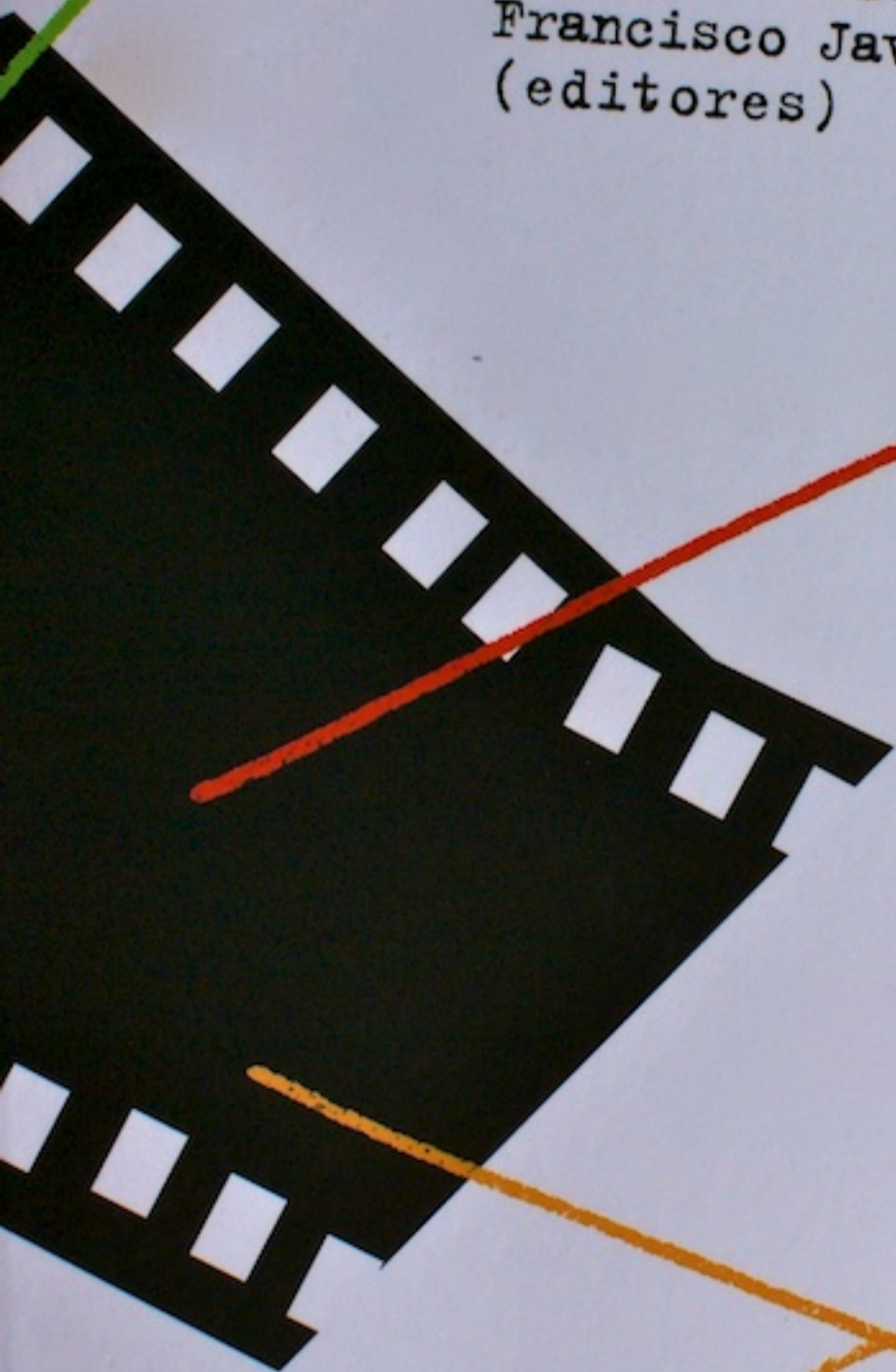


2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

El beso de la mujer pantera. Literatura comparada y análisis fílmico

Ana Lozano de la Pola
Instituto de Lengua Española del CSIC.

La heterogeneidad de las escrituras es la escritura misma, el injerto», Jacques Derrida, *La Dissémination*; con esta cita comenzaba una ingeniosa reseña que Severo Sarduy dedicaba a la segunda novela de Manuel Puig en 1971, y que titulaba, muy significativamente, «Notas a las Notas a las Notas... A propósito de Manuel Puig»; me ha parecido positivo apropiarme de la cita –injertarla– para darle forma a las primeras líneas de esta comunicación por lo clarificadora que resulta la imagen utilizada para la tarea que pretendo desempeñar: dilucidar en qué medida la disciplina de la Literatura Comparada puede contribuir fructíferamente a una metodología de análisis fílmico.

Para argumentar la validez de esta primera hipótesis, voy a confrontar dos textos: *El beso de la mujer araña* (1976), cuarta novela del argentino Manuel Puig que se ha prestado, como veremos a continuación, a muchos análisis comparatistas por el uso explícito de códigos tan diferentes como el cine, el diálogo coloquial, el material ensayístico, etc., con el último capítulo dedicado a la figura de la pantera de uno de los ensayos más conocidos de Pilar Pedraza, *La bella, enigma y pesadilla* (1991). La elección de estos dos textos no es, en ningún caso, arbitraria, sino que tiene en común el tratamiento del filme de Tourneur, *Cat People* (1943) como base constructiva en el caso de Puig y como objeto de análisis en el de Pedraza. Por lo tanto, nuestro objetivo será el de señalar cuáles son los puntos comunes de estos dos textos que, en principio, adscribiríamos a dos géneros tan bien diferenciados como la novela y el análisis fílmico; para ello, vamos a ver cuáles son los niveles que se entrelazan en la construcción de dichos textos, cuáles sus componentes esenciales, es decir, a partir de qué injertos están contruidos.

Empezaremos por la novela de Puig que, en principio, es más explícita en la técnica de “hibridación textual” (García, 1993: 219-227). La primera relación que podría tratar un estudio comparatista de esta novela siguiendo las tendencias actuales de la disciplina, sería la que encajaría dentro del grupo de estudios de “cine y literatura” que proliferan en el caso del trabajo de Puig; esto se debe a que en todas sus novelas no sólo el lenguaje, sino la trama misma de la obra y las técnicas empleadas se ven salpicadas de las películas que durante todo el s. XX han engordado el imaginario colectivo occidental en general y argentino en particular. La formación del autor en este campo (estudia cine en Europa, escribe guiones y trabaja como asistente de dirección a partir de los años 50) ha ayudado también a este tipo de acercamiento a su obra. En la novela que nos ocupa, *El beso de la mujer araña*, un personaje llamado Molina intenta hacerle más llevadero el encierro a su compañero de celda, Valentín, contándole con todo lujo de detalles el argumento de algunas de sus películas preferidas; el primero de estos relatos que marcará decisivamente el resto de la novela es el de *Cat People (La mujer pantera)* de Jaques Tourneur. Como señala Juan Manuel García Ramos, la relación del filme con la novela va más allá de lo que hemos denominado injerto textual; no se trata únicamente de que el personaje reproduzca la historia de Irena, Oliver y Alice, sino que, además, los hechos de ésta «no pueden menos que verse espejados en la otra historia», es decir, en la de los prisioneros en la celda. De alguna manera, esta película se convierte en un marco desde el que leer el resto del texto fílmico, siendo la cima de esta «ósmosis textual» el personaje de Molina que, después de seducir a Valentín, se autodestruye como la heroína Irena al final del film.

Otro de los discursos injertados que ha sido trabajado por diferentes autores en esta novela de Puig (Corbatta, 1988: 60; García, 1993: 190-193) es el que afecta a la estructura textual; esta obra, que a simple vista participa de todo tipo de adelantos técnicos que se han llevado a cabo en la novela del s. XX, está, sin embargo, construida sobre uno de los esquemas más antiguos de la tradición literaria mundial, aquel que subyace a obras como *Las mil y una noches* o *El Decamerón* en el que las historias –en este caso, películas– van siendo contadas por uno de los personajes de la trama principal. La peculiaridad es que, en el caso de la novela de Puig, las historias secundarias intervienen en la trama principal relacionándose con ella a manera de espejo, estableciéndose relaciones de identidad y confrontación con diferentes situaciones o personajes; tal es el caso de la relación entre los personajes de Oliver y Valentín en su relación de deseo / miedo hacia Irena y Molina respectivamente.

Sin duda alguna, desde el título, la novela remite a una figura importante de la mitología antigua y moderna: “la mujer araña” cuyos valores, una vez más, se injertan de manera magistral la obra; como señala en su estudio Marco Kunz, el origen de la mujer araña podría arrancar del mito griego de Aracné (tal y como se narra en la *Metamorfosis* de Ovidio) que a lo largo de la historia ha sido engordado con significados que aparecen en la obra de Puig; el más conocido es el que identifica a la mujer araña con la mujer seductora que se mueve en la ambivalencia lealtad / traición. Si nos fijamos, estos significados son los que el autor aplica al personaje de Molina, que quiere seducir a Valentín pero que, al mismo tiempo, se convierte el espía encargado para vigilarlo en el interior de la celda. Por eso, uno de los momentos más significativos de la novela es el siguiente diálogo entre los protagonistas:

- Tengo una curiosidad... ¿te daba mucha repulsión darme un beso?
- Uhhm... Debe haber sido el miedo que te convirtieras en pantera, como aquella de la primera película que me contaste
- Yo no soy la mujer pantera.
- Es cierto, no sos la mujer pantera.
- Es muy triste ser la mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.
- Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela
- ¡Qué lindo! Eso sí me gusta

La relación entre las figuras de la araña y la pantera que plantea la novela (explícitamente en este fragmento) es muy cercana y compone otro de los juegos de espejos a los que nos ha acostumbrado el autor de esta novela.

Para no hacer más extenso el estudio de todos los hilos que componen el tapiz / texto, voy a acabar señalando otro de los discursos que, de manera explícita, incluso molesta para algún lector, aparece en la novela: el discurso ensayístico. A partir de extensísimas notas al pie, Puig intercala una serie de textos que podrían componer una especie de introducción a la teoría del s. XX sobre la homosexualidad; en estos fragmentos, el autor resume y contrapone estudios de autores tan variados como D. J. West, D. Lang, C. M. B. Pare, J. Money, F. J. Kallman, T. Gibbons, S. Freud, O. Fenichel, H. Marcuse, D. Altman, O. Brown, J. C. Unwin, J. L. Simmons, J. C. Flugel, T. Roszak, A. Taube... En palabras del autor:

Yo necesitaba, en esta novela, dar un resumen de todo lo que se había investigado sobre explotación sexual, "roles", etc. [...] en un momento pensé incluso que uno de los personajes podría tener libros a mano y comentarlos, pero resultaba muy aparatoso. Finalmente se me ocurrió el recurso didáctico de colocar a pie de página las explicaciones [...] yo creo que la gente necesita de un "digest" sobre política sexual, pues el lector común tiene que forcejear mucho para llegar a la esencia de un texto de Marcuse o de Reich [...] y eso es precisamente lo que he intentado hacer en la novela o, si se prefiere, al margen de la novela (Díez, 1977: 26)

Tal y como señalan sus críticos, Puig utiliza la técnica cinematográfica de la «pantalla partida» para darnos simultáneamente el desarrollo de la acción por una parte y la introducción a dichos textos teóricos por otra, de manera que, una vez más, los discursos no sólo entran en relación, sino que se contagian el uno al otro de manera que, a veces, la acción reacciona en contra de lo que dice la teoría y, otras, la teoría intenta explicar lo que ocurre en la acción.

Si nos fijamos ahora en el texto de Pilar Pedraza, el que identificaríamos enseguida como análisis fílmico, veremos que su complejidad constructiva no es menor que la de la novela que acabamos de comentar; tal vez, como ocurría en el caso de Puig de manera inversa, ésta se pueda deber a la condición de novelista de la autora. Nos centraremos en el último capítulo de *La bella, enigma y pesadilla* que Pedraza dedica a la figura de la pantera. Este capítulo está compuesto por dos partes: una primera titulada «La bestia más bella», en la que la autora hace un recorrido por la figura de la pantera en el imaginario occidental, y una segunda «Irena Dubrovna, virgen y pantera» donde se realiza la verdadera lectura del clásico de Tourneur.

En las páginas que componen la primera parte del capítulo, observamos como Pedraza entrecruza, teje, injerta multitud de textos que van acoplado de manera perfecta en su argumentación: desde tratados zoológicos del barroco, entre los que destaca la edición que de la *Historia*

Natural de Plinio hace, en 1602, Gerónimo de Huerta, hasta subtextos freudianos que explican el deseo fatal, casi perverso, que sienten las cabras salvajes ante el perfume de las panteras, o incluso, nietzscheanos, para interpretar la actitud de los monos frente a la fiera que les engaña.

Desde otra perspectiva no menos interesante, Pedraza no deja de remitirse a textos clásicos poblados de sirenas –que, como las panteras, encandilan para destruir– o de personajes como Gulliver, el Kan de los Tártaros, Juan de Mandeville, Heliogábalo, etc.

Incluso, como vimos en la novela de Puig, en estas primeras páginas del capítulo la autora alterna la argumentación ensayística con amplias citas directas o, hacia el final, con la narración de un cuentecillo atribuido a Eliano en el que una pantera demuestra su fidelidad negándose a devorar el cadáver de un pequeño cabritillo que había sido su amigo.

Esta primera parte del texto es lo que configura, a mi entender, el *marco* del análisis fílmico que se llevará a cabo en la segunda parte del capítulo en el que se trata directamente la obra de Tourneur; es decir, de la misma manera que el argumento de *Cat People* estaba implícito en toda la novela de Puig, el recorrido histórico-mitológico que se hace en «La bestia más bella» completa la lectura de «Irena Dubrovna, virgen y pantera»; podemos decir que este *marco* culturalista espejea magistralmente en el resto del texto dándole una lectura mucho más rica. Aunque podríamos prescindir de él y simplemente acercarnos a *Cat People* con la lectura de la segunda mitad, perderíamos una serie de significados que la autora apunta mediante los puentes invisibles que van de una parte a otra; por ejemplo, perderíamos la idea de que Alice, la compañera de trabajo de Oliver, se comporta como una de las cabras silvestres de las que habla Gerónimo de Huerta, por una parte horrorizada y por otra seducida por el áurea de misterio de Irena y perderíamos la explicación freudiana que Pedraza ofrece de todo ello; de la misma forma, no conseguiríamos acertar a precisar la desgracia de Alice y Oliver que, tras la muerte de Irena, creen poder encontrar la felicidad, como los simios que danzan alrededor de la pantera que se hace la muerta sin saber que el peligro todavía acecha.

Además, esta segunda parte, el análisis propiamente dicho, no renuncia a la remisión a otros textos fílmicos como *King Kong* o *Los pájaros* que, nuevamente, se convierten en hilos de los que tirar, en injertos que acercan, en este caso, a la mitología más moderna construida por el cine.

Para acabar de acercar los dos textos que hemos propuesto como base de nuestra comparación, reproduciremos a continuación el principio de dos fragmentos casi intercambiables entre ambos, que podrán darnos las últimas pistas de lo que he querido señalar a lo largo de toda esta comunicación; es el momento en que cada uno de los textos eligen reproducir muy detalladamente la escena en la que Alice se siente perseguida por primera vez en un paseo nocturno por Central Park:

Y la colega decide caminar esta vez, para un poco ventilarse las ideas porque le explota la cabeza después de haber hablado con el muchacho [...] Y va pensando en todo eso caminando rapidito porque hace frío. No hay nadie por ahí, a los lados del camino está el parque oscuro, no hay viento, no se mueve una hoja, lo único que se siente es pasos detrás de la colega, taconeos de zapatos de mujer (Puig, 1976: 32)

Sintiéndose perseguida por unos pasos furtivos en una calle solitaria, que logran asustarla, Alice toma un tranvía. En el plano siguiente, de corta duración, vemos unos árboles agitados por el viento. Luego, una pantera negra en una jaula del zoológico. (Pedraza, 1991: 256)

Por lo tanto, recapitulando lo que hemos visto en ambos ejemplos, podemos afirmar que estos dos textos, novela y análisis fílmico, no distan tanto como en un principio nos pudo parecer; utilizan las mismas técnicas y pueden ser leídos desde los mismos presupuestos teóricos, es decir, considerándolos lo que podemos llamar textos telaraña que ofrecen múltiples hilos de investigación, caras casi infinitas de un mismo espejo (nosotros ni siquiera hemos tratado las diferentes versiones que sucedieron a la obra de Tourneur, ni la adaptación cinematográfica que Héctor Babenco hizo de la novela de Puig).

Como conclusión podríamos afirmar que, finalmente, toda esta argumentación no haría más que confirmar las teorías sobre la intertextualidad que se vienen desarrollando desde los años 60 en el campo de la Teoría del Lenguaje y que, a mi modo de ver, pueden ser muy provechosas para el análisis transdisciplinar de campos de conocimiento como la Literatura (en su vertiente comparada) y el Cine. Después de todo, como señala Claudio Guillén, el comparatista es, ante todo, un buen lector que tiende a parecerse al escritor; cuanto más amplio sea el campo de la lectura (campo en el que caben todo tipo de textos: literarios, fílmicos, plásticos, publicitarios, etc.) más amplia y más rica será la telaraña que el investigador de cine y el de literatura tendrá que ir desentrañando.

Bibliografía

- CAMOZZI, R. (1977): «Literatura oral. El beso de la mujer araña», *Reseña*, 104.
- CORBATTA, J. (1988): *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Orígenes
- DÍEZ, L. A. (1977): «"El beso de la mujer araña" parábola de la represión sexual», *Camp de l'arpa*, 40.
- GARCÍA RAMOS, J. M. (1993): *La narrativa de Manuel Puig. (Por una crítica en libertad)*, La Laguna, Universidad de La Laguna.
- GIORDANO, A. (1992): *La experiencia narrativa: Juan José Saer, Filisberto Hernández, Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- GUILLÉN, C. (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- KUNZ, M. (1994): *Trópicos y tópicos en la narrativa de Manuel Puig*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- PAJETTA, G. (1986): «Manuel Puig: cine y sexualidad», *Crisis*, 41.
- PEDRAZA, P. (1991): *La Bella, enigma y pesadilla*, Barcelona, Tusquets.
- PEDRAZA, P. (2002): *La mujer pantera. Jacques Tourneur (1942)*, Valencia, Nau Llibres.
- PUIG, M. (1976): *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.
- ROFFÉ, R. (1998): «Entrevista a Manuel Puig», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 573.
- SARDUY, S. (1971): «Notas a las Notas a las Notas... A propósito de Manuel Puig», *Revista Iberoamericana*, 76-77.