

El imaginario de Hollywood y las estrellas femeninas: vínculos cinematográficos entre *El beso de la mujer araña*, *Pubis angelical* y *Diana o la cazadora solitaria*.

KAREN LORENA MORA RODRÍGUEZ

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, 2022

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahíta, S. J.

DECANA ACADÉMICA

Juana María Marín Leoz

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Óscar Torres Duque

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

María Piedad Quevedo Alvarado

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar Torres Duque

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

A Camila y a Valeria por acompañarme en los mejores y no tan buenos momentos de estos años, su amistad es de los más preciados saberes que me llevo de la carrera. Gracias por ayudarme a que este proyecto fuera real.

A Audrey por ser mi compañía incondicional y alegría constante. Gracias por enseñarme la ternura de la forma más pura y ser la guardiana de mis desvelos.

A mi abuela, aunque ya no estás conmigo siempre serás una buena inspiración para mí.

A mi familia por apoyarme en el mundo literario.

A la profesora Catalina Posada por sus maravillosas clases de cine y por resolver mis innumerables dudas.

A todos los profesores del pregrado por hacer que mi amor por la literatura incrementara con el paso del tiempo, de ustedes me llevo grandes enseñanzas no solo académicas, sino para mi cotidianidad.

Finalmente, gracias a todas las mujeres que me han ayudado a crecer y a soñar con un mundo mejor para nosotras.

## TABLA DE CONTENIDO

<i>INTRODUCCIÓN</i> .....	7
<i>CAPÍTULO 1</i> .....	9
<i>EL FENÓMENO DE HOLLYWOOD</i> .....	9
1.1. Los inicios de Hollywood .....	9
1.2. Manuel Puig, Carlos Fuentes y el <i>star system</i> .....	12
1.3. El racismo en Hollywood.....	15
1.4. Hollywood en México.....	17
1.5. Hollywood en Argentina .....	21
1.6. La sonoridad .....	24
1.7. La política del buen vecino .....	25
<i>CAPÍTULO 2</i> .....	28
<i>LO FEMENINO EN HOLLYWOOD</i> .....	28
2.1. La mirada y cosificación de la mujer .....	29
2.2. Mujeres castigadas y <i>femme fatale</i> .....	51
2.3. Hollywood y otras prisiones .....	60
2.4. Las verdaderas Diana Soren y El Ama .....	66
<i>CAPÍTULO 3</i> .....	77
<i>HOLLYWOOD Y LATINOAMÉRICA</i> .....	77
3.1. El cine como entretenimiento popular .....	79
3.2. Del melodrama, los tangos y los boleros.....	82
3.3. Lo mexicano en <i>Diana o la cazadora solitaria</i> .....	90
3.4. Los años 60 y 70.....	97
3.5. La masacre de Tlatelolco.....	101
3.6. La dictadura argentina de 1976.....	104
CONCLUSIONES.....	109
<i>BIBLIOGRAFÍA</i> .....	111
<i>REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS</i> .....	113

*El alcalde, a instancias de don Bruno Crespi, explicó mediante un bando que el cine era una máquina de ilusión que no merecía los desbordamientos pasionales del público. Ante la desalentadora explicación, muchos estimaron que habían sido víctimas de un nuevo y aparatoso asunto de gitanos, de modo que optaron por no volver al cine, considerando que ya tenían bastante con sus propias penas para llorar por fingidas desventuras de seres imaginarios.*

**(Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*)**

*Ha conquistado Hollywood cambiando de nombre, de peso, de edad, de voz, de labios y de cejas. Su cabellera pasó del negro opaco al rojo llameante. Para ampliarle la frente, le arrancaron pelo tras pelo mediante dolorosas descargas de electricidad. En sus ojos pusieron pestañas como pétalos.*

*Rita Hayworth se disfrazó de diosa, y quizás lo fue, a lo largo de los años cuarenta. Ya los cincuenta exigen diosa nueva.*

**(Eduardo Galeano, *Mujeres*)**

*En Hollywood (en los tiempos del cine silente y sobre todo al principio de convertirse la Ciudad de Todos los Ángeles en suburbio de todos los demonios) se usaba el incinerador para quemar toda película indeseable, positiva o negativa. Este incinerador funcionaba como en los campos de concentración a toda hora y con un propósito criminal: se destruía todo lo que se quería hacer desaparecer.*

**(Guillermo Cabrera Infante, *Cine o sardina*)**

## INTRODUCCIÓN

Hollywood lleva más de un siglo haciendo parte del entretenimiento masivo, desde el blanco y negro hasta el juego con las dimensiones, desde el cine mudo hasta la sonoridad que inunda las salas de cine, esta industria ha conquistado las pantallas a nivel mundial, ha constituido el registro de la historia contemporánea a través de sus modas, por ella han pasado directores con gran talento y estrellas que se convirtieron en íconos de la cultura pop. Desde el cine clásico hollywoodense se promovieron valores e ideologías convenientes para unos sectores de la sociedad estadounidense, muchas de ellas misóginas, racistas y a favor de la supremacía blanca, discriminando o exotizando a las comunidades afrodescendientes, judías, latinoamericanas y asiáticas. Y todo ello a pesar de que la misma fundación de este tipo de cine fue a través de miembros inmigrantes.

Esta industria cinematográfica ha sido un foco de atención en la literatura. En especial, un gran número de autores latinoamericanos se dejaron maravillados por sus producciones y trasladaron ese interés a su escritura; dos ellos fueron Manuel Puig y Carlos Fuentes. Pero ¿por qué estos escritores llevarían a sus obras un tipo de contenido que en primera instancia parecería ajeno a sus contextos? En sus novelas Hollywood no tiene solo la dimensión de una simple forma de entretenimiento, ni de menciones aleatorias; por el contrario, es a través de este imaginario como se exteriorizan problemáticas del contexto argentino y mexicano de finales de los años 60 y transcurso de los 70. El imaginario del cine y las estrellas femeninas dan lugar a que en los personajes de las novelas y sus situaciones se reflejen las represiones que sufren.

De acuerdo con lo anterior, el propósito de este texto es explorar las maneras en que Hollywood se desarrolla en América Latina y su pretensión de universalidad, cómo las divas son vistas y configuran lo femenino tanto en la pantalla grande como en la construcción de las protagonistas de las novelas que analizaré y finalmente los modos en que el cine extranjero se mezcla con la cultura popular argentina y mexicana, sobre todo en el periodo de la Masacre de Tlatelolco y de la dictadura argentina de Videla. Como dice Monsiváis (2000):

La mayoría de las veces, nosotros, espectadores y lectores, ya no venimos de la selva o de la sabana, ya no nos impacta fatalmente el *shock of recognition* de la jungla de asfalto, ya no provenimos dogmáticamente de las tradiciones recién quebrantadas por el capitalismo. Venimos de películas pésimas y gloriosas, de contrastar la oscuridad de nuestras vidas

con la severa brillantez de estos galerones oscuros, de hacer del mundo que vivimos un falso espejo de estas imágenes, de querer expropiar ídolos y lecciones de Hollywood, esa patria feliz de los solitarios reales e ideales. (p. 35)

Para ello, abordaré dentro del corpus central *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical* por parte de Manuel Puig, y de Carlos Fuentes la novela *Diana o la cazadora solitaria*. La primera publicada en 1976, la segunda en 1979 y la última en 1994, pero cuya trama se sitúa entre 1969 y 1970.



## CAPÍTULO 1

### EL FENÓMENO DE HOLLYWOOD

Sin duda alguna, las vidas de Carlos Fuentes y de Manuel Puig estuvieron marcadas por el mundo cinematográfico; las proyecciones en la pantalla grande ocuparon un gran lugar en su infancia, pasión que se incrementó con los años. Sin embargo, no se limitaron a ser grandes cinéfilos en su vida cotidiana, sino que sus obras literarias están impregnadas de cine. Por un lado, *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical* de Manuel Puig, y por el otro *Diana o la cazadora solitaria* de Carlos Fuentes, son novelas en las cuales se muestra el imaginario de Hollywood. Pero además de su gusto personal, ¿por qué esta industria estadounidense es tratada en la narrativa de estos dos autores latinoamericanos y qué implica este abordaje?

Para analizar lo anterior, es necesario comprender la magnitud del fenómeno de Hollywood. Por lo tanto, en este capítulo abordaremos las condiciones que permitieron hacer de este cine estadounidense un punto de encuentro entre las novelas mencionadas anteriormente. Buscaremos entender de qué forma Hollywood llegó a tener un alcance tan grande en el mundo cinematográfico y las maneras en que se establecieron determinadas características de producción y masificación de contenidos. Partiremos de los inicios de esta industria, la conformación de estudios, géneros y el *star system* para posteriormente ver cómo se fue desarrollando en Argentina y México.

Así pues, veremos la pretensión de Hollywood como un cine global y popularizado. Ann Kaplan (2000) menciona: “La autoconstrucción imaginaria de Hollywood parte de que no es un cine nacional, sino universal o global. [...] La imaginería universal se aplica también a los personajes y contenidos de las narrativas, al decir, por ejemplo, que estas son historias humanas universales que son verdad en todo el mundo” (p. 40).

#### **1.1. Los inicios de Hollywood**

En primer lugar revisemos el surgimiento de Hollywood. A inicios del siglo XX las principales compañías cinematográficas como Edison Film Manufacturing Company, Biograph Company, Vitagraph, Kalem, Pathé Frères, Star Film, entre otras, estaban establecidas en Nueva Jersey, muy cerca de Nueva York, pero a su vez se hallaban otras más pequeñas e independientes. Constantemente había conflictos entre los productores, en especial con Thomas Edison, puesto que a falta de regulaciones las empresas distribuían las películas europeas a su

conveniencia y sin ningún tipo de restricción, tanto así que llegaron a realizar plagio del cine francés y copias falsas del trabajo de los hermanos Lumière. La cuestión no se reducía solo a quiénes podían distribuir el cine extranjero y bajo qué condiciones, sino que se realizaba una fuerte persecución entre los directores de las compañías. Edison llegó a quitar materiales de las grabaciones de su competencia, quemar las instalaciones de los empresarios independientes y detener los rodajes de otros productores y directores como explica Román Gubern (2016) en *Historia del cine*:

Quienes se atrevían a desafiar la persecución de Edison rodaban protegidos por hombres armados. “Se rodaba la Biblia —recuerda un pionero— con el revólver en la cintura” Era una guerra sin cuartel que arrastró a numerosas víctimas. Artistas, técnicos, productores y exhibidores sufrieron la implacable persecución de Edison; algunos como Sigmund Lubin, se vieron obligados a expatriarse y huir a Europa. Albert Smith declaró ante el tribunal “La angustia causada en mi hogar por el proceso de Edison ha sido tal que ha matado a mi esposa”. Saqueados sus negocios por la policía y confiscados sus equipos, muchos pioneros se vieron sumidos en la miseria. (p. 68)

Lo anterior llevó a que en 1908 surgiera la Guerra de las Patentes, por supuesto encabezada por Thomas Edison, ya para entonces dueño de la patente de diversos elementos cinematográficos y quien quería mantener un monopolio cinematográfico dentro de las empresas con mayor poder<sup>1</sup>. Para ello se reunieron y crearon la Motion Picture Patens Company. Allí se fijaron impuestos y tarifas para el uso de los aparatos patentados, lo que incluía el invento del kinetoscopio; de igual forma, realizaron un acuerdo con Kodak para que solo le distribuyera los rollos y emulsiones a este grupo. Los productores independientes no podían costear los precios de la licencia, así que formaron sindicatos en contra de este gran monopolio. Surge así la National Independent Moving Picture Alliance liderada por Laemmle. A pesar de los desacuerdos, los independientes tuvieron que marcharse a otros lugares, muchos emigraron a Latinoamérica, en especial a Cuba y México, pero otros se quedaron en Estados Unidos. Una parte de ellos decidieron trasladarse al sur de California y allí encontraron un lugar ideal para producir películas, ya que permitía recrear distintos escenarios por su posición geográfica; asimismo, la mano de obra era más barata y la cercanía con la frontera mexicana les causaba más

---

<sup>1</sup> Edison Film, Biograph, Vitagraph, Kalem, Essanay, Lubin, Selig, Pathé, Montreuil-sous Bois.

seguridad en caso de que tuvieran que partir de nuevo por el conflicto con las grandes industrias<sup>2</sup>.

De esta forma, a partir de 1911 Hollywood pasó de ser un suburbio de Los Ángeles a ser una gran oportunidad para los pioneros independientes del cine estadounidense. Así pues, se fundan los primeros estudios en el sector, muchos de ellos aún son muy reconocidos. Nace Universal Pictures, Paramount Pictures, Metro Goldwyn Mayer, Warner Brothers y 20th Century Fox, dentro de los más centrales.

Pero los directores de dichas compañías comparten un rasgo en común y es que proceden de familias inmigrantes, en su mayoría judías. Es decir, la fundación de la gran industria cinematográfica estadounidense como la concebimos en estos días, siendo orgullo y representación del país se dio a través de raíces extranjeras. Como menciona Thomas Schatz (1988): “Laemmle was a prototype of the American movie mogul, that rare breed of first- and second-generation immigrants, most of them Jews from Eastern Europe, who pioneered the film industry. Like William Fox and Adolph Zukor, Marcus Loew and the Warners”<sup>3</sup> (p. 32).

Fueron ellos los que hicieron una revolución a los métodos de crear cintas, al punto de generar un medio que se convirtió en una gran producción masiva. Hollywood creció velozmente y sus filmes llegaban a distintas partes del mundo. No obstante, el traslado de Nueva Jersey y el movimiento independiente no fueron los únicos factores que contribuyeron a este cambio, pues las condiciones creadas por la Primera Guerra Mundial eran también decisivas para estos nuevos magnates.

Con la Primera Guerra Mundial el cine europeo fue en declive por la crisis económica del continente; había muy poco presupuesto para filmar y tampoco era una prioridad para entonces. Muchas compañías cinematográficas tuvieron que cerrar; mientras que el cine estadounidense se convertiría en su reemplazo en el mercado mundial. En adición, el estilo también variaba, porque los directores de Hollywood se encargaron de hacer escenas más dinámicas y veloces, se mostraban nuevos escenarios, otros géneros e historias y por supuesto había un mayor número de

---

<sup>2</sup> Véase la miniserie *Magnates y estrellas: Una historia de Hollywood* episodio 1: “Los pioneros del cine”.

<sup>3</sup>Traducción: Laemmle fue un prototipo del magnate del cine estadounidense, esa rara raza de inmigrantes de primera y segunda generación, la mayoría de ellos judíos de Europa del Este, que fueron pioneros en la industria cinematográfica. Como William Fox y Adolph Zukor, Marcus Loew y los Warner

contenido y, al mismo tiempo, muchos países demandaban más producciones. De ese modo Hollywood se posicionó como el mayor exportador de contenidos visuales para las décadas de 1910 y 1920. Pues, como dice Diana Soren, protagonista de la novela de Carlos Fuentes (2001) *Diana o la cazadora solitaria*, la industria de Hollywood se concibió a sí misma como universal y queda en evidencia al mirar los nombres de las compañías:

—¿Cómo se dice en francés, en español? Hay una palabra inglesa perfecta para Hollywood, *smugness*.

—¿Pagado de sí, satisfecho de sí mismo?

—Sí —rio ella—. La presunción de ser, ¿sabes? universal. El ombligo del mundo. Lo que ocurre allí es lo más importante del mundo. Todos los demás son unos *hicks*...

—Unos payos...

—Solo Hollywood es internacional, cosmopolita. *Boy*, cuando les pruebas que no, te detestan, te lo hacen pagar, te detestan. (p. 39)

Aunque para continuar en esa posición y con reconocimiento el cine hollywoodense se valió de otros recursos para captar a las masas, hablamos principalmente del *star system*.

## 1.2. Manuel Puig, Carlos Fuentes y el *star system*

En el cine clásico italiano sobresalieron algunas actrices, entre ellas Lyda Borelli, Francesca Bertini y Pina Michelli. Eran admiradas en todas partes del mundo y sus películas eran apreciadas en gran medida por los argentinos. Sin embargo, con la decadencia del cine europeo durante la Primera Guerra Mundial las importaciones de los filmes se redujeron, al igual que la aparición de las divas del cine italiano, mientras que Hollywood, con la conformación de *studios* y de nuevos géneros, y con el reclutamiento y debut de nuevos actores, se abrió paso mundialmente en el espectáculo pero también en la publicidad.

A comienzos del siglo XX compañías como Biograph contaban con algunos actores predilectos como lo era Florence Lawrence; aunque no era común que se reconocieran las actuaciones, ni siquiera en los créditos. A medida que los independientes crecieron, los actores también se mudaron, Florence le solicitó a Laemmle que fuera mencionada por su trabajo o de lo contrario no sería parte de las películas de Universal. Antes los espectadores la conocían como la chica Biograph o Rizos de Oro, pero apenas empieza a trabajar con Laemmle y con Griffith es

identificada por un nombre que recibió en sus años de Broadway: Mary Pickford. Desde ese momento la joven actriz se convirtió en la celebridad estadounidense por excelencia.

Con el aumento del número de producciones las compañías utilizaron los estudios como un sistema con roles y tareas más específicas; lo mismo sucedió con el manejo de los actores, no a todos se los impulsaba a la fama: estaba el elenco ordinario y las celebridades que representaban a cada empresa. Estas últimas se convierten en imágenes que se pueden aprovechar tanto en la creación de los filmes como en la comercialización y publicidad. Del casi anonimato que gozaban los actores, pasó a ser lo opuesto, un híper reconocimiento, donde los roles demostraron ciertos valores y tendencias de una época.

Así como distintos tipos de arte responden a su contexto, las estrellas, aunque se transformaban para continuar en el medio, también daban cuenta de los ideales y de lo que se quería mostrar del momento. No era suficiente con el contenido que exhibían en las películas sino que debían caracterizarse en la personalidad y el aspecto de la figura. Carlos Monsiváis (2000) dice:

Los ídolos del cine. Los ídolos del disco y el teatro de variedades. Un tiempo se les juzgó los representantes por excelencia de la ignorancia y el mal gusto congénitos de la plebe. Son en conjunto una teoría de la cultura popular, la serie de retratos ideales de las colectividades. (p. 41)

El *star system* precisamente moldeó las personalidades de los actores, les dio un nuevo origen, un nombre, y los mantendría en el estrellato por el tiempo más conveniente. No obstante, no se limitaba al espacio público; por el contrario, la configuración de la vida privada fue un elemento importante para atraer espectadores y perpetuar la aparición de las estrellas en los distintos medios.

En el libro de Paul McDonald (2000) *The Star System Hollywood's Production of Popular Identities* se explica que incluso los contratos que firmaban los actores abarcaban las condiciones del trabajo en tanto artista como el modo en que se proyecta la vida personal de este: "Star contracts must therefore define not only the conditions of an actor's labour but also the rights to use the star's image"<sup>4</sup> (p. 13). Esto implicaba asumir ciertos estilos y aspectos físicos,

---

<sup>4</sup> Traducción: Los contratos de estrellas deben definir no solo las condiciones del trabajo de un actor, sino también los derechos de uso de la imagen de la estrella.

formas de hablar, de vestir, de mostrar sus relaciones, el manejo de su voz, de sus gestos, como se mencionó anteriormente hasta se les asignaba un nombre distinto. Convertirse en una superestrella de Hollywood era como recibir una nueva identidad.

Muchos reclutadores de actores aprovechaban condiciones de desempleo, de pobreza e incluso de inmigración para ofrecer propuestas injustas y explotadoras; sin embargo, eran disfrazadas como excelentes oportunidades para cumplir sus metas, para lograr el codiciado Sueño Americano.

Manuel Puig (2018) en *Pubis angelical* retrata dentro de su imaginario de Hollywood la manera en que El Ama llega a esta industria y cuáles son las condiciones que debe aceptar para escapar de la situación en la que se encuentra, como vemos en el siguiente fragmento:

Y he oído a usted aceptar un fabuloso contrato —de por vida— con mis glamorosos estudios. Muy bien pagada será además. Claro está, su vida privada deberá seguir ciertas pautas, y la empresa supervisará sus actividades, sobre todo aquellas pasibles de un juicio moral. ¿La señora encuentra las condiciones de su agrado? (pp. 93-94)

La vida privada adquiere otras dimensiones, pasa a la supervisión constante, al ojo público, a las biografías, a las revistas de chismes y documentales. Aunque se forjaban determinados estereotipos, el valor del actor se basaba en cuánta exclusividad le daba al estudio, cuán único y talentoso era. La capacidad de hacer su imagen como un producto que se puede comercializar fácilmente y que a su vez proyecte una inalcanzabilidad por parte de las masas.

Hollywood se llenó del mundo de la farándula, las revistas y los periódicos trataban de obtener primicias de los últimos acontecimientos de la vida de los actores, los chismes y rumores cada vez tenían mayor trascendencia. Por otro lado, las entrevistas y biografías empezaron a producirse en mayor número, la gente quería saber cómo esas personas del común llegaron a la supuesta meca de los sueños, tal y como vemos en *Diana o la cazadora solitaria* de Carlos Fuentes (2001):

—Hollywood adora las biografías encapsuladas. Ahorran tiempo y sobre todo nos absuelven de pensar. Nos permiten darnos aires de ser objetivos, pero en realidad lo que nos tragamos es chisme en consomé. Marilyn Monroe: Muchachita triste y solitaria. Padre irresponsable. Madre loca. Rodó de orfanatorio en orfanatorio. Nunca debió dejar de ser Norma Jean Baker. No pudo con el paquete de ser Marilyn Monroe: Píldoras, alcohol, muerte. Rock Hudson: Un guapísimo chofer de camiones texano. Acostumbrado

a rodar de noche por las carreteras, libre, recogiendo muchachos y amándolos. Lo descubren. Lo hacen estrella. Tiene que esconder su homosexualismo. Lo meten a un closet lleno de cámaras y reflectores. Todos saben que es una reina. El mundo tiene que creer que es el más viril de todos los galanes. ¿Quién los desengañará a todos? La muerte, la muerte... (pp. 75-76)

Dentro de las estrellas más destacadas de Hollywood hallamos a Mary Pickford, Cary Grant, Marilyn Monroe, Katharine Hepburn, Humphrey Bogart, Elizabeth Taylor, James Dean, Marlon Brando, Ava Gardner, Rita Hayworth, Greta Garbo, Ingrid Bergman, Marlene Dietrich, Judy Garland, Gary Cooper, Errol Flynn, James Stewart, Hedy Lamarr entre otros. Muchos de ellos eran extranjeros, como Carlos Fuentes contextualiza en los capítulos de “Extraños en el paraíso”, “Garbo y Dietrich” e “Importaciones” en el libro *Pantallas de plata*.

Si bien Hollywood no sería el único en emplear el *star system*, pues países latinoamericanos como Brasil, Argentina y México tendrían grandes íconos que fueron reconocidos mundialmente, algunos de ellos también trabajaron en la industria estadounidense y europea durante este período clásico del cine; de ellos hablaremos más adelante. No obstante, también se realizaron estereotipos de lo que representaba Latinoamérica desde una mirada blanca dominante, considerando esta parte del continente como un lugar de caos, salvaje, delincuencia en cuanto a la masculinidad, mientras que lo femenino representaría lo exótico, natural y erótico tropical.

### **1.3. El racismo en Hollywood**

La película que revolucionó el cine por su técnica contradictoriamente proyectó ideales racistas y conservadores justificando la supremacía blanca; hablamos de *El nacimiento de una nación* del director David Griffith, que se estrenó el 8 de febrero de 1915. Al inicio fue llamada *Clansman* por la novela de Thomas Dixon en la cual estaba basada y que tenía el mismo título. La película se desarrolla durante los períodos de la Guerra de Secesión y de la Reconstrucción del sur. La historia se centra en dos familias: los Cameron y los Coleman, los primeros siendo participantes de la Confederación Sudista y los segundos del gobierno federal. Antes de la batalla eran amigos cercanos y se muestra que vivían de manera pacífica en Carolina del Sur con la esclavitud en vigencia. Sin embargo, tras la firma de paz, la llegada de los gobernantes del norte y la liberación de los esclavos, las familias del sur lo ven de manera diferente, muestran los

cambios como nuevos horrores y a los sureños blancos como víctimas de la barbarie que está sucediendo en el territorio; mientras que los negros, antiguos esclavos, son groseros, indecentes, delincuentes, quieren violar a las mujeres blancas y básicamente son un peligro.

*El nacimiento de una nación* no solo mostró a la comunidad afro-estadounidense como la amenaza para el progreso del país sino que puso en la figura de héroe al Ku Klux Klan, un grupo que para entonces se había disuelto oficialmente pero que se agrupaba de manera ilegal y seguía actuando con violencia en contra de la comunidad negra, de latinoamericanos, judíos, católicos, comunistas y homosexuales. En la película ellos son los que supuestamente protegen y brindan protección en el sur. El problema es que la película adquirió tanta masividad que avivó la reagrupación del clan, los miembros se sentían inspirados por la acogida que tuvo en el público, pensaron que su causa era justa y obtendrían mayor popularidad y espacio en los medios con cintas como esta.

Los integrantes del Ku Klux Klan incendiaron, persiguieron, intimidaron, causaron explosiones, violaciones, asesinatos, etc. Todo el terrorismo y la violencia que le atribuían a otras comunidades lo estaban realizando ellos con su campaña de odio. No obstante, *El nacimiento de una nación* no sería la única película icónica, pues en Hollywood se fueron creando muchas más, pero esta fue usada como propaganda por décadas en grupos racistas. Ron Stallworth (2018) un policía afroamericano que se infiltró en el KKK a finales de la década de los 70, cuenta en su libro cómo la cinta de Griffith se seguía utilizando en las reuniones de reclutamiento del grupo:

William J. Simmons, el hombre que adoptó el título de Gran Mago y resucitó al Klan, reconocía el valor propagandístico de *El nacimiento de una nación* y utilizaba el film como herramienta promocional para ganar nuevos adeptos. Los líderes modernos del Klan, incluidos Ken, Wilkens y el sucesor de Simmons como Gran Mago, David Duke, todavía utilizaban la película como herramienta narrativa personal para atraer al público hacía la causa. (p. 95)

Carlos Fuentes (2001) también expondría el racismo estadounidense y sus crímenes en nombre del imperialismo y el Sueño Americano:

¿Qué hubiera dicho Diana, qué hubiera sentido la cazadora solitaria viendo a los niños mutilados de Nicaragua por las armas de los Estados Unidos, a los negros pateados y descalabrados por la policía de Los Ángeles, a la parada de grandes mentirosos de la conspiración Irán contra jurando la verdad y autoproclamándose héroes de la libertad?



¿Qué diría, ella que perdió a su hijo, de un país donde se considera seriamente condenar a muerte a los niños criminales? Diría que los sesentas acabaron por blanquearse, desteñidos como Michael Jackson para castigar mejor a todo el que se atreva a tener color. Escribo en 1993. Antes de que termine el siglo, las fosas ardientes, los ríos secos, las barriadas fangosas, se llenaran del color del inmigrante mexicano, africano, sudaca, argelino, del musulmán y el judío, otra vez, otra vez...(p. 15)

#### **1.4. Hollywood en México**

Ya desde el siglo XX el uso de imágenes con aspecto de movimiento o proyectadas hacían parte de una forma de espectáculo en México; en particular la linterna mágica<sup>5</sup> era usada para mostrar una temática a través de unas transparencias, que usualmente eran sobre arquitectura, lugares turísticos o religiosos o con fines educativos para los niños. Pero durante la primera década del siglo dejó de ser popular aunque su nombre permaneció en otros sectores como la prensa, principalmente en publicaciones asociadas con las caricaturas. No obstante, es con la llegada del cinematógrafo a México que la linterna mágica es totalmente reemplazada.

Surge así en 1896 un aparato más moderno que en realidad daba imágenes con movimiento, ya no era solo una simulación ni trataba de imitar el dinamismo a través de transiciones de una vista a otra como lo hacía la linterna mágica. Es decir que aparece el cinematógrafo de Lumière. Primero la compañía de los hermanos franceses decide enviar a camarógrafos y agentes a distintas partes del mundo para recopilar imágenes. México fue el primer destino en América. Mientras que en Estados Unidos Thomas Edison estaba adquiriendo los derechos y la patente de un mecanismo llamado Vitascope muy similar al cinematógrafo (lo lanzaría al mercado como el Biograph).

---

<sup>5</sup> Fue el precursor del cinematógrafo, que era una especie de diapositivas o transparencias pintadas a mano que se colocaban entre unos lentes dentro de una caja o cámara oscura y un espejo que iba en la parte trasera y reflejaba la luz para que las imágenes pudieran exteriorizarse como un proyector. Los primeros bocetos de este aparato aparecieron en el XVII, pero de manera muy rústica, y la elaboración de las transparencias era lenta debido al trabajo manual que requerían. Con el pasar de los años el invento se perfeccionó, cambiaron los lentes, se hicieron diseños portátiles y utilizaron en lugar de pinturas e ilustraciones a mano, fotografías y postales.

Durante el mandato de Porfirio Díaz, Gabriel Veyre y Ferdinand Von Bernard, enviados de Lumière, llegaron y buscaron espacios representativos y paisajes exóticos para filmar, y uno de ellos fue el Castillo de Chapultepec. Posteriormente, se realizaron películas con mayor duración pero siempre enfocadas al costumbrismo y la cotidianidad. Se quería reflejar la arquitectura, la vida del presidente y sus allegados, como en *El general Díaz despidiéndose de sus ministros para tomar un carruaje* (1896), las fiestas y tradiciones. Cuando llegó el cinematógrafo se estaba produciendo la modernización de algunos países de América Latina, lo que incluía cambios en la cotidianidad, en la forma de percibir los espacios, la arquitectura, el transporte, por ejemplo, las construcciones de ferrocarriles son fundamentales para difusión del cine así como la filmación de locaciones consideradas exóticas y paradisiacas.

Pese a que el público mexicano estaba al inicio entusiasmado con el avance tecnológico, poco a poco se perdió el interés por el cine y la recepción dejó de ser positiva en los lugares más urbanos. Los equipos se trasladaron a zonas más periféricas y a pueblos, mientras que en las ciudades eran populares otras clases de entretenimientos como el teatro.

En cambio cuando llegan nuevas cintas con mayor dinamismo al país como *Viaje a la luna* y *El gran asalto al tren* de nuevo el público es atraído a las producciones cinematográficas, ya compuestas de más historia y movimiento. Igualmente, se iniciaron las adecuaciones para crear salas de proyección; surgirían nuevos mecanismos y aparatos. Las salas, a diferencia de otros países en el continente, no fueron construidas por la compañía Pathè, que no veía en el país un público potencial, sino que lentamente los empresarios mexicanos invirtieron en la edificación de estos espacios puesto que vieron en el cine una nueva oportunidad de negocio. A pesar de que el público estaba abierto a apreciar el cine, permaneció una transición entre las imágenes fijas y el movimiento; Ángel Miquel (2005) menciona:

Las vistas cinematográficas solían reservarse para tomas de trenes, barcos y personas en movimiento, mientras que las fijas retrataban edificios destrozados, arcos triunfales, estatuas y, en general, objetos que por su movilidad no ganaban gran cosa registrados por la cámara de cine. (p. 23)

El cine en México no solo fue un entretenimiento popular, ya que fue aprovechado durante el periodo de la Revolución para fines políticos y con este momento se fueron las presentaciones de las imágenes fijas. Personajes como Francisco Madero, Emiliano Zapata, Félix Díaz, Pancho Villa, entre otros, se convirtieron a su vez en protagonistas de películas y

documentales. La Revolución no era solo un momento histórico, también era un espectáculo. Por ejemplo, Pancho Villa firmó con Mutual Film Corporation un contrato por veinticinco mil dólares y un porcentaje de las ganancias de las taquillas para ser filmado durante sus batallas.

El anterior caso demuestra que la Revolución no era solo tema de interés en la producción mexicana, puesto que Hollywood produjo contenidos enfocados a los acontecimientos que sucedían en el país fronterizo. Pancho Villa era la figura predilecta; mostraron su biografía y sus batallas en *The Battle of Ojinaga* y *The life of General Villa*, pero su imagen dejó de ser positiva tras la batalla de Torreón, por lo que se convirtió en un malhechor para la pantalla grande.

Otro aspecto que nos muestra el carácter publicitario de show durante la Revolución fueron las condiciones que propusieron la Mutual Film Company y Raúl Walsh: intentar que las batallas y ejecuciones se realizaran en la mañana con un horario adecuado para que la luz dejara obtener buenas tomas.

Mostrar a México como un lugar caótico también propició el uso de estereotipos que presentaban una mala imagen del país y de forma exagerada como el macho mexicano, un hombre violento, mujeriego, inculto, impulsivo y sexual. Lo mismo sucedía con el *greaser* y el indígena azteca como salvaje o bruto. Mientras que el hombre blanco estadounidense era el ciudadano civilizado capaz de ordenar y educar.

En Hollywood se exhibieron a otras figuras históricas mexicanas, entre ellas Benito Juárez, aunque estas se hicieron con el objetivo de cambiar los lazos entre México y Estados Unidos, y en general fortalecer el vínculo con Latinoamérica durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial y la Política del Buen Vecino<sup>6</sup>.

En *Diana o la cazadora solitaria*, Carlos Fuentes plasma la manera en que las compañías extranjeras llegaban a su país en busca de actores y escenarios para construir dichas biografías. Cuando el narrador y Diana están recorriendo lugares cercanos al set donde se graba el Western

---

<sup>6</sup> Ante los peligros de la Segunda Guerra Mundial Estados Unidos decide fortalecer su grupo de aliados y recurre a países latinoamericanos para consolidar una red de apoyo en el conflicto bélico, sin embargo, había tensiones entre Estados Unidos y algunos países como Cuba, México, Panamá, Nicaragua, República Dominicana debido a problemas en la frontera, intervención en la soberanía así como en las disputas internas de estos países, además del intento de restarles territorios, invadir con tropas y mostrar en el cine y prensa una imagen negativa del latinoamericano.

en el que participa la actriz en México se encuentran con un niño que es molestado por otros chicos; le preguntan por qué lo golpean y les comenta que tiempo atrás una productora le pagó diez dólares para hacer la versión infantil de Benito Juárez para una empresa del exterior.

—¿Por qué te atacan?

—Les dio mucha muina que yo fuera Juárez.

—Cuéntame cómo estuvo eso.

Me dijo que un año atrás, una compañía de televisión inglesa estuvo aquí filmando una película y le ofrecieron que hiciera el papel del niño Juárez cuidando su rebaño. Todo lo que tuvo que hacer fue pasar con los borregos frente a las cámaras. Le dieron diez dólares. Los demás muchachos nomás lo miraron con coraje, pero él se gastó una parte del dinero invitándoles cocas a todos, aunque la mayor parte se la entregó a su papá. Los muchachos no se calmaron. Le agarraron tirria, lo aislaron. Él les preguntó a los ingleses, ¿cuándo sale la película, la podré ver? Ellos le dijeron que en un año. Seguramente sería anunciada en los periódicos y en las guías de TV. Él les dijo esto a los muchachos y solo sirvió para que lo agarraran de puerquito. ¿Cuándo te vamos a ver en la tele, Benito; qué, te van a hacer estrella de cine, Benito? Qué se me hace que fueron puras papas, Benito.

(p. 125)

La imagen negativa empezó a cambiar a partir de personajes como El Zorro y Cisco Kid, héroes que actuaban a favor del pueblo con valores claros de justicia. No obstante, las jóvenes mexicanas seguían siendo vistas a través de lo sensual y la exotización. Mimi Derba sería una de las primeras mujeres mexicanas en subvertir estos roles en el cine, no solo como actriz sino también como guionista y directora. También nacería un sistema de estrellas mexicano que se fortaleció con la llegada del cine sonoro, elemento que ayudó a evolucionar con mayor rapidez la creación cinematográfica local. Estarían celebridades como Lupita Tovar, Jorge Negrete, Gloria Marín, Pedro Infante, Tito Guízar, Ninón Sevilla, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, María Félix, etc. Esto se debe a la identificación de lo popular con la tradición musical ahora trasladada a la pantalla grande.

Los tangos, los boleros o las canciones rancheras se asumen como parte intransferible de la vida del escucha, y el estilo singular del cantante es también una circunstancia personalísima de su público. Para resistir a la Historia y deslizarse entre los resquicios de la economía, también hacen falta un espacio verbal y melódico y una certeza: la música

es nuestro cómplice porque es parte radical de nuestra intimidad. Cualquiera que sea el modelo de comportamiento que se elija entre las mayorías, lleva adjuntos el ritmo, las melodías y la filosofía de la vida de las canciones. (Monsiváis, 2000, p. 42)

### 1.5. Hollywood en Argentina

Más al sur del continente, en Argentina, llegó en 1894 el Biograph de Edison pero no tuvo mucha importancia; fue en 1896 con el cinematógrafo de los hermanos Lumière que se reveló para el público argentino un nuevo entretenimiento y un nuevo arte. A diferencia de lo que sucedió en México, el cine mantuvo una buena recepción. Las proyecciones las ejecutaban en los teatros, la primera exhibición registrada fue el 28 de julio de 1896 y mostraron diversos contenidos que habían hecho los hermanos franceses, incluida *La llegada del tren* (1895).

Argentina de forma rápida inició con las adecuaciones de espacios para poder realizar filmaciones y crear salas. Como sucedió en diversos países de Latinoamérica, las primeras grabaciones consistían en detallar la arquitectura, las nuevas construcciones en especial, porque Argentina estaba renovando la estética urbana, principalmente en la capital, y las modificaciones se inspiraban en el estilo parisino. Beatriz Sarlo (2003) nos cuenta que los medios implementados y la alteración de los espacios en ciudades como Buenos Aires responden a la velocidad vertiginosa de la modernidad y cómo esta altera la percepción de lo urbano, pero a su vez de lo periférico; ella afirma:

La ciudad se vive a una velocidad sin precedentes y estos desplazamientos rápidos no arrojan consecuencias solamente funcionales. La experiencia de la velocidad y la experiencia de la luz modulan un nuevo elenco de imágenes y percepciones: quien tenía algo más de veinte años en 1925 podía recordar la ciudad de la vuelta del siglo y comprobar las diferencias. Sin duda, las cosas habían cambiado menos en Floresta que en el centro. Pero la actividad del fomentismo, las uniones vecinales y cooperadoras, el crecimiento de centros comerciales en los barrios relativamente alejados como Villa Urquiza o Boedo, trasladaban hacia la periferia, atenuados, los rasgos del centro. (pp. 16-17)

Del mismo modo, se retrató lo cotidiano, sobre todo el estilo de vida de la clase alta y el progreso de las ciudades. John King (1994) dice lo siguiente al respecto:

Los pioneros del cine argentino, que realizaron pequeños noticieros y documentales, tenían abundancia de temas que abordar. Filmaron las estancias y casas citadinas de los ricos hacendados que controlaban la economía nacional y el sistema político: se estima que hacía comienzos del siglo menos de 2.000 familias argentinas eran propietarias de un área equivalente a Italia, Holanda, Bélgica y Dinamarca juntas. La época presenció la construcción de amplios bulevares y elegantes mansiones y oficinas que le dieron a Buenos Aires la apariencia y el prestigio de un París latinoamericano. (p. 24)

Desde finales del siglo XIX el gobierno de Argentina promovió la inmigración al país; como consecuencia atrajo más población europea y un poco asiática, en su mayoría de Italia, España, Francia y Reino Unido. Este factor a su vez contribuiría a la expansión del cine en el país, puesto que los pioneros fueron parte de estos grupos de inmigrantes: Henri Lepage, Max Glücksmann y Eugène Py.

La cultura argentina durante las primeras décadas del siglo XX era sólida, cada vez se construían espacios para el teatro, la ópera y la música. Del mismo modo, el arte y la literatura tienen mayor reconocimiento, como sucede con Leopoldo Lugones y Baldomero Fernández Moreno. Por otro lado, el tango, las revistas femeninas, los folletines, las novelas por entregas, el ambiente en los cafés hacía parte de la cultura de masas de la época. Los primeros elementos que se tuvieron en cuenta para las grabaciones realistas durante los inicios del cine argentino. Mientras que lo demás era considerado con menor relevancia, ya que se asociaba con las clases bajas y los movimientos obreros.

El cine argentino no se salvó del carácter histórico y nacional. La primera película consistió en la documentación de la bandera nacional en la Plaza de Mayo. Las ferias, los desfiles militares, figuras políticas y eventos oficiales hicieron parte de los primeros experimentos de los camarógrafos en Argentina. En 1908 se exhibió *El fusilamiento de Dorrego*, considerada como la primera película con argumento; después vendrían otras como *La Revolución de Mayo* de 1909 y *Amalia* de 1914.

Aunque se hicieron grabaciones locales el número era significativamente menor en comparación con los contenidos extranjeros. Antes de la Primera Guerra Mundial se importaban filmes franceses e italianos en gran medida. A raíz de la crisis europea el público empezó a consumir más el cine estadounidense; una de esas películas fue *El nacimiento de una nación*, considerada como una de las cintas más revolucionarias en cuanto a técnica, debido a que juega

con transiciones distintas de los planos y mezcla las vistas; la cámara también posee movimiento, realiza planos alternos, algo que no se hacía hasta el momento.

De acuerdo con el autor del *Carrete mágico*, John King (1994), para 1926 Argentina era el segundo mercado más grande de Estados Unidos y el 95% de lo que se proyectaba en Latinoamérica eran películas de Hollywood. En tanto que las nacionales seguían con las mismas temáticas costumbristas y patrióticas.

Al mismo tiempo la figura del gaucho no solo tiene protagonismo en la literatura del siglo XIX, pues el cine argentino lo retoma para representar ideales y situaciones en zonas más periféricas y rurales de la nación. Surgen películas como *Nobleza gaucha* (1915), dirigida por Humberto Cairo, donde una chica es secuestrada por un patrón en Buenos Aires y un gaucho que se entera intenta ayudarla; en venganza el hombre adinerado lo acusa falsamente de cometer robo de ganado ante los oficiales. Veremos entonces cómo el gaucho funciona como un héroe nacional. También hubo adaptaciones como la de *Martín Fierro* en 1923 por Alfonso Quesada y otros largometrajes, entre ellos *El último centauro, la epopeya de Juan Moreira* (1924).

El cine comenzó a ser un medio de denuncia; por ejemplo en *El último malón* (1916) de Alcides Greca se expone el rol de las culturas originarias, las injusticias, las opresiones y marginación de los mocovíes, una comunidad nativa de Argentina que habita las zonas de Formosa, Santa Fe y del Chaco. Alrededor de 1867 los jesuitas se encargaron de fundar la misión de Nuestra Señora de los Dolores que luego se convirtió en la Colonia Dolores, siendo la mayoría de sus habitantes parte de los mocovíes; sin embargo, el territorio después queda totalmente a manos del gobierno y 1904 se hacen reclamos por los territorios expropiados y mencionan que actuaron como un malón.

Con los años 20 la cultura popular empieza a tener mayor relevancia en el cine, otros espacios sustituyen a los de la clase alta. Los arrabales, los suburbios, los conventillos, las peleas serían la tendencia y el género central sería el melodrama. La prostitución, el sueño de viajar a la ciudad y la pérdida de la inocencia fueron los temas más comunes. Más adelante se refuerza con la incorporación del sonido a las películas. José Agustín Ferreyra, también conocido como el Negro Ferreyra, fue el cineasta más reconocido en combinar el tango con las películas como *Buenos Aires ciudad de ensueño*, *La maleva*, *Melenita de oro*, *Mi último tango*, *Calles de Buenos Aires*, *Muñequitas*, etc.

## 1.6. La sonoridad

Con el gramófono, invento que Emilio Berliner fue mejorando a partir del fonógrafo de Thomas Edison, nacieron las primeras grabaciones con sonido. La compañía que apostó rápidamente a los cambios fue Warner Bros con *Don Juan*, una película de 1926 que contaba con musicalización y efectos sonoros y es considerada como la pionera en el mundo sonoro; no obstante, los diálogos no tenían voz, seguían las características del cine mudo. Los estudios proceden a avanzar en esta técnica y en la fabricación de máquinas que les permitiera sincronizar las imágenes con efectos sonoros, es así como se emplea el Vitaphone. Al siguiente año se estrenó *El cantor de jazz* de la misma empresa, considerada como otra película racista.

Al llegar el cine sonoro en Latinoamérica empezó a surgir mayor apreciación por las producciones nacionales que por las extranjeras debido a distintos factores, como lo era el doblaje; en primer lugar, era muy complejo de realizar, ya que los sonidos no podían combinarse con las imágenes, por lo que muchos estudios, en especial los de Hollywood, optaron por hacer varias versiones en distintos idiomas, pero resultaba un proceso costoso que dejaba muy pocas ganancias y al público tampoco le atraía. En segundo lugar, a finales de la década de 1920 se crean doblajes; sin embargo, aunque en países como Alemania, Francia e Italia parece funcionar correctamente, en América la situación es distinta. Aquí la audiencia no se acostumbró rápidamente al cambio, tenían malas reseñas de las voces en español que se usaban para actores de Hollywood; además, había disputas por los acentos en Argentina, donde no se tenía buena apreciación del doblaje mexicano y viceversa. En tercer lugar, muchas estrellas no realizaron una correcta transición del silente al sonoro, sus voces no concordaban con la actuación, con la espontaneidad de antes y perdían cada vez más fama, como explica Carlos Fuentes (2014) en *Pantallas de plata*:

De ser el rey de Hollywood, John Gilbert se convirtió en el paria del micrófono. Las mujeres lo abandonaron, igual que el público. Garbo le dio una última oportunidad en *La reina Cristina* (la voz de Greta, escuchada por primera vez en la *Anna Christie* de O'Neill, pidiendo: Gif me a whisky, era escandinavamente pastosa, misteriosa, fatigadamente erótica: la voz exaltó aún más la imagen), pero Gilbert estaba demasiado enfermo de desilusión y de alcohol, y murió en 1936. (p. 48)

Este rechazo por los cambios en la técnica cinematográfica hizo que se fortaleciera la creación local, principalmente en México, Argentina y Brasil, aunque no poseían muchos fondos,



ni patrocinadores, y los gobiernos tampoco la apoyaron ni promovieron con insistencia. Aun así, esto les permitió explorar distintas temáticas e incorporar elementos culturales propios, en tanto que los cineastas de América Latina empezaron a rechazar los contenidos estadounidenses.

De este modo, la música cobra un factor muy importante porque permitió llegar a más público, las personas se identificaban con lo que escuchaban, con el contexto y los personajes. También funcionaba como demanda a las problemáticas que se estaban viviendo en cada país y la cultura de masas se hizo protagonista y no solo en la pantalla grande; simultáneamente, un público cada vez más popular tenía mayor acceso al consumo del cine que antes era reservado para la clase alta. En Argentina el tango y los boleros hicieron parte de la identidad; por otro lado, en México las rancheras fueron las más destacadas.

A imitación de Hollywood, Argentina y México formaron sus propios estudios y su sistema de estrellas, dentro de las celebridades se encontraban cantantes como Gardel, Pedro Infante y Jorge Negrete, los cuales no solo tuvieron gran fama a nivel nacional sino que fueron solicitados para trabajar en el cine extranjero, en especial en Hollywood y en Francia. A pesar de que en ese momento Estados Unidos estaba sufriendo las consecuencias de la sobreproducción, la caída en aumento de los valores bursátiles y la posterior Gran Depresión de 1929.

### **1.7. La política del Buen Vecino**

Como la economía de Estados Unidos estaba en declive, necesitaba crear alianzas para mejorarla y fortalecer relaciones; para ello recurrieron a América Latina. Ya desde el siglo XIX las relaciones políticas con los países latinoamericanos no eran muy favorables. John King (1994) plantea que dentro de los antecedentes estaba que John Quincy Adams le exigió a Bolívar estar alejado de los territorios cubanos y puertorriqueños; la ausencia en las reuniones panamericanas, la anexión de Texas y cinco décadas después la de Puerto Rico, invasiones a Nicaragua, Honduras y Santo Domingo, la Infantería de Marina estadounidense en Centroamérica, la intervención en conflictos como la guerra de Perú y Chile en 1881 (claro, obteniendo beneficios como bases militares y navales, minas y compañías dentro de los territorios), pero también con la falta de colaboración ante la invasión de territorios por parte de Inglaterra en el caso de Belice, las Islas Malvinas y la Isla Roatán, o la enmienda Platt para intervenir en Cuba. Por estos y otros eventos relacionados con la Doctrina Monroe la imagen de EE. UU. era en cierto modo negativa.

Franklin Roosevelt obtiene la presidencia y ejerce el mandato desde 1933 hasta 1945. Puso en marcha la Política de Buena Vecindad en 1933 para cambiar la representación del país e intervenir en las problemáticas que dejó la década anterior a través de nuevos vínculos diplomáticos. Esto incluía el retiro de tropas militares en América Latina, la supuesta no intervención en la soberanía de nuestros países, inversiones en el capital privado latinoamericano, obtener materias primas, así como exportaciones e importaciones de ambas partes.

Evidentemente, para esta política usaron elementos culturales y artísticos, y entre ellos el cine de Hollywood: fue el espacio donde se intentó cambiar la concepción que se tenía de Latinoamérica con los estereotipos erróneos en cuanto a lo primitivo, criminal y salvaje. Ahora se representaban más héroes, ya no se mostraban como los bandidos y caóticos, como la constante amenaza al otro lado de la frontera, sino que reflejaban una amistad por el bien común del continente aunque el ideal femenino permanecía en la exotización; claro, podía surgir el amor con el hombre estadounidense más allá de las barreras culturales, siguiendo una línea de pareja establecida: mujer latina y hombre estadounidense, no al revés. Por ejemplo, la película *Flying Down to Rio* (1933), protagonizada por la mexicana Dolores del Río, consiste en el romance entre un músico estadounidense y una chica adinerada de Brasil y en cómo el primero tiene que viajar al país de su amada para evitar el matrimonio que le han impuesto a ella.

De igual forma, enviaron a directores y camarógrafos para realizar documentales de los distintos países, incluso Orson Welles fue a grabar el carnaval en Río de Janeiro. No obstante él decide dar un giro, y en vez de mostrar las fiestas, costumbres y colores brasileiros esperados por el gobierno estadounidense, se dedicó a obtener tomas de las condiciones de desigualdad, pobreza e inseguridad que se vivían en los sectores más periféricos. Siguió la vida de cuatro *jangadeiros* que emprendían un viaje en sus lanchas para solicitarle al presidente de entonces: Getúlio Vargas una mejor calidad de vida mediante jubilación y reconocimiento de su empleo como pescadores. La grabación nunca culminó, ya que murió uno de los integrantes y la productora no quería continuar con el proyecto, eran imágenes que no se querían proyectar y fue censurada. En cambio, Disney, con *Saludos amigos* (1942) evidenció claramente el propósito de la Política del Buen Vecino: Goofy y el Pato Donald se embarcan en un recorrido por el Lago Titicaca, luego conocen a Pedro, un avión chileno, Goofy aprende sobre la vida gaucha en la

Pampa y finalmente se hacen amigos de José Carioca, un papagayo brasileño que los lleva a conocer la música y sitios turísticos de la región.

Ya para la década de los años 30 el doblaje y la subtitulación habían mejorado, lo que ayudó a atraer de nuevo al público mundial y a tener más espacio y ganancias en taquilla, las empresas de Hollywood procuran doblar al español y al portugués gran parte de sus estrenos exitosos. Con medidas como estas se pretendía dispersar un poco las tendencias nacionalistas que se fomentaban en América Latina y la desconfianza que se tenía de Estados Unidos.

A pesar de que para algunos países Estados Unidos fue un aliado en el desarrollo cultural (en el caso de México recibió inversiones para mejorar su producción cinematográfica y promocionar a sus estrellas a nivel mundial, lo que fue útil para conformar después una época de oro del cine mexicano), por el contrario para otros países generó hostilidades y enemistades.

Con la Segunda Guerra Mundial de nuevo la producción de cine europeo y de Hollywood disminuyó, ya que el capital y las inversiones eran destinadas a industria bélica, y esto le sirvió a México para ampliar su mercado y que sus producciones ocuparan un lugar importante en el continente. En cambio, Argentina, por permanecer neutral en la guerra, fue señalada como un gobierno fascista, además de que al país llegaba propaganda nazi a través de la radio y las películas, elemento que retrata Manuel Puig (2017) en *El beso de la mujer araña*:

—¿Y vos dónde la viste?

—Acá en Buenos Aires, en un cine del barrio de Belgrano.

—¿Y daban películas nazis antes?

—Sí, yo era chico pero durante la guerra venían las películas de propaganda. Pero yo las vi después, porque a esas películas las seguían dando.

—¿En qué cine?

—En uno chiquito que había en la parte más alemana del barrio de Belgrano, la parte que era toda de casas grandes con jardín, en la parte de Belgrano no que va para el río, la que va para el otro lado, para Villa Urquiza, ¿viste? Hace pocos años lo tiraron abajo. Mi casa está cerca, pero del lado más chusma. (p. 50)

Varios países latinoamericanos optaron por hacer crecer su propia industria y contenidos y disminuir las importaciones de Estados Unidos porque no reflejaban la realidad de sus países, aunque permaneció la influencia de formas, géneros e incluso temáticas mezcladas con lo propio.

## CAPÍTULO 2

### LO FEMENINO EN HOLLYWOOD

Hollywood ha estado de manera explícita en la obra de Manuel Puig, tanto en la construcción de diálogos, como en menciones específicas a ciertas películas y a celebridades; en la trama, en las características de los personajes, en clichés, en géneros, etc. Elementos que podemos evidenciar en *El beso de la mujer araña*; no obstante, también explora el detrás de la industria cinematográfica estadounidense, es decir, plasma un imaginario de este mundo y de la vida de las actrices en él, como es el caso de El Ama en *Pubis angelical*.

Al tener las perspectivas del espectador y de quienes actúan en las películas podemos analizar el rol femenino, lo que representaba la mujer en esta meca del cine durante la era dorada de Hollywood sin reducirla a la figura ficticia de la pantalla, sino más bien abarcar también la posición del sujeto biográfico y las vivencias en este espacio del espectáculo. Así pues, surgen interrogantes al respecto: ¿cómo se muestra a la mujer?, ¿desde qué mirada se sitúa y quién la mira?, ¿qué implica el espacio de Hollywood para las actrices?, ¿qué condiciones influyeron para ingresar y potenciar su carrera en la industria hasta llegar al estrellato?

Por otro lado, Carlos Fuentes, de igual forma, nos enseña a Hollywood como un lugar lleno de rumores, alcohol, sexo, estereotipos y farándula, pero, al mismo tiempo, de censura, de vinculación con ideologías políticas, de discriminación, de persecución y de espionaje hacia las celebridades, así como las falsas identidades que promueve este entorno del espectáculo para seguir el camino de la fama; todo esto a través del personaje de Diana Soren en *Diana o la cazadora solitaria*, una mujer inconforme con las injusticias sociales y cuyo ideal trasciende al de ser una artista reconocida.

Al abordar estos panoramas de la industria del cine estadounidense en relación con el papel femenino en su narrativa, Manuel Puig y Carlos Fuentes nos llevan a reflexionar sobre su posición: ¿acaso nos pueden dar desde sus novelas un enfoque distinto de las mujeres en Hollywood a partir de una postura latinoamericana?; ¿hay subversión frente a cómo son mostradas las estrellas femeninas?; ¿escribir alrededor de ellas nos hace repensar la imagen de las celebridades fuera de la máscara de superación, lujo y éxito que promovían las mismas compañías de los medios de comunicación?

Para ello analizaremos algunos aspectos presentes en *El beso de la mujer araña*, *Pubis angelical* y *Diana o la cazadora solitaria*, como el *male gaze* y la importancia de la mirada, los

estereotipos del cine en especial los de mujer seductora y castigada, Hollywood y otros espacios en la narrativa, y el vínculo biográfico entre algunos personajes de las novelas con artistas reales. Nos centraremos en el personaje de Molina, prisionera<sup>7</sup> por corrupción de menores durante 1975; en Ana, una mujer que se exilió de Argentina a México porque estaba siendo vigilada y amenazada y a quien conocemos en el hospital puesto que está recibiendo tratamiento contra unos tumores cancerígenos; allí imagina, en la primera parte de la novela, su vida como si fuera una actriz de Hollywood de los años 20 (El Ama), y en la segunda parte, cómo sería un futuro distópico para las mujeres por medio de W218. Asimismo, abordaremos a Diana Soren de la novela de Fuentes, y finalmente revisaremos algunos aspectos de la biografía de Jean Seberg y Hedy Lamarr.

### 2.1. La mirada y cosificación de la mujer

*Men dream of women, women dream of themselves  
being dreamt of. Men look at women, women watch  
themselves being looked at.*

(John Berger, serie *Ways of Seeing*)

Para iniciar con el análisis de las temáticas mencionadas anteriormente, partimos de un elemento central a la hora de hablar del cine y es la mirada, a través de la cual se determinan roles de poder y de percepción del otro. Gran parte de las producciones clásicas de Hollywood reprodujeron formas de ver patriarcales, imperialistas y racistas, donde unos ejercen mayor control sobre el que es observado, convirtiendo a este último en el objeto, en la imagen. La mujer suele ocupar este lugar, es inspeccionada por el público, por la producción, por el elenco, por el galán de turno y los galanes secundarios, acompaña al protagonista masculino que ejerce las acciones en la historia, mientras que ella es una representación que parece no tener sentido en sí

---

<sup>7</sup> Menciono a Molina en femenino, ya que en la novela con frecuencia dice que es mujer; los términos con los que se refiere a sí misma son en femenino, además de que se identifica con las protagonistas femeninas en los filmes y asume con Valentín roles maternos y de cuidado como los ideales de mujer oprimida que admira; por ejemplo, a Valentín lo alimenta, lo limpia y cuida cuando está enfermo, le canta tangos y boleros, le cuenta películas como si fueran arrullos. De la identidad femenina de Molina hablaremos a lo largo de este capítulo.

misma; incluso, se juzga bajo la mirada del hombre, tal y como menciona Berger (2016) en su libro *Modos de ver*:

Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran y las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas. Esto determina no solo la mayoría de relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. La supervisora que la mujer lleva dentro de sí es masculina; la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en objeto, en particular en un objeto visual, una visión. (p. 64)

No obstante, no es una problemática exclusiva de los filmes comerciales estadounidenses, ya que en el arte y sobre todo desde la pintura europea clásica la mujer ha sido usada para la exhibición con el fin de satisfacer al espectador, principalmente masculino, algo que podemos constatar por los frecuentes desnudos, por las figuras de mujeres que sostienen la mirada como si supiesen que están siendo observadas, y a su vez en poses incongruentes pero que permiten mostrar convenientemente partes de su cuerpo. Estos elementos se trasladaron a la fotografía y a la cinematografía perpetuando un solo tipo de placer. Pues, como dice Manuel Puig (2018) en *Pubis angelical* acerca de la mirada, esta no es objetiva y la forma en que nos ven y vemos puede ser usada a conveniencia:

—Sí, se dice espejo, pero como un símbolo. En realidad lo que te devuelve tu propia imagen es la mirada de los demás. Es en los ojos de los demás que uno se ve reflejado por primera vez.

—Pero la mirada de los demás no siempre es objetiva.

—Más que eso, te pueden ver del modo que les convenga, y moldearte como quieren.

—Y deformarte como quieren. Sí, era de eso que me quería acordar. Es lo que más me impresiona. (p. 114)

Con respecto al placer por medio de la mirada, Laura Mulvey publica en 1975 un ensayo llamado “Placer visual y cine narrativo”, donde estudia las formas de mirar que se han desarrollado en el espectáculo, en particular con Hollywood, asociadas con los roles de género, la fascinación y el voyerismo. Ella aborda el concepto de *male gaze* o mirada masculina para el cual usa el psicoanálisis, demostró maneras en las que la industria del cine estadounidense más comercial ha sido estructurada bajo el inconsciente de una sociedad patriarcal y falocentrista.

De acuerdo con la autora, el falocentrismo genera la imagen de una mujer castrada, lo que representa, por un lado, una amenaza por la ausencia de pene y, por el otro, que su hijo es la

muestra de esta supuesta falta y con él desea completarla. Por lo tanto, la mujer se encontraría en relación con dicha amenaza de castración y con el papel de la maternidad. Es así como las mujeres permanecen en un orden simbólico para el hombre, él puede proyectar control y fascinación en ellas porque las convierte en imágenes, en símbolos, en objetos. Mulvey (1975) dice:

La mujer permanece, entonces, en la cultura patriarcal como significante para el otro macho, prisionera de un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del mandato lingüístico imponiéndolo sobre la imagen silenciosa de la mujer vinculada permanentemente a su lugar como portadora del sentido, no como constructora del mismo. (p. 57)

Y es que Hollywood ha sido una industria fundamental para configurar lo erótico y las formas de mirar porque mediante las fórmulas en los géneros, en los clichés y en la exposición de las estrellas creó patrones de lo que se debería considerar sensual y cómo observarlo. Por ejemplo, Mulvey (1975) nos habla de los placeres y tipos de miradas que podemos hallar en esta clase de producciones, entre ellos la escopofilia, concepto tomado de la teoría sexual de Freud, por la cual se convierte al otro en objeto cuando es sometido con la mirada, y al invadir lo privado, como se realiza con el voyerismo. De este modo, el cine causa la sensación de que el espectador está entrando en un mundo íntimo, a pesar de ser una proyección a disposición de él; aquí el que mira se separa del que es observado, es decir, se obtiene satisfacción al cosificar al otro. Sin embargo, también hay un modo de placer distinto: por medio del ego y el narcisismo, el espectador se identifica con el personaje en pantalla pero se hace por alienación y proyectando idealización en el otro, como es el caso con superestrellas del cine.

Del mismo modo, Mulvey (1975) habla de que la mirada del hombre es la que se ha considerado dominante mientras que la de las mujeres permanece en la pasividad, donde están puestas para ser observadas; ella dice:

La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquélla. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico, por lo que puede decirse que connotan una "ser-mirada-idad" (*to-be-looked-at-ness*). La mujer exhibida como objeto sexual es el leitmotiv del espectáculo erótico: de las pin-ups al *striptease*, de Ziegfeld a Busby Berkeley, la mujer

sostiene la mirada, representa y significa el deseo masculino. En el cine dominante se combinan claramente espectáculo y narrativa. (p. 4)

La mujer se encuentra expuesta tanto a la mirada del espectador como al control del protagonista masculino. Al ser objeto es fragmentada a conveniencia de un placer erótico, y de ella se resaltan ciertas características (zoom y primeros planos a las partes de su cuerpo y rostro) que contribuyen a que no sea tomada como sujeto en su totalidad sino que se refuerza su condición de mercancía. Sin embargo, los medios audiovisuales no son los únicos que han participado en la separación del cuerpo femenino, pues, de igual forma, desde la tradición literaria tenemos ejemplos como el blasón, recurso en el que los atributos de la amada son enlistados y comparados con joyas.

Ahora bien, Manuel Puig y Carlos Fuentes nos muestran, a través de Molina, Ana, El Ama, W218 y Diana Soren, situaciones y consecuencias que enfrentan las mujeres en un Hollywood y una sociedad con valores patriarcales, en un mundo que beneficia a los hombres y cómo algunas de ellas asumen una posición tanto de resignación pero también otras de subversión, de rebeldía, de crítica y denuncia.

Así, esta forma de ver se acompaña de la cosificación. Si partimos de *El beso de la mujer araña* nos encontramos con Molina, una persona amante del cine; a pesar de haber nacido biológicamente como hombre, se considera mujer en repetidas ocasiones; dice:

—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 se puede uno 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. Así que ahórrame de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza. (Puig, 2017, p. 27)

Del mismo modo, habla de sí en femenino y menciona que su verdadero nombre es Carmen por la obra de Prosper Mérimée y la ópera de Bizet<sup>8</sup>. Molina recibió una condena por

---

<sup>8</sup> Obra en la cual la protagonista (Carmen) es una gitana libre y fuerte con la capacidad de atrapar en sus redes a hombres, así como poseer magia y habilidades ancestrales. Carmen seduce a un soldado (don



corrupción de menores y comparte celda con Valentín, un joven guerrillero. En este espacio Molina narra algunas películas para pasar el rato y acercarse a su compañero, dentro de los filmes (algunos reales y otros inventados por el autor) se presentan algunas descripciones que se encuentran sujetas a una mirada masculina porque se dan desde una fragmentación, es decir, enfatizando aspectos de su cuerpo, como vemos en el siguiente diálogo:

—Bueno. Estábamos en que él se encuentra con esa mujer tan elegante. Ella te diré que es bastante madura, una mujer de gran mundo.

—Decime, físicamente, cómo es.

—No muy alta, una actriz francesa, pero pechugona, pero flaca al mismo tiempo, con cintura chica, un vestido de noche muy ajustado, y escote bajo, sin breteles, de esos escotes armados, ¿te acordás?

—No.

—Sí, hombre, de esos que parecían que te servían las tetas en bandeja.

—No me hagás reír, por favor.

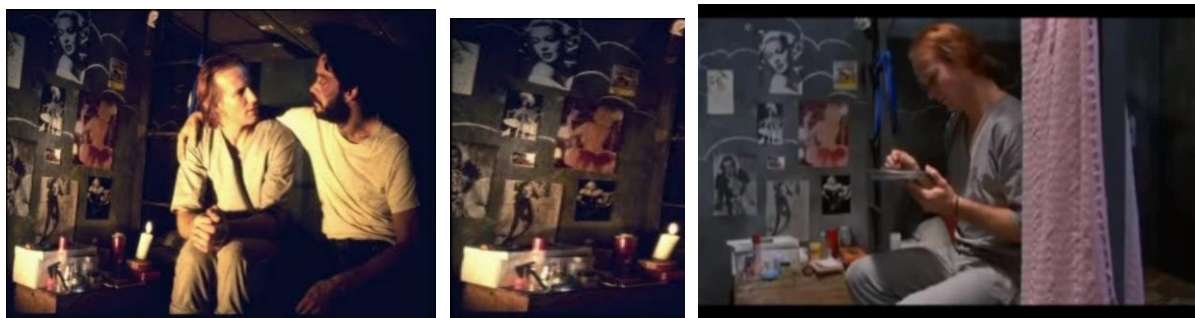
—Eran unos escotes duros, armados con alambre por dentro de la tela. Y ellas lo más tranquilas: sírvase una teta, señor. (Puig, 2017, p. 114)

Sin embargo, Molina no se identifica como espectador con los roles masculinos; por el contrario, cuando se proyecta en los filmes que cuenta se vincula con las protagonistas: “—¿Con quién te identificas?, ¿con Irena o la arquitecta? —Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína” (Puig, 2017, p. 27).

Incluso en la adaptación que realizó Héctor Babenco en 1985 refleja la admiración de Molina por las actrices de Hollywood, ya que en una de las paredes de la celda se encuentran pegadas fotos de algunas celebridades, entre ellas Rita Hayworth y Marlene Dietrich.

---

José) que deserta a petición de ella y se une a un grupo ilegal; posteriormente se enamora de un torero, pero en venganza José la asesina y la convierte en una *femme fatale*.



**Figura 1** Fotogramas de la película *El beso de la mujer araña*, dirigida por Héctor Babenco en 1985. Nominada en diversas categorías en los Premios Oscar, en la que William Hurt (Molina) ganó el premio a mejor actor. Así mismo, participó en distintos festivales, entre ellos el de Cannes.

Es decir que con Molina podríamos hallar una escopofilia por narcisismo. Ello se ve reflejado a modo de espejo en las figuras femeninas; no obstante, a diferencia de la mirada masculina que nos plantea Mulvey, Molina no se vincula con el hombre protagonista, el que ejecuta la historia, pero sí piensa en determinados estereotipos maternos y de relaciones amorosas donde la mujer está al cuidado del hogar y de la pareja, y donde su deseo más grande es ser amada, aspectos que se abordarán a lo largo de este capítulo. Sin embargo, su eje central son las historias de ellas, lo que viven en esos espacios fílmicos ficticios; aunque habla de los demás personajes el punto de partida son las protagonistas en su mayoría. También cuestiona la cosificación y las injusticias que viven las mujeres en un mundo de hombres, como sucede en la descripción de una película que se va desarrollando a través de la voz interna, donde una joven es usada para satisfacer sexualmente al hijo de los dueños del terreno:

Una muchacha que se deja poseer en silencio, una muchacha tratada como una cosa, una muchacha a la que no se le dice una palabra amable, una muchacha con acre sabor en la boca, una muchacha con fuerte olor a transpiración, una muchacha a la que se usa y luego se deja arrumbada, una muchacha en la que se vuelca el semen, una muchacha que no ha oído de anticonceptivos, una muchacha explotada por su amo, una muchacha que no puede hacer olvidar a una sofisticada parisiense, una muchacha a la que no dan ganas de acariciarla después del orgasmo, una muchacha que narra una historia infame, una muchacha que narra cómo el ex administrador de la hacienda la violó apenas adolescente, una muchacha que narra cómo el ex administrador de la hacienda está ahora encumbrado

en el gobierno, una muchacha que asegura que ese hombre tiene algo que ver con la muerte del padre del muchacho, una muchacha que se atreve a decir que quien tal vez sepa todo es la madre del muchacho, una muchacha que le revela la más cruel verdad, una muchacha que ha visto a la madre del muchacho en brazos del ex administrador, una muchacha a la que no dan ganas de acariciarla después del orgasmo, una muchacha a la que se da una bofetada y se la insulta por decir cosas horribles, una muchacha a la que se usa y después se deja arrumbada, una muchacha explotada por un amo cruel en cuyas venas corre sangre de asesino. (Puig, 2017, p. 124)

Otro caso es el de uno de los personajes de los filmes que cuenta Molina; se sitúa en México y ella se encuentra aprisionada en una vida controlada por un mafioso capaz de hacerle gran daño; dejó su carrera de actriz de teatro y de cantante. Un día un periodista da con su paradero por unos rumores de su pasado y se enamora de ella. Luego, hablan de la vida de la artista ahora atrapada en el hogar del magnate o, como el amante le dice, “jaula de oro” y en constante vigilancia; él le ofrece escapar aunque ella conoce cuáles serían las consecuencias para los dos en caso de que su esposo decida vengarse, así que por temor no huye a pesar de la insistencia. No obstante, no es una actitud del todo pasiva, pues ella es consciente de la manera en que ha sido usada; le manifiesta a su enamorado:

Él le dice que no, que de ahí no saldrá sin ella, y la agarra de los brazos, y la sacude, como para que pierda el miedo. Entonces ella reacciona pero en contra de él, le dice que todos los hombres son iguales, que ella no es una cosa, algo que se maneja como ellos quieren, por capricho, y que le tienen que dejar tomar su propia decisión. (Puig, 2017, p. 219)

Así como la mujer de la película, la pareja de Valentín, Marta, se niega a seguirlo en la lucha por sus ideales revolucionarios. Ella no renuncia a su vida, ni a sus creencias por más de que lo ama, aunque, a diferencia del filme ficticio, Marta no lo hace por temor o prohibición de alguien sino por propia elección, como el mismo Valentín expresa: “Lo bueno es que ella me hacía frente, teníamos una verdadera relación, ella nunca se sometió ¿cómo te podría decir? nunca se dejó manejar, como una hembra cualquiera” (Puig, 2017, p. 135).

Por otro lado, en *Pubis angelical* está el personaje de Ana, una señora argentina que se encuentra en México hospitalizada por unos tumores. Durante su estancia en este lugar conversa con su amiga Beatriz y un viejo amante de su país natal (Pozzi) que la visita con el fin de pedirle

un favor. Ella empieza a escribir un diario para sacar las inquietudes que le surgen mientras está en el hospital y retomar un vínculo con su padre; por medio de la escritura reflexiona sobre su vida y al mismo tiempo imagina historias de otras mujeres: una de ellas es El Ama, una actriz de Hollywood de la primera mitad del siglo XX, y la otra es W218, una servidora sexual en una distopía donde las mujeres son reclutadas por el sistema gubernamental para cumplir las fantasías de sus clientes (todos hombres). Con estas mujeres veremos las distintas formas en que han sido tratadas como objetos a pesar de ser casos y situaciones diferentes.

Antes de ubicar a Ana en el primer capítulo, que cuenta sobre su estancia en el hospital, cómo se siente, los tratamientos que recibe y chismear sobre una actriz que parecía haber estado secuestrada por su esposo. Aparece El Ama, su relato es el que inicia la novela, no sabemos mucho de ella, solo conocemos que está en una habitación y que es abusada sexualmente por su esposo, drogada, y él usa su cuerpo sin su consentimiento, como expresa en una nota que le deja:

«Querida: mis negocios me reclaman, no te lo advertí porque entonces me habrías convencido de quedarme. Te narcoticé porque no me habría atrevido a hacerte lo que más tarde te hice, si tus ojos me hubiesen estado observando. ¡Tu belleza me intimida tanto! temía que me paralizase, por eso no podía aceptar al mismo tiempo el reto de tu inteligencia, tan sobrenatural como tu cuerpo. A tus pies, tu esposo». (Puig, 2018, p. 11)

Además de estar encerrada en la casa, el esposo le quemó todas las grabaciones que existían de las películas en las que apareció El Ama antes de casarse, tratando de borrar su época de independencia, invalidando su profesión y parte de lo que la definía a ella.

El Ama contestó que ya no era más estrella de cine, «Perdón, pero es que la admiré mucho en la pantalla. Vi los tres filmes que brillantemente protagonizó la señora». El Ama respondió que esos filmes ya no existían, su marido había ordenado quemar negativos y copias, mencionarlos entonces equivalía a mentir, puesto que nadie en el mundo podría ya probar que habían existido. (Puig, 2018, p. 14)

Ana también sufrió represalias en contra de su profesión (organizadora de los eventos en el Teatro Colón) cuando salió con Alejandro, un señor de ultraderecha, religioso, que tenía vínculos con cargos importantes del Estado en Argentina y quien usó sus contactos para que Ana perdiera su empleo, amenazó a su familia y la chantajeó para que permaneciera con él.

Lo anterior habla del peligro que puede sentir una sociedad en la que la mujer intenta pertenecer a otras esferas profesionales que estén fuera del hogar, debido a que las sitúa como

individuos que no dependen ni económica ni intelectualmente del hombre, así que no están del todo bajo el sometimiento masculino. Como vemos, Ana, desde el primer nivel de narración, y en sus proyecciones en *El Ama*, demuestra cómo ellas no pueden tomar total dominio de sus vidas, pues para los hombres siguen ocupando la parte simbólica de maternidad y sus deseos son nulos, ya que permanecen en el control que les imponen. Ana ante su familia y esposo debía ocuparse de cuidar a su hija, de planificar las reuniones de su marido, de verse bien, de complacer sexualmente, mientras tenía otras aspiraciones profesionales como y asistir a los estrenos y celebraciones del Teatro Colón; de igual forma, *El Ama* abandona la actuación, se convierte en objeto sexual y prisionera de su pareja.

Del mismo modo, el cine clásico de Hollywood y la televisión promovieron el ideal de la mujer destinada al hogar y feliz con sus labores; sobre todo para la primera década del siglo era un modelo adecuado de familia y por ende de nación desde el paternalismo y la misoginia. El hombre es el que tiene un empleo para mantener la casa, la mujer cuida el espacio y a los miembros de ella. Aunque había otros modelos de labor en los que participaban las mujeres estos fueron más escasos; en especial en tareas relacionadas con ciencias exactas, eran olvidados, criticados o censurados. La ausencia de estos referentes no solo limitaba la visión de los lugares y deseos que puede alcanzar una mujer sino que continúa con el *male gaze* en el sentido de que la mujer no crea su propio sentido sino que está bajo la posición que el falocentrismo quiere proyectar y asignar al género. María García (2020), quien en su experiencia como consumidora de cine tanto de Hollywood como hispano durante los años 40 hasta la actualidad, dice que pocas veces encontró que las mujeres con papeles profesionales en la pantalla grande fueran respetadas, afirma lo siguiente en *Vidas de mujer que el cine cuenta*:

Cuando yo era una niña y adolescente, la mujer profesional aparece, esporádicamente, en el cine como una novedad cómica, y yo que no sabía que aquello a lo que aspiraba fuera posible me sentía diferente y extravagante; no obstante, tenía una certeza: no me gustaba la vida de las mujeres que me rodeaban, tampoco las del cine, no me hacían feliz, o más exactamente, no las encontraba de mi gusto. Era una opción, pero no la mía, y no había referente para mis sueños. La incompatibilidad entre hogar y profesión se entendía como absoluta, en la pantalla y fuera de ella. (p. 55)

Aunque Ana reconoce la manera en que las mujeres en la historia han sido objetos, aplica la mirada masculina en ella misma, pues considera que el cuidado de la apariencia física no es

solo para complacerse a sí misma; por el contrario, opina que es para ser miradas, aduladas, para satisfacer a otro, y que el feminismo está compuesto por personas que no entran en la configuración de belleza común, son feas:

Ya sé lo que diría Beatriz: objetos estilizados, misteriosos, lánguidos ¡a punto de bostezar! Pero Beatriz, qué misterio de todos modos esa existencia, viviendo para sí mismas, perdidas en su propia belleza. Objetos, pero objetos preciosos. Un bibelot, un potiche. Aunque de veras suenan cómicos esos nombres ahora. Antes cómo me impresionaban. Ahora por el hecho de ser objetos, como las pobres mujeres, ya me hartan. ¿O me dan lástima? Pero somos así, inútil tratar de cambiarnos. Pero también hay que ver que es lindo estar siempre cuidándonos, y poniéndonos monas, porque es tan divertido ver que alguien se alborota por una. Claro, las feas están liquidadas, por eso joroban con el feminismo. Ahora que lo pienso cómo me gustaría hablar con una mujer de aquella época. (Puig, 2018, p. 29)

A su vez, Ana reconoce que con su antiguo matrimonio su valor se reducía a funciones maternas y de compañía, estaba con su exesposo por una dependencia económica y sexual, aunque considera que en un futuro, si sale con otros hombres, va a exigir una paga no monetaria para que su cuerpo y su tiempo tengan el valor que ella determine, no el que le impongan; que si va a ser usada sea bajo sus condiciones.

Si, él mantenía la casa, pero yo era la que tenía todo marchando, para tener una casa bien organizada hay que estar pendiente todo el día, aun con personal de servicio. Yo entonces venía a ser el ama de llaves durante el día, y la prostituta ahí contratada todas las noches. Y lo que me daba era la comida y la ropa. Y eso quedó bien al descubierto cuando me separé, porque como yo me quise ir tuve que aceptar que no me pasase un centavo. Así que yo tenía que aguantarme las comidas de los estúpidos que él invitaba, y hacer todo lo que él quería. Y lo único que yo sacaba en limpio de todo eso era los buenos ratos de la intimidad. (Puig, 2018, p. 96)

A pesar de que Ana es capaz de ver cómo la mujer ha sido objeto de distintos modos, incluso desde sus vivencias, ella también se juzga bajo parámetros misóginos. Por ejemplo, relaciona la elegancia y una mejor percepción de la mujer para otros según la pasividad que demuestre (véase p. 100). Poco a poco estas ideas que parecen ser obvias para ella, porque hacen parte de la educación familiar que recibió y del entorno en el que creció, dejan de ser absolutos

para convertirse en interrogantes. En concreto, piensa por qué quiere tener un hombre a su lado si las versiones de amor que ha conocido son efímeras e incluso en el sexo tampoco se ha sentido satisfecha la mayoría de veces, ha sido un tema de hacer feliz al otro, reconfortarlo o como parte de su cotidianidad matrimonial. Analiza si su placer siempre dependerá de la imaginación, si se sentirá fuera de la situación como si solo mirara o fingiera y no como la realidad donde sea completamente partícipe y grato para ella. Ana manifiesta:

Hay mujeres que no tienen que imaginarse cosas raras para sentir placer. ¿O no? ¿O todas están en las mismas que yo? Porque cerrar los ojos e imaginarse una cosa mientras un hombre las está abrazando, es como estar viendo un show, es siempre lo mismo, ¿o no? lo mismo que ser espectadora, digo yo. Debe ser por eso que el sexo es mejor en penumbra, porque entonces el cuarto es como un teatro. Pero tal vez sea ésa la verdad, que siempre en la vida hay que ser espectadora. Pero no, ése es mi caso, o el caso de muchas, pero no es posible que sea ésa la verdad de la vida ¿tiene que haber algo más! (Puig, 2018, p. 220)

Del mismo modo, entiende que el placer del hombre es el que ha sido suplido en las relaciones que ha tenido mientras que ella solo era usada, puesto que para Ana no desencadenaba ninguna sensación positiva:

Qué lindo que es ser mujer, cuántas alternativas agradables se nos presentan, o doblarse para un lado o doblarse para el otro. Si queremos vivir en pareja con un hombre que nos haga felices a la noche, no haciéndonos sentir nada. Qué lindo programa. Qué justicia. El energúmeno que se duerme después de haber gozado como quiso, y la noble sacrificada que se duerme con la satisfacción de haber sido útil, aunque no haya sentido una reverenda nada. (Puig, 2018, pp. 221-22)

Retomando la figura de El Ama, ella primero fue utilizada por su esposo, quien abusó de su cuerpo, la encerró en la mansión y trató que el mundo la olvidara; luego por su amante, que estaba infiltrado en la mansión y la espiaba, le ofreció una nueva vida fuera de ese encierro, pero en realidad su objetivo era entregarla a los compatriotas socialistas para cumplir una misión. Finalmente, para huir de este pasado acepta el contrato que le ofrece uno de los empresarios de Hollywood; no obstante, allí también es usada, su imagen se vende como “la mujer más hermosa del mundo” y debe seguir unas rutinas para mejorar su carrera como actriz y para mantener una apariencia saludable, de lo contrario era perjudicial para la compañía porque no obtendrían los

mismos ingresos con la explotación de la figura de El Ama; lo vemos en las advertencias que recibía por tener ojeras por las pesadillas: “En esas ocasiones recibía mensajes amenazantes de la empresa, se la acusaba de ponerse a leer tonterías por las noches, en vez de dormir” (Puig, 2018, p. 121). Incluso notamos las presiones con las comidas que debían consumir las actrices para no perder la línea o lo que se hacía si llegaban a quedar embarazadas.

Las estrellas debían cumplir con imágenes inalcanzables, verse lo más perfectamente posible para que los espectadores las idealizaran, pero al ponerlas en una posición superior también las deshumanizan: “Y con ella sucedía lo que con ninguna otra actriz... Al aparecer en su primera escena de cada película el público invariablemente lanzaba un ah...de asombro. Era un rostro tan bello que no parecía humano” (Puig, 2018, p. 238).

A W218 también le imponen una identidad; para empezar, no tiene un nombre sino una matrícula que le asigna el Supremo Gobierno a las denominadas conscriptas, las cuales debían cumplir con cierto número de servicios semanales que consistían en acompañar y tener relaciones sexuales con los hombres que les haya ordenado el sistema, sin importar la edad ni cualquier otra característica. Para cada encuentro, W218 tenía delegado un nombre diferente para que el “cliente” se contactara con ella, además de usar la ropa que el hombre solicitaba para complacerlo y aprender parlamentos con el fin de emplearlos como coqueteo y así darles una simulación de situación natural. La identidad de las chicas no importaba; lo que este tipo de estado distópico cree fundamental es el uso que hacen de las mujeres en beneficio del género masculino y el control que ejercen sobre ellas, tal y como se puede inferir en el siguiente fragmento:

Los dirigentes en cambio afirmaban que el anonimato de las conscriptas agregaba encanto a su desempeño. Junto a su tarjeta semanal encontró la orden del día. Le tocaba presentarse de inmediato al vestuario número 3. Con alegría punteó su tarjeta en el reloj de control, era su quinto y último día de servicio semanal. El vestuario número 3 significaba ropas a la moda de 1948, o sea pacientes de sesenta a sesenta y cinco años, los más jóvenes admitidos para las curas de la Sección A. Era un tipo de ropa que solamente una figura espigada como la suya podía llevar con elegancia, debido a la amplia falda extremadamente larga, y al calzado sin tacón, inspirados en las zapatillas de las bailarinas clásicas; un pequeño casco de flores en broderie blanco haría las veces de tocado. La



orden del día también estipulaba que su nombre de la jornada sería Dora. (Puig, 2018, p. 171)

Uno de los ancianos con los que W218 debe cumplir su servicio le explica que está agradecido con ese tipo de gobierno; según él es justo, ya que no tiene preferencias; hasta una persona de su edad puede gozar de los beneficios de la compañía de una joven como ella. Por supuesto, todos los hombres pueden participar: enfermos, ricos, pobres, jóvenes, viejos, etc. Los ciudadanos masculinos están conformes a costa de la libertad, la autonomía, el consentimiento de las mujeres, obligadas a ser objetos sexuales o mano de obra en el campo. Claro que su destino en tal régimen depende de la belleza; en ninguna de las opciones son tratadas como individuos merecedores de respeto y con derechos, sus vidas están bajo el yugo de un mundo diseñado por y para los hombres:

Yo sé que otros le dirán piropos, y quién sabe cuántas sonseras. Y no es que usted no se los merezca. Pero yo conozco a ese tipo de viejo reblandecido, en el fondo lo que piensan es que usted es una... prostituta, como las que ellos conocieron cuando eran jóvenes, eso es lo que creen. Pero yo no, yo entiendo los tiempos modernos, y que el sexo, como le dicen ahora, no tiene nada de malo. Y ustedes lo que hacen es una gran obra, las conscriptas del valle de Urbis. Claro que las feas se salvan y las mandan a trabajar al campo, pero ustedes nos devuelven la vida, mire, ni más ni menos, a los pobres viejos nos devuelven la vida. (Puig, 2018, p. 175)

No deberían ser tratadas como prostitutas, no porque sea una labor que carga con connotaciones negativas, sino que ni siquiera es una elección de ellas. Este mismo hombre cuando concluye el coito le grita a W218 que es una “puta”, no solo aprovecha su condición sino que a su vez la denigra; ella comenta que podría hacer un reporte de lo acontecido pero que el proceso era complejo, largo, tedioso y que al final no llegaría a ningún resultado significativo más que el señor recibiera terapia sexual. La misma burocracia no permite que la mujer denuncie los abusos y el maltrato y al final es una cadena con muchas más víctimas.

W218 conoce a un hombre que le atrae e imagina que puede llegar a ser amada por él. En una ocasión este señor le pregunta si no considera injusto que los hombres sí reciban ese servicio del gobierno y las mujeres no, ella responde como la institución le ha enseñado, y es que la prioridad son los hombres y después de solucionar otras problemáticas tal vez se encarguen del

género femenino; aunque lo dijo automáticamente ella no estaba convencida de que su respuesta fuera verídica:

Ella respondió sin titubear, explicó que el Supremo Gobierno tenía en programa una reforma de ese tipo, pero pasarían todavía algunas décadas antes de su realización, antes venían otras emergencias, como la defensa de fronteras, lo cual absorbía a todos los conscriptos varones de la nación. De todas maneras, la terapia sexual para mujeres estaba programada, y vendría después de los servicios de cirugía estética gratuita, previstos para un futuro no lejano. Acto seguido, y con decreciente convicción, añadió que después de estudios sesudos, se había llegado a saber que las necesidades sexuales de la mujer eran mucho menores que las del hombre. Esas palabras, que tantas veces había pronunciado en el escenario gris, marrón y negro de la ciudad, sonaron a sus propios oídos como engañosas, allí en la falda rosada. (Puig, 2018, p. 213)

Y cuando quiere manifestar una opinión sobre la anterior conversación prefiere no mirar a los ojos, agacha la cabeza y luego habla para no incomodar a la otra persona, ya que es una sociedad donde se ha optado por mantener en silencio a las mujeres, minimizar sus opiniones, que no se cuestionen, que repitan los datos manipulados que se les dan para que no se rebelen. Mary Beard estudia en *Mujeres y poder* la voz pública en torno a las mujeres desde el mundo clásico hasta la actualidad<sup>9</sup>, y menciona que dentro de la cultura occidental se ha procurado que la voz de las mujeres permanezca en silencio, más aún si es en un espacio público. Beard (2018) dice: “Una parte integrante del desarrollo de un hombre hasta su plenitud consiste en aprender controlar el discurso público y a silenciar a las hembras de su especie” (p. 16)

La joven W218 se enamora pero es traicionada por el hombre; él tenía la orden de espiarla y usarla, de hecho tenía una familia con esposa e hijos. W218 se entera que solo fue una pieza tanto para el sistema de gobierno de Urbis como para este sujeto y quienes le ordenaban a él. Mediante un poder de telepatía que se revela al final conoce las verdaderas intenciones y lo insignificante que era para su enamorado; los pensamientos que escucha del hombre muestran la

---

<sup>9</sup> Trata figuras como la de Penélope y la de Telémaco; muestra cómo este le ordena a ella que se ocupe de las labores propias de las mujeres, porque la función de él es el gobierno del hogar. Esto sucede después de que ella le pide al aedo que cante otros temas menos trágicos, de esta manera la autora demuestra que la mujer ha sido frecuentemente silenciada en el espacio público y relegada a tareas del hogar.

manera en que era cosificada al compararla con un juguete, con un cordero que iba a ser sacrificado en pro de su beneficio personal y de su nación:

Pero le tocó a ella ser la víctima, la naturaleza es cruel y si no la someto a ella será ella quien me someta a mí. Mi ovejita, caricia tras caricia, embate tras embate, beso tras beso, te conduzco al degüello... Déjame que te bese, así, sobre la frente, donde están guardados todos tus pensamientos inocentes y buenos... Me das pena... mi pobre hembra... me recuerdas esa pobre muñeca que mis hijas arrojan constantemente al suelo, la muñeca de trapo, la más sucia, la que nunca se rompe y por eso maltratan, y cuando no la encuentran me piden que la busque, detrás de algún mueble donde ellas no alcanzan, mis pobrecitas hijas, ellas también hembras, mis pobres almas, mejor no pensar en eso, pero es por mi propio hogar, mi propia familia que debo sacrificarte, y porque así lo he jurado... hace tantos años... junto a aquellos otros varones escogidos... (Puig, 2018, p. 27)

Ana, El Ama y W218, tres personajes femeninos que a la vez son uno mismo en distintas épocas, nos muestran un mundo donde las mujeres son minimizadas al nivel de una cosa, donde su cuerpo, su voz, su placer y sus profesiones son infravalorados y convertidos en motivos de burla en una sociedad construida bajo la mirada masculina patriarcal, estructura que replica la dominación sobre otros en lugar de la igualdad, porque se teme que las mujeres sean castradoras, que sean ellas las que inviertan los roles, así que dejan de tratarlas como pares, como humanos semejantes y se convierten en rivales, como en el siguiente fragmento donde el hombre que engaña a W218 recuerda las palabras con las que el gobierno los entrenaba:

Aplastaréis con el desprecio a la enemiga natural, la hembra. Como toda criatura inferior es resentida y taimada, pero las armas de ella serán vanas si el brazo que las empuña tiembla de inseguridad y miedo. Para ello es preciso actuar con la solidaridad total del mundo macho. Para ello es preciso ponernos de acuerdo entre nosotros, y decretarlas indignas de nuestra confianza, sin el menor titubeo. Niño de hoy, macho del mañana: rebaja a la hembra, convéncete antes tú mismo de que es inferior a ti, y así se irá convenciendo ella sola. Despréciala por consiguiente, y así no tendrás necesidad de decirle que es inferior, y menos aún de demostrárselo. No es tonta la maldita, pero hazle creer que sí, porque si no de ella será el reino del planeta. (Puig, 2018, p. 272)

Ana imagina a estas dos mujeres porque es la forma en que puede ver su propia represión. Si con El Ama en la primera parte se reflejan las traiciones, el abuso, la pérdida de la

privacidad que Ana vivió con sus parejas (Pablo, Pozzi y Alejandro), con W218 expresa las formas en que el gobierno perpetuó la opresión de las mujeres en el caso de Argentina durante la dictadura de Videla, que vulneró los derechos humanos, que violó a cientos de mujeres, que practicó abortos no deseados, que exilió a todos los opositores y que intentó borrar el rastro de sus víctimas.

A pesar de que estas mujeres fueron educadas para hallar el amor en un hombre, para cuidar y asumir determinados roles, al final Manuel Puig (2018) nos muestra que no necesitan de la compañía de un macho ideal pues lo que buscan está en sí mismas, tal como lo refiere un señor sobre W218:

Tal vez ella no necesite de nadie, su valor, su entereza, su generosidad, tal vez ya le hayan demostrado que ese hombre ideal que espera... lo lleva dentro suyo, ese alguien capaz de todos los sacrificios y de todas las demostraciones de coraje, es ella misma, aunque no se anime a reconocerlo, acostumbrada como está a su humilde rincón de las penumbras. (p. 296)



Ilustración de W218 <sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Las ilustraciones para este proyecto fueron realizadas en colaboración con el diseñador e ilustrador Jimmy Vargas.

En Diana Soren, de la novela *Diana o la cazadora solitaria* de Carlos Fuentes, también encontramos particularidades asociadas a la mirada, a la cosificación y al trato que reciben las mujeres. Diana es una actriz de Hollywood que viaja a México para filmar un *western*; en una fiesta conoce a nuestro narrador, un escritor, con quien tiene una breve relación amorosa y es quien nos cuenta quién es Diana en realidad más allá de la celebridad cinematográfica.

Al inicio el narrador nos presenta de una forma idealizada a Diana, pues la compara con la diosa del mismo nombre (Artemisa en la mitología griega) y pretende elevarla a un plano divino cual Dante con Beatriz:

Allí quisiera ubicar a Diana Soren, una mujer perversamente tocada por la divinidad. Entre Pascal y San Juan de la Cruz, yo quisiera crear para ella un mundo mítico, verbal, que se acerque a la pregunta mendicante que tiende su mano entre la tierra y el cielo. ¿Podemos amar en la tierra y merecer un día el cielo? ¿No como penitentes, flagelantes, eremitas o famélicos de la vida, sino participando plenamente de ella, obteniendo y mereciendo sus frutos terrenales, sin sacrificar por ello la vida eterna; sin pedir perdón por haber amado *not wisely but too well*? (Fuentes, 2001, p.11)

Sin embargo, no lo hace por la apariencia de Diana o por el placer erótico que los vinculaba, sino porque tras los acontecimientos por los que pasó ella se convirtió en el símbolo de una generación que quiso cambiar el mundo<sup>11</sup>, que luchó contra el racismo, el imperialismo estadounidense, la persecución y la censura, que creía en el amor y terminó siendo una víctima en la soledad pues era extranjera en los movimientos a los que quería pertenecer, no era negra para ser parte de la lucha afro, no era latina ni mestiza para hacer parte de las revoluciones y protestas mexicanas, no era una parisina de Mayo del 68, no era una vietnamita, pero Diana era cosmopolita, una chica de pueblo que paso a ser mujer de mundo, quería estar en todas las subversiones, quería ser tan universal como lo era el propio Hollywood aunque estuviera en contra del imperialismo y la intervención estadounidense.

El escritor mexicano, narrador de la novela, habla de que el cine le trae el recuerdo de su amada ya que tiene el efecto de capturarla en un momento; al ver la imagen es como si estuviera allí presente, la inmortaliza, guarda su apariencia. Aunque sea la interpretación de un personaje,

---

<sup>11</sup> Refiriéndose a la generación del 68 y a las diversas revoluciones que se estaban gestando en el mundo.

vence al tiempo y al espacio, da una impresión de realidad a pesar de que es ficción, como explicaba Mulvey anteriormente sobre la escopofilia y el espectador. El narrador dice:

La fotografía aceleró la ilusión de la presencia. Pero solo la imagen cinematográfica nos da, a la vez, la evocación y la inmediatez. Esta es ella como era entonces, pero también como es ahora, para siempre... Es su imagen, pero también su voz, su movimiento, su belleza y su juventud imperecederas. La muerte, gran madrina de Eros, es vencida y justificada, a un tiempo, por la reunión con la amada que ya no está a nuestro lado, rompiendo el gran pacto de la pasión: siempre unidos, hasta la muerte, tú y yo, inseparables...

El cine solo nos da la imagen real de la persona: ella era así, y aunque interprete a la Reina Cristina, es Greta Garbo; aunque pretenda ser Catalina de Rusia, es Marlene Dietrich; ¿la Monja Alférez? Pero si es María Félix. (Fuentes, 2001, p. 11)

Uno de los personajes que Diana realizó en su vida actoral fue el de Juana de Arco, una mujer que se travistió, se disfrazó de hombre en pleno siglo XV, una chica guerrera, como la interpretó Ingrid Bergman en 1948, pero también degradada, insultada y juzgada, como la mostró Dreyer en *La pasión de Juana de Arco* (1928).

Diana Soren hacía valer su físico de adolescente vestida como hombre. Primero fue Santa Juana y la armadura le permitía moverse con energía y ductilidad, cómoda en la guerra como jamás lo hubiera estado en una corte de miriñaques y pelucas blancas; armada para combatir como soldado, vestida de soldado. Lo pagaría caro, en la hoguera, acusada de brujería pero acaso, sin decirlo, de lesbianismo, de androginia. (Fuentes, 2001, p. 35)

Que Diana actuara en el rol de la Doncella de Orleans implicaba estar en el papel de una mujer que se salió de las convenciones de su época, una rebelde que no se conformaba con lo que su sociedad le tenía permitido por ser mujer (actitud muy similar a la de la actriz) tal y como menciona el narrador en esta parte:

Irritó a todo el mundo. Era una mujer vestida de hombre: irritaba al machismo feudal. Se decía emisaria de Dios: irritaba a los obispos, a los que ella se sentía superior. Le daba órdenes al Rey de Francia y quiso humillar al de Inglaterra. A los generales los mandaba a la chingada y les demostraba que era mejor estratega que ellos. ¿Cómo no iban a quemar a una mujer así? (Fuentes, 2001, p. 81)

Por otro lado, Diana constantemente le pide al narrador que no crea en la biografía que construye la farándula sobre ella porque no es cierta. La historia de una de chica con suerte que debuta y es seleccionada, que después es dirigida bajo malos tratos, que obtiene un poco de éxito y luego acepta cualquier papel mientras que su carrera va en declive es una reducción de ella, es una fachada para que pueda hacer lo que desea en verdad y sin límites.

El escritor creyó por mucho tiempo que Diana quería ser otra porque no le gustaba ser ella misma y era normal que una actriz se disfrazara continuamente. En una ocasión la encuentra teniendo una conversación por teléfono con un desconocido; ella afirma que es una serie de cantantes afrodescendientes, entre ellas Aretha Franklin, Tina Turner y Billie Holliday, mujeres que sufrieron discriminación, abandono, violencia doméstica y abusos sexuales, y que su interlocutor era un negro que le pedía que se hiciera negra, que sufriera como una, pero que, como el escritor, él tampoco entendía que ella quería verse en los otros para comprender sus sufrimientos, para pertenecer a sus luchas; eso era Diana Soren: “—¡No quiero ser como ustedes, no quiero ser como tú!... Le dijo la siguiente noche que ella solo quería verse como otra para verse como verdaderamente era, cada cual tenía su objetivo, él el suyo y ella el suyo...” (Fuentes, 2001, p. 165). Diana escapaba de la mirada masculina e imperial puesto que no se mantenía conforme en su posición de mujer blanca estadounidense sin poder contribuir al cambio; no quiere ser las artistas de jazz sino que explora las tragedias que vivieron por su raza y género.

Este hombre negro que apoyaba el separatismo le comenta que ella jamás podrá entender las injusticias de la comunidad negra porque no ha soportado el rechazo y tampoco ha tenido un hijo con raíces negras, lo que Soren refuta diciendo que su cuerpo no será objeto para defender una discusión, que si ella tiene una maternidad será por elección propia y deseo, de modo que reafirma el poder que tiene sobre su cuerpo y empatiza con las causas sin dejar de lado sus convicciones.

El narrador de la novela tenía miedo de perder a su amante pero también el misterio que ella era en cuanto a identificación con causas que en primer lugar parecerían ajenas a su origen. No puede entender la empatía universal de Diana, cree que es un juego de disfraces porque es parte de la profesión, interpretar otros papeles; no considera que ella no soporta el dolor injusticias, y desea ayudar para cambiarlas porque tiene fe en las revoluciones que se estaban pronunciando. El narrador dice:



—Diana quiere disfrazarse y disfrazarnos —me reí sarcástica, ofensivamente—. A ti te invitó para disfrazar nuestro amasiato. Aunque sea cierto y todo el mundo lo sepa, ella tiene que disfrazarlo, sabes, para actuar, para ser otra, para actuar bien en la vida porque no sabe actuar bien en la pantalla... Me joden las putas que quieren ser vistas como amas de casa clasemedieras. (Fuentes, 2001, p. 161)

Diana apelaba a la imaginación de su pareja, a ser parte de los movimientos que se estaban dando en México y en Estados Unidos de forma activa, pero él solo pudo entender esto en retrospectiva, cuando la cazadora solitaria ya no estaba en su vida; por el contrario, durante la relación él detestaba que ella, siendo una mujer blanca estadounidense proveniente de una familia promedio, fuera tan comprometida activamente en contra del racismo y la persecución en su país, mientras que él solo lo hacía mediante la escritura (que cada vez abandonaba un poco más), con su rol como letrado, olvidando los privilegios que tenía. Además de que Diana no encajaba con el prejuicio de chica de Hollywood superficial y buena pero sin interés por las problemáticas del momento que la prensa y él concebían; el narrador afirma:

Me parecía extraño estar en esta posición, yo mexicano supuestamente cargado de demasiado pasado, ella gringa del Medio Oeste, supuestamente ayuna de memoria. ¿Quería, por eso mismo, inventarse un cofre de recuerdos, un verdadero tesoro nemotécnico, invitándome a recrearlo con ella? Sin duda. Pero yo vivía, en ese momento, un ansia de poder sobre las mujeres desgarrada por la vanidad y el capricho; excluía la vanidad y el capricho de la mujer, los eliminaba y a veces las eliminaba a ellas si no obedecían mi voluntad de eliminar sus propios caprichos. (Fuentes, 2001, p. 147)

La pareja del intelectual y la actriz termina, toman rumbos distintos, y ella se va con Carlos Ortiz, un joven revolucionario mexicano. Después Diana queda embarazada, mientras que el FBI la persigue y se encarga de que los medios destruyan su imagen. Las agencias del gobierno estadounidense usan la maternidad de la actriz como chivo expiatorio, la acusan de ser colaboradora de las Panteras Negras, aunque ella difería de algunos aspectos radicales como el separatismo negro. Difunden la historia de que el padre del bebé era de uno de los miembros de esa organización política, puesto que si usaban la figura del revolucionario mexicano no generaría el mismo impacto en la sociedad blanca misógina estadounidense; como dijo el narrador:

Un mulato solo era aceptable, imaginable, como hijo de hombre blanco y de mujer negra, el producto de un capricho o una desesperación del amo en la plantación, el amo blanco demasiado respetuoso de su mujer blanca, el amo blanco con derecho de pernada feudal, el amo blanco enervado por el largo embarazo de su propia mujer, el padre de los mulatos: un patriarca blanco... Pero que una mujer blanca fuese la matriarca del mundo canela, la pobladora de los bosques de niños bastardos, mestizos, degradados, del Nuevo Mundo, de la utopía americana, eso no, eso repugnaba a la conciencia más liberal, eso iba al centro mismo del pulso norteamericano, removía las tripas y los cojones de la decencia norteamericana. Tenía que ser un niño negro, hijo de un revolucionario negro y de una frívola, enloquecida actriz blanca. De lo contrario, se llegaba al horror total. La blanca era esclava del negro. (Fuentes, 2001, p. 210)

Como se puede observar en el anterior fragmento, el embarazo de Diana también implica una mirada imperial y colonial. El gobierno y la prensa de Estados Unidos muestran a la mujer blanca como un peligro por desear y conceder poder al hombre negro, ya que desde una posición falocéntrica y racista el hombre blanco asume un rol de amo, controla la mirada, civiliza y organiza. La mujer ya por su género representaba una amenaza por ser considerada posible castradora, y si tiene relaciones con hombres negros genera el temor de que las posiciones sean remplazadas, que los hombres negros tomen el poder. De acuerdo con Ann Kaplan (2000) y su texto *Hollywood, ciencia y cine: la mirada imperial y la mirada masculina en las películas clásicas*,

La mirada imperial refleja la asunción de que el sujeto blanco occidental es central de la misma manera que la mirada masculina asume la centralidad del sujeto masculino [...] Incluso los pensadores reformistas, misioneros y educadores son incapaces de entender la posición del Otro y la estructura de su mirada cara a cara con él. La ansiedad, en este caso, es desplazada dentro de un paternalismo condescendiente. La ansiedad surge de la fragilidad de estar en la posición del amo. Los amos saben que su dominio no va a durar para siempre: siempre tienen el temor a ser derribados.

La mirada del colonialista rehúsa así a reconocer su propio poder y sus privilegios: reprime inconscientemente el conocimiento de las jerarquías de poder y de sus necesidades de dominio y control. Como en la mirada masculina, es una mirada

objetivadora, niega la mirada, el reconocimiento de sujeto a sujeto. Niega lo que yo llamo una relación de mirada. (p. 53)

El hijo de Diana es reconocido por Iván Gravet, un escritor. A los pocos días de haber nacido el bebé, muere y ella lo lleva a su pueblo natal; la prensa y los habitantes se encargan de asistir al funeral como si fuera un gran espectáculo solo para corroborar la raza del niño. Entretanto, Diana trataba de contrarrestar las calumnias, no porque le molestara lo que se dijera del color de piel y sus relaciones con las Panteras Negras sino porque se negaba a que el FBI y la farándula usaran su cuerpo como objeto sexual y medio de cacería de movimientos subversivos, persecución promovida desde los años sesenta con el macartismo.

## 2.2. Mujeres castigadas y *femme fatale*

Las mujeres fatales son uno de los grandes arquetipos femeninos que existen; son seres con gran belleza, capaz de seducir a los hombres, se muestran como el opuesto de la mujer pasiva, angelical, cuidadora, fiel compañera y virginal. Han estado presentes en distintos ámbitos desde la mitología, los relatos bíblicos, la literatura, etc. Sin embargo, el cine ha potenciado la imagen de esta figura, en los años 40 con el auge del *film noir* se popularizó la *femme fatale* para mostrar un tipo de mujer más partícipe en la trama de las películas. Las mujeres protagonistas del cine negro solían ser más astutas, inteligentes, con carácter fuerte, activas, con menos tabúes sobre todo con la sexualidad. Pero la libertad que reflejaban no era considerada del todo positiva pues al final seguir estos ideales representaba que el hombre ejerciera control y un final trágico o un castigo para ellas. Como expresa Janey Place (2012) en *Women in Film Noir*:

In film noir, it is clear that men need to control women's sexuality in order not to be destroyed by it. The dark woman of film noir had something her innocent sister lacked: access to her own sexuality (and thus to men's) and the power that this access unlocked<sup>12</sup>. (p. 49)

---

<sup>12</sup> Traducción: En el cine negro, está claro que los hombres necesitan controlar la sexualidad de las mujeres para no ser destruidos por ella. La mujer oscura del cine negro tenía algo de lo carecía su inocente hermana: acceso a su propia sexualidad (y por tanto a la de los hombres) y el poder que este acceso desbloqueaba.

La mujer fatal se caracteriza por su independencia, por su libertad sexual y por la ambición; ellas no quieren conformarse con las cosas que van llegando a sus vidas y deciden hacer su propio destino y salir a buscar lo que desean. Su contraste son las mujeres cuidadoras: acompañan al protagonista, son fieles, atienden las necesidades de él y su familia, suelen estar o desear ambientes relacionados con la maternidad y el hogar, representan valores positivos para la sociedad y buscan un amor correspondido. No obstante, su destino no es más favorable que el de la *femme fatale*.

Tanto la mujer seductora como la mujer pasiva sufren; ambas están bajo el control falocéntrico; la primera suele ser asesinada o recibir algún tipo de maltrato por su pareja o por el hombre que represente la justicia, la segunda está aprisionada en orden construido por los hombres que le limita sus deseos, su placer y sus decisiones.

Ambos arquetipos los podemos ver en las obras de Manuel Puig y de Carlos Fuentes. Por ejemplo, Diana Soren podría considerarse una mujer fatal, puesto que ella es bastante liberal frente a su sexualidad, tiene distintos amantes, es independiente, no quiere que su cuerpo sea usado como un objeto sexual y no aspira a satisfacer a su pareja sino que su placer y sus deseos también son su prioridad. Y, por supuesto, su final es trágico, pues fue incomprendida, el FBI daña su imagen y su carrera en Estados Unidos, muere su hijo, termina exiliada en Francia y la causa de su muerte fue un aparente suicidio:

Diana Soren ha muerto. La encontraron pudriéndose dentro de un Renault en una callejuela de París. Llevaba dos semanas allí. Estaba envuelta en un sarape de Saltillo. ¿Será el que se compró conmigo en Santiago? La noticia del cable dice que a su lado solo había una botella vacía de agua mineral y una nota de suicidio. La policía de París tuvo que llamar a la brigada de sanidad para desinfectar el callejón donde encontraron su cuerpo encerrado en compañía de la muerte, después de dos semanas. Lo que quedaba de ella estaba cubierto de quemaduras de cigarrillo. Yo me pregunté, sin embargo, si al fin, en la muerte, ella se sintió a gusto en su piel. (Fuentes, 2001, p. 243)

Diana Soren muere como una mártir, de ahí la relación con Juana de Arco. Fue el mismo gobierno de su país el que la llevó a esa situación; no la sanciona su pareja como suele suceder en el cine negro pero sí lo hace el sistema. Toda la libertad que ella representaba era un peligro, no solo porque escapaba de la figura femenina monogámica y obediente que procura la sociedad para ejercer control y estandarizar un tipo de familia “correcta” para reflejar valores nacionales,

sino porque además cuestionaba el mismo orden de injusticias del contexto. Años después el FBI acepta el daño que le causó a la actriz, corrobora que las desacreditaciones que ejecutaban hacían parte de *Counter Intelligence Program*<sup>13</sup> y que Diana solo fue una víctima más del *modus operandi* ilegítimo de las organizaciones político-policiales estadounidenses.

Por otro lado, Molina, Ana, El Ama y W218 no tienen un resultado mejor que el de Diana Soren, pues al igual que ella fueron sancionadas o asesinadas ya sea por su pareja o por el sistema de gobierno en el que viven, si bien estos personajes no se ajustan del todo al arquetipo de mujer seductora del cine negro. Por ejemplo, Molina, aunque sí mostraba una personalidad coqueta al momento de conquistar al mesero o con ciertos chistes a Valentín, idealiza las relaciones amorosas fieles a pesar de que eligió el nombre de una mujer seductora (Carmen, por la ópera de Bizet) y de que su imagen sea la de una mujer araña, otra denominación que reciben

---

<sup>13</sup> Eran proyectos de espionaje secretos e ilegales organizados por el FBI que se llevaron a desde 1956 hasta 1971 cuando se hicieron públicos los informes que demostraban los métodos de vigilancia, hostigamiento y desprestigio contra movimientos y partidos sociales y activistas así como miembros posiblemente aliados. Según el *Intelligence Activities and the Rights of Americans – Church Committee final report* (1976) este programa es: “COINTELPRO is the FBI acronym for a series of covert action programs directed against domestic groups. In these programs, the Bureau went beyond the collection of intelligence to secret action designed to "disrupt" and "neutralize" target groups and individuals. The techniques were adopted wholesale from wartime counterintelligence, and ranged from the trivial (mailing reprints of Reader's Digest articles to college administrators) to the degrading (sending anonymous poison-pen letters intended to break up marriages) and the dangerous (encouraging gang warfare and falsely labeling members of a violent group as police informers)” [COINTELPRO es el acrónimo del FBI para una serie de programas de acción encubierta dirigidos contra grupos domésticos. En estos programas, la Oficina fue más allá de la recopilación de inteligencia a la acción secreta diseñada para "perturbar" y "neutralizar" grupos e individuos objetivo. Las técnicas se adoptaron al por mayor de la contrainteligencia de la época de la guerra y iban desde lo trivial (enviar reimpressiones de los artículos del Reader's Digest a los administradores universitarios) hasta lo degradante (enviar cartas anónimas con bolígrafo envenenado con la intención de romper matrimonios) y lo peligroso (fomentar la guerra de pandillas y falsamente etiquetar a miembros de un grupo violento como policías en formadores)] (p. 3). La anterior información se halla citada en la bibliografía bajo la entrada de U. S. Congress.

las mujeres fatales pues capturan y enredan en sus hilos: “Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela” (Puig, 2017, p. 249).

A Molina el director le prometió que le concedería la libertad si obtenía información de su compañero de celda; sin embargo, la mujer araña se enamora de Valentín y no cumple con la labor de espionaje; por el contrario, saca provecho de la situación con el fin de adquirir alimentos para ambos. No obstante, cuando se acaba el tiempo para demostrar datos relevantes del joven el director sospecha lo que está ocurriendo y le anuncia que le dará la libertad a Molina. Valentín le pide un favor: entregar un mensaje a los miembros de su grupo guerrillero fuera de la prisión; Molina accede a cumplirlo pero desconocía que lo vigilaban; le disparan y fallece cuando iba a entregar el mensaje:

Los dos agentes de la CISL, ya en contacto con la patrulla, procedieron a la detención. El procesado exigió que le mostraran credenciales. En ese momento dispararon desde un auto en movimiento, cayendo heridos el agente Joaquín Perrone, del CISL, y el procesado. La llegada de la patrulla, pocos minutos después, no logró dar caza al vehículo de los extremistas. De los dos heridos, Molina expiró antes de que la patrulla pudiera aplicarle primeros auxilios. El agente Perrone resultó con herida en un muslo y seria contusión por la caída. La impresión de Vásquez y de los integrantes de la patrulla, por el desarrollo de los acontecimientos, es que los extremistas prefirieron eliminar a Molina para que no pudiese confesar. Además, la acción previa del procesado concerniente a su cuenta bancaria, indica que él mismo temía que algo le podía suceder. Más aún, si estaba a sabiendas de que era vigilado, su plan, en caso de ser sorprendido en actitud comprometida por las fuerzas del CISL, pudo haber sido uno de los dos siguientes: o pensaba escapar con los extremistas, o estaba dispuesto a que éstos lo eliminaran. (Puig, 2017, p. 262)

La rebeldía de Molina no se reducía a desobedecer al gobierno de esta manera sino que su sexualidad y el amor por Valentín también implicaban una revolución, porque él eligió que se le considerara mujer y decidió amar a un hombre al que tenía que traicionar. Con todo, su muerte es una injusta consecuencia de ello: tal y como la mujer del cine negro y del melodrama, suele carecer de finales felices.



**Figuras 2.** Fotogramas de Molina (William Hurt) en la adaptación de *El beso de la mujer araña* (1985) del director Héctor Babenco. Así como Norma Desmond (Gloria Swanson) en *Sunset Boulevard* (1950) dirigida por Billy Wilder y Gilda (Rita Hayworth) de la película homónima (1946) de Charles Vidor.

Curiosamente en la adaptación que realizó Héctor Babenco de la novela de Puig, Molina tiene en algunas ocasiones un cigarrillo; en el cine negro esto se consideraba un símbolo recurrente de las *femme fatale* porque demostraba la adquisición de poder fálico para la mujer, como dice Janey Place (2012) en *Women in Film Noir*: “Cigarettes with their wispy trails of smoke can become cues of dark and immoral sensuality, and the iconography of violence (primarily guns) is a specific symbol (as is perhaps the cigarette) of her 'unnatural' phallic power<sup>14</sup>” (p. 54).

Por otra parte, el castigo de Ana se centra en la pérdida de su empleo y las amenazas que recibía por parte de Alejandro, un hombre con el que salía pero a quien no quería; estaba con él por las comodidades que le brindaba, pero a su vez porque la vigilaba (contrató a un detective privado para seguirla), la chantajeaba con falsa información de su padre y esto era un riesgo para el contexto social que se estaba gestando en Argentina debido al asedio contra los opositores, los comunistas, movimientos estudiantiles y sindicalistas, entre otros grupos que la dictadura de Videla quería someter o desaparecer, como se lleva a el siguiente fragmento:

---

<sup>14</sup> Los cigarrillos con sus tenues estelas de humo pueden convertirse en señales de sensualidad oscura e inmoral, y la iconografía de la violencia (principalmente armas) es un símbolo específico (como lo es quizás el cigarrillo) de su poder fálico 'antinatural'

Según él, se había descubierto que vos, papá, habías pertenecido a una logia, a una sociedad secreta, a la que pertenecía ahora un personaje antipático al nuevo gobierno, y que necesitaban todas las pruebas posibles. A mí en el Ministerio no me dijeron nada, delante mío fueron todas disculpas, por un error imperdonable, que esto y que lo otro. Fue Alejandro quien me contó de la logia. La pobre mamá casi se muere del susto. Y las dos llenándolo de agradecimiento a él por la protección que nos daba. (Puig, 2018, p. 116)

Asimismo, esta expareja manejó contactos para que ella no pudiera continuar laborando en el teatro. Ana decide abandonar a su familia y Argentina para evitar la persecución de este hombre y así no tener que fingir una relación seria con él y alejarse de la situación de su país. Viaja a México y allí termina en el hospital por un diagnóstico de tumor cerebral. Pese a esto no obtiene certeza frente a los procedimientos que le realizan y su verdadero estado de salud.

Con El Ama vemos que sufre distintas penas, que en realidad son reflejo de Ana como mujer vigilada y castigada en el imaginario de una actriz de Hollywood: primero el encierro y el abuso de su primer esposo, la traición de su amante, luego el contrato injusto con el director de Hollywood, los tratos que recibe de las coestrellas y finalmente su asesinato: la atropellan las personas que la espiaban, no se conoce con certeza si trabajan para su exmarido o su examante Theo:

El coche también salió del camino, en pocos segundos la alcanzó, la reventó como a uno de esos pajarillos que a veces chocan contra el parabrisas. Agonizante, se dio tiempo para pensar en cosas tristes, unos pocos segundos que le parecieron eternos. Pensó que nadie lloraría por ella, nadie en el mundo. (Puig, 2018, p. 157)

Igualmente, W218 tiene un destino trágico pues su cuerpo es prostituido por Urbis (su país), al enamorarse es traicionada pues el hombre solo estaba con ella por una misión que le encargó su gobierno, y además ella sufre una condena una vez que los agentes de su nación se dan cuenta de la conspiración del país enemigo y la culpan, aun cuando solo era una víctima y quería defenderse de su agresor. De modo que la sentencian a cadena perpetua, pero ella solicita ser trasladada a un centro llamado Hielos Eternos, donde las mujeres satisfacían sexualmente a hombres peligrosos para la sociedad o con enfermedades graves y contagiosas, pues W218 ya había decidido cómo terminaría su vida:



«Muchacha de Dios, es tan insólito su pedido que me veo obligado a preguntarle si usted sabe realmente lo que le espera en las desoladas comarcas de Hielos Eternos. Allí solamente se confinan seres que han sido maldecidos para siempre por la sociedad o por la naturaleza. Me refiero respectivamente a presos políticos peligrosísimos y a enfermos altamente contagiosos. Lo que usted nos propone es continuar su servicio civil obligatorio en un pabellón de estos últimos, pero cabe la pregunta ¿se da cuenta usted, desventurada criatura, que de ese modo se está condenando a una muerte inminente?».

W218, sin levantar la vista del suelo, dejó oír un débil sí. (Puig, 2018, p. 287)

Allí a los enfermos se les mentía diciendo que las mujeres que les prestaban el servicio estaban vacunadas y por lo tanto no debían preocuparse de la salud de ellas; por supuesto la información era falsa: “[...]la Dirección ordenó que a los enfermos beneficiados se les diría que la muchacha había sido vacunada de modo especial y que por ende no deberían albergar sentimientos de culpa a su respecto. Tal vacuna no existía” (Puig, 2017, p. 293). La joven se contagia, la trasladan a un pabellón con más infectadas y dialoga con ellas. Así concluye el relato de W218. Al relacionar el lugar que tiene W218 con el contexto de Ana, es innegable el vínculo con el destino de muchas mujeres durante la dictadura de 1976 a 1981, recordemos que *Pubis Angelical* se escribe durante el exilio de Puig y se publica en 1979 momento en el cual ya se hablaba de las atrocidades que la dictadura cometía contra los presos políticos: las torturas, desapariciones y asesinatos dentro de los centros clandestinos de Argentina. No obstante, las mujeres <sup>15</sup>sufrían en estos lugares violaciones sexuales, las separaban de sus hijos, les practicaban torturas y heridas en sus partes íntimas como prácticas para reeducarlas, feminizarlas, las hacían propiedad de los torturadores por ser agentes transgresores tanto en la política como en los estereotipos impuestos a su género, como se explica en *Grietas de silencio. Una investigación sobre la violencia sexual en el marco del terrorismo de Estado*:

Las mujeres víctimas de la represión ilegal, según la concepción de los represores habrían configurado un tipo de mujer doblemente transgresora, ya que por un lado cuestionaban

---

<sup>15</sup> Por supuesto la violencia sexual contra hombres también se llevó a cabo durante la dictadura, no obstante, nos centramos en las mujeres pues el abuso sexual contra ellas es tomado como forma de castigo por mostrar una libertad sexual y no cumplir con roles estrictamente maternos y cuidadores sino subversivos y activos en los ámbitos sociales.

los valores sociales y políticos tradicionalmente constituidos, y por el otro rompían las normas que según el imaginario social rigen la condición femenina: las mujeres en su condición de madres y esposas desarrollan su existencia en el ámbito de lo privado/doméstico, quedando reservado el espacio público/político para los varones. Por eso fueron doblemente castigadas.

El entonces Jefe del Estado Mayor General del Ejército, Roberto Viola, aprobó en 1976 el documento denominado “Instrucciones para Operaciones de Seguridad”. En el mismo, puede leerse: “El personal femenino podrá resultar tanto más peligroso que el masculino, por ello en ningún momento deberá descuidarse su vigilancia” [...] El personal militar no deberá dejarse amedrentar por insultos o reacciones histéricas. (Vasallo, 2011, p. 33)

Como podemos ver con estos personajes femeninos, ninguna acaba bien, viven distintos castigos; sus amantes y la sociedad se encargan de que sufran ya sea por salir de los moldes, por ambicionar libertad o simplemente por amar; viven perseguidas, usadas como objeto, enfermas, prisioneras, exiliadas, desprestigiadas, ejecutadas, etc. Tal y como sucede con la *femme fatale* del *film noir* de las décadas de los años 40 a los 50 y con las mujeres en los melodramas clásicos argentinos y mexicanos, e incluso con las mismas películas que cuenta Molina, sus vidas terminan desdichadas.



Ilustración de Molina

### 2.3. Hollywood y otras prisiones

Generalmente en la obra de Manuel Puig podemos encontrar espacios cerrados donde transcurre la historia de los personajes principales. Por supuesto, tanto en *El beso de la mujer araña* como en *Pubis angelical* hallamos dos centrales: el hospital donde se encuentra Ana internada y la celda en donde están Molina y Valentín. Los personajes evaden el encierro que provocan estos espacios mediante la imaginación y la memoria, contexto argentino que trataremos en el tercer capítulo; por un lado, Molina narra algunos filmes, y entre estos se tejen diálogos sobre la vida de los dos compañeros de celda. Mientras que Ana fantasea y se proyecta en la vida de dos mujeres en diferentes momentos: tanto en la actriz de la primera mitad del siglo XX como en la joven de un mundo futurista y distópico.

María Elena Torre (1996), en “Espacios públicos y privados: Un recorrido por Puig y Saer”, expone que el uso de las descripciones de las películas por parte de Molina hace parte de la manera en que se transgreden los espacios que los privan de la libertad y les devuelven la dignidad: “Molina cuenta la historia de las películas con minuciosas descripciones (todo un lenguaje bordado en imágenes sobre la lengua del texto), acciones y desplazamientos constantes donde libera lo imaginario, y así se opone al vacío estático de la cárcel” (p. 632). En estas metaficciones de *El beso de la mujer araña* también hallamos encierros no solo de espacios físicos sino además simbólicos.

La primera película que se relata en la novela está inspirada en *Cat People* (1942) del director Jacques Tourneur. Allí está presente la jaula que contiene a la pantera en el zoológico y que representa parte de la represión sexual de la protagonista de la cinta, pues la pantera ha sido siempre símbolo de la lujuria, tema que Valentín menciona acerca de la trama, del trasfondo de la mujer y su temor por besar y convertirse en una mujer pantera. De igual modo, evidenciamos otro tipo de reclusiones que viven principalmente personajes femeninos, como es el caso de la hipotética vida que tendría la madre del arquitecto: Molina la imagina como una mujer que hace “muy feliz a su marido y a sus hijos, muy bien arreglada siempre” (Puig, 2017,19), y Valentín comenta (desde su posición marxista) que este ideal conlleva a la esclavitud de la madre, puesto que es usada por su esposo y confinada solo al ámbito del hogar, sin ver sus deseos más allá de las tareas cuidadoras y de acompañante:

—Sí, está siempre impecable. Perfecto. Tiene sirvientes, explota a gente que no tiene más remedio que servirla, por unas monedas. Y claro, fue muy feliz con su marido, que la

explotó a su vez a ella, le hizo hacer todo lo que él quiso, que estuviera encerrada en su casa como una esclava, para esperarlo... ( Puig, 2017, p. 19)

De esta manera vemos que la casa y la relación marital son unas de las represiones que podemos constatar en la obra y algunos de los motivos recurrentes dentro las novelas de Manuel Puig sutilmente presentados. De igual forma sucede en la última película, donde la artista vive bajo las reglas del magnate con el que se casó, el cual le impone reglas como si puede o no salir de su hogar o con quién debe estar acompañada; hasta le prohibió seguir actuando y cantando en los teatros. Como manifiesta, ella se convirtió en la prisionera de él:

Él le pregunta si ella es feliz en esa jaula de oro. A ella no le gusta que le diga eso. Y le cuenta la verdad, que agotada por la lucha del teatro, donde había llegado a escalar los más altos peldaños, se dejó convencer por la oferta de un hombre al que creía bueno. Ese hombre, riquísimo, la llevó a viajar, a ver mundo, pero de vuelta en su país se volvió más y más celoso, hasta reducirla casi a una prisionera. (Puig, 2017, p. 218)

Aunque la narración de filmes funciona como un escape para Valentín y Molina, también encierra temores de estos personajes: la sensación de estar vigilados, amenazados y encerrados se puede constatar allí, así como roles con los cuales los dos se identifican (heroínas, madres, guerrilleros, psicólogos, entre otros), como con el amor fallido que está en todas las películas y que se extiende en el final que tienen los personajes principales: el asesinato de Molina y la tortura de Valentín.

Para Ana imaginar a El Ama y a W218 no representa del todo un escape de su realidad; más bien es su vida pero en escenarios hipotéticos pues ninguna de las mujeres tiene un mejor destino, ni viven completamente felices, como Ana son prisioneras tanto del espacio, como de sus relaciones y de la sociedad patriarcal.

Partimos de que el espacio en el que se encuentra Ana es un hospital y allí la visitan su amiga Beatriz y Pozzi; no obstante, ella no sale del lugar, está internada allí y su salud mental está mal:

—No me asusto. ¿Pero cuál era la urgencia?

—Nada. Mejor dicho sí, me sentí muy deprimida, porque le perdí confianza a este médico, ojalá pudiera irme a otro sanatorio.

—Ana, eso hay que pensarlo mucho, si aquí te operaron ya estás en manos de ellos.

—Ya lo creo que estoy en manos de ellos.

—Quiero decir que son ellos los que mejor conocen tu caso. (Puig, 2018, p. 17)

Ella no conoce bien su condición clínica pues aunque es consciente de que fue diagnosticada con un tumor y le dijeron que iba a ser operada desconoce los medicamentos que le administran, los efectos que le causan, los avances o el diagnóstico después de la cirugía. A pesar de que Beatriz sí sabe los procedimientos que están llevando a cabo, tampoco le comenta la información que le dan los médicos y la gravedad de los tumores; Ana sospecha que la situación no va muy bien pero no tiene ninguna certeza, como podemos comprender en el siguiente diálogo:

—No es fácil, no creas... Vos adivinaste, tuve malas noticias de Argentina. Pero también tengo que hablar con el médico, me parece que no sabe qué hacer conmigo y por eso no da la cara.

—...

—Viene todos los días, pero se va en seguida, y no me contesta a todo lo que le pregunto. Lo del calmante por ejemplo. Me lo dan todas las noches y me produce un efecto raro, creo que no me hace buen efecto.

—¿Y él qué dijo?

—Le propuse suspender el calmante, y esperar que venga el dolor antes de inyectarme, ¿para qué tanto calmante?... Y me contestó que es el único de acción lenta, porque si esperamos el dolor tendríamos que aplicar un calmante de acción rápida, que tiene otros efectos laterales malos.

—¿Y no tendrá razón?

—A mí no me convence. Porque a cada aplicación me siento peor, siento que mi cabeza no es más la mía. Y después le pregunté para cuándo los rayos, y me miró raro.

—¿No serás tú la que desconfía demasiado?

—Beatriz, todos los operados de tumor después se aplican rayos, como precaución.

—No todos, yo no creo eso.

—Eso es lo que me dijo él, pero no demasiado seguro. Y me hizo el chiste de que mejor contara los pesos argentinos que me quedaban, porque no me iban a alcanzar para más. Y siempre así, como si no supieran bien qué hacer. (Puig, 2018, p. 19)

Así que la cárcel física de Ana es el sanatorio. Pero también vivió otro tipo de represiones. Desde muy joven la mamá de Ana le inculcaba que su lugar estaba en el hogar con

un marido e hijos, que su aspiración como mujer debía ser esa; el mismo pensamiento que los torturadores usarían durante sus abusos en la dictadura<sup>16</sup>: “Según ella una mujer tiene problemas porque quiere, porque pretende ser hombre y no mujer. Estar cuidando a mi hija, esperar todas las noches la vuelta a casa de mi marido, hoy en día, allá en Buenos Aires” (Puig, 2018, p. 26). Asimismo, la relación con su exesposo implicaba que cuidara de él y de su hija, de sus eventos, y lo satisficiera sexualmente aun cuando ella no era feliz con él. Luego con Alejandro sufrió más encierros, pues él quería de forma manipuladora y forzada que ella se casara con él y poco a poco la privó de cosas que a ella le gustaban, como ir a trabajar en el teatro o verse con personas porque ella estaba siendo vigilada; tenía miedo de que su teléfono fuera interceptado y él ya había logrado inventar información falsa de su familia para poder tenerla bajo su dominio, por lo que Ana tuvo que exiliarse a México.

---

<sup>16</sup> Durante la dictadura argentina de 1976 psicológicamente justificaban la tortura y los abusos con la supuesta falta de compromiso maternal. Dentro de los relatos que se recopilan en *Grietas de silencio. Una investigación sobre la violencia sexual en el marco del terrorismo de Estado* unas mujeres cuentan: “Se burlaban, se cagaban de risa, yo tenía otro problema que es que estaba dando de mamar, entonces los pechos se me llenaban de leche, tenía que ir al baño a sacármela y se quedaban ahí conmigo y me cantaban “hay madres que abandonan sus hijos inocentes”. Yo me sacaba la leche y el tipo me cantaba eso” (M3). “El tema de decirte, de culpabilizarte peor, todavía, de decirte ‘en lugar de estar cuidando a tus hijos, mira en lo que te metiste!’, y a veces dicho por las propias guardias, eso ya cuando pasamos otra etapa de la legalidad [...] a la Alcaldía de Jefatura” (M14). (Vasallo, 2011, p. 34)



Ilustración de Ana en el hospital

Cuando Ana imagina a El Ama, de la misma forma la sitúa encerrada en la mansión de su marido:

El Ama insinuó gesto de acercarse a la reja, fue detenida bruscamente, «¡Alto ahí!... perdone mis modales, pero el hierro está electrizado». La reja repetía el mismo tema decorativo —brazos titánicos y serpientes— a lo largo de su entero recorrido, el



perímetro ovalado de la isla. Era de construcción reciente mientras que el resto databa del siglo dieciocho. El Ama odió esa reja, como siempre había odiado —sin saber por qué— las obras de los artistas vieneses de principios de siglo, con su obsesión por las rectas paralelas, por las jaulas. (Puig, 2017, p. 13)

De hecho, no puede acceder a todas las zonas del lugar con libertad durante el día; había horarios y rejas que limitaban el acceso como ocurría con los jardines. Cuando ella escapa de este sitio, y es traicionada por Theo, y decide tomar el contrato que le ofrece el productor de Hollywood, cae en otra prisión pues es amenazada con que él revelaría que ella arrojó a su amante de la embarcación, en adición, el contrato que le ofrece es de por vida:

«Vayamos al grano, estimada señora. Haga de cuenta que estamos en mi despacho de Hollywood. Yo no he visto nada, o mejor dicho sí, he visto a un joven desesperado arrojar por la borda. Y he oído a usted aceptar un fabuloso contrato —de por vida— con mis glamorosos estudios. Muy bien pagada será además. Claro está, su vida privada deberá seguir ciertas pautas, y la empresa supervisará sus actividades, sobre todo aquellas pasibles de un juicio moral. ¿La señora encuentra las condiciones de su agrado?», «Espero un hijo, del joven que acaba de suicidarse», «Tomo ya nota, el directorio de la empresa decidirá qué hacer con él, o ella ¿no le gustaría dar a luz una niña que perpetúe su belleza?». (Puig, 2018, pp. 93-94)

Una vez en Hollywood le indicaban toda su rutina diaria: comidas, ejercicios, ensayos, la forma de hablar, cómo dirigirse a otros, la publicidad de su imagen como la mujer más hermosa del mundo, pero ella no era feliz:

Se preguntó a sí misma entonces si esos lectores no habrían preferido saber la verdad, que había sido manipulada toda su vida por fuerzas malignas infinitamente superiores a las propias, que había sido siempre colocada en vitrinas de lujo para el deleite de los paseantes, que había sido vestida y desvestida por manos frías que la respetaban tanto como a un maniquí (Puig, 2018, p. 126).

W218 es prisionera del trabajo que le imponen en Urbis: complacer a los hombres asignados de forma sexual. Donde trabajaban las jóvenes de este sistema también es un lugar frío y aséptico:

[...] edificio gris y cuadrado que desde hacía un año frecuentaba, por obligación, cinco veces por semana. La muchacha reprochó mentalmente al arquitecto responsable la falta

de alicientes visuales de la «Casa del Ciudadano». Estaba de acuerdo en que el Supremo Gobierno no contaba con presupuesto suficiente para gastos superfluos, pero tal vez esos innumerables cristales ahumados casi negros podrían haber sido verdosos, o hasta rosados, por el mismo precio. De todos modos habrían impedido ver desde afuera lo que sucedía adentro. También era discutible que el lugar debiese parecer un hospital, cuando se trataba de otra cosa. (Puig, 2018, p.171)

Asimismo, tras la traición y condena, como se mencionó anteriormente, ella termina confinada en Hielos Eternos; allí la prostituyen para políticos peligrosos o enfermos contagiosos; ella enferma y, como Ana, termina hospitalizada.

En W218 y El Ama vemos los temores de Ana: las jaulas, la enfermedad, la hospitalización y la muerte, pero simultáneamente sus propias vivencias: matrimonios opresores, exilio, el abandono de su hija, la traición de sus parejas, el ser vigilada, amenazada y usada por los hombres. Con ellas se manifiesta y denuncia los obstáculos de una sociedad que oprime los deseos y las libertades femeninas.

#### **2.4. Las verdaderas Diana Soren y El Ama**

Tanto Diana Soren como El Ama están inspiradas en actrices reales. La primera por Jean Seberg<sup>17</sup> y la segunda por Hedy Lamarr<sup>18</sup>. A continuación trataremos un poco la biografía de ellas, en especial los aspectos que coinciden con las historias que nos cuentan el escritor mexicano y argentino.

---

<sup>17</sup> Según el artículo “Hollywood, política y literatura en Carlos Fuentes” la novela retrata la relación de Carlos con Jean Seberg y le da una dimensión diferente a la actriz más allá de una biografía encapsulada.

<sup>18</sup> En la novela Manuel Puig menciona su nombre y el elemento biográfico de su encierro:

La ocurrencia que tuvo, al verme peinada con raya al medio, y el pelo suelto sobre los hombros, me dijo algo que hacía años no me lo decían más. Que estaba igual a Hedy Lamarr. Hace tanto que no veo fotos de ella, de chica siempre siempre me lo decían, claro, ahora ella no trabaja más y la gente no se acuerda. Con toda aquella historia del marido que la tenía encerrada. (Puig, 2018, p. 37)

## Jean Seberg

*You won't have to be Little Miss Submissive.  
I want you think this over carefully.  
Look at it like this: people are interested in your story,  
the FBI smear, the premature baby,  
the All-American girl, the years in and out of  
those clinics. Like a finely shattered  
piece of crystal, isn't that  
how they described you?  
(Nolletti, Letter to Jean Seberg),*

Era una actriz y activista estadounidense. Nació en Marshalltown, Iowa, el 13 de noviembre de 1938. Estudió en la Universidad de Iowa la carrera de artes dramáticas. Como el personaje de Diana Soren, ella audicionó para el papel de Juana de Arco del director Otto Preminger. Dentro de las miles de aspirantes interesadas en interpretar el rol principal Jean fue la seleccionada a los diecisiete años de edad. Durante el rodaje Jean fue presionada por el director para conseguir la actuación deseada; no obstante, la recepción del filme no fue la mejor, aunque, participó en otras películas con la misma compañía como: *Buenos días, tristeza* (1958) y *El ratón que rugió* (1959).

Luego continuó su carrera en el cine francés con *Al final de la escapada* (1960). Fue este filme el que la hizo más famosa, especialmente de manera internacional. Truffaut y Godard querían trabajar con ella en distintas grabaciones: estuvo en *Les grandes personnes* (1961), *La Récréation* (1961), *L'amant de cinq jours* (1962), *In the French Style* (1962), *Les plus belles escroqueries du monde* (1963), *Échappement libre* (1964), *Un milliard dans un billard* (1965), *La ligne de démarcation* (1966), entre muchas otras. Jean se convirtió en un ícono muy importante para la Nouvelle Vague, a pesar ello no abandonó del todo su carrera en Estados Unidos, pues continuó aceptando algunos contratos con Columbia Pictures incluyendo el de *Let No Man Write My Epitaph* (1960) y *Lilith* (1964); aunque cada vez eran menos, siguió trabajando en Hollywood y realizó actuaciones en musicales pero no tenía gran popularidad, así que regresó a Francia.

Jean Seberg solía representar papeles de mujeres rebeldes o que se salían de los espacios comunes donde las situaban. Fiona Handyside (2002), en su artículo “Stardom and Nationality:

The Strange case of Jean Seberg, *Studies in French Cinema*”, explica que los roles que interpretó la actriz se movían en otros ámbitos que incluso con los cambios en la transición de la década de los años 50 a la de los 60 no eran tan comunes y reflejaban no solo el carácter de libertad y subversión de los personajes sino de la misma Seberg, pues ella en la vida real se desenvolvía con gran independencia y trataba de escapar de los esquemas impuestos a las mujeres:

She is a modern young woman, with a freedom and mobility traditionally denied to women. In her films, she occupies traditional male encoded spaces, such as the street, the casino, or the battlefield, and operates as an independent subject. Yet this freedom does not seem to bring her happiness, but rather leaves her lonely and isolated; she is variously orphaned, excommunicated, or ‘widowed’. Camerawork as well as narrative confirms Seberg’s unconventional, liberating yet problematic, cinematic femininity. She avoids the excessive visibility and fetishization demanded of more conventional female stars as she escapes the traditional fate of cinematic femininity, that of being decoded by the male gaze<sup>19</sup> (p. 6)

Tal y como se menciona en la anterior cita, incluso su imagen difería en ciertos aspectos de los estereotipos que Hollywood más explotaba con sus superestrellas: las cabelleras icónicas, cuerpos voluptuosos o con movimientos sensuales, vestidos con escotes y considerados femeninos. No se puede refutar la belleza distinta de Jean Seberg, que era asociada con el cabello muy corto y el uso de pantalones informales, como lo describiría Carlos Fuentes en la novela: “[...] ponerse una camiseta y jeans, como su personaje más celebrado, la Doncella de Orleans que descubrió la moda más cómoda para una mujer guerrera: vestirse como hombre” (Fuentes, 2001, pp. 71-72)

---

<sup>19</sup> Traducción: Es una joven moderna, con una libertad y una movilidad tradicionalmente negadas a las mujeres. En sus películas, ocupa espacios codificados masculinos tradicionales, como la calle, el casino o el campo de batalla, y opera como un sujeto independiente. Sin embargo, esta libertad no parece traerle felicidad, sino que la deja sola y aislada; ella es diversamente huérfana, excomulgada o 'viuda'. Tanto el trabajo de cámara como la narrativa confirman la feminidad cinematográfica poco convencional, liberadora pero problemática, de Seberg. Evita la excesiva visibilidad y fetichización que exigen las estrellas femeninas más convencionales mientras escapa del destino tradicional de la feminidad cinematográfica, el de ser descifrada por la mirada masculina.

A partir de los años 50, con el macartismo en Estados Unidos se desencadenó la persecución a personas consideradas comunistas o agrupaciones que iban en contra de actos como el racismo y la Guerra de Vietnam. La cacería incluía celebridades de distintos ámbitos: actores, directores, escritores, periodistas, científicos, líderes sociales, etc. El odio hacia los otros era respaldado por el gobierno, cualquiera que fuera sospechoso de ser, pertenecer o colaborar en algunos de los movimientos era añadido a las listas negras, lo que quería decir que estarían sometidos a espionaje, interrogatorios, difamaciones e incluso procesos ilegales e injustos. La década pasó pero el acecho no paró allí; se intensificó porque el FBI y el programa COINTELPRO se encargaron de señalar y perjudicar la vida de individuos asociados con el comunismo, con las organizaciones políticas en pro de la igualdad de los derechos humanos y ambientales, con los sindicatos, pacifistas, etc.

Jean Seberg fue una de las víctimas de dicha cacería. La actriz ayudó a diversas organizaciones, entre ellas a la National Association for the Advancement of Colored People, a Black Panther Party, así como a la comunidad nativa Meskwaki Bucks. Las donaciones realizadas por Seberg y sus contactos fueron investigados por el FBI, bajo la inspección de J. Edgar Hoover, quien determina que la financiación del grupo BPP es un peligro y que deben controlar el apoyo que brindaba Jean Seberg. Se enteraron de la participación de ella porque habían interceptado sus llamadas y la correspondencia, vigilaban sus movimientos, los contactos que tenía y a cuáles frecuentaba más; invadieron totalmente su privacidad de manera ilícita. Para finales de los años 60 ella era un objetivo del FBI y además del acoso que le realizaron concluyeron que debían arruinar su imagen; difundieron noticias de sus amantes y de sus comportamientos supuestamente antiamericanos.

Seberg viaja por un tiempo a México para el rodaje de un *western*: *Macho Callahan*. Durante la estancia en el país conoce a Carlos Fuentes, con quien tiene un breve amorío, pero lo suficiente para ser la musa de la novela *Diana o la cazadora solitaria*, donde el escritor narraría quién era ella más allá del papel de actriz de Hollywood. En este país también conoce a un joven del cual no se tiene mucha información; de esta relación Jean queda embarazada, y cuando regresa a Estados Unidos el FBI se entera de esto y aprovecha la situación para divulgar en la prensa y otros medios que la hija que esperaba Seberg era producto de un amorío con un integrante del Partido Panteras Negras (Raymond Hewitt).

Romain Gary y Jean Seberg demandaron a la revista *Newsweek* por difamación. La bebé nació prematuramente el 23 de agosto de 1970 pero vivió solo dos días y su entierro fue público, los periodistas observaron que la niña no era de piel oscura. Jean no lo hizo de esta manera porque tuviera un pensamiento racista y considerara que tener un hijo afro es una cuestión negativa, sino por la forma en que su imagen fue usada; como dijo Carlos Fuentes en relación a este suceso con Diana,

La FBI, sin duda, jugó esa carta. Protestar contra la calumnia podría entenderse como asco, repudio de un bebé negro. Ellos —Diana e Iván— vieron esa trampa. Pero la cólera de Diana era contra la manipulación política de su sexo. La FBI la reducía a un objeto sexual. La presentaba como una mujer blanca hambrienta de un hombre negro. Además, y finalmente, no era cierto. El padre no era negro —tú y yo lo sabemos—, el bebé tampoco. (Fuentes, 2001, p. 218)

La demanda fue a favor de Jean y su esposo. *Newsweek* tuvo que pagarles \$10.800 dólares por daños y, en adición, no solo hacer publicaciones de la sentencia en la revista sino difundirla en varios otros medios de comunicación. Después del fallecimiento de su hija, Jean Seberg continuó trabajando en producciones extranjeras, principalmente francesas e italianas. Fueron muy pocos los trabajos que realizó en Estados Unidos porque los estudios de Hollywood solo le ofrecían papeles insignificantes o con los que ella no concordaba, pues se trataba de exhibirla como objeto sexual.

A la edad de cuarenta años Jean Seberg fue encontrada en su auto en un estacionamiento de París cerca de su lugar de residencia; llevaba alrededor de nueve días desaparecida. Su cuerpo estaba en el asiento trasero con un frasco de sedantes y medicamentos para el insomnio. También había una nota de suicidio dedicada a su hijo, en la cual le pedía perdón y decía que no podía continuar debido a sus nervios. Se dictaminó que fue un posible suicidio, pero las autoridades de París después añadieron a esta versión cargos adicionales contra personas desconocidas por no asistirle con ayuda.

La muerte de Jean Seberg sigue siendo sospechosa para muchos debido a los días que duró desaparecida y a la forma en que el FBI estaba involucrado en su desprestigio y en el acoso hacía la actriz. Esto último lo recalcó su expareja, el escritor Romain Gary, quien declaró sobre los daños mentales que ocasionó la invasión y persecución de las autoridades estadounidenses contra Jean Seberg. Ella ya no se sentía segura en ninguna parte, sabía que la vigilaban

dondequiera que fuera, era una amenaza constante; dañaron su carrera no solo al crear falsas acusaciones y revelar su vida privada, sino al agregarla a las listas negras<sup>20</sup>.

Posteriormente, el FBI informó que en verdad sí difamaron a Seberg; poco a poco se dieron a conocer los métodos de desprestigio que usaron, la intimidación, las llamadas que interceptaban, la colaboración que tuvieron de las embajadas de otros países para espiarla; entre ellas las de París, Roma y Suiza. También se reveló quiénes lideraban y estaban enterados del caso de Jean Seberg, incluyendo el presidente de entonces, Richard Nixon.

Se le han rendido homenajes a Jean Seberg, desde canciones, musicales y la más reciente película *Seberg* (2019). Aunque esta muestra el hostigamiento del FBI y cómo perjudicó a la estabilidad mental de Jean, a su vez trata de redimir y justificar a los miembros del Buró Federal de Investigaciones mediante el personaje del agente Salomon, quien participó en la investigación pero no estaba del todo de acuerdo con las prácticas de sus superiores. Tal vez, faltan más honores a la mujer que soñó con pertenecer a un mundo más justo e igualitario y que quienes lucharan por él no fueran quemados en la hoguera como Juana de Arco.

---

<sup>20</sup> Javier Coma (2005) en su libro *Diccionario de la caza de brujas* define así las listas negras: la lista negra de la industria cinematográfica estuvo compuesta por aquellos profesionales a quienes se negaba la posibilidad de trabajar para la pantalla grande a causa de una presunta militancia en el partido comunista o en cualquier otra organización que se considerase subversiva. El origen de la lista se situó en el Waldorf Astoria Hotel de Nueva York el 25 de noviembre de 1947, cuando, al finalizar la reunión de dos días encauzada por la Motion Picture Association of America con asistencia también de representantes de las asociaciones de productores, se llegó a una resolución, conocida como Waldorf Statement, por la que se expulsaba del mundo cinematográfico a los Diez de Hollywood y se decidía excluir igualmente a los izquierdistas radicales.



Ilustración inspirada en Jean Seberg



## Hedy Lamarr

*Ningún hombre es mi dueño, señor  
Mayer. Y ningún hombre lo será. Ni siquiera  
usted.*  
(Marie Benedict, *La única mujer*)

Hedy Lamarr, cuyo nombre verdadero era Hedwig Eva Maria Kiesler, era una actriz e inventora. Nació el 9 de noviembre de 1914 en Viena, Austria. Sus padres eran judíos y ella creció en un hogar de clase alta, lo que le permitió tener acceso a una buena educación desde que era niña; pudo aprender varios idiomas así como afinar su gusto por las artes, en especial el teatro, la danza y el piano, pasión heredada principalmente de su madre. Comenzó su carrera de artes escénicas en la compañía de Max Reinhardt. Su primera aparición en una película fue a la edad de 17 años en *Geld auf der Straße (Dinero en la calle)* (1930) como extra; también estuvo en *Die Blumenfrau von Lindenau (La mujer de Lindenau)* (1931); participó en obras de teatro incluyendo las del mismo Reinhardt, entre ellas *Das schwache Geschlecht (El sexo más débil)* (1931). Viajó a Alemania y allí obtuvo algunos papeles pequeños como el de Helena la hija del alcalde en *Die Koffer des Herrn O. F. (Las maletas del señor O. F.)* (1931). De igual forma, conoció a actores y directores con raíces judías que después emigraron a Estados Unidos (Otto Preminger, Peter Lorre, Sam Spiegel, etc).

Hedwig estuvo en dos cintas muy reconocidas: *Man braucht kein Geld (No necesitamos dinero)* (1932) y *Ekstase/Symphonie der Liebe (Éxtasis, sinfonía de amor)* (1931); la primera tuvo gran recepción en Estados Unidos y fue elogiada la actuación de la señorita Kiesler; la segunda tuvo gran difusión porque al público le parecía polémica, ya que Hedy salía desnuda y mostraba un orgasmo. A partir de este momento empezó a estar en el ojo público, no solo en Alemania y Austria, sino mundialmente.

Kiesler regresa a Viena cuando en Alemania ya se estaban gestando las influencias del nazismo, con Hitler adquiriendo cada vez más poder (que ya para 1933 era canciller imperial). Hedwig interpreta a Isabel de Baviera en el teatro *Wien Theater*. A la obra asiste Friedrich Mandl, dueño de una gran fábrica de armas que se relacionaba con personas poderosas, primero con Mussolini; y cuando Austria se vio en peligro por la invasión nazi, para no perder su poder y

su riqueza y no correr riesgos por su ascendencia judía, ayudó a Hitler suministrándole armamento. Mandl se enamora de la joven Kiesler, va con insistencia a la obra y le pide autorización a los padres para casarse con ella. Así pues, Hedwig Kiesler contrajo matrimonio a los 19 años de edad y pausó su carrera actoral.

Mandl prefería que Hedwig estuviera fuera de la vida pública como actriz; no obstante, usaba su imagen en cenas y reuniones para concretar negocios y ampliar sus contactos, como explicó ella en su biografía *Éxtasis y yo* (2017). Friedrich era un hombre controlador y celoso, le prohibía salir de casa sin permiso y acompañante designado; trató de conseguir el mayor número de copias de *Éxtasis, sinfonía del amor* con el fin de quemarlas y borrar el trabajo de su pareja; la maltrató física y psicológicamente; a pesar de esto, Kiesler aprovechaba las reuniones de Mandl para informarse sobre los mecanismos y avances en armas y tecnología. Ella había ingresado a la universidad para estudiar ingeniería pero no continuó la carrera, pues se quería dedicar a la actuación. Pero por sus contactos y estudios entendía los proyectos que realizaba Mandl, así que los estudiaba con cierta discreción; era como retomar sus estudios. Igualmente planeaba formas para escapar de su relación.

La actriz colocó somníferos en la bebida de una de sus criadas que se parecía físicamente a ella y aprovechó que Mandl estaba en un evento, así que salió por la puerta de servicio sin equipaje, solo con algunas joyas y compró el boleto de tren estando aún asustada de que su marido la encontrara; su destino era Londres, ciudad en la que el empresario de armas no tenía mucho poder.

En Londres, conoce a Louis B. Mayer, productor y uno de los fundadores de la Metro Goldwyn Mayer, quien le ofrece un contrato por 150 dólares semanales, un trato que ella rechaza porque sospechaba que podía obtener una mejor paga. Se embarca en el crucero Normandie, en cual también estaba el señor Mayer. Tras unas buenas impresiones y charlas al fin obtiene el acuerdo que buscaba. El productor y su esposa la nombran Hedy Lamarr por la actriz Bárbara La Marr.

Su inicio en Hollywood fue difícil, primero porque aunque la consideraban hermosa y la promocionaban como la mujer más bella del mundo le decían que su cuerpo no cumplía los estándares del lugar, debía realizar dietas y rutinas de ejercicio, practicar la pronunciación y mejorar el acento, tampoco la consideraban una buena actriz. De todos modos Hedy se abrió camino en la industria cinematográfica estadounidense, salió en el cortometraje *Hollywood Goes*

*to Town (Hollywood va a la ciudad)*, después actuó en *Algiers* (1938), hizo una corta aparición en *Screen Snapshots: Stars at a Charity Ball* (1939). Luego llegaron sus trabajos más reconocidos en la industria cinematográfica estadounidense: *Lady of the Tropics* (1939), *I Take This Woman* (1940), *Boom Town* (1940), *Comrade X* (1940) dirigida por Vidor, *Come Live With Me* (1941), otra de Vidor, *H. M. Pulham, Esq* (1941), *Ziegfeld Girl* (1941), *The Conspirators* (1944), *Experiment Perilous* (1944), *The Strange Woman* (1946), *Samson and Delilah* (1949), *A Lady Without Passport* (1950), *My Favorite Spy (Mi espía favorita)*, 1951), entre muchas otras.

Durante la Segunda Guerra Mundial Hedy estaba preocupada por la anexión de Austria a Alemania y el antisemitismo, y más teniendo en cuenta que su madre se había quedado en Viena. Durante meses Hedy luchó para obtener la aprobación del ingreso de su familiar a Estados Unidos, pues cada vez más aumentaba la complejidad de la entrada de migrantes al país. Además, Hedy Lamarr apoyó al país durante la guerra, contribuyó con campañas publicitarias y donaciones, y dio información que conocía por su ex matrimonio; trabajó en investigaciones y proyectos como ingeniera.

Hedy Lamarr y el compositor musical George Antheil ejecutaron el Sistema Secreto de Comunicación, un invento que guiaba los misiles por frecuencias y que evitaba la interceptación por parte de los enemigos. Para esto usaron un espectro ensanchado: si las frecuencias del transmisor se modificaban constantemente las del receptor igual. El invento lo patentaron, pero no fue usado con inmediatez. A Lamarr le pidieron que siguiera colaborando de otras maneras, ya que era una celebridad, y tiempo después empezó a emplearse militarmente su invento. Este avance tecnológico no solo ha tenido un fin bélico sino que ha sido importante para el surgimiento del Wifi y Bluetooth.

Lamarr murió a los 85 años el 19 de enero del 2000. Ha dejado un gran legado tanto en el mundo cinematográfico como en el tecnológico. Hedy, como El Ama, vivió opresiones, fue tratada como prisionera en el que se suponía era su hogar y escapar de allí representó muchos sacrificios para prosperar en Hollywood; su inteligencia y habilidades fueron subestimadas por su belleza física.



Ilustración de Hedy Lamarr

### CAPÍTULO 3

## HOLLYWOOD Y LATINOAMÉRICA

En la obra de Manuel Puig y Carlos Fuentes Hollywood va más allá de mostrar una industria que colonizó las formas de entretenimiento local y que obstaculizó el consumo y surgimiento de producciones independientes no solo de Argentina y México sino también en el mundo. El imaginario de este cine adquiere otras dimensiones, pues en el caso de *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical* nos conduce también a entender las relaciones con la cultura popular, la manera en la que convive con la música como los tangos y boleros, pero sobre todo con el contexto social de Argentina. Por otro lado, con *Diana o la cazadora solitaria* vemos las repercusiones de Mayo del 68 en México, los movimientos revolucionarios, la Masacre de Tlatelolco, sin dejar de lado las problemáticas y luchas que estaban surgiendo en Estados Unidos en contra de la persecución comunista, de la Guerra de Vietnam, la falta de protección de los derechos humanos de las poblaciones afrodescendientes, originarias e inmigrantes del país; todo esto de la mano de Diana, de su trabajo como actriz y las ideologías que perseguía.

Sin embargo, el imaginario del cine de Hollywood no solo se manifiesta en la narrativa de estos dos autores en su conexión con lo que sucedía socialmente en sus respectivos países, puesto que en las tres novelas hallamos un juego entre el espacio público y privado, es decir, las películas y el mundo del espectáculo también tienen un lugar en la interioridad de los personajes; en ellos reside el vínculo de la cinematografía estadounidense con la manera en que lo asocian con sus realidades de una forma íntima, ya sea desde la identificación de Molina y Valentín con los personajes, espacios, preocupaciones y sensaciones que transcurren en los relatos de las películas mientras están en la celda, o desde las represiones de Ana proyectadas en la actriz de los años veinte, o de Diana desde la interpretación de papeles similares a ella, como el de Juana de Arco e incluso del narrador de esta misma novela con las percepciones y prejuicios que tiene acerca del mundo de las estrellas y de su propia relación con Diana. Hollywood está allí tanto como puente del entorno social e histórico como en los aspectos más personales: temores, opresiones, deseos, creencias, amores, etc.

Pues bien, el acercamiento a Hollywood por parte de Manuel Puig y Carlos Fuentes fue muy personal y memorable. El escritor argentino recuerda, en las cartas a su madre y en la entrevista “Manuel Puig a fondo” realizada por Gonzalo Herralde, que su infancia estuvo

marcada por las visitas frecuentes a las proyecciones de cine que realizaban en su pueblo; una afición que se incrementó con el tiempo y fue impulsada por su madre, quien solía acompañarlo, algo que sin duda plasmó en su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, con el personaje de Toto. En la entrevista de Herralde, Puig menciona que en primera instancia el cine fue su realidad alternativa, aquella en la que en verdad quería vivir porque para él era distinta del mundo dialéctico de opresores y oprimidos que veía en las relaciones de alrededor. De forma similar, la atracción de Carlos Fuentes por el cine se dio desde muy joven y fue su padre el que lo llevaba a presenciar los estrenos y lo actualizaba en los filmes que miraba; de hecho anotaba con dedicación información y reseñas en cuadernos. Carlos intentó tener el mismo hábito, pero lo dejó después de un rato. Fuentes (2014) dice en *Pantallas de plata* lo siguiente:

El cine norteamericano era un río fluyente, que lo mismo arrastraba lodo que oro: nadie podía bañarse dos veces en esas aguas, ricas e impuras, de la modernidad reclamada por Hollywood, proyectada por Hollywood, identificada con Hollywood y proyectada por Hollywood a todos los rincones del mundo, inclusive el Salón Victoria de Jalapa, Veracruz, donde mi joven padre Rafael Fuentes empezó a apuntar religiosamente cada una de estas comuniones con el Séptimo Arte en su impresionante carnet de contabilidades decimonónicas. A cada sacramento mi padre le daba fecha, nombre, director, protagonistas y calificación: del cero de la maldad al cinco de la perfección, pasando por un mediocre dos, un aceptable tres y un muy buen cuatro. (p. 32)

Así como Fuentes y Puig varios autores latinoamericanos tuvieron un gran acercamiento al mundo cinematográfico, desde Horacio Quiroga y Roberto Arlt a Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante, Ricardo Piglia y Andrés Caicedo, entre otros escritores que participaron en tareas de dirección, guiones, reseñas y crónicas alrededor del séptimo arte; en muchos casos sus obras también mantuvieron un vínculo entre la literatura y la pantalla grande.

De acuerdo con lo anterior, en este capítulo trataremos tanto la importancia de Hollywood en la cultura de masas y la popular latinoamericana, especialmente, en Argentina y México, así como los acontecimientos que sucedían en los años en que se sitúan las novelas; a su vez, las formas en las que la cinematografía tiene un lugar privado en los personajes de las narrativas.

### 3.1. El cine como entretenimiento popular

*Un espejo que se pasea: eso es el cine. Después discutimos si el espejo está roto o es el espejo deformante de un parque de diversiones o es el espejo de Alicia. En última instancia, es un espejo mágico porque está claro que el cine no refleja la realidad sino que la reproduce.*  
(Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*)

Con la modernización y la llegada de nuevos medios comunicación a América Latina el cine de Hollywood ocasionó impresiones divididas en la primera mitad del siglo XX. Otras formas de arte y entretenimiento como el teatro y la ópera recibían mejores valoraciones por parte de las clases altas, mientras que las películas, las radionovelas, los folletines y las revistas centradas en la moda y la farándula fueron esenciales en el desarrollo de la cultura de masas y cultura popular<sup>21</sup>. Para entonces había una gran dicotomía del tipo de cultura idónea para las naciones; por un lado, se cuestionaba si era necesario fomentar lo que la aristocracia consideraba alta cultura y por el otro se pensaba en reforzar aquellos elementos con los que el pueblo se identificaba y consumía mayoritariamente.

El incremento de la población en las ciudades, el objetivo de conformar Estados sólidos, la industrialización, así como la participación del sector letrado en las crónicas y reseñas de las novedades como el cinematógrafo y las proyecciones del exterior le dieron una percepción distinta al cine; ya no era solo una forma de ocio sino que adquirió relevancia política, social y cultural, pues comenzó a ser parte de la nueva velocidad, cotidianidad y configuración de la vida

---

<sup>21</sup> Entendamos la cultura de masas como los productos, proyectos y tendencias que son realizados por un grupo particular para complacer a un público muy amplio y general; para ello utilizan piezas y temáticas atractivas para que todos se puedan sentir identificados o persuadidos por ellas sin importar el lugar en el que se encuentran. Mientras que la cultura popular usa costumbres, manifestaciones, mezclas, situaciones, etc., que hacen parte de la representación y el contexto de un determinado territorio o colectividad o movimiento y generalmente está relacionado con las clases bajas y medias, con las personas del común. Aunque la cultura popular se asocia simplemente con lo que surge de las características y tradiciones propias, también tiene que ver con la apropiación y alteración de aspectos externos para que en conjunto se conviertan en parte de la identidad de quienes los usan. Tanto la cultura de masas como la popular están relacionadas con el consumo y el capitalismo por la oferta y demanda.

urbana. Es así como surgen espacios destinados a las proyecciones: salas glamurosas que imitaban el escenario teatral, no obstante, también abundaban otras más improvisadas y con mayor accesibilidad, los espectadores que frecuentaban estas últimas hallaron la fusión de contenidos visuales frecuentemente importados con bailes, canciones y comportamientos que residían en lo local, como menciona John King (1994): “A menudo estos espectáculos viajeros acababan integrados al vodevil y a los teatros de *Music-Hall*, o bien eran presentados en cafés y tiendas de campaña” (p. 33).

Los cinemas no eran del todo similares y estandarizados, su particularidad e inversión iban de la mano con quienes podían acceder a ellos, a pesar de lo cual llegaron para invadir distintos rincones de esta parte del continente y configurarse como un espacio realmente importante en la sociedad. Desde las personas más adineradas hasta los sectores menos privilegiados asistían a las funciones; claro, unos contaban con mejores servicios, seguridad e infraestructura, pero poco a poco el cine tenía mayor presencia en los países latinos y constituía tipos de espectadores. Carlos Fuentes (2014) en *Pantallas de plata* habla un poco acerca de la diversidad y contrastes que se pueden hallar en estos lugares en México; por ejemplo, las malas condiciones y la precaria calidad de muchas salas y la manera como esto afecta en toda la experiencia a la hora de apreciar los contenidos que se muestran allí; él dice:

Estás advertido: te asaltarán olores nauseabundos, te amenazarán el peligro de un derrumbe, pescar un resfriado (incluso una pulmonía) al salir por corredores encajonados, verdaderas trampas en caso de incendio, y a la salida del cine te envolverán los olores de múltiples fritangas que se instalan frente a la entrada y lados del salón. Correrás además el peligro de ser atropellado en las calles estrechas y congestionadas. ¿Cómo vas a soñar en estas condiciones con Vilma Bánky o Gloria Swanson, sentado en una pocilga maloliente donde no es Clara Bow la que te ofrece su carne sino una jovencita incauta embaucada seguramente en una de estas mismas salas oscuras, de donde ha salido rodando a los cabarets y los prostíbulos? Una carne morena, polveada, picada de viruela, se levanta entre tu sueño de plata y tu realidad de barro. (p. 15)

Tener cinemas y exposiciones que se mezclan con lo común y ordinario causó un encantamiento de las masas; ya que no era un beneficio para unos pocos sino que cada vez había más consumidores porque los precios de taquilla eran económicos en comparación con otros espacios. Aumentaba el número de funciones a la par de la demanda y la diversidad de los



filmes. Sin duda iba acorde con los cambios del nuevo siglo y la forma en que la presencia de los Estados se centró en las urbes, por lo que lo popular se enfrentó a lo masivo y extranjero, en especial en las ciudades, aunque en estas ya se notaba una marginalidad, como afirma Jesús Martín-Barbero (1987) con respecto a la ciudad latinoamericana de inicios del siglo XX:

En la ciudad la presencia de las masas fue adquiriendo poco a poco rasgos más marcados. La cantidad de gente comenzó a significar un enorme déficit de vivienda y transporte, y un nuevo modo de habitar la ciudad, de marchar por las calles, de comportarse. En la periferia aparecieron los barrios de invasión y en el centro la ruptura ostensible de las formas de urbanidad. La ciudad comenzaba a perder su centro. A la dispersión que implican las invasiones de la periferia por los pobres —favela, villas miseria, callampas— respondían los ricos alejándose hacia otra periferia. Y la masa siguió invadiendo todo. Porque en medio de su ignorancia de las normas, y del desafío que su sola presencia entrañaba, su deseo más secreto era acceder a los bienes que representaba la ciudad. [...] La masificación era a la vez, y con la misma fuerza, la integración de las clases populares a "la sociedad" y la aceptación por parte de ésta del derecho de las masas, es decir, de todos, a los bienes y servicios que hasta entonces sólo habían sido privilegio de unos pocos. Y eso la sociedad no podía aceptarlo sin transformarse al mismo tiempo profundamente. (p. 172)

Este nuevo ciudadano ahora se encuentra en una esfera pública, ve en el cine sitios, vestuarios, estilos, tradiciones y realidades que le son ajenas a su entorno; reclama en la ficción de la gran pantalla maneras de identificación y de imitación. El espectador masivo latinoamericano de la primera mitad del siglo XX quiere copiar los gestos, la belleza, la personalidad y rasgos de los actores, consumir los productos que se promocionan en las películas; en general, quieren transportar el ideal y artificio cinematográfico a su diario vivir. Como afirma Monsiváis (2000), “el cine sí produce, y a raudales, símbolos con los cuales identificarse, imágenes que auspician los reflejos adoratrices, sombras de celuloide que trascienden los cánones del decoro, la belleza y la edificación del alma” (p. 54). Pero ¿qué sucede cuando el público se proyecta en los personajes del *star system* de Hollywood y los halla diferentes de su contexto? Por un lado quieren repetir sus estilos pero por otro buscan elementos que les sean cercanos para identificarse.

Cuando se inician las primeras producciones cinematográficas latinoamericanas es evidente la imitación, la apropiación de métodos y formas que provienen de las películas estadounidenses como sus procedimientos de filmación, estructuras y géneros; sin embargo, con la sonoridad aquello que era extranjero se mezcla con el idioma, los acentos y la música local, lo cual hace que en el cine el público se sienta más cercano a lo reflejado en pantalla porque son artistas que surgen de su contextos y muestras artísticas que pueden encontrar en su cotidianidad. Por ejemplo, el melodrama pasó de ser un género explotado por Hollywood durante el período de entreguerras a distinguir las características del cine argentino y mexicano; de manera similar sucedió con la comedia mexicana.

### 3.2. Del melodrama, los tangos y los boleros

Esthercita, hoy te llaman Milonguita  
 Flor de lujo y de placer; flor de noche y cabaret  
 Milonguita, los hombres te han hecho mal  
 Y hoy darías toda tu alma por vestirme de percal  
 (Samuel Linning y Enrique Pedro Delfino, *Milonguita*).

Las nuevas formas de vivir el espacio público incluían la participación de las mujeres en otros ámbitos, y pasaron de estar en el hogar como cuidadoras a desempeñar otros roles. Esto se debía a las labores que ocuparon durante las guerras y revoluciones, los trabajos en fábricas, etc. Sumado a esto, la luchas feministas y sufragistas para que los derechos de las mujeres y su representación en la sociedad fueran amplias y respetadas dieron un cambio a la figura femenina confinada a los ámbitos domésticos. En Latinoamérica ya se encontraban referentes de mujeres artistas, escritoras, actrices, deportistas, investigadoras, cantantes, militantes y activistas, entre otras que se difundían en distintos medios y con una mejor connotación. Sin embargo, aún se acentuaban estereotipos maternales y de compañeras amorosas; como explica Beatriz Sarlo (2003) en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*:

Modelos de relaciones más modernas son difundidos por las revistas y el cine: las mujeres deportistas, conductoras de automóviles, empleadas en trabajos no tradicionales, se convierten en un lugar transitado del imaginario colectivo, aunque se recorten contra las persistentes imágenes de la muchacha de barrio cuyo horizonte se reduce al casamiento y la crianza. En el campo de la cultura esta trama compleja de cambio y

persistencia puede leerse en las biografías de escritoras, de Alfonsina a Victoria Ocampo, dos modelos según los que se produce la lucha no sólo por ocupar lugares equivalentes a los de los hombres, sino por lograr que se acepte una moral privada igualitaria. (p. 24)

De modo que la mujer amplía sus horizontes: el cine muestra tanto las participaciones en el hogar como en ámbitos públicos, se instala el *star system* y se promueve a las súper estrellas femeninas de Hollywood que pertenecían a cada estudio, con la particularidad de que muchas de ellas no surgieron de una gran carrera actoral previa sino que fueron elegidas para trabajar en la pantalla por su aspecto físico; antes de saltar a la fama tenían labores comunes y venían de clases sociales distintas, como explica Laura Utrera (2020) en *De cómo el cine realista hizo a Horacio Quiroga*:

Precisamente, en cuanto a la actuación y a diferencia del americano, el cine europeo contaba con una trayectoria importante respecto del teatro: gran parte de los actores que formaban los elencos del cine pertenecían a dicha manifestación. Estados Unidos no contaba con una tradición semejante y mientras algunos pocos actores norteamericanos pertenecían a incipientes compañías de teatro, los más eran elegidos por su belleza y atractivo, en otros ámbitos y espacios. (p. 25)

Las figuras de las divas se publicitaron tanto que fueron modelos de imitación y con ellas se vendieron un sinnúmero de productos. Mary Pickford, Hedy Lamarr, Marlene Dietrich, Rita Hayworth, Greta Garbo, Katherin Hepburn, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Audrey Hepburn, entre otras, fueron estrellas fundamentales para que en Latinoamérica se implementara un método de estrellato similar al de Hollywood; las actrices Libertad Lamarque, Dolores del Río y María Félix son los íconos más relevantes del cine mexicano y argentino desde los años 30 hasta los años de 70; cada una caracterizaba roles muy distintos, como expondremos a continuación.

Lamarque, conocida como la novia de América Latina, se distinguía por protagónicos en los que sobresalían la maternidad y el amor filial; pero, a su vez, en tramas melancólicas y trágicas, de ahí que la apodaban la eterna sufridora. Si bien en Hollywood muchos actores tuvieron que sufrir el exilio y ejercer su profesión en otros países por la persecución política y aparecer en las listas negras, Lamarque también vivió una situación similar, ya que por conflictos con Eva Duarte en el set de *La cabalgata del circo* su carrera actoral y de cantante en Argentina fue en declive, pues dejó de recibir contratos y de salir en los medios a pesar de que antes de

dicha situación con Eva la fama de Libertad en su país la situaba como la gran representante del cine argentino. El poder que ejercían Eva y Juan Domingo Perón llevaron a que la novia de América Latina se marchara a México y continuara su carrera allí y en Estados Unidos, como recuerda Libertad Lamarque en la entrevista realizada por Pacho O'Donnell en *Encuentros*. Las actuaciones de Lamarque destacaban por su talento musical; solía cantar tangos y boleros de mujeres desdichadas que terminaron en el cabaret y el arrabal por malas decisiones en el amor y sueños frustrados en la ciudad, como en la interpretación del tango “Madreselvas” (1938) de Alfredo Malerba:

Vieja pared del arrabal  
 Tu sombra fue mi compañera.  
 De mi niñez sin esplendor  
 la amiga fue tu madre selva  
 Cuando temblando, mi amor primero  
 Con su esperanza, besa mi alma  
 Yo junto a vos, pura y feliz  
 Cantaba así, mi primera confesión  
 Madreselvas en flor que me vieron nacer  
 Y en la vieja pared sorprendieron mi amor  
 Tu humilde caricia es como el cariño  
 Primero y querido que siento por él<sup>22</sup>.

Por otro lado, María Félix representó papeles de mujeres fuertes, dominantes, transgresoras, incluso de villanas, algo que podemos constatar con personajes como Doña Bárbara, en la adaptación de 1943 de la novela de Rómulo Gallegos, y otros protagónicos en las películas *La mujer sin alma* (1943), *La devoradora* (1946), *Doña diablo* (1949), *La bandida* (1962), *La generala* (1970), etc. Como se infiere de estos títulos, la representación es de una mujer subversiva más que de un ideal de mujer cuidadora.

Dolores del Río actuó continuamente en Hollywood, aunque su reconocimiento se debía a las producciones de México. Frecuentaba papeles de prostitutas y mujeres traicionadas por sus

---

<sup>22</sup> Canción compuesta por Alfredo Malerba, interpretada por Libertad Lamarque, se encuentra en el álbum *Damas del tango 1909-1994*, recopilación de 1998. ©® El Bandoneón.

amantes: *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944), *Bugambilia* (1945), *La malquerida* (1949), *Doña perfecta* (1951). No obstante, en Hollywood desempeñó papeles donde se exotizaba su cuerpo en paisajes paradisíacos como en *Bird of Paradise* (1932). Ella tampoco se salvó de las imposiciones de Eva Perón pues fue invitada a tomar el té en Buenos Aires en 1947, pero Dolores del Río se negó, ya que tenía muchos trabajos en el momento, por lo que al día siguiente el gobierno ordenó que las filmaciones debían detenerse solo porque Eva quería tomar el té con la actriz mexicana:

Perón invited del Río to tea, but del Río declined because of her filmmaking schedule.

The next day, the government issued an order that the film industry was to shut down completely so del Río could have tea with Mrs. Peron<sup>23</sup>. (Meares, 2021)

De igual forma, a Dolores le niegan la visa estadounidense y la acusan de ser comunista, primero por su participación en *The Fugitive* (1976), película que catalogan con tintes comunistas, y segundo porque dicen que ella colaboraba con exiliados antifranquistas y mantenía amistad con figuras cuestionadas durante el macartismo, como Orson Welles, Frida Kahlo y Diego Rivera. Aunque Del Río envía cartas al gobierno estadounidense para aclarar la situación y manifestar que ella no pertenecía a ninguna ideología comunista. Con el tiempo la dejan ingresar de nuevo al país para continuar su carrera en Hollywood como explica Martin Mulcahey (2011) en un breve recuento de la trayectoria de Dolores.

Estas tres mujeres fueron fundamentales en el desarrollo del melodrama argentino y mexicano. Este género, a pesar de ser extranjero, se convirtió en el tipo de cine más producido y consumido en América Latina, y dejó de ser totalmente extraño para ser un género aclamado por las clases populares porque en él se mezclaban tramas y estereotipos favoritos con la música, más concretamente con los tangos y boleros, y con los espacios mexicanos y argentinos a los que asistían las clases trabajadoras: “Ese melodrama, casi heredero del antiguo drama con música, se revela ya como un género específico del cine latinoamericano empezando por Argentina y terminando en México” (Mahieu, p. 1990, p. 30). Aunque los melodramas fueron muy apreciados, asimismo fueron fuertemente criticados sobre todo en los años sesenta, cuando se

---

<sup>23</sup> Perón invitó a del Río a tomar el té, pero del Río se negó debido a su agenda cinematográfica. Al día siguiente, el gobierno emitió una orden de que la industria cinematográfica cerrara por completo para que Del Río pudiera tomar el té con la Sra. Perón.

buscaba que el cine nacional tuviera un carácter político explícito y decían que el melodrama carecía de impacto social y era una copia de elementos del cine hollywoodense y fórmulas europeas. No obstante, olvidaron apreciar precisamente el valor popular que poseía, puesto que las canciones que aparecen en estas películas hablaban, más allá del amor, las rupturas y la situación trágica de la mujer, de las diferencias de clases sociales, de la migración a las ciudades, la marginación en los sectores urbanos, los cambios de la modernidad, la vida campesina, entre otros temas que daban cuenta del contexto tanto mexicano y argentino sin ser documentales.

Como explica John King (1994):

Los melodramas exitosos no tienen por qué repudiarse tan fácilmente como escapismos o manipulación: pueden servir como puntos de clarificación y de identificación. Como anota Gledhill, los personajes del buen melodrama se convierten en objetos de simpatía porque son contruidos como víctimas de fuerzas que están más allá de su control y/o de su entendimiento. Pero la simpatía, al contrario de la lástima, apela al entendimiento al igual que a las emociones. La audiencia se involucra con los personajes, pero sólo puede experimentar la lástima evaluando signos a los cuales no pueden acceder los protagonistas. Tal es el caso de *Prisioneros de la tierra* (1939), donde se emplea claramente el melodrama en su feroz crítica a las condiciones cercanas a la esclavitud que reinaban en las plantaciones de mate en el norte de Argentina. Ésta es una película que provoca simpatía, pero que también entrega un análisis político muy claro. (p. 65)

De igual manera, el melodrama se encargó de llevar figuras del común a la pantalla tras haber tenido un período (de 1910 hasta finales de 1920) donde solo se mostraba a las clases altas así como a los gobernantes, mientras que el pueblo estaba fuera de la pantalla. Es así como la unión de tango, boleros y cine resalta a otros sujetos; de ahí que la milonguita<sup>24</sup> se convierte en el leitmotiv del lugar femenino en el melodrama. Cabe destacar que el melodrama fue considerado como un género dedicado solo a la audiencia femenina por la evocación emocional y fueron ellas las que en su mayoría llenaban las taquillas. Ahora bien, al difundirlo con tanta rapidez las clases

---

<sup>24</sup> La milonguita proviene del tango de 1920 “Milonguita” de Enrique Delfino y Samuel Linning. La canción cuenta la historia de una joven inocente que cae en la perdición del cabaret y ha recibido malos tratos de los hombres en las cuestiones del amor.

obreras y burguesas sin distinción de género también comenzaron a verlo con mayor frecuencia pues la apelación a lo popular era innegable, tal y como afirma Jesús Martín-Barbero (1987):

Las claves de la seducción estarán sin embargo en el melodrama y en las estrellas. El melodrama como vertebración de cualquier tema, conjugando la impotencia social y las aspiraciones heroicas, interpelando lo popular desde "el entendimiento familiar de la realidad". Que es lo que le permite a ese cine enlazar la épica nacional con el drama íntimo, desplegar el erotismo bajo el pretexto de condenar el incesto, y disolver lacrimógenamente los impulsos trágicos despolitizando las contradicciones cotidianas. Las estrellas —María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Ninón Sevilla— proveen de rostros y cuerpos, de voces y tonos al hambre de la gente por verse y oírse. Más allá del maquillaje y la operación comercial, las estrellas de cine que de veras lo son obtienen su fuerza de un secreto pacto que religa aquellos rostros y voces con su público, con sus deseos y obsesiones. (p. 182)

En cuanto a los boleros mexicanos, los temas recurrentes son amores prohibidos y no correspondidos, el desamor, la fugacidad del amor, la nostalgia del hogar y de tiempos mejores, como podemos ver en el bolero *Pecadora* de Agustín Lara (1952):

Divina claridad la de tus ojos,  
 diáfanas como gotas de cristal,  
 uvas que se humedecen con sollozos  
 sangre y sonrisas juntas al mirar  
 sangre y sonrisas juntas al mirar.  
 Por qué te hizo el destino pecadora  
 si no sabes vender el corazón  
 por qué pretende odiarte quien te adora,  
 por qué vuelve a quererte quien te odió<sup>25</sup>.

En *El beso de la mujer araña* Molina le canta un bolero a Valentín, pero él se molesta y le pide que no continúe con la canción, aludiendo a que es ridícula: “—Es romanticismo ñoño,

---

<sup>25</sup> *Pecadora*, tema del compositor Agustín Lara. Interpretado por "La Novia De América" Libertad Lamarque. Acompañan el propio maestro Lara con su piano y su orquesta. Videoclip del 1952:

<https://youtu.be/wXmKxyfnvU>

vos estás loco” (p. 129); Molina le cuestiona la razón del desagrado por esta clase de música, si acaso se debía a otros factores. Valentín no quería escucharla porque le traía recuerdos de su amada Marta, la impotencia de querer saber de ella sin ponerla en riesgo, la pérdida de sus compañeros y la frustración de estar atrapado en esa celda. El bolero interpela a la racionalidad de Valentín y expone los sentimientos que estaba tratando de ocultar; se fragmenta esa dualidad de que el hombre actúa racionalmente y la mujer por emoción y con cursilerías:

—Y te prometo no reírme más de tus boleros. La letra ésa que me dijiste... es linda.

—A mí me gusta cuando dice, «... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño...», ¿verdad que es divino?

—¿Sabes una cosa?... Yo una vez lo limpié al hijito de este muchacho, del pobrecito que mataron. Vivimos un tiempo escondidos en el mismo departamento, con la mujer de él y el pibito... Quién sabe que va a ser de él, no debe tener ni tres años, precioso el chiquito... Y vos no sabés lo peor, y es que a nadie de ellos les puedo escribir, porque cualquier cosa sería comprometerlos, o qué... peor todavía, señalarlos.

—¿A tu compañera tampoco?

—Menos que menos, ella está a cargo del grupo. Ni con ella ni con nadie, me puedo comunicar. Y como tu bolero, «porque la vida no nos unirá nunca», al pobre muchacho ya nunca más le voy a poder escribir una carta, ni decirle una palabra. (Puig, 2017, p. 138)

Al narrar la última película de la mujer oprimida por su esposo y la relación que no se pudo dar entre la joven y el periodista, Puig recuerda la canción de José Alfredo Jiménez *Un mundo raro*, que varios artistas han interpretado en boleros y mariachis; la letra de esta canción no solo muestra la imposibilidad del amor entre ambos sino que anuncia el final trágico entre Molina y Valentín:

Cuando te hablen de amor y de ilusiones

Y te ofrezcan un Sol y un cielo entero

Si te acuerdas de mí no me menciones

Porque vas a sentir amor del bueno

Y si quieren saber de tu pasado

Es preciso decir una mentira

Di que vienes de allá de un mundo raro



Que no sabes llorar  
 Que no entiendes de amor  
 Y que nunca has amado  
 Porque yo, adonde voy  
 Hablare de tu amor  
 Como un sueño dorado  
 Y olvidando el rencor  
 No diré que tu adiós me volvió desgraciado.<sup>26</sup>

Así como los relatos de las películas en la novela, este recurso musical muestra las formas en que Puig utiliza elementos populares para exteriorizar las opresiones y temores que sienten Molina y Valentín; lo íntimo sale a través de ese diálogo con cosas tan públicas como lo es el cine comercial y los boleros. Además, como en el melodrama argentino, la narración mezcla elementos extranjeros (filmes de Hollywood y europeos) con canciones latinoamericanas.

Recordemos que *El beso de la mujer araña* está compuesta principalmente por diálogos, fuera de los expedientes de la prisión e informes policiales; las conversaciones refuerzan el carácter popular por la oralidad concurrente y por la innegable unión de la literatura de Puig (2017) con la experiencia cinematográfica; es decir, las películas no están allí como un simple collage de historias; por el contrario, conducen al lector a entender cómo se manifiesta la realidad de la prisión y el pasado de los protagonistas por medio dichas cintas. En adición, la misma estructura de la novela está pensada en clave de cine no solo porque prima el diálogo sino por los *flashbacks* y *flashforwards*, los estereotipos, los silencios y las descripciones detalladas que en ocasiones parecen *zooms* que luego se alejan hasta llegar a un plano más general como al inicio de la primera película:

—A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos.

—¿Y los ojos?

---

<sup>26</sup>José Alfredo Jiménez, Letra de *Un mundo raro* © Editorial Mexicana de Música Int. S.A. (EMI)

—Claros, casi seguro que verdes, los entrecierra para dibujar mejor. Mira al modelo, la pantera negra del zoológico, que primero estaba quieta en la jaula, echada. Pero cuando la chica hizo ruido con el atril y la silla, la pantera la vio y empezó a pasearse por la jaula y a rugirle a la chica, que hasta entonces no encontraba bien el sombreado que le iba a dar al dibujo. (p. 7)

De hecho, Guillermo Cabrera Infante (1997), al abordar la relación de literatura y cine en *Cine o sardina*, evidencia que la obra de Manuel Puig está hecha por el mismo cine y que luego regresó a sus orígenes con la adaptación de Héctor Babenco:

Otro viaje de ida y vuelta es *El beso de la mujer araña* de Héctor Babenco. Esta película debe no sólo sus diálogos sino sus imágenes a la novela de Manuel Puig. Pero Puig, su literatura, no existiría sin el cine, en un perfecto ejemplo del dilema del huevo y la gallina: ¿qué creó Puig, quién lo creó? Una película ideal sería hecha de una historia de Puig por Tarantino: el cine como alimento de sí mismo. Ésa es «da nueva dirección» que disparaba Balazs, Bela: bellas balas. (p. 14)

### 3.3. Lo mexicano en *Diana o la cazadora solitaria*

Aunque Carlos Fuentes menciona figuras actorales importantes mundialmente como Greta Garbo, Marlene Dietrich y María Félix (p. 13), su aporte de lo popular parte de aspectos de la tradición y el folclore mexicanos que se enlazan y contrastan con la posición de Diana Soren en el espacio estadounidense y las luchas de los años 60 y 70. De modo que el narrador aborda temas fundamentales en la identidad del ser mexicano, entre ellos el pasado indígena, la conquista, el mestizaje, la Revolución Mexicana, la masculinidad y el macho mexicano, el campo y la frontera.

Dentro de *Diana o la cazadora solitaria* el narrador constantemente enfatiza en sus raíces mexicanas y cómo las ve en su entorno. Por ejemplo, cuando habla de sus relaciones con otras mujeres menciona a su esposa Luisa Guzmán, una actriz mexicana que, a diferencia de Diana, con su aspecto moderno estadounidense, le recuerda a su país físicamente por sus rasgos y su piel morena, que dan cuenta del mestizaje producto de la conquista violenta, como manifiesta el siguiente fragmento:

Tardé en entender que la melancolía en los ojos de Luisa no era pasajera, sino consustancial. Venía, quién sabe, de esas sierras brumosas y enchiladas de su padre, de la

mustia tristeza de las moradas poblanas y sus habitantes a menudo díscolos e hipócritas, como conviene a una región que es semillero de caciques y novicias, de hombres cruelmente ambiciosos y de mujeres cruelmente recoletas. Pero más que nada, en la belleza mestiza de mi mujer yo reconocía las sierras brumosas y enchiladas de su padre, donde se acumulan la paciencia y la bondad, junto con el rencor y la venganza. (Fuentes, 2001, p. 28)

Del mismo modo, al referirse a Luisa y otros personajes mexicanos retoma con pequeños guiños parte de la concepción de la muerte heredada por los Teotihuacán, los mexicas y los aztecas, que entiende a la muerte no desde una concepción negativa y de temor, como sucede con el cristianismo, sino como una celebración de festejo, memoria y honra a los antepasados, en que hay vida después de la muerte, así como la idea de la fugacidad del tiempo y de que la culminación de la vida en la tierra nos llegará a todos sin importar clases, edades, géneros, trabajos, etc.

A punto de morir, Rosa Covarrubias desmentía su edad. Pertenece también al panteón de las bellezas mexicanas, esas «calaveritas inmortales», como las llamó Diego Rivera al pintar a Dolores del Río. Claro que sí. Los huesos de la cara nunca se hacen viejos, son la paradoja de una muerte que por definición carece de edad, portada como insignia secreta de la belleza y su precio. Luisa Guzmán —la vi alejarse y ascender por la escalera— pertenecía a esa raza. Mientras más cerca estaba el hueso de la piel, más bello era el rostro. Pero más visible, también, la muerte. La belleza vivía de su proximidad agónica. (Fuentes, 2001, p. 33)

Por otra parte, Carlos Fuentes (2001) suscita la memoria de los pueblos originarios, porque ser mexicano incluye tener respeto y aceptar el legado del mestizaje y no dejarse llevar solo por tendencias extranjeras e imperialistas; el narrador dice:

Las diferencias de clases en México son tan brutales, que es muy fácil clasificar a las personas en casilleros prefabricados: indio, campesino, obrero, baja clase media, etc. Lo interesante son las gentes que no pueden ser ubicadas con facilidad, gentes que no solo ascienden socialmente, o se refinan, sino gente que al ascender trae consigo otro refinamiento, secreto, antiquísimo, heredado de quién sabe cuántos antepasados perdidos que acaso fueron príncipes, chamanes o guerreros en una de las mil antiquísimas naciones del México antiguo. Si no, ¿de dónde sacan esas reservas de paciencia, estoicismo,

dignidad, discreción, que tanto contrastan con las plutocracias ruidosas, vanas, ostentosas y crueles de mi país? En realidad, las dos clases de México las forman quienes se dejan seducir por modelos occidentales, que no son los suyos porque carecen de la cultura de la muerte y de lo sagrado, convirtiéndose en clase media vulgar y majadera; y quienes conservan la herencia española e indígena de la reserva aristocrática. (p. 136)

Así pues, encontramos que menciona a Cuauhtémoc cuando Diana se estaba desnudando, tal vez como una señal de la invasión que podía simbolizar Soren por la visión cosmopolita y el provenir de una cultura extranjera, que aunque quería contribuir a las luchas mexicanas y negras no tenía raíces en ellas; ¿estaría Cuauhtémoc vigilante de que sus tierras no fueran conquistadas de nuevo, esta vez por Estados Unidos?: “Mientras ella se desvestía, yo miraba desde la ventana de la recámara la estatua del rey azteca, Cuauhtémoc, vigilando, con la lanza en alto, los placeres de su ciudad perdida” (Fuentes, 2001, p. 43). Y en una conversación acerca de los sueños y la posibilidad de que se conviertan en realidad, Buñuel, también personaje de la novela, le pregunta que si alguien ha podido fusilar un sueño, a lo que el narrador responde que Moctezuma lo hizo:

—Sí —le dije— aunque no con fusiles, sino con lanzas. El emperador azteca Moctezuma reunió a todos los que habían soñado con el fin del imperio y la llegada de los conquistadores, y los mandó matar...”

Miró su reloj. Eran las siete. Debía retirarme. No le interesaban los aztecas y México le parecía un muro protector, con las cornisas plantadas de vidrios rotos. (Fuentes, 2001, p. 181)

De hecho, Buñuel, director de cine español exiliado debido a la Guerra civil española, en la película *Los olvidados* (1950) muestra a un grupo de jóvenes y niños que viven en México en condiciones vulnerables. Nos presenta personajes que no son absolutos, menos los pequeños; ellos no están caracterizados por la inocencia y bondad del imaginario que se tiene sobre la infancia. Su entorno revela la crueldad que puede surgir de la pobreza, injusticia y abusos; pueden ser asesinos, cómplices, ladrones, pero los adultos tampoco son un ejemplo ideal, ya que no asumen las responsabilidades como padres, dejan a sus hijos abandonados a la merced de las calles y esto en ocasiones se produce por traumas, como sucede con la madre de Pedro que fue abusada sexualmente; los vínculos con él son débiles, hasta el punto de la indiferencia. También vemos con Meche que las mujeres son aún más vulnerables al acoso y a la violación. En este filme la impactante orfandad nos demuestra las pocas oportunidades en un entorno violento y

marginal y se rectifica con la brutalidad de las muertes de Jaibo y Pedro. El México que plasma Buñuel es crudo porque muestra las consecuencias de un Estado que, como los padres en la cinta, abandona a sectores de la población. Las vidas de las personas en las periferias mexicanas de este film no importan, son fácilmente olvidadas.

En cuanto a la Revolución, en la narración nos encontramos con el niño que interpretó el papel de Juárez en una película extranjera, lo que nos demuestra, como vimos en el primer capítulo de este trabajo, que la Revolución, más allá de una cuestión política e histórica, se convirtió en un tema del espectáculo dado que se realizaron numerosos filmes y documentales en torno a las batallas y las figuras más reconocidas de este periodo:

No tendría más de trece años, su aspecto era muy indígena, sus mejillas eran como dos jarritos de barro cuarteado, los ojos tenían una tristeza heredada, pasada de siglo en siglo. Vestía camisa, overoles, sombrero de petate, huaraches y hasta cuidaba un rebaño. Era de verdad una repetición de Benito Juárez, que hasta los doce años no habló el español, fue pastor analfabeto y luego, ustedes ya lo saben, presidente, vencedor de Maximiliano y los franceses, Benemérito de las Américas y especialista en frases célebres. Su imagen impasiva está en mil plazas de cien ciudades mexicanas. Juárez nació para ser estatua. Este niño era el original. (Fuentes, 2001, p. 124)

Fuentes (2001) ve en los jóvenes de la Masacre de Tlatelolco la lucha de los revolucionarios que buscaban justicia, apoyo del gobierno y unión de las clases populares porque sus derechos fueran respetados:

Eran los hijos de la revolución mexicana que yo exploré en mis primeros libros. Eran los jóvenes educados por la revolución que les enseñó a creer en democracia, justicia y libertad. Ahora ellos pedían solo eso y el gobierno que se decía emanado de la revolución les contestaba con la muerte. El argumento oficial, hasta ese momento, había sido: Vamos a pacificar y estabilizar a un país deshecho por veinte años de contienda armada y un siglo de anarquía y dictadura. Vamos a dar educación, comunicaciones, salud, prosperidad económica. Ustedes, a cambio, van a permitirnos que, para alcanzar todo esto, aplacemos la democracia. Progreso hoy, democracia mañana. Se los prometemos. Este es el pacto. (p. 65)

No obstante, Diana Soren le cuestiona al narrador su papel como agente revolucionario, pues considera que él solo se limita a escribir y en realidad no se involucra en la lucha como sí lo

hacen los jóvenes, antepone su carrera a la realidad del país. Él responde que desde la literatura puede denunciar lo que sucede, no hace falta tomar armas para responder al contexto:

—No: yo. Creí que eras un revolucionario de verdad. Alguien que pone sus actos donde pone sus palabras. No es cierto. Escribes pero no haces. Eres como los liberales gringos.

—Estás loca. No entiendes nada. La creación es un acto, el único acto. No tienes que morirte para imaginar la muerte. No tienes que ser encarcelado para describir lo que es una prisión. Y de nada sirves fusilado, asesinado. Ya no escribes más libros. (Fuentes, 2001, p. 195)

También denuncia la ironía de los militares y oficiales mexicanos que se jactan de ser una institución popular que procede de la Revolución pero ante la orden no dudan en atacar al mismo pueblo:

—Hubieran evitado esos errores tomando el poder —dije en plan provocador—.

¿Quiénes?

—Ustedes. Los militares.

Por primera vez, el general Cedillo abrió los ojos y levantó los repliegues de su frente donde debían encontrarse unas inexistentes cejas.

—N'hombre, don Benito Juárez se habría dado dos vueltas en su tumba. Recordé al niño pastor que figuró en la película inglesa.

—¿Quiere usted decir que el ejército mexicano no es el ejército argentino, que ustedes respetan a todo trance las instituciones republicanas?

—Quiero decir que somos un ejército emanado de la revolución, un ejército popular...

—Que sin embargo dispara contra el pueblo, si hace falta.

—Si nos lo ordena la autoridad constituida, los civiles —dijo sin parpadear, pero yo sentí que lo había herido, que había tocado una llaga abierta, que el recuerdo de Tlatelolco era vergonzoso para el ejército, que quería olvidar ese episodio, que de eso no se hablaba, pero que se entendiera lo que Cedillo me estaba diciendo: solo obedecemos órdenes, nuestro honor está a salvo. (Fuentes, 2001, pp. 139-140)

Del mismo modo, hallamos que la frontera atraviesa la identidad mexicana. Aquí Fuentes aborda el trato que reciben los inmigrantes en Estados Unidos y el racismo tan profundo con el que creció el país:

¿Cuándo fueron inocentes los Estados Unidos? ¿Cuándo explotaron el trabajo negro esclavizado, cuando se masacraron entre sí durante la guerra de secesión, cuando explotaron el trabajo de niños e inmigrantes y amasaron colosales fortunas habidas, sin duda, de manera inocente? ¿Cuándo pisotearon a países indefensos como Nicaragua, Honduras, Guatemala? (Fuentes, 2001, p. 116)

Igualmente, observa cómo Estados Unidos ha robado territorios con total impunidad y aun así se atreven a marginar y explotar al extranjero.

Pero los límites traspasan las líneas geográficas, pues en el lenguaje también se manifiestan los lazos de afinidad y equivalencia. De ahí que el protagonista masculino piense en español a la hora de comunicarse porque se identifica con lo mestizo que es el idioma que proviene del latín, árabe, del castellano y de las lenguas nativas, mientras que el inglés le es lejano.

Aunque conozco bien la lengua inglesa, no me pertenece ni le pertenezco. Nunca he soñado en inglés. Mentalmente, hablo esa lengua traduciendo velozmente del español. Esto se nota porque abundan en mi inglés las parónimas españolas, las locuciones de origen latino y árabe, más que las de raíz sajón y germánico. (Fuentes, 2001, pp. 114-115)

Finalmente, otro eje interesante tratado por Carlos Fuentes es la masculinidad. Los estereotipos de Hollywood mostraban al hombre mexicano como salvaje, misógino, agresivo y controlador, pero esa visión trató de cambiarse al establecer relaciones con la Política del Buen Vecino. Con todo, el mundo patriarcal se instaló en el propio cine de México y en las rancheras, la imagen de Don Juan, de hombre con coraje y dominante que conquista, trata a las mujeres a su antojo y tiene valores nacionales muy fuertes. Jesús Martín-Barbero (1987) expone:

Es cuando aparece la comedia ranchera haciendo del machismo la expresión de un nacionalismo que se folkloriza, un machismo que deja de ser una manera popular de entender y de afrontar la muerte y se convierte en técnica compensatoria de la inferioridad social. El machismo como exceso que redime el pecado original de la pobreza y quejosa petición de reconocimiento. (p. 182)

Jorge Negrete y Pedro Infante fueron los íconos del macho mexicano. En la canción *Yo soy mexicano* Negrete expresa muy bien la virilidad nacional que se proyectaba, la letra dice:

Yo soy mexicano, mi tierra es bravía,  
 Palabra de macho que no hay otra tierra más linda  
 Y más brava, que la tierra mía  
 Yo soy mexicano y orgullo lo tengo,  
 Nací despreciando la vida y la muerte  
 Y si echo bravatas, también las sostengo  
 Mi orgullo es ser charro, valiente y braga'o,  
 Traer mi sombrero con plata borda'o,  
 Que naide me diga que soy un raja'o  
 Correr mi caballo, en pelo monta'o,  
 Pero más que todo seré enamora'o<sup>27</sup>.

Esta configuración masculina es replicada por Carlos (narrador) que quiere ser un seductor con varias amantes; aunque tiene una relación con Luisa Guzmán le es infiel en repetidas ocasiones y sabe que ella siempre lo perdonará; por supuesto, Diana fue uno de sus amoríos:

Don Juan es el fundador del Mercomún Europeo, tiene amantes en Alemania, Turquía y en España, nos informa Mozart, son ya mil y tres. Maquiavelo del sexo, figura disfrazada para escapar la venganza de padres y maridos, pero, sobre todo, para escapar al tedio... Así quería, secreta, ridícula, dolorosamente, ser yo...

Mínimo Don Juan cuarentón de la noche mexicana, yo aspiraba como hombre a este poder de metamorfosis y movimiento (Fuentes, 2001, p. 22)

Asimismo declara que quería poseer y dominar a las mujeres vengativamente por los rechazos que vivió en su juventud:

Pero yo vivía, en ese momento, un ansia de poder sobre las mujeres desgarrada por la vanidad y el capricho; excluía la vanidad y el capricho de la mujer, los eliminaba y a veces las eliminaba a ellas si no obedecían mi voluntad de eliminar sus propios caprichos. Una vez fui a Taxco con una muchacha mexicana rica que se quejó de la habitación en el hotel. Le parecía muy rascuache. La traté de niña bien insoportable, inadaptable, sin

---

<sup>27</sup> Negrete, J. del álbum *Jorge Negrete éxitos inolvidables*, ©Musixmatch.



fantasía ni espíritu de aventura, pero en realidad le estaba diciendo: Date de santos que te traje conmigo a este *weekend*. Había decidido que ninguna mexicana adquiriese poder sobre mí mediante el capricho, la vanidad, el orgullo. Me adelantaba a ellas, les daba una sopa de su propio chocolate. (Fuentes, 2001, pp. 147-148)

### 3.4. Los años 60 y 70

*¿Terminaron los sesentas, se iniciaron los setentas, o reclaman los sesentas un año más, una prolongación agónica de la fiesta y el crimen, la rebelión y la muerte, de esa década repleta de acontecimientos, tangibles e intangibles, tripas y sueños, adoquines y memorias, sangre y deseo: la década de Vietnam y Martin Luther King, de los Kennedy asesinados y el Mayo Parisino, de Chicago y Tlatelolco, de Marilyn muerta...?*

(Carlos Fuentes, *Diana o la cazadora solitaria*)

A partir de los años 60 el cine en América Latina toma un nuevo rumbo; pasa de centrarse en temáticas dramáticas amorosas a convertirse en un arte comprometido con las causas sociales; debía ser político, reflexivo, subversivo y ante todo iba en contra del imperialismo estadounidense. Los cambios se dieron en respuesta a las revoluciones sociales que se gestaron mundialmente. Para empezar, estaba la tensión de la Guerra Fría, los crímenes cometidos por Estados Unidos en la guerra de Vietnam, la Primavera de Praga, la construcción del Muro de Berlín, la Guerra de Argelia y en efecto las protestas de Mayo del 68. Sumado a esto grandes activistas y líderes políticos son asesinados, entre ellos John F. Kennedy, Malcolm X, Martin Luther King, Patrice Lumumba, Inejirō Asanuma, etc. Encarcelan a Nelson Mandela, Mao inicia su Revolución en China y empiezan las dictaduras entre ellas la de Gadafi en Libia.

Si bien los países latinoamericanos se vieron impulsados por la Revolución Cubana para iniciar sus propias revoluciones y movimientos sociales, también sufrieron represiones y dictaduras. En Colombia asesinan a Jacobo Prías Alape, miembro importante del partido comunista; en República Dominicana sale del poder y es asesinado el dictador Rafael Trujillo; ocurre el Golpe de Estado de Brasil; e inicia la dictadura militar en Argentina. Pero antes había comenzado la dictadura de la Revolución Argentina, que dura desde 1966 hasta 1973. Por otra parte, asesinan al Che Guevara en Bolivia; se impulsan las guerrillas venezolanas; en 1968 el

gobierno de México da lugar a la Masacre de Tlatelolco, donde resultaron heridos y asesinados cientos de estudiantes. En Perú se realiza un golpe de Estado encabezado por Juan Velasco en contra de Fernando Belaúnde Terry; en Ecuador se llevan a cabo protestas para mejorar la educación, para la construcción de centros educativos y que los sectores más bajos pudieran tener más facilidades para acceder a la educación superior.

Todas estas problemáticas y movimientos causaron que la literatura y el cine tomaran mayor participación en los contextos sociales y políticos. El documental pasó a ser el género predilecto y se intentó mostrar la cotidianidad del ciudadano de a pie, así como los lugares marginados, veredas, favelas, selvas, barrios pobres. Lo que se quiere exhibir son las problemáticas diarias y la necesidad de memoria. En el caso de los intelectuales ellos no solo plasmaron estas temáticas en sus obras sino que de forma activa denunciaron las injusticias y violaciones de derechos humanos que se estaban llevando a cabo. Un ejemplo de ello fue la creación del Tribunal Russell: el primero se ejecutó en 1966 y fue liderado por Bertrand Russell y Jean-Paul Sartre; participaron escritores, filósofos, abogados, políticos, historiadores, cineastas, profesores y defensores de los derechos, incluidos Julio Cortázar, James Baldwin, Gunther Anders, Sara Lidman, Simone de Beauvoir, Peter Weiss, etc. El objetivo era determinar cómo Estados Unidos y otros gobiernos violaron el acuerdo al derecho internacional, hicieron experimentos ilegítimos, destrozaron espacios civiles con armas de gran escala, tomaron como prisioneros a civiles vietnamitas y les practicaron torturas, además de crear campos de trabajo forzado durante la guerra de Vietnam.

El segundo tribunal<sup>28</sup> se dividió en tres secciones, de 1974, 1975 y 1976; allí trataron asuntos relacionados con Latinoamérica: represiones, violaciones graves y sistemáticas de los derechos humanos por parte de los gobiernos de Argentina, Chile, Uruguay, Colombia y Nicaragua, la destrucción del estado de derecho, la desaparición, los desplazamientos forzados y la discriminación de las comunidades indígenas, los daños ambientales y sociales de multinacionales extranjeras, la intervención de Estados Unidos en la soberanía de nuestros

---

<sup>28</sup> Con la asistencia de Lilio Basso, Vladimir Dedijer, Gabriel García Márquez, François Rigaux, Albert Soboul, Juan Bosch, George Casalis, Julio Cortázar, Giulio Girardi, Uwe Holtz, Alfred Kastler, John Molgaard, James Petras, Pham Van Bach, Laurent Schwartz, Alberto Tridente y Armando Uribe.

países, solo por mencionar algunos asuntos centrales. Julio Cortázar (1975), en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, profundiza el impacto de este tribunal.

Como podemos observar, Estados Unidos deja de tener una imagen favorable en gran parte del mundo y se cuestiona el uso de su poder en contra de otras naciones, como podemos constatar en *Diana o la cazadora solitaria*:

—¿México o los Estados Unidos? —pregunté para dejar claro que había más de un país en el mundo. Me miraron como si fuera de veras tarado.

Cooper cayó enseguida, inevitablemente, en el tema de la pérdida de la inocencia que tanto obsesiona a los gringos. Yo siempre me he preguntado cuándo fueron inocentes, ¿al matar indios, al entregarse al destino manifiesto y desatar sus ambiciones continentales, del Atlántico al Pacífico?, ¿cuándo? En México sentimos devoción por los cadetes que se arrojaron de lo alto del alcázar de Chapultepec antes que rendirse a las tropas invasoras del general Winfield Scott. ¿Fueron unos adolescentes perversos que se negaron a entregarle sus banderas a la inocencia invasora? ¿Cuándo fueron inocentes los Estados Unidos? ¿Cuándo explotaron el trabajo negro esclavizado, cuando se masacraron entre sí durante la guerra de secesión, cuando explotaron el trabajo de niños e inmigrantes y amasaron colosales fortunas habidas, sin duda, de manera inocente? ¿Cuándo pisotearon a países indefensos como Nicaragua, Honduras, Guatemala? ¿Cuándo arrojaron la bomba sobre Hiroshima? ¿Cuándo McCarthy y sus comités destruyeron vidas y carreras por mera insinuación, sospecha, paranoia? ¿Cuándo defoliaron la selva de Indochina con veneno? Reí para mí, guardándome mi posible respuesta a la pregunta del juego Rip-Van-Winkle. Sí; quizás los EE. UU. solo fueron inocentes en Vietnam, por primera y única vez, creyendo que podían, como dijo el general Curtis Le May, jefe de la fuerza aérea de los Estados Unidos, «bombardear a Vietnam de regreso a la edad de las cavernas». Qué asombroso debió ser para el país que nunca había perdido una guerra, estarla perdiendo precisamente ante un pueblo pobre, asiático, amarillo, étnicamente inferior en la mente racista que, flagrante o suprimida, vergonzosa o combatida, todo gringo tiene clavada como una cruz en la frente. (Fuentes, 2001, p. 116)

Tanto el narrador de la novela de Fuentes como Diana critican los abusos de Estados Unidos y la persecución del FBI en contra de la actriz y cómo la propagación de los rumores falsos demuestra la corrupción, la perversidad de las mismas instituciones oficiales del país, y el

esfuerzo que hacen por infundir terror y racismo y así conseguir que el poder se centre en la supremacía blanca millonaria.

En la década de los 70 se terminan algunas dictaduras europeas, como la española, la portuguesa y la griega. Además son los últimos años de la guerra de Vietnam, los conflictos árabe-israelí, indo-pakistaní y el terrorismo ocuparon gran parte de las noticias de época. En adición, salen a la luz los papeles del Pentágono filtrados en el *New York Times* acerca de los recursos que se utilizaron para engañar a las audiencias sobre la situación en Vietnam. Por otra parte, se destapa el caso Watergate, que desvela la corrupción, el espionaje y la persecución que hubo tras las elecciones y el mandato de Richard Nixon. Por primera vez una mujer se convierte en primera ministra en Reino Unido: Margaret Thatcher.

En cambio América Latina recibe la década con la elección de Salvador Allende como presidente de Chile, si bien poco dura, pues el 11 de septiembre de 1973 Pinochet realiza el golpe de Estado, toma el Palacio de la Moneda, presuntamente Allende se suicida allí y se inicia la terrible dictadura que termina hasta 1990. En ella se asesinaron, torturaron, violaron, desaparecieron, exiliaron a muchas personas. Una de las víctimas más recordadas es el cantautor Víctor Jara, a quien llevaron al Estadio de Chile, le fracturaron sus dedos, le cortaron su lengua y lo asesinaron con alrededor de 44 disparos en todo su cuerpo.

En el mismo año Juan Perón es elegido de nuevo como presidente de Argentina, pero fallece en 1974 y su esposa María Estela Martínez asume la presidencia. En Perú Francisco Morales realiza un golpe de Estado contra Juan Velasco Alvarado, quien ya en el siglo XXI es llevado a varios juicios por crímenes de lesa humanidad y por su participación en el Plan Cóndor, una operación financiada y respaldada por Estados Unidos para que en países latinoamericanos se implementaran doctrinas con el objetivo de mitigar los movimientos de izquierda, se enseñaba cómo vigilar, torturar, desaparecer y asesinar, la implementaron gobiernos de Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, Bolivia, Paraguay, Perú, Ecuador, Venezuela, y Colombia, la intervención de Estados Unidos en la soberanía de las naciones latinoamericanas durante estos años permitió la financiación y adquisición de mayor poder por parte de las dictaduras, desató una fuerte persecución a los grupos comunistas, populares, sindicales y de oposición, y generó una época marcada por la violencia y privación de los derechos humanos, como evidenciamos en el encarcelamiento de Valentín en *El beso de la mujer araña* y las torturas que recibe por pertenecer a un grupo guerrillero, así como en los informes de los presos que se registran en la

novela, la mayoría no están allí por delitos penales sino por su participación política y oposición al gobierno dictatorial.

Detenido 16.115, Valentín Arregui Paz.

Arresto efectuado el 16 de octubre de 1972 en la carretera 5, a la altura de Barrancas, poco después de que la Policía Federal sorprendiera al grupo de activistas que promovía disturbios en ambas plantas de fabricación de automotores donde los obreros se hallaban en huelga y situadas sobre esa carretera. Puesto a disposición del Poder Ejecutivo de la Nación y en espera de juicio. Aposentado en Pabellón A, celda 10, con preso político Bernardo Giacinti el día 4 de noviembre de 1974. Tomó parte en huelga de hambre por protesta de la muerte del preso político Juan Vicente Aparicio durante interrogatorios policiales. Castigado en calabozo diez días a partir del 25 de marzo de 1975. Transferido el 4 de abril de 1975 al Pabellón D, celda 7, con el procesado por corrupción de menores Luis Alberto Molina. Conducta reprobable por rebeldía, reputado como cabecilla de huelga de hambre citada y otros movimientos de protesta por supuesta falta de higiene de Pabellón y violación de correspondencia personal. (Puig, 2017, pp. 143-144)

El 24 de marzo de 1976 se da un golpe de Estado en Argentina, llamado Proceso de Reorganización Nacional y es encabezado por el general Videla, quien instala una de las dictaduras más atroces en América Latina, con más de 30.000 desapariciones (tenía formas de tortura sistemática) incluyendo a mujeres con sus hijos, estudiantes menores de edad, artistas, profesores, escritores, sindicalistas, políticos, incluso personas que eran acusadas por sus vecinos y familiares sin tener ninguna adhesión ideológica y que terminaban, igual, en una lista de enorme de sujetos con paradero desconocido.

En Nicaragua es derrocada la dictadura de Anastasio Somoza por la Revolución Popular Sandinista en 1979.

### **3.5. La masacre de Tlatelolco**

*Muchachos y muchachas estudiantes que van del brazo en la manifestación con la misma alegría con que hace apenas unos días iban a la feria; jóvenes despreocupados que no saben que mañana, dentro de dos días, dentro de cuatro estarán allí hinchándose bajo la lluvia, después de una feria en donde el centro del tiro al blanco lo serán ellos, niños-blancos, niños que todo lo maravillan, niños para quienes todos los*

*días son día-de-fiesta, hasta que el dueño de la barraca del tiro al blanco les dijo que se formaran así el uno junto al otro como la tira de pollitos plateados que avanza en los juegos, click, click, click, click y pasa a la altura de los ojos, ¡Apunten, fuego!, y se doblan para atrás rozando la cortina de satín rojo.*

(Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*)

En 1968 y por influencia del Mayo francés los estudiantes mexicanos tomaron de forma pacífica las calles, centros educativos y monumentos para manifestar contra las desigualdades, las condiciones de pobreza, la falta de presencia y apoyo estatal en zonas periféricas del país, así como la el uso desmedido de las fuerzas públicas en protestas anteriores como las que ocurrieron en el Instituto Politécnico Nacional y en la Universidad Nacional Autónoma de México en el mismo año. En estas dos protestas el ejército y los policías entraron a los campus, golpearon, amenazaron y arrestaron a cuanto alumno y docente pasara por su camino. Por estos motivos el dos de octubre el Consejo Nacional de Huelga llama a un mitin en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco para informar y escuchar a los participantes; al lugar llegan cerca de diez mil estudiantes, padres, docentes, directores y otras personas que se identificaban con la causa.

Para estas fechas se acercaba la celebración de los Juegos Olímpicos, por lo que el gobierno quería tomar el control de la situación a toda costa con el fin de que no se difundiera una mala imagen del país. Dijeron que los estudiantes estaban allí para inculcar ideologías comunistas y para causar caos en el país. En la tarde llegaron helicópteros de la policía y junto con el ejército, arrojaron bengalas sobre la plaza, y a continuación la plaza se vio rodeada por tanquetas, camiones y tropas de oficiales que arremetieron en contra de los civiles: “Cuatro bengalas verdes lanzadas a las 18.10 fueron la señal para que elementos del Batallón Olimpia, vestidos de civil, iniciaran el fuego esta tarde contra estudiantes y obreros que manifestaban en Ciudad Tlatelolco” (Poniatowska, 1971 p. 290). El Batallón Olimpia era una rama dedicada a la seguridad de Juegos Olímpicos y se distinguían de los manifestantes por los guantes y objetos blancos para evitar ser el objetivo de los otros batallones en medio de la lluvia de disparos.

Tengo un amigo periodista del *Nouvel Observateur*, Jean Francis Held, él sí estaba en el tercer piso, en la tribuna, y vio a tipos muy muy jóvenes con guantes blancos que disparaban así nomás sobre la multitud y en el interior del edificio Chihuahua y se dijo: «¡Pero realmente a estos estudiantes les patina!». Held estuvo en Vietnam, en Israel; se

quedó estupefacto: «Nunca he visto disparar así sobre una multitud». Los muchachos que él creía estudiantes lo hicieron guarecerse en un departamento enteramente ocupado por la policía. Los muchachos de guante blanco entraban continuamente a ese departamento y oyó decir a uno de ellos: «Hace veinticuatro horas que recibimos la orden de venir aquí con algo blanco en la mano, sin papeles y con nuestra pistola». (Poniatowska, 1971 p. 235).

Dispararon a niños, periodistas, observadores y a los manifestantes, el suelo de la plaza y de los edificios cercanos estaban llenos de los cuerpos inmóviles y ensangrentados. No les bastó con hacerlo en las calles sino que entraron a departamentos y casas capturando a personas que no entendían la situación. A los estudiantes que no recibieron disparos pero que fueron arrestados los hicieron despojarse de sus ropas y los golpearon.

La prensa y los escritores se encargaron de difundir mundialmente lo acontecido la tarde del 2 octubre. En *Diana o la cazadora solitaria*<sup>29</sup> Fuentes menciona que esta matanza conmovió a todos los mexicanos. Poniatowska, Octavio Paz, Luis González, entre otros, manifestaron desaprobación de los actos cometidos por el gobierno, colaboraron activamente para la liberación de los manifestantes presos y de igual forma escribieron sobre el tema. Elena publica *La noche de Tlatelolco* y Luis *Tlatelolco aquella tarde*. Como se expresa en la novela de Fuentes (2001):

El asesinato impune de centenares de jóvenes estudiantes por las fuerzas armadas y los agentes gubernamentales, nos hermanó a todos los mexicanos, más allá de nuestras diferencias biológicas o generacionales. Nos hermanó, quiero decir, no solo en partidos, sino en dolor; pero también nos dividió en posiciones en contra o a favor del comportamiento oficial. José Revueltas fue a la cárcel por su participación en el movimiento renovador; Martín Luis Guzmán alabó en una comida del Día de la Libertad de Prensa al Presidente Gustavo Díaz Ordaz, responsable de la matanza. Octavio Paz renunció a la embajada en la India; Salvador Novo entonó un aria de agradecimiento a Díaz Ordaz y las instituciones. Yo, desde París, organicé solicitudes de libertad para Revueltas y condenas a la violencia con que el gobierno, a falta de respuestas políticas, daba contestación sangrienta al desafío de los estudiantes. Estos, ni más ni menos, eran

---

<sup>29</sup> Pese a que *Diana o la cazadora solitaria* se publicó en 1994, la trama se sitúa en el transcurso de 1969 a 1970; de ahí que Fuentes retome este crimen estatal.

los hijos de la revolución mexicana que yo exploré en mis primeros libros. Eran los jóvenes educados por la revolución que les enseñó a creer en democracia, justicia y libertad. Ahora ellos pedían solo eso y el gobierno que se decía emanado de la revolución les contestaba con la muerte. (p. 65)

El narrador de la novela de Fuentes se siente culpable por no haber hecho algo más en el momento, por no haber estado allí para trasladar los acontecimientos a la literatura como lo hicieron sus compañeros. La Masacre de Tlatelolco se convierte en su angustia aunque no la vivió en carne propia.

Mi pesadilla recurrente fue un hospital donde las autoridades negaron la entrada a los padres y familiares de los estudiantes, donde nadie amarró una tarjeta de identidad al dedo del pie desnudo de un solo cadáver...

—Aquí no va a haber quinientos cortejos fúnebres mañana —dijo un general mexicano—  
Si lo permitimos, el gobierno se nos cae...

No hubo cortejos fúnebres. Hubo la fosa común. (Fuentes, 2001, p .66)

Cuando regresa a México en 1969 recorre con dolor la plaza, pero es incapaz de escribir algo que hable explícitamente del evento.

### **3.6. La dictadura argentina de 1976**

*El beso de la mujer araña* se publicó en 1976, cuando Manuel Puig vivía en México, y *Pubis angelical* en 1979, cuando viajaba a Nueva York. Durante estos años Argentina se encontraba bajo la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional al mando de José Videla. La Junta Militar se encargó de eliminar a todo aquel que no estuviera de acuerdo con el régimen y de censurar a artistas e intelectuales. Desaparecieron millones de personas, los cuerpos no regresaron a las familias sino que los arrojaban a los ríos y al mar, como cuenta Eduardo Galeano (2016):

Veinte años después, el general Jorge Rafael Videla explicó al periodista Guido Braslavsky:

—No, no se podía fusilar. Pongamos un número, pongamos cinco mil. La sociedad argentina no se hubiera bancado los fusilamientos: ayer dos en Buenos Aires, hoy seis en Córdoba, mañana cuatro en Rosario, y así hasta cinco mil... No, no se podía. ¿Y dar a conocer dónde están los restos? Pero, ¿qué es lo que podemos señalar? ¿En el mar, en el



Río de la Plata, en el Riachuelo? Se pensó, en su momento, dar a conocer las listas. Pero luego se planteó: si se dan por muertos, enseguida vienen las preguntas, que no se pueden responder: quién mató, cuándo, dónde, cómo... (p. 104)

En *Pubis angelical* tenemos a Pozzi, un abogado que defendía a los presos políticos de la dictadura de Carlos Onganía y la de 1976 de Videla; sin embargo, sospechaban de él por no cobrarles a los presos y lo vigilaban porque creían que tenía contactos con las personas de la clandestinidad:

—También yo me pongo a discutirle a un abogado...

—Un abogado que se la pasa defendiendo presos políticos, protestando por torturados, buscando desaparecidos con habeas corpus inútiles y presentando escritos más inútiles aún, para que se descubra el nombre de los asesinos de la Triple A, que en realidad son empleados del gobierno. (Puig, 2018, p. 161)

Así que él se marcha por un tiempo a México para evitar la persecución y no poner en riesgo a su familia y para convencer a Ana con el fin de que engañe a Alejandro para tener de nuevo su contacto y dar con su ubicación, y así cambiar esa información por el paradero de un joven guerrillero. En Argentina allanaron la casa de Pozzi, y era probable que no pudiera regresar al país, al menos no sin cambiar sus documentos de identidad. Pero él desea hacerlo porque siente un compromiso con los presos. Él regresa a Argentina, se esconde en el antiguo departamento de Ana, quien desconoce eso, lo encuentran y lo asesinan.

—Y si te convertís en una autoridad, en tu materia, podrías volver dentro de unos años, y ser útil de otro modo.

—Tu planteo es totalmente irreal. El país me necesita ahora, y yo sé que puedo ser útil ahora. Y no te estoy hablando vagamente, son cosas concretas las que tengo que resolver allá. Gente que está presa, gente que está desaparecida, hay que ayudar a encontrarlos, a sacarlos de la cárcel.

—Pero si han asaltado bancos, o secuestrado a alguien ¿cómo los vas a poder sacar de la cárcel? ¿no son delincuentes comunes?

—Te hablo de casos muy diferentes. Periodistas, profesores, gente que piensa y que no se calla, y que por eso están presos. Y ésa es la gente que me espera, porque a fuerza de reclamos algo se consigue, a alguno logramos sacar de ese infierno. (Puig, 2018, p. 245)

Ana, como el narrador de *Diana o la cazadora solitaria*, siente culpa por no estar en Argentina, por no hacer nada para que la situación cambie, pero conoce muy bien su condición de exilio:

—¿Qué muerte va a tener... más significado?... ¿la mía... o la de él?

—No debes hablar así.

—... ¿Qué hago yo... por mi país... aquí... tan lejos...? (Puig, 2018, p. 280)

Un papel fundamental en esta dictadura fue el de las madres y abuelas de la Plaza de Mayo por perseverar y preservar la memoria e insistir para hallar respuestas acerca del paradero de sus hijos y nietos, muchos de los cuales no han sido encontrados aún; pero ellas no han dejado que caigan en el olvido.

Manuel Puig plasma la vida de los presos políticos a través del personaje de Valentín y cómo en estos recintos los torturan hasta que les pueden extraer información. Desde la celda Valentín podía ver y escuchar cómo los camaradas guerrilleros llegaban a la prisión y los castigos que sufrían allí dentro, algo que Héctor Babenco adapta con precisión. Reconoce a uno de los jóvenes que asesinan y en medio de la tristeza recuerda la vida de ese compañero del cual no conocía el nombre real pero sí su familia:

—¿Sabés una cosa?... Yo una vez lo limpié al hijito de este muchacho, del pobrecito que mataron. Vivimos un tiempo escondidos en el mismo departamento, con la mujer de él y el pibito... Quién sabe que va a ser de él, no debe tener ni tres años, precioso el chiquito... Y vos no sabés lo peor, y es que a nadie de ellos les puedo escribir, porque cualquier cosa sería comprometerlos, o qué... peor todavía, señalarlos. ...? (Puig, 2017, p. 138)

Valentín sufre en varias ocasiones torturas; incluso cuando enferma prefiere no ir a la enfermería en caso de que allí le saquen información o lo vuelvan a torturar.

Me torturaron, y no confesé nada... claro que me ayudaba que yo nunca supe los nombres verdaderos de mis compañeros, y les dije los nombres de batalla, porque con eso no podían avanzar nada, pero adentro mío tengo otro torturador... y desde hace días no me da tregua... Es que estoy pidiendo justicia, mirá qué absurdo lo que te voy a decir, estoy pidiendo que haya una justicia, que intervenga la providencia... porque yo no merezco podirme para siempre en esta celda, o ya sé, ahora veo más claro, Marta... tengo miedo porque estoy enfermo... y tengo miedo... miedo terrible de morirme... y

que todo quede ahí, que mi vida se haya reducido a este poquito, porque pienso que no me lo merezco, que siempre actué con generosidad, que nunca exploté a nadie... (Puig, 2017, p. 172)

Al final de la novela, tras el asesinato de Molina, Valentín es gravemente torturado como se muestra en el siguiente diálogo:

—Tiene quemaduras de tercer grado, qué animales.

—Ah... ay, no... por favor...

—¿Y cuántos días lo tuvieron sin comer?

—T... tr... tres...

—Qué bestias...

—Escuche... no vaya a decir nada, prométame.

—...

—Mueva la cabeza si quiere o no. Porque lo que le han hecho es una brutalidad, y va a sufrir mucho unos cuantos días. ... Escúcheme, voy a aprovechar que no hay nadie en primeros auxilios y le doy morfina, así descansa. Si está de acuerdo mueva la cabeza. Pero nunca lo vaya a contar, porque me echan a la calle.

[...]

—Los golpes que le han dado son de no creer. Y la quemadura en la ingle... Va a tardar semanas en cicatrizar. Pero usted no vaya a contar esto porque estoy listo. Ya mañana le va a doler menos. (Puig, 2017, pp. 263-264)

También el contexto opresor se traslada a la experiencia personal de los personajes, como la represión sexual de Molina y Ana, el encierro en los espacios como Hollywood, el hogar en términos maternos y maritales, el hospital y el gobierno distópico de Urbis. Los personajes de *El beso de la mujer araña* y *de Pubis angelical* están siendo constantemente vigilados y chantajeados. Por ejemplo, cuando Ana se muda a México lo hace porque Alejandro la amenaza con información falsa de que su padre era miembro de una logia. De acuerdo con el contexto argentino, probablemente acusaban al padre de Ana de pertenecer a un grupo comunista u opositor de la dictadura. Las incriminaciones eran comunes, los mismos conocidos se delataban unos a los otros para obtener beneficios o por resentimientos personales.

Del mismo modo, identificamos otro aspecto y es el cuerpo femenino en la dictadura. W218 es obligada a prostituirse. Como se mencionó en el capítulo dos, las mujeres en la

dictadura sufren una doble violencia: por un lado las torturas físicas y psicológicas y, por el otro, el abuso sexual, Mar Centenera (2019) reúne testimonios de mujeres que durante la dictadura de Videla fueron violadas, y ellas mencionan que:

J. P. O., otra secuestrada que estuvo detenida en la ESMA, recordó ante los jueces cómo fue abusada después de ducharse. "Como tenía miedo, me había bañado vestida. Y fueron sacando a la gente que había subido conmigo y me dejaron sola. Hice bastante escándalo, mordí, intenté defenderme, la amenaza constante es que iba a ser peor", señaló esta víctima de su llegada a la ESMA, en 1977. (párr.4)

Como se ha tratado en este capítulo, es indudable que *El beso de la mujer araña*, *Pubis angelical* y *Diana o la cazadora solitaria* están inscritas bajo contextos sociales donde el pueblo cobra una gran importancia tanto en la política como en la cultura. Hollywood, sus estilos y estrellas conformaron en México y Argentina un público que imitó sus modas, pero que a su vez agregó elementos y problemáticas que reflejaban su verdadera realidad con sectores periféricos: pobreza, abandono del estado, represión, revoluciones y la configuración de lo masculino y femenino acorde con los cambios de la vida pública y privada, de modo que el cine extranjero se vuelve un imaginario de lo popular. Puig y Fuentes captan las inconformidades frente al intervencionismo estadounidense; las represiones de los años 60 y 70, el sometimiento de la figura femenina y la muerte de ideales por medio de personajes que pertenecen a la industria cinematográfica, como Diana y El Ama, y otros exiliados, vigilados, maltratados, enfermos y abusados como Molina, Valentín, Ana y W218, que usan el cine como proyección de sus vivencias y fuga de situaciones opresoras.

## CONCLUSIONES

En este trabajo de grado pude notar, en primer lugar, que Hollywood, más que ser una industria estadounidense, es un lugar que provino de mentes inmigrantes, que su pretensión universal surge de ese contacto entre culturas, aunque a través de muchas de sus producciones exitosas se convirtió en un medio para las propagandas racistas, xenofóbicas y machistas. Se prestó para la persecución de celebridades en la cacería anticomunista del macartismo, así como de quienes pertenecían a movimientos que se oponían a la forma en que el gobierno de Estados Unidos actuaba en la guerra de Vietnam, la promoción del racismo y la falta de protección de las comunidades originarias. Aspecto que Carlos Fuentes destaca en su novela con el personaje de Diana, que es menospreciada en su trabajo y perseguida por el FBI por sus ideales.

En segundo lugar, a través del cine la mujer ha sido cosificada y sometida a la mirada masculina que restringe su posición a la relación falocéntrica, lo que la sitúa en roles maternales y de cuidadora, a complacer al otro más que a ella misma. Las mujeres que se oponen a los arquetipos impuestos por los hombres son castigadas, dominadas, incluso asesinadas, y no solo en la pantalla grande, pues como vimos con el contexto de la dictadura la violencia de género se presentó en relación con los roles tradicionales y la subversión de lo femenino. Manuel Puig y Carlos Fuentes, a pesar de ser hombres, manifiestan las formas en que las mujeres son tratadas como objetos sexuales y reprimidas por sus parejas, por sus gobiernos y por los medios de comunicación.

Las biografías de Jean Seberg y de Hedy Lamarr prueban que su reconocimiento suele ser destacado por la belleza y los rumores, más que por sus aportes al activismo, y a la tecnología en el caso de Lamarr.

En tercer lugar, la cultura popular latinoamericana se nutrió de los elementos del cine estadounidense y los incorporó a su folclore. Ante todo la música hizo parte fundamental de la cohesión entre lo extranjero con lo local. Algo que sin duda prevalece en la literatura de Manuel Puig con los diálogos, los boleros, los tangos, las menciones a estrellas y las narraciones de películas. Y en la obra de Carlos Fuentes al tratar el espíritu revolucionario de México, la memoria por la ascendencia azteca, el mestizaje, la masculinidad y la relación con la frontera.

Finalmente, en *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical* nos acercamos a los crímenes cometidos en la dictadura militar de 1976: las torturas, las desapariciones, los secuestros, los abusos sexuales, los encarcelamientos injustificados y asesinatos. Mientras que Fuentes con *Diana o la cazadora solitaria* nos deja una reflexión acerca de la fuerza desmedida de las autoridades mexicanas en la Masacre de Tlatelolco y el abandono que sufre la población por parte del Estado, además de la corrupción y violencia con la que funciona el gobierno de Estados Unidos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barbero, J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili, S. A.
- Beard, M. (2018). *Mujeres y poder*. Un manifiesto. Editorial Planeta.
- Benedict, M. (2021). *La única mujer*. Planeta.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Editorial GG.
- Cabrera, I. (1997). *Cine o sardina*. Minicaja.
- Castellanos, L. A. (2013). *La mujer como un cuerpo explorado y una mimesis reelaborada*. *Cuadernos de Literatura*, 13(24), 83–106. Recuperado a partir de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6514>
- Centenera, M. (2019). “Las mujeres, botín de la dictadura argentina”. *El País*, [https://elpais.com/sociedad/2019/03/14/actualidad/1552604366\\_830124.html](https://elpais.com/sociedad/2019/03/14/actualidad/1552604366_830124.html)
- Coma, J. (2005). *Diccionario de la caza de brujas*. Inédita editores.
- Cortázar, J. (1975). *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Titivillus.
- Fuentes, C. (2001). *Diana o la cazadora solitaria*. Alfaguara.
- Fuentes, C. (2014). *Pantallas de plata*. Alfaguara.
- Galeano, E. (2016). *Los hijos de los días*. Siglo Veintiuno.
- García, M. (2020). *Vidas de mujer que el cine cuenta*. A. Machado Libros.
- Gubern, R. (2016). *Historia del cine*. Editorial Anagrama.

Handyside, F. (2002). *Stardom and Nationality: The Strange Case of Jean Seberg*, *Studies in French Cinema*, 165-76. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1386/sfci.2.3.165>

Kaplan, A. (2000). *Hollywood, ciencia y cine: La mirada imperial y la mirada masculina en las películas clásicas* (H. Fouce, Trad) CIC. Cuadernos de Información y Comunicación.

King, J. (1994). *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. T. M. Editores.

Lamarr, H. (2017). *Éxtasis y yo*. Notorius

Mahieu, J. (1990). *Imágenes del pasado. Panorama del cine argentino*. En Espinosa, I. *XI Festival Internacional del Nuevo cine latinoamericano* (pp.19-38) . DR Universidad Nacional Autónoma de México.

McDonald, P. (2000). *The Star System: Hollywood's production popular identities*. Wallflower.

Meares, H. (2021). *The Enchantress: Dolores del Río's Spellbinding Life*. *Vanity Fair*, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/05/dolores-del-rio-biography-old-hollywood-book-club>

Miquel, Á. (2005). *Disolvencia. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. Fondo de Cultura Económica.

Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia*. Editorial Anagrama.

Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo*. Universidad de Wisconsin.

Place, J., Cook, P., Dyer, R., Gledhill, C., Harvey, S., Johnston, C., Kaplan, A., Martin, A., Stables, K., Straayer, C. y White, P. *Women in Film Noir*. British Film Institute.



- Poniatowska, E. (1971). *La noche de Tlatelolco*. Era.
- Puig, M. (2017). *El beso de la mujer araña*. Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.S.
- Puig, M. (2018). *Pubis angelical*. Laguna Libros.
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión.
- Stallworth, R. (2018). *Infiltrado en el KKKlan* (E. Estrella, Trad). Capitán Swing Libros
- Torre, M. (1996). *Espacios públicos y privados: un recorrido por Puig y Saer*. CELEHIS : Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, 627-38. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/488>
- U. S. Congress. Senate. (1976). *Select Committee to Study Governmental Operations with Respect to Intelligence Activities. Final Report – Book III, Supplementary Detailed Staff Reports on Intelligence Activities and the Rights of Americans*. U.S. Government Printing Office Washington.
- Utrera, L. (2020). *De cómo el cine realista hizo a Horacio Quiroga*. +Quiroga Ediciones.
- Vasallo, M. (2011). *Grietas en el silencio. Una investigación sobre la violencia sexual en el marco del terrorismo de Estado*. Cladem.

## REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS

### Centrales:

- Andrews, B. (2019). *Seberg*. Automatik Entertainment.
- Babenco, H. (1985). *El beso de la mujer araña*. HB filmes.

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. BBC Two.

Buñuel, L. (1950). *Los olvidados*. Ultramar Films.

Tourneur, J. (1942). *Cat People*. RKO Radio Pictures.

**Complementarias o mencionadas:**

Boneo, E. (1945). *La cabalgata de circo*. San Miguel Films.

Cabanne, C. (1914). *The life of the General Villa*. H. E. Aitken, Frank N. Thayer, D. W. Griffith.

Carreras, E. (1978). *La mamá de la novia*. Productora General Belgrano.

Corona, A. (1962). *El pecado de una madre*. Producciones Brooks.

DeMille, C. (1949). *Samson y Dalila*. Paramount Pictures.

Dreyer, C. (1928). *La pasión de Juana de Arco*. Societé generale de films.

Fernández, E. (1945). *Bugambilia*. Films Mundiales

Ford, J. (1947). *The Fugitive*. Argosy Pictures.

Fuentes, F. (1943). *Doña Bárbara*. Clasa Films Mundiales.

Galindo, A. (1951). *Doña perfecta*. Cabrera Films.

Greca, A. (1918). *El último malón*. Greca Films.

Griffith, D. (1915). *El Nacimiento de una nación*. David W. Griffith Corp.

Ibáñez, J. (1970). *La generala*. Clasa Films Mundiales, Estudios Churubusco.

Kinney, J, Ferguson, N, Jackson, W, Luske, H y Roberts, B. (1942). *Saludos amigos*. Walt Disney Productions.

Kowalski, B. (1970). *El macho Callahan*. Coproducción México-Estados Unidos; Felicidad Productions.

Lewis, J. (1950). *A Lady Without Passport*. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Machaty, G. (1933). *Éxtasis*. Elektafilm, Televentures.

McLeod, M. (1951). *Mi espía favorita*. Paramount Pictures.

Méliès, G. (1902). *Viaje a la luna*. Méliès.

Mongrand, C. (1899). *El general Díaz despidiéndose de sus ministros*. Carlos Mongrand.

Preminger, O. (1958). *Buenos días tristeza*. Coproducción Reino Unido-Estados Unidos Wheel Films.  
Distribuidora: Columbia Pictures.

Queirolo, E. (1924). *El último centauro, la epopeya de Juan Moreira*. Lautaro Film Company.

Rossen, R. (1964). *Lilith*. Centaur.

Thayler, F. (1914). *The battle of Ojinaga*. Mutual Films.

Valère, J. (1961). *Les grandes personnes*. Coproducción Francia-Italia; International, Les Films Pomereu, Peg Produzione.

Wilkman, J. (2010). *Magnates y estrellas: Una historia de Hollywood*. Ostar Productions, RKO.