemente en el reencuentro con la madre, con el colega vitrinista Aurelio y con Gabriel, mientras el motivo musical – por boca del director y de los prisioneros – recalca la espera de su inminente caída en la trampa. La función de la "loca" Aurelio, que aparece exclusivamente en un breve recitativo es la de subrayar el cambio de Molina:

> AURELIO: … What's the matter with you? You don't speak. You're not working. Where's my best friend?
> MOLINA: I can't do this anymore, Aurelio
> AURELIO: What? Make our ladies beautiful?
> MOLINA: Any of this...
> AURELIO: Don't get uppity with me, Rio Rita. Remember, darling, I knew you then! What did they do to you in that prison? (Act II, *Scene* 6, p. 78)

La mención a la cuestión del trato entre "locas" y de los apodos mutuos, que en la novela tenía una específica función narrativa, se condensa aquí en uno sólo, aunque remita, de forma significativa, a una "Rita", supuestamente "Hayworth". La escena acaba con la conversación telefónica en *off* entre Marta y Molina y se cierra con la última estrofa de "Over the wall" cantada por los prisioneros.

El final de la pieza, con la séptima escena, merece una comparación con todos los demás finales, en particular el previsto por Puig en su sinopsis. El libro de McNally muestra a un Valentín llevado por Marcos y Esteban a la sala de interrogatorios donde le espera el director con un prisionero encapuchado que resulta ser un Molina extenuado por la tortura. Le han capturado mientras llamaba por teléfono desde una cabina y han tratado de obtener sin éxito el nombre del destinatario de la llamada. Es ahí que Valentín se da realmente cuenta de haber puesto en peligro la vida del amigo, porque el director amenaza matarlo delante de sus ojos si no confiesa. A lo largo de un diálogo cerrado en el que el guerrillero trata también de convencerle de que se rinda mientras él se niega, empieza un *countdown* al término del cual el director le dispara a Molina que, muriendo, declara su amor sobre las primeras notas del que será el último número musical:

> WARDEN: Three. Who were you calling? Talk you fucking faggot, or I'll blow your fucking head off.
> MOLINA: I love you
> (*The WARDEN pulls the trigger. Pistol shot. MOLINA's body slumps lifelessly. VALENTIN cries out convulsively)*
> VALENTIN: Molina! Molina! (Act II, *Scene* 7, p. 82)

Según la índole fantástica y alusiva del teatro, cuyas convenciones permiten a los personajes fallecidos levantarse tan tranquilamente para recibir las ovaciones del

ISSN: 1594-378X

público, al final de la pieza teatral escrita por Puig un Molina muerto conversaba con un Valentín en poder de la morfina sobre sus respectivos destinos. En la versión musical, McNally toma prestada la idea de un epílogo surreal, supuestamente sugerido por el autor mismo después del preestreno[77]: al comenzar la música de "Only in the movies" el difunto Molina se levanta mientras se abre el telón, sobre un fondo donde los barrotes han desaparecido del escenario y en su lugar aparecen tres o cuatro filas de butacas de cine. Aquí su madre, en uniforme de *usherette,* hace acomodar a la entera compañia mientras que los ex-prisioneros, esta vez en calidad de asistentes a la 'diva' Molina, le ayudan a vestir un frac blanco con el que bailará un vals-tango figurado con la Mujer Araña al mismo tiempo que todo el mundo, los personajes convertidos en espectadores de cine y el público en la sala, aplauden el número... La melodía es una variación sobre "Her name is Aurora" y se cierra con un significativo «His name was Molina» repetido tres veces antes de que éste y la Mujer Araña se besen, la compañía aplauda otra vez y caiga el telón: *END OF PLAY*. Lo que queda claro en el final, es que Molina ha muerto – mientras que Valentín sigue encarcelado pero vivo – , no por abrazar una causa política, sino por amor y emulación de sus estrellas de cine, un concepto ya expresado anteriormente y que se repite en el verso «VIVA LA GUERRA/ VIVA LA REVOLUCION» que Molina retoma de "Flames of St.Peterburg" añadiendo un significativo «*VIVA WHATEVER IT IS*» (p. 84).

Este concepto clave, ya explícito en la novela y respetado en todas las versiones, queda a salvo y en evidencia también en el musical, cuyas normas – además – no preven un final abierto o ambigüo. De esto era consciente el mismo Puig, que en su sinopsis les hacía morir a los dos modificando el epílogo mismo de la novela, o, mejor dicho, clausurando un final que quedaba de alguna forma en suspenso con el sueño-monólogo de Valentín del que no era posible deducir el destino del guerrillero. En la cuarta y penúltima escena de su versión para musical, Puig imagina a un Valentín otra vez solo como al comienzo de la pieza, esta vez porque Molina ha salido bajo palabra. La novedad es que el escritor recurre a la presencia de un nuevo compañero de celda al que Valentín, tomando el papel que fue de Molina, pueda contar – como si fuera una película – la muerte del amigo[78]. En la escena final, un Valentín agonizante después de una enésima sesión de tortura, gracias a una inyección de morfina se escapa con la fantasía a una isla donde encuentra a una Mujer

[77] Comenta Graciela Goldchluk (Puig, 2004a: 134) en la introducción a la sinopsis de Puig fechada en 1988: «Harold Prince estuvo a cargo de la versión para musical de *El beso de la mujer araña* y consideró la posibilidad de usar un libreto escrito por Puig, lo que finalmente no pudo concretarse. No obstante, luego de la presentación *off-Broadway* a la que concurrió, Puig introdujo modificaciones al espectáculo, como por ejemplo el final, donde los personajes asisten desde una platea al baile de Molina y Valentín con la Mujer Araña». Goldchluk, sin embargo, no especifica todos los demás cambios autógrafos hechos por el escritor argentino sobre la versión de McNally.

[78] «Le cuenta acerca de las películas de Molina, y acerca de la última, la historia de un convicto que parte bajo palabra y esseguido por la policia. Él pasa el mensaje de su compañero de celda a un grupo político y es descubierto por la policía. Pero antes de que los policías lo atrapen les pide a los activistas que lo maten para que las autoridades no le saquen ninguna información», (ibíd: 149).

ISSN: 1594-378X

Araña/Molina que le cuida, pero «es un sueño breve» porque Valentín, finalmente, muere solo en su camilla. A pesar del esfuerzo por adaptarse a las reglas del género, un epílogo como el pensado por Puig hubiera sido, de hecho, demasiado angustioso y en tono menor, impidiendo el gran final tranquilizador y *vivace con brio* recomendado por las convenciones...[79]

El preestreno del musical en la State University de Nueva York en Purchase el 24 de mayo de 1990, al que asistió Manuel Puig fue un fracaso de público y recibió también una pésima reseña por Frank Rich en el *New York Times,* que disgustó mucho al autor. Por desgracia nunca llegó a saber lo saludables que fueron esas críticas porque murió al cabo de sólo dos meses. De hecho *Kiss of the Spider Woman* recibió unos ajustes tales que dos años después fue estrenado con gran éxito en Toronto y luego en el West End londinense con el mismo cast que, en 1993, triunfó en el Broadhurst Theatre de Broadway, ganó el prestigioso Tony Award – el mayor reconocimiento del teatro americano –, y fue objeto de 904 representaciones a lo largo de tres años y de sucesivos reestrenos en todo el mundo[80].

[79] «Il finale è in assoluto il punto più delicato, l'ultima aggiunta sopra un castello di carte, la ciliegina sulla torta, e deve essere adeguato, per tono e per stile, al resto dello show, ma soprattutto non deve spezzarne il ritmo e l'andamento crescente: il finale deve investire la platea con l'emozione culminante, al seguito del rilascio della tensione, qualunque sia l'esito della storia. Ogni mezzo è lecito per confezionare questo delicato ed intenso momento teatrale, e generalmente ci si serve di tutti i canali comunicativi disponibili. La sensazione provata alla fine dello spettacolo sarà ciò che lo spettatore ricorderà ripensandovi, e che garantirà il suo successo e la sua permanenza in scena: deve dunque essere memorabile», (Venturino, 2000: 198).

[80] *Kiss of the Spider Woman* fue representado en calidad de *workshop* en el Performing Arts Center, State University of New York en Purchase en mayo de 1990. Dirigido por Harold Prince con coreografía de Susan Stroman, tenía en el cast a John Rubinstein, Kevin Gray, Lauren Mitchell y Harry Goz. Una tentativa de persuadir a los críticos newyorquinos de no reseñar esta producción experimental fracasó, por lo que salió la nota negativa de Frank Rich en el *New York Times* (Rich, Frank, Review/Theater; "In a Prison Cell, 2 Men and a Movie Musical", *The New York Times,* June 1, 1990) junto con otras, también negativas. Dos años después, el productor Garth Drabinsky se involucró en el proyecto con su firma Livent y produjo el show en Toronto donde fue estrenado en el St. Lawrence Centre for the Arts, Bluma Appel Theatre en junio de 1992, con el mismo cast (Brent Carver como Molina, Anthony Crivello como Valentin y Chita Rivera como Spider Woman/Aurora) que lo estrenaría en el Shaftesbury Theatre de Londres el 20 de octubre de 1992, donde tuvo 390 representaciones, siempre dirigido por Harold Prince con coreografía de Rob Marshall. Esta producción ganó el Evening Standard Award for Best Musical. Por fin llegó a Broadway en el Broadhurst Theatre el 3 de mayo de 1993 y se clausuró el 1° de julio de 1995 después de 904 representaciones. Se estrenó en Buenos Aires, traducido por Pedro Orgambide y Alberto Favero, en el Teatro Lola Membrives el 2 de mayo 1995. Siempre dirigido por Harold Prince con los mismos coreógrafos, tenía en el cast a Valeria Lynch como Mujer Araña/Aurora, y a Aníbal Silveyra y Juan Darthes respectivamente en el papel de Molina y de Valentín. *Kiss of the Spider Woman* ganó el 1993 Tony Award, como Best Musical, pero asimismo: Best Book of a Musical (Terrence McNally), Best Original Score (John Kander, Fred Ebb); Best Performance by a Leading Actor in a Musical (Brent Carver); Best Performance by a Leading Actress in a Musical (Chita Rivera); Best Performance by a Featured Actor in a Musical (Anthony Crivello); Best Costume Design (Florence Klotz). El más reciente reestreno en el mundo ha sido una produccion reducida a un cast de 7 en el Darlinghust Theatre de Sydney, Australia el 13 de julio de 2010.

ISSN: 1594-378X

¿Le gustaría a Manuel Puig? Aún así es probable que no. Sin embargo ¿cuál autor se conforma totalmente con las adaptaciones de su obra? Y un escritor tan aficionado a la comedia musical seguramente iba a tener reservas sobre el resultado, pero quizás no tanto como en el caso de la película, porque por lo menos, sospecha Levine (2002: 347), «el glamour, las extravagancias ultrakitsch y el estrellato de Chita Rivera, le hubieran provocado un enorme placer». Al final de este recorrido lo que creo que por cierto se puede afirmar es que, a pesar de los desaires más o menos explícitos de la crítica por este género popular, la versión musical a la par de las otras, cada una respetuosa de sus medios expresivos y empeñada – con mayor o menor éxito – en el esfuerzo de mediar entre espíritu y letra, ha contribuido a poner en evidencia las potencialidades y el inagotable caudal de significación de la afortunada novela de Manuel Puig. Seguramente con *El beso de la mujer araña* se dio el cortocircuito que el autor venía preparando desde su exordio al mezclar estilos y elementos heterogéneos – «la basura que arrojaba la gente culta» en palabras del mismo[81] – demostrando que la experimentación y la renovación técnica no son contradictorias con las formas populares (Piglia, 1993: 115). Este oficio le fue correspondido circularmente gracias a la acogida de *El beso de la mujer araña* por otros medios acabando, como broche de oro, con el más popular y espectacular de todos, en una especie de *mise en abyme*, que ha ultrapasado la existencia del autor, y promete todavía una larga vida de re-presentaciones.

Bibliografía

ALMADA ROCHE, Armando (1992) *Buenos Aires, cuando será el día que me quieras: conversaciones con Manuel Puig*, Buenos Aires, Vinciguerra.

AMÍCOLA José y Graciela SPERANZA, eds. (1997) *Encuentro Internacional Manuel Puig,* Rosario, Beatriz Viterbo.

BALDERSTON, Daniel y Francine MASIELLO , eds. (2007) *Approaches to teaching Puig's kiss of the Spider Woman,* New York, The Modern Language Association of America.

CHATMAN, Seymour (1980) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca- London, Cornell University Press.

COHEN, Keith (1994) "Unweaving Puig's *Spider Woman:* Ecphrasis and Narration", *Narrative,* 2. 1, pp. 17-28.

CONTE, Tonino y Emanuele LUZZATI (2001) *Facciamo insieme teatro*, Bari, Laterza.

CORTELLAZZO, Sara y Dario TOMASI (1998) *Letteratura e cinema,* Bari, Laterza.

[81] «Hice mi obra, creé mi estilo, con los deshechos, con la basura que arrojaba la gente culta; (…) Con el mal gusto que ellos despreciaban y pensaban inútil, armé mi discurso y le dí peso a mi lenguaje», en Almada Roche, 1992: 43.

ISSN: 1594-378X

DEJONG, Nadine (1998) "Mutaciones de la mujer araña: análisis comparativo de las versiones novelística, dramática y cinematográfica de una novela de Manuel Puig" en *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada,* 9, pp. 157-72.

ECO, Umberto (2003) *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.

ENGEL, Lehman y Howard KISSEL (2006) *Words with music. Creating the Broadway Musical Libretto*, New York, Applause Theatre & Cinema Books.

FRANKEL, Aaron (2000) *Writing the Broadway Musical,* Cambridge, Massachussets, Da Capo Press.

GIMFERRER, Pere (1985) *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.

GOLDCHLUK, Graciela (1997) "Cronología de la producción escrita de Manuel Puig", en Lorenzano, 1997: 139- 167.

GOYTISOLO, Juan (1991) *Manuel Puig. El bosque de las letras,* Madrid, Alfaguara.

KULIN, Katalin (2008) "*El beso de la mujer araña*, novela y película", en A. Blas, G. Menczel y L. Sholtz, eds., *El reverso del tapiz. La traducción literaria en ámbito hispánico. IV Coloquio Internacional*, Budapest, Instituto Cervantes, pp. 248-256.

LEVINE, Suzanne Jill (1997) "Novela/ teatro/ cine/ musical: de *Kiss* a *Kitsch*", en Amícola y Speranza 1997: 320-326.

-------- (2002) *Manuel Puig y la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.

––––– (2007) "Kiss of the Spider Woman: the Adaptations" en Balderston y Masiello, eds., p. 132.

––––– (2009) *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*, University of Illinois, Champaign, Dalkey Archive Press.

LORENZANO, Sandra, ed. (1997) *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig,* México UNAM.

MARTINETTO, Vittoria (2007) "La lengua salvada por la madre: Manue Puig y el exilio" en J. Martínez, ed., *Exilios y residencias. Escrituras de España y América*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 209-232.

MERRIM, Stephanie (1985) "Through the Film Darkly: Grade "B" Movies and Dreamwork in *Tres tristes tigres* and *El beso de la mujer araña*", en *Modern Language Studies,* 15.4, pp. 300-312.

METZ, Christian (1972) *Essais sur la signification au cinéma,* tome II, Paris, Klincksieck.

MITRY, Jean (1965) *Esthétique et psychologie du cinéma. II Les formes*, Paris, Éditions Universitaires.

ISSN: 1594-378X

PIGLIA, Ricardo (1993) *La Argentina en pedazos,* Buenos Aires, Ediciones de la Urraca

PINET, Carolyn (1991) "Who is the Spider Woman?" en *Rocky Mountain Review of Language and Literature*", 45. 1/2, pp. 19-34.

PUIG, Manuel (2002) *El beso de la mujer araña*, Ed. crítica de J. Amícola y J. Panesi, París, Colección Archivos.

––––– (2004a) *Un destino melodramático. Argumentos,* G. Goldchluk, ed., México/ Buenos Aires, El cuenco de plata.

––––– (2004b) *Los siete pecados tropicales y otros guiones*, G. Goldchluk, ed., Buenos Aires, El cuenco de plata.

––––– (2006) *Querida familia: cartas americanas. Tomo 2, New York-Rio (1963-1983),* G. Goldchluk, ed., Buenos Aires, Entropía.

------- (1997) *Bajo un manto de estrellas. El misterio del ramo de rosas*, G. Goldchluk, J. Romero, eds., Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

------- (1998a) *La Tajada. Gardel, uma lembrança*, G. Goldchluk, J. Romero, eds., Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

-------- (1998b), *Triste golondrina macho. Amor del bueno. Muy señor mío*, G. Goldchluk, J. Romero, eds., Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

––––– (2009) *Teatro reunido,* J. Dubatti, ed., Buenos Aires, Editorial Entropía

ROMERO, Julia, ed. (2006) *Puig por Puig. Imágenes de un escritor,* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

––––– (2008) "Manuel Puig: un destino melodramático" en *El mapa del imperio. Del escritorio de Manuel Puig al campo intelectual,* La Plata, Al Margen.

SANTORO, Patricia (1997) "*Kiss of the Spider Woman,* Novel, Play and Film: Homosexuality and the Discourse of the Maternal in a Third World Prison" en A. M. Stock, ed., *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 121-140.

SCHRADER, Leonard (1982) *Kiss of the Spider Woman,* (First Draft), http://www.screentalk.org

SONTAG, Susan (1967) *Against Interpretation and Other Essays,* London, Eyre Spottiswoode.

SOSNOWSKI, Saúl (1973) "Entrevista a Manuel Puig" en *Hispamérica*, 1.3 , p. 70.

SPERANZA, Graciela (2000) *Manuel Puig. Después del fin de la literatura,* Buenos Aires, Norma.

SWAIN, Joseph (2002) *The Broadway Musical. A critical and Musical Survey,* Lanham, Md/Oxford, Scarecrow Press.

ISSN: 1594-378X

SWANSON, Philip (1989) "Sailing away on a boat to nowhere: *El beso de la mujer araña* and *Kiss of the Spider Woman,* from novel to film", en J. Lowe, P. Swanson, eds., *Essays on Hispanic Themes in Honour of Edward C. Riley,* Edimburg, Departamento de Estudios Hispánicos, University of Edimburg, pp. 331-359.

VENTURINO, Sara (2000) *Musical: istruzioni per l'uso*, Roma, BMG Ricordi.

VIANO, Mauricio (1986) "Reviewed work(s): *Kiss of the Spider Woman,* by Héctor Babenco, *Film Quarterly*", 39.3, pp. 41-46

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

ISSN: 1594-378X