

**CUADERNOS
DE LITERATURA**

Cuadernos de Literatura

ISSN: 0122-8102

cuadernos.literatura@javeriana.edu.co

Pontificia Universidad Javeriana

Colombia

Masiello, Francine

Puig-Donoso-ripstein: la historia de un deseo transformado

Cuadernos de Literatura, vol. XVIII, núm. 36, julio-diciembre, 2014, pp. 268-280

Pontificia Universidad Javeriana

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439843033019>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Puig-Donoso-Ripstein: la historia de un deseo transformado

Puig-Donoso-Ripstein: The Story of a Transformed Desire

Puig-Donoso-Ripstein: história de um desejo transformado

Francine Masiello

UNIVERSITY OF CALIFORNIA AT BERKELEY, ESTADOS UNIDOS

Profesora de literaturas hispánicas y literatura comparada en la Universidad de California, Berkeley. PhD en Literatura. Entre sus libros figuran *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia* (1986), *Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna* (1997), *La mujer y el espacio público: el periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX* (1994), *El arte de la transición* (2001), *El cuerpo de la voz: poesía, ética, cultura* (2013). Correo electrónico: frm@berkeley.edu

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.CL18-36.pdrh

Resumen

Se trata de un triángulo laboral entre José Donoso, Manuel Puig y Arturo Ripstein con respecto a la adaptación de *El lugar sin límites* al cine y, más adelante, con respecto al diálogo que Puig entabla entre el guión de la película y *El beso de la mujer araña*. Enfocamos primero la transformación de la novela de Donoso en manos de Puig y sus sucesivas adaptaciones coetáneas, primero por Ripstein, quien altera el guión de Puig, eliminando de él su aspecto sucio y corpóreo, y luego la adaptación del mismo Puig, quien toma de su guión varias estrategias fílmicas que formarán el núcleo de su novela. Basado en materiales descubiertos en el archivo de la familia Puig, el ensayo pone en evidencia los circuitos de deseo de los varios autores y señala la distancia entre el original y la copia, entre lo dicho y lo suprimido, con lo cual la película pasa de ser una performance de baile y seducción a un arte de contar que definirá a los personajes de la novela de Puig.

Palabras clave: adaptación; intertexto; travestismo; José Donoso; Manuel Puig; Arturo Ripstein

Abstract

We talk about a work triangle between Jose Donoso, Manuel Puig and Arturo Ripstein, regarding the adaptation to the cinema of *El Lugar sin Límites* and, afterwards, regarding the dialogue that Puig establishes between the script and the movie *El Beso de la Mujer Araña*. Firstly, we focus on the transformation made by Puig of the novel written by Donoso and the successive contemporary adaptations. A first adaptation by Ripstein, who modifies the script made by Puig and removes the filthy and corporeal aspect; then, the adaptation of Puig himself, who takes from his script several filmographic strategies that will make up the core of his novel. Based on materials discovered in the Puig family archive, this essay brings to light the desire circuits of the authors and points out the distance between the original and the copy, between what was said and what was removed. All of these make the movie go from a dance and seduction performance to a storytelling art that will define the characters in the novel by Puig.

Keywords: adaptation, intertext, transvestism; José Donoso; Manuel Puig; Arturo Ripstein

Resumo

Trata do triângulo laboral entre José Donoso, Manuel Puig e Arturo Ripstein em relação com a adaptação de *O lugar sem limites* ao cinema e, mais além, no que diz respeito ao diálogo que Puig estabelece entre o roteiro do filme e *O beijo da mulher-aranha*. Focamos primeiro a transformação do romance de Donoso nas mãos de Puig e suas sucessivas adaptações coetáneas, primeiro por Ripstein, quem altera o roteiro de Puig eliminando dele seu aspecto sujo e corpóreo, e após a adaptação do Puig próprio, quem tira do seu roteiro várias estratégias fílmicas que formarão o núcleo do seu romance. Baseado em materiais descobertos no arquivo da família Puig, o ensaio põe em evidencia os circuitos de desejo dos vários autores e remarca a distância entre o original e a cópia, entre o dito e o suprimido, com o qual o filme vira de ser uma performance de dança e sedução para uma arte de contar o que vai definir as personagens do romance de Puig.

Palavras-chave: adaptação; intertexto; travestismo; José Donoso; Manuel Puig; Arturo Ripstein

RECIBIDO: 25 DE ENERO DE 2014. APROBADO: 1 DE MARZO 2014. DISPONIBLE EN LÍNEA: 30 DE JULIO DE 2014.

Cómo citar este artículo:

Masiello, Francine. "Puig-Donoso-Ripstein: la historia de un deseo transformado". *Cuadernos de Literatura* 18.36 (2014): 268-280.
<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.CL18-36.pdrh>



“Tu cuerpo es una copia de Venus”

BOLERO

SE TRATA DE una historia conocida. A pedido de Arturo Ripstein, Manuel Puig escribió un guión basado en *El lugar sin límites* (1966), la novela de José Donoso. La relación entre el director y el guionista fue difícil. Según Ripstein, Puig “hacía unas cosas muy raras, y escribió algo que no iba con la película” (“Ripstein destaca”). Sin embargo, Ripstein elogió a Puig por haber dado “la estructura básica de la película” y por haber elegido el baile del final; según Ripstein, esta última fue una idea nada menos que genial (Peña). Para concluir el guión, Ripstein pidió ayuda a José Emilio Pacheco y luego a Cristina Pacheco y Carlos Castañón. *El lugar sin límites* se estrenó en 1977; el nombre de Puig no figuró en la lista de créditos de la película, ni tampoco los nombres de los demás¹.

A partir de dos textos —el tratamiento general esbozado por Puig y luego su guión inédito que cubre lo que vendrán a ser los primeros 118 minutos de la película (y agradezco a la familia de Puig en Buenos Aires por haberme alcanzado estos materiales)—, se intenta aquí trazar los tics estilísticos que Puig desprendió de la novela de Donoso y ver a partir de ellos cómo Ripstein reescribió el texto de Puig. El eje de discusión está en el tratamiento de la ambigüedad. El modo en que Puig y Donoso, cada uno a su manera, insisten en la doble voz de la travesti frente a la voz monocorde del poder es un punto para destacar. En este sentido, el circuito de deseo de cada escritor es distinto; fluyen diferentes pasiones no articuladas en la novela, pero que sí aparecen en la película. Finalmente, el guión de ésta nos lleva a la puesta en escena y el asunto de la adaptación. No solo la transformación de la novela de Donoso en manos de Puig sino las posibles adaptaciones coetáneas. Entre ellas, la manera en que Puig dialoga, poéticamente, con su propia obra. Y aquí me refiero no a los otros guiones de cine que él mismo había escrito durante su estadía México² sino al diálogo que se arma entre el guión de *El lugar sin límites* y su gran novela, también de 1976, *El beso de la mujer araña*.

1 Ripstein ha insistido a lo largo de los años en la colaboración de Cristina y José Emilio Pacheco y Castañón, quizás para disminuir la importancia de la participación de Puig (véase, por ejemplo, la entrevista con Ripstein, “De ambigüedades, *El lugar sin límites*” (184). Para complicar el tema, José Emilio Pacheco comenta su propio papel en la escritura del guión: “No hice el guión de *El lugar sin límites*, obra exclusiva de Arturo Ripstein. Me limité a mexicanizar sin pago ni crédito los diálogos argentinos y chilenos. Me gustaría mucho haber colaborado en esa película. No fue así” (Pacheco).

2 Sobre los guiones de Puig, escritos durante su estadía en México, véase Goldschluk.

Mi plan, entonces, no es el de identificar la primacía de la fuente original, un punto de partida fijo, ni de quedarme con los detalles de la pelea Ripstein-Puig, ni de declarar quién de ellos habrá ganado en el campo de los méritos estéticos. Más bien, a partir de *El lugar sin límites*, en sus registros tanto literarios como fílmicos, espero abrir una reflexión sobre las prácticas de la adaptación y el movimiento entre textos y géneros. Tomo la idea de Deborah Cartmell e Imelda Whelehan cuando piden ver cómo cine y relato funcionan como “intertextos” (3). Lo que propongo, entonces, es un espacio para comentar lo visto y lo invisible, lo dicho y lo suprimido, poner ojo en la ambigüedad del enunciado que, curiosamente, en una historia sobre la travesti Manuela, produce su propio travestismo. Digamos que el trabajo con el original y la copia en la adaptación fílmica es parecido al de un cuerpo travestido. Es también un trabajo con el arte de filmar, con el tiempo de narrar; es un trabajo con la repetición y el arte de inventar, dando forma al cuerpo de la película. Propone un trabajo con la repetición y la copia a base de un texto anterior a la película; sostiene un hilo eléctrico entre el código verbal del relato previo y el código visual del filme. Pero hay otro detalle: al obligarnos a pensar en *El beso de la mujer araña*, una novela que Puig termina de escribir en los últimos meses de 1975, el mismo periodo que le ocupa la escritura del guión de Ripstein, la adaptación asume otro camino, propone otra red de significados, llevándonos a un espacio extradiegético si quieren, a una propuesta estética que no figura en el circuito conocido establecido por la novela de Donoso y que se cierra en la película de Ripstein. Es decir, la presencia de *El beso de la mujer araña* hace pensar en una hipótesis de adaptación centrífuga, extramuros por decirlo así, que nos obliga a ver nuevamente la película y la novela y asignarles otras fuentes de sentido.

Empecemos brevemente con la *nouvelle* de Donoso. La historia es minimalista, ocurre en un solo día en el pueblo deshabitado del Olivo. La travesti Manuela, copatrona de un burdel de mala muerte compartido con su hija, la Japonesita, se entera de la llegada de Pancho Vega. El año previo, aprendemos, en lo que pareció ser un ataque homofóbico mezclado con una confusa pasión por Manuela, Pancho había golpeado a la travesti, amenazando con volver al pueblo para matarla directamente. Por lo tanto, la memoria de Pancho despierta en Manuela temor mezclado con deseo. En las primeras escenas, Manuela va en busca del hilo rojo que le falta para coser su vestido de baile rojo y así conquistar a Pancho cuando llegue al burdel. La Japonesita, mientras tanto, repite su deseo de tener luz eléctrica para su casa y burdel, y espera que el patrón del pueblo, un tal don Alejo, se lo conceda.

Donoso ofrece dos *flashbacks* que ayudan a penetrar las complejidades de la historia. En uno, nos enteramos de la situación del pueblo del Olivo y la fuerza autoritaria del poder en manos de don Alejo, dueño de casi todas las propiedades

del pueblo y también del local que en el futuro será el prostíbulo de la Japonesita y Manuela. Delante de don Alejo, Manuela baila flamenco al son de un tocadiscos; se oye “El relicario” y los hombres del pueblo bailan con Manuela, la persiguen hasta el río, donde la desnudan y se entretienen con ella. Es un abuso obviamente, pero Manuela se ríe. Allí, don Alejo le propone a la dueña del prostíbulo, la Japonesa Grande, que seduzca a Manuela. Si logra hacerlo, la Japonesa Grande le ganará a don Alejo la propiedad donde está situado el burdel.

El segundo *flashback* de la novela se inicia desde la mirada de Manuela, quien, horas más tarde y temerosa de la amenaza de Pancho, se esconde en el gallinero del burdel, y allí se acuerda de la escena de su amor con la Japonesa Grande. Un extraordinario episodio de seducción y conquista en el cual la Japonesa Grande juega con los géneros sexuales para poder calentar a Manuela. “Yo soy la macha y tú la hembra”, le dice a Manuela, en lo que viene a ser uno de los momentos claves de la novela, pues señala la transformación de papeles sexuales establecidos (Donoso 60). A escondidas, don Alejo espía, pues había insistido en ver “los cuadros plásticos” de la escena del amor como parte de la apuesta (46). Satisfecho con lo que ve, don Alejo le regala la casa a la Japonesa Grande y Manuela. Pero la escena es más que un tratado sobre propiedad y poder pues del acto sexual nace la Japonesita. Por lo tanto, Manuela es papá y mamá. Volviendo al momento presente, Manuela sigue miedosa y espía a Pancho, que ahora está en el burdel bailando con la Japonesita. Llena de deseo por Pancho, Manuela se enoja con la Japonesita porque ve en ella una rival. “Que aprenda a ser mujer a la fuerza” dice Manuela y, luego, imaginado a Pancho como interlocutor, afirma: “Haz lo que quieras con la Japonesita” (61). Y así, se pone su vestido de flamenco y sale a bailar con él al son de “El relicario” con el plan de conquistar a Pancho. Los dos se tocan, se miran, se besan. El cuñado de Pancho los ve, denuncia a Pancho por ser homosexual, y le urge a vengarse de Manuela. Los dos la persiguen por el pueblo, la golpean o, como dice Donoso, “castigándolo, castigándola, castigándose” (74); aparecen con su propia fuerza erótica, pero al final, sospechamos la muerte de Manuela sin saberlo con seguridad. En el último capítulo, la Japonesita espera a Manuela, espera la electricidad prometida por don Alejo y se acuesta sin vela. Fin de la novela.

La película rearma el orden cronológico de ésta; en especial, es notable la reducción de los dos *flashback* a uno para que el mayor impacto de la traición y la muerte de Manuela ocupe la segunda mitad de la película. Pero, más importante aún, los cuerpos y las ambigüedades del deseo también se desvían de la propuesta de Donoso. Y aquí, creo, está la clave para entender la adaptación fílmica de la novela.

Las preguntas para el guionista de la película obviamente parten de la novela. Primeramente, la manera de sostener el énfasis en el cuerpo. Y dos, la manera de sostener la memoria —no solo la memoria de los individuos sino la memoria colectiva—. ¿Quién es dueño de la memoria y quién es dueño de la historia de su cuerpo? De entrada, Donoso entiende que la materialidad del cuerpo simboliza su valor como propiedad (el cuerpo que se vende para el placer del otro); además, el debate sobre la propiedad nos lleva a la cuestión del poder, un poder ejercido por don Alejo primeramente, pero también al deseo ejercido por los que desean ascender la escala social (Octavio, el cuñado de Pancho, y de alguna manera, la Japonesita). Desde la primera escena de su guión, Puig sigue las indicaciones de Donoso y pone énfasis en el cuerpo carnoso de Pancho. La película, de esta manera, abre con un enfoque en un par de brazos fuertes sobre el volante de un camión, brazos sin cabeza (y aquí debo de decir que, en la obra de Donoso, el camión de Pancho no aparece hasta el capítulo siete, o sea hacia la mitad de la novela). En la escena siguiente, en el interior de una casa (después sabremos que es el burdel), vemos una pareja, un hombre y una mujer. En la película, Ripstein enfoca la mano de Manuela sobre la frazada. Sí, Puig escribe sobre el cuerpo, pero Ripstein lo acentúa aún más. Éste propone una especie de *kinesthesia*, señala cómo los cinco sentidos responden a la amenaza del otro, cómo la materialidad del cuerpo fragmentado incita las pasiones. El guión ofrece una serie de efectos físicos, el filme ofrece otros.

El guión de Puig es sucio para subrayar los efectos del cuerpo. En la página tres del guión, Pancho quiere atender a sus necesidades. Puig escribe: “Pancho quiere cagar”. Dice además que “no puede salir de la mierda”, refiriéndose a su situación económica y social. Por contraste, Octavio, su cuñado, es limpio y ordenado. Ripstein saca la obscenidad del guión, posiblemente debido a la censura galopante de la época en que se filmó la película (los años de Luis Echeverría). Pero Puig persiste. En el guión, Manuela va de visita a la habitación de una prostituta; observa el desorden, y pone énfasis en la saliva y el semen que se ve por el piso. Ripstein otra vez retira la referencia, posiblemente por miedo a la censura. De parte de Puig, vemos una incesante presión sobre el texto para demostrar un cuerpo vivo, sucio, sensible en la forma. Ripstein va por otro camino, utilizando los recursos que el género cinematográfico le da: color, luz, música, sonido, movimiento y, sobre todo, el voyerismo como estrategia —tanto el de los personajes como el de los espectadores—. Para nosotros, está la pregunta sobre las posibles maneras de registrar la repartición de lo sensible (la frase es de Jacques Rancière), además de sostener el cuerpo del pobre frente al peligro de ser borrado por los ricos. Cómo registrar la modernidad, la transformación de capitales y sus efectos sobre el cuerpo del individuo sometido a la represión.

Empecemos con el color y la luz. Impuesto en el escenario desértico y abandonado (en especial en la caza de Manuela hacia el río, que parece una escena fellinesca), se ve el color rojo del vestido de ella, el rojo de los vestidos de las prostitutas, el rojo del burdel para señalar el deseo sexual sobre el trasfondo del pueblo abandonado y estéril. El rojo del camión de Pancho. Frente a esto, la pintura verde limón de la tienda de su cuñado Octavio, que representa la ley y el orden. Pasión versus frialdad y mesura, los colores de la película señalan la disposición de los personajes. Anticipan vínculos entre ellos, obligan a fijar la mirada en los códigos simbólicos producidos bajo la luz, ayudan a rememorar la experiencia del cuerpo, a sostener la pasión.

A falta de luz eléctrica, porque don Alejo se niega a instalarla, la luz de las velas, la iluminación para los ojos de los espectadores que siempre quieren ver más y sin embargo quedan ciegos a la verdad debido a sus propias ilusiones. Las luces del camión de Pancho, cuando persiguen a Manuela al final de la película, son ojos mecánicos que declaran el poder fálico (y fallado) de la mirada. Son los ojos de la ley. Después de matar a Manuela, dice Octavio: “Vámonos de aquí antes de que nos vean”. Y frente a esto, la ceguera de todos. La Japonesita es quizás la más ciega porque no ve los juegos del poder ni reconoce su propio deseo. Ella se entrega a su sueño por tener luz eléctrica en el burdel como símbolo de la modernidad deseada. Por otro lado, el juego de luz y oscuridad también remite a los otros personajes en su discapacidad visual: la Japonesa Grande es miope, Ludo ni ve ni oye, don Alejo se burla de su falta de vista a pesar de verlo todo. Lo carnoso de la mirada, por supuesto, está en el deseo y aquí el juego entre ver y ser visto sostiene no solo el arte de filmar sino el deseo de todos de ver los “cuadros plásticos” que corresponden a las escenas de amor (la frase es de Donoso y se repite en la película). Entonces, espiar, mirar, apropiarse del otro, actualiza la concupiscencia. Y todo culmina en el contacto erótico que es la escena del beso prohibido entre Manuela y Pancho. Por lo tanto, no es de poca importancia que la película juegue con las oposiciones de ceguera e iluminación antes de llegar a la tragedia del final, escena donde los culpables son incapaces de ver el horror de los abusos físicos y el horror ejercido desde el centro del poder.

Fredric Jameson nos ofrece un comentario útil cuando dice que el cine proporciona una experiencia física y nos acordamos de la película como efectos corporales, más allá de una cabeza pensante. “La memoria”, dice, “es antes que nada una memoria anclada en los sentidos. Esto pasa en los libros [Proust y Joyce son los ejemplos que cita] pero es de rigor en el arte cinematográfico” (1-2). De acuerdo con Jameson, el cuerpo está más que presente en el cine; en *El lugar sin límites*, antes de llegar a la escena final, los personajes se tocan constantemente,

se peinan, se quejan de la sordera, lamentan la pérdida de la vista. Se caen los dientes postizos de Manuela y se agacha para encontrarlos. Al mismo tiempo, los personajes se entregan a las escuchas. Oyen la música, oyen los chismes; entre ellos se cuentan historias; oyen la bocina del camión de Pancho y en seguida sienten terror. Los perros de don Alejo repiten el motivo de lo carnoso, una presencia física de amenaza constante. Son la contracara de la erótica, evidencian la brutalidad del poder. Frente a la vejez de don Alejo, la cabeza pensante del poder, los perros son la fuerza bruta del poder actualizado.

Pero la construcción de la subjetividad y del cuerpo también se sostiene por el efecto del espejo. En la película, el espejo está como artificio para señalar la imagen el cuerpo, pero asimismo para enfatizar el doblez y apuntar las discrepancias entre una realidad y otra. Verse reflejado en el vidrio, producir una imagen fuera de sí mismo. El guión de Puig señala estos dobleces agregando una serie de repeticiones a nivel del enunciado. “No puede ser, no puede ser” grita Manuela; es la primera voz que se oye en el filme. Las repeticiones empiezan con la negación, para señalar una verdad ocultada, el despliegue de lo real. También indican un lapsus de por medio, un salto entre dos afirmaciones que delatan una tercera. Apuntan a un travestismo de la verdad, que después será acompañado por la desilusión de los ojos (nadie puede ver), la duplicidad de los nombres (puta-patrona, Japonesita-Japonesa), un *trompe-l’oeil* de género y formas. Igual que el efecto de los cuadros: las fotos, la cámara estática, los “cuadros plásticos” deseados por don Alejo. Como una serie de cajas chinas, una verdad más grande se reduce a una pequeña pero nadie es capaz de descifrar bien el juego. La gramática de la película, a diferencia de la novela, permite transar de masculino a femenino, desde el pasado hasta el presente. Hay por lo tanto un doble tiempo, instaurado por la repetición, el doble tiempo de las traducciones, del diálogo entre música y acción, la presencia del espejo y las fotografías. Un doble sentido donde se cuestiona la estabilidad de todos los nombres. “Papá”, le dice la Japonesita a Manuela. “No, dime Manuela”. “Ud. es mi papá”, dice la joven. “No, soy tu mamá”. También la confusión entre la Japonesa Grande y la Japonesita. Pero al final, sabemos que los nombres no cuentan pues estamos delante de una escena de cuerpos y flujos de deseo inestables. Más allá del léxico mismo, más allá de la ley. En el guión de Puig y el filme de Ripstein, y mucho más que en el texto de Donoso, estos cuerpos se hacen hablar.

Para sostener la materialidad del cuerpo visible, Ripstein y Puig cultivan los ritmos de las canciones conocidas en la tradición latinoamericana. Al citar una serie de canciones bailables, Ripstein instala un ritmo en la película que no solo acompaña la acción sino que recuerda de manera palpable la marcada función del

cuerpo como vehículo de comprensión. Ritmo por encima del entendimiento, ritmo como vínculo temporal, un ritmo que excita a los personajes de la película e involucra, además, el cuerpo del espectador. Seremos los *voyeurs* de las escenas erotizadas, pero la música también nos seduce y nos sitúa —igual que a los personajes— en los ritmos populares de los años 40 y 50.

Pero hay un detalle más. El cuerpo registrará los ritmos, el compás de la música, pero nosotros los espectadores además prestamos atención a las letras de las canciones citadas. En la novela de Donoso, se citan cuatro canciones, pero las letras no cobran importancia; más bien, aparecen para demostrar los hábitos musicales del pueblo. Puig, en cambio, altera las canciones para que la letra de cada una aporte un valor simbólico (“Perfumes de gardenia tiene tu boca... Tu cuerpo es una copia de Venus”, o el trío Matamoros que canta “Son de la loma” o “De dónde son los cantantes”, canción que dio título a la novela de Severo Sarduy sobre el travestismo y el cruce de razas en Cuba) y cuyo significado no elude la inteligencia de Ripstein ni del espectador. Es más, en la versión de Puig (luego adoptada por Ripstein) la música viene a funcionar como un coro griego, un *anticipatio* de los eventos de la película. Por no hablar del uso de “El relicario” y “La leyenda del beso”, que son las dos composiciones musicales que inspiran los bailes de Manuela.

Si en la película la repetición de enunciados agrega al sentido de urgencia que acompaña a los personajes, además de sostener un efecto “espejo”, un eco que corresponde al eje temático, también podemos contar con la música de fondo para sostener el duplo. Desde luego, la música despierta los sentidos; aprendemos a oír a la vez que los ritmos perforan el cuerpo de quien escucha. Pero las canciones elegidas por Puig-Ripstein asumen un papel protagónico en el filme por otras razones: por un lado, ofrecen una lectura metafórica de la acción que transcurre en primera plana, como ya se ha señalado; por el otro, establecen una continuidad entre los cortes, superando también las fronteras nacionales que separan a los marginados. Los boleros cubanos, las canciones de Celia Cruz y las rancheras mexicanas son, en fin de cuentas, la música que se escucha en los pueblos y hacen de la película (y la novela) un texto transnacional.

Pero volvamos a la especificidad de las escenas de baile. En la novela de Donoso, las dos escenas del baile de Manuela se sostienen con la misma composición, “El relicario”³. Pero en la película, para el baile final de Manuela,

3 Muchos han comentado el significado de esta elección. Véase especialmente De la Mora (128), quien explica que “El relicario” alcanzó cierta fama cuando Sarita Montiel la cantó al final de una película (un melodrama) que terminó siendo objeto de culto en la comunidad gay. En la

Puig utiliza una segunda canción y no es esta. Más bien, descubre el valor de “La leyenda del beso”, la zarzuela homónima de Soutullo y Vert de 1924. Aquí la historia es la del beso prohibido, el beso que conduce a la muerte. En la zarzuela, la heroína está castigada por su madre; por lo tanto, si besa a un hombre, éste encontrará un final trágico. El enamorado acepta este desafío y, desde luego, muere. Por lo tanto, “La leyenda del beso” no es, como han afirmado algunos, otra versión de la bella durmiente en la cual la fallecida se despierta debido al beso de amor del príncipe azul⁴. Más bien se trata del beso que mata. Nos recuerda las historias de amores peligrosos (melodramáticos, diría Julia Romero), nos dice del peligro del beso, pero también “La leyenda del beso”, en la versión de Soutullo y Vert, anticipa la tragedia del final. Con el trasfondo de esta composición musical, Manuela logra contar una historia y, con el beso logrado, asegura su muerte violenta. Aquí quiero pasar a dos comentarios finales.

Si Puig y Ripstein convierten la novela de Donoso en una historia de cuerpo y sensaciones, debido a Puig, la película transforma la novela en una performance no solo de baile y seducción sino de drama que pone énfasis en el arte de contar. Al hablar de la contribución de Puig a la película, Ripstein explica: “El gran acierto de Puig en el guión, entre muchos desaciertos [...] fue la inclusión de ‘La leyenda del beso’ y del relato fabuloso que hizo a partir de esa leyenda” (196). Todo esto faltó en la novela. Pero es más. En el filme, Manuela seduce a Pancho, guiándolo por el artificio de su cuento hacia la escena magistral del beso. El arte de narrar es su centro. Y éste es el arte de Puig.

Efectivamente, todos son cuenteros en la película: Ludovina cuenta la historia de Pancho y don Alejo; éste explica en forma de relato cómo llegó a heredar la tierra; su esposa explica cómo Pancho Vega de pequeño jugaba con su hija; Octavio cuenta cómo logró superar la pobreza; la Japonesa Grande le cuenta su pasado a Manuela. Todos buscan el *hilo rojo* que prometa la felicidad. Y, hay que decir, será este hilo narrativo lo que más le importe a Puig. Por lo tanto, no resulta sorprendente que todos los personajes de la película privilegien su derecho de narrar.

Hay algo más. Es imposible pensar en Manuela, la mejor cuentista de todos, sin pensar en otro personaje cuentero que aparece en 1976. Me refiero a Molina, de *El beso de la mujer araña*, el que cuenta las historias de las malas películas para poder entretener al otro y eventualmente seducirlo. Tanto Manuela como Molina defienden su oficio, contar es su arte y también su poder. Ambos

película, su personaje muere después de la mejor performance de su carrera. El significado de este dato en relación con el caso de Manuela en la novela de Donoso es obvio.

4 Véase, por ejemplo, la lectura de De la Mora (128).

insisten en su derecho de contar; nadie ha de interrumpir el orden, nadie ha de cortar la performance de la artista magistral. Y tampoco es de menor importancia pensar en el peligro del beso que aparece en *El beso de la mujer araña*, pues todos nos acordamos de la primera película que narra Molina —*Cat People* de Jacques Tourneur—, donde la protagonista tiene prohibido besar a su amante por miedo de matarlo. Otra vez, estos besos que matan figuran en la obra de Donoso, pero en cuanto se vinculan con el arte de contar, nos apartamos de Donoso y pasamos al territorio que indiscutiblemente le pertenece a Manuel Puig.

El punto final. A diferencia de la novela de Donoso, donde Manuela, espiando a la Japonesita y Pancho en la pista de baile, se indigna, se enoja con la Japonesita y quiere sacarla de la escena, en el cine hay otra vuelta de tuerca. Recordemos primero que en la novela Manuela responde al llanto de la Japonesita diciendo para sí misma: “déjame tranquila. Papá de nadie. La Manuela nomás, la que puede bailar hasta la madrugada [...] ella era más mujer que todas las Lucy y las Clotys y las Japonesitas de la tierra [...] Que la Japonesita grite allá adentro. Que aprenda a ser mujer a la fuerza, como aprendió uno [...] Ella va a demostrarles quién es mujer, cómo se es mujer” (Donoso 61).

Por contraste, en la película, Manuela muestra una doble faz. Por un lado desea a Pancho y, por el otro, ve el abuso al que se somete la Japonesita. Manuela tiembla de miedo por su propia seguridad, pero también por la amenaza a su hija. De repente, para evitar cualquier violencia futura, ella sale apresuradamente con su vestido rojo. “Yo soy el plato fuerte” declara. A partir de este momento, Manuela utiliza su arte de contar para conquistar a Pancho, pero es obvio que también le sirve para distraerlo y así postergar una violencia probable contra su hija. Con este acto, entonces, Manuela terminará siendo la heroína sacrificada. La actitud de la mujer protectora, dispuesta a morir por la persona amada, tiene asimismo su correlato en *El beso de la mujer araña*. Y aquí me remito al final de la novela de Puig donde Molina, por amor a su compañero de celda, decide contactar a los amigos de Valentín una vez que salga de la cárcel. Con esta jugada, encuentra su muerte. La suya es una muerte de película, una muerte de heroína. Y aquí tanto Molina como Manuela asumen el papel de corajudos y valientes. Redefinen lo que significa ser hombre sin dejar de ser homosexuales.

Tomemos entonces estos tres datos: “La leyenda del beso” como inserción de Puig en el guión de la película, es decir, la historia del beso que promete matar; la performance de Manuela, quien insiste en la autonomía inviolable de su obra de arte; la heroína que, al final, se sacrifica por razones de amor. Son las contribuciones principales de Puig al guión de *El lugar sin límites* y significan momentos en los cuales se aparta definitivamente de la obra de Donoso. Pero,

además, los tres momentos apuntan a los elementos básicos que componen *El beso de la mujer araña*. Sin tener presente esta gran novela de Puig, nos faltará el intertexto adecuado para entender la evolución de la película por no hablar de la misteriosa autoría del guión de la película *El lugar sin límites*.

La triple presencia de Donoso-Puig-Ripstein en la filmación de *El lugar sin límites* nos ubica en un ciclo de adaptaciones y reescrituras del cual es difícil salir. Nos obliga a pensar el valor de la adaptación y el eje motor de lo adaptado. Robert Stam define la adaptación en términos darwinianos: la sobrevivencia del texto más fuerte (Stam y Raengo 31). James Ramey vincula la adaptación con el “fagocitismo”, identificando la imagen del cuerpo textual como matriz que se canibaliza y que será rearmada en distintas formas. Con bastante sutileza, Ramey señala la invasión del cuerpo materno por el parásito como parte de un proceso más amplio de recíprocas influencias mediante las cuales se produce un nuevo alineamiento de formas culturales antes no previstas. Será como la observación de Borges en “Kafka y sus precursores”, pero para lo que nos ocupa en estas páginas, nos permite repensar las múltiples pulsaciones que subyacen a la publicación de un solo texto, por no hablar de la circulación de deseos que tocó simultáneamente los guiones y novelas de Manuel Puig. Es decir, no estamos trabajando solo con la relación entre el original y la copia. Más bien presenciamos, en el triángulo de autores indicados, una expansión de varios textos que se cruzan y se contestan; movilizan los cuadros estáticos de una sola obra y así se abren a nuevos cruces de cuerpo, historia y poder. Curiosamente, entonces, una película que tanto enfatiza la relación entre propiedad y cuerpo aquí pone otras interrogantes, esta vez con respecto a la propiedad del guión, el cuerpo de la película misma. En última instancia, podemos decir que *El lugar sin límites* — película — señala la imposibilidad de fijar los flujos de la adaptación y de garantizar la autoría exclusiva de sus partes. Más bien, el filme se defiende como un lugar donde la imaginación desconoce sus propios límites.

Obras citadas

- Cartmell, Deborah e Imelda Whelehan. “Editorial Matter. Literature on Screen: A Synoptic View”. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 1-12.
- Donoso, José. *El lugar sin límites; El obscuro pájaro de la noche*. Prólogo de Hugo Achugar. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.
- Goldschluk, Graciela. “Una literatura rara”. Lorenzano 61-74.
- Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. Nueva York: Routledge, 1992.
- Lorenzano, Sandra, coord. *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos; UNAM, 1999.

- Mora, Sergio de la. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Pacheco, José Emilio. Comunicación personal. 12 de agosto de 2009.
- Peña, Mauricio. “Los cuatro lados del espectáculo”. *Filmeweb* 15 de agosto de 2009. Web. 24 de enero de 2014.
- Ramey, James. “Micro-Modernism: Hosts and Parasites in the Life of Narrative”. Disertación. University of California, 2007.
- Ripstein, Arturo. “De ambigüedades, *El lugar sin límites*”. *Arturo Ripstein habla de su cine (Testimonios del cine mexicano)*. Comp. Emilio García Riera. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1988. 183-199.
- “Ripstein destaca labor de José Emilio Pacheco”. *El Universal* 24 de junio de 2009. Web. 24 de enero de 2014.
- Romero, Julia. “La imaginación melodramática: sentimiento y vida nacional”. *Lorenzano* 111-134.
- Stam, Robert y Alessandra Raengo, comps. *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishers, 2004.