UCLA
Mester

Title

Adaptaciones cinematográficas queer: dos ejemplos latinoamericanos

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/9ms5p8mn

Journal

Mester, 38(1)

Author

Kokalov, Assen

Publication Date

2010-04-22

DOI

10.5070/M3381010078

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

La adaptación cinematográfica queer: dos ejemplos latinoamericanos

Assen Kokalov

El cine y las artes literarias

El presente estudio parte de los postulados y las preocupaciones de algunos críticos como Edward Murray para analizar la manera en que la ansiedad por la confluencia entre cine y artes literarias ha quedado desplazada por otro tipo de perturbaciones relacionadas con la calidad de una adaptación cinematográfica, con la manera en que el cine y las artes están interactuando hoy en día y con el tipo de transgresiones temáticas y estructurales que textos y películas *queer* presentan a sus lectores y espectadores. En este sentido se analizan dos filmes específicos, *La virgen de los sicarios* (2000) y *Plata quemada* (2000), el primero colombiano y el segundo argentino que, de hecho, son adaptaciones cinematográficas de dos novelas homónimas, una de Fernando Vallejo y la otra de Ricardo Piglia. Estas dos producciones demuestran la manera en que se ha desviado y ha evolucionado el discurso sobre los vínculos entre cine y artes literarias en los últimos cuarenta años y las preocupaciones que hoy en día resultan vigentes. También se explora la importancia de la cinematografía queer en las últimas dos décadas y cómo este fenómeno ha afectado la adaptación de ciertos textos literarios y la apertura hacia nuevos temas y representaciones en el cine latinoamericano. En este sentido el resultado ha sido la producción de adaptaciones cinematográficas con escenas explícitamente sexuales entre personajes del mismo sexo quienes frecuentemente pertenecen a grupos que quedan marginados aun dentro de la comunidad homosexual.

En 1972, Edward Murray expresa su preocupación por la influencia del film sobre la literatura e insiste que la obra escrita de autores como John Dos Passos, John Steinbeck y Alain Robbe-Grillet "has been impoverished rather than enriched by the influence of film", ya que "[m]uch of their work leaves an impression of incompleteness" (291). En su estudio, el crítico enfatiza las múltiples diferencias entre cine y literatura y los clasifica en términos absolutos como dos géneros

© 2009 Assen Kokalov

distintos que por simple coincidencia acaban existiendo dentro de la misma esfera de la realidad. Todas las semejanzas y paralelos que ciertos teóricos encuentran entre cine y literatura solamente sirven para resaltar dichas discrepancias que se fundamentan en el espacio insuperable que existe entre la imagen y la palabra (109-11). La única zona empírica donde literatura y cine interactúan directamente es la adaptación cinematográfica de obras escritas que, según Murray, es la causa de una nueva serie de preocupaciones por las graves modificaciones que el film engendra sobre el texto en cuestión convirtiéndolo frecuentemente en un entorno simplificado, impersonal y exageradamente "activo", en el cual el contenido intelectual resulta sumamente reducido. En este sentido el crítico cita al director sueco Ingmar Bergman: "[t]here are many reasons why we ought to avoid filming existing literature" y confirma el hecho de que la adaptación fílmica tiene la idiosincrasia de "reducir" la obra literaria en todos los significados de la palabra a pesar de que cada verdadera obra de arte contiene una esencia irreducible (29194). No obstante, la inquietud más grave que Murray exhibe en su estudio está relacionada precisamente con la primera cita presentada—la influencia negativa que el cine ejerce sobre la literatura y sobre el lenguaje literario. Por un lado, según el crítico, este fenómeno se revela a través de la creciente objetivación que una serie de autores y especialmente novelistas demuestran en la creación de sus historias, cosa que causa la pérdida de "[the author's] unparalleled power to dissect character and thought in depth" (112). Por otro lado, Murray relaciona lo que él percibe como decadencia de la literatura con un aspecto exclusivamente pecuniario. Una novela que el aparato crítico denomina como "movie novel" abre amplias oportunidades económicas para su autor quien, una vez establecido dentro del mundo literario, se da cuenta de que "there is practically no limit to how much money he can make from a film sale" (295). No obstante, Murray advierte que la así llamada "movie novel" es justamente el epicentro del peligro en cuanto a sus inquietudes considerando que esta especie de literatura es conocida por su "skin-deep characterizations, its structure of truncated scenes, its jump-cut transitions, its dialogue intended to complement the screen image, and its theme which can be projected in one picture without a thousand words" (295).

Desde el momento de la publicación del libro de Murray, la cuestión de la relación entre cine y literatura se ha desarrollado de

una manera manifiesta bajo la influencia de los estudios culturales y de las divergentes ramas de las teorías posmodernas y postestructuralistas. Un buen punto de partida para explorar tal desarrollo son los estudios de Kamilla Elliott publicados a principios del siglo XXI y su investigación de la fuerte oposición epistemológica entre palabras e imágenes sugerida por teóricos como Barthes, Foucault y Hillis Miller, entre otros. Dicha oposición, según Elliott, ha producido un número de trabajos cuya meta es urgir la separación de las dos esferas de representación, el cine y las artes literarias, en la base de sus propiedades únicas y específicas ("Novels, Films, and. . ." 1-2). No obstante, Elliott se propone desafiar esta rígida escisión entre ambos modos de producción cultural a base de la importante presencia de palabras dentro del cine y de ilustraciones o imágenes dentro de las obras escritas considerando como ejemplos particulares las novelas ilustradas y las películas mudas con títulos. De cierta manera estos fenómenos se convierten en transgresores que la crítica denomina en términos de "cross-dressers" y considera como productores de artes híbridas que socavan las estrictas diferenciaciones entre palabra e imagen anteriormente resguardadas y enfrentándose, al mismo tiempo, a la dicotomía espacial y temporal entre palabras e imágenes, que fue uno de los postulados centrales para filósofos como Gotthold Lessing. Elliott pormenoriza las similitudes que la prosa novelística y las escenas de las películas mudas comparten en su creación de narrativa temporal y concluye que las artes híbridas desintegran o deconstruyen la idea de dicotomía temporal y espacial de Lessing que, en su opinión, está en el fondo de la percibida oposición entre cine y literatura (*Rethinking*. . . 16-26).

Otra diferencia fundamental que ha surgido dentro del campo teórico de cine y literatura es la cuestión de la adaptación fidedigna, asunto que resultaba una preocupación central en los años setenta. Esta cuestión estaba directamente relacionada con la idea de que las adaptaciones fílmicas eran imitaciones superficiales de obras literarias y que, como insistía Murray, el cine era intelectualmente inferior a la literatura (113). Obviamente, tales categorizaciones de superioridad han sido rechazadas extensamente por una serie de investigadores y resumiendo sus ideas de la adaptación cinematográfica y literaria como un producto artístico de amplio intercambio entre una multitud de textos en posición de trans e hipertextualidad, Cartmell y Whelehan concluyen que en los casos de adaptaciones fílmicas la obra

literaria no es la fuente primaria, sino un "intertexto" que permite un número de perspectivas de análisis y, al mismo tiempo, resiste las comparaciones inmediatas entre una específica obra escrita y su consiguiente adaptación en pantalla (1-5). La tradición de tal jerarquización por parte de los estudios literarios también se puede trazar en el trabajo de Mireia Aragay donde ella promueve la sustitución de la idea de adaptación fidedigna por la de adaptación exitosa cuyo propósito debe ser la consideración de las necesidades y exigencias sociales y culturales de la época dentro de la cual se produce dicha adaptación y no la exacta interpretación del texto escrito original (11-24). Al mismo tiempo, la investigadora resalta la importancia de la problemática de la originalidad y de lo que literalmente sería la paternidad del texto, insistiendo en la imposibilidad de la propuesta postestructuralista de "matar" al autor y subrayando las nuevas tendencias sugeridas por teóricos como Courtney Lehmann, según las cuales el texto mismo ha sido convertido en un ente mitológico con características antropomórficas, cosa que le ha permitido exceder sus propios marcos y provocar una búsqueda e identificación propia con un conjunto de producciones culturales no tanto para regresar al viejo concepto del autor dueño, sino para encontrar un nuevo concepto de autoridad (Aragay 26-31; Lehmann 4-8).

Dos adaptaciones cinematográficas queer

Como ya se mencionó, este trabajo tiene como propósito principal investigar determinadas adaptaciones cinematográficas y analizar ciertos aspectos de la relación entre cine y artes literarias. Antes de poder llegar a dicha investigación, no obstante, la naturaleza de estas adaptaciones requiere una breve investigación sobre la cuestión de la cinematografía queer de las últimas décadas. Sin entrar en demasiados detalles es necesario precisar que el cine queer está íntimamente vinculado con la teoría queer, así como ésta fue elaborada a principios de los años noventa y sigue elaborándose hasta hoy día. La imposibilidad de definir precisamente sus marcos teóricos ha sido uno de los objetivos principales de sus proponentes, quienes la ubican dentro de la epistemología postestructuralista y deconstructivista y del pensamiento de filósofos como Michel Foucault. En su estudio sobre diversos temas queer en la producción cinematográfica de América Latina, David Foster sugiere que la teoría queer utiliza una serie de herramientas para desafiar la heteronormatividad compulsiva que

existe en la sociedad (*Queer Issues* vii-xix). Al mismo tiempo, Ellis Hanson explica la íntima relación entre producción fílmica y estudios queer a través de su definición del cine como uno de los más importantes espacios contestatarios en términos de enunciación sexual por su "seductive and seemingly inexhaustible apparatus for image-making", y también por ser "a privileged form for cultural self-definition" (5). Este espacio cinematográfico, no obstante, ha sido delimitado a una cierta mitificación y erotización por un número de modelos teóricos que Hanson procura desafiar justamente a través de los estudios queer con el propósito de deconstruir la retórica sexual y heteronormativa y de poder trascender las susodichas restricciones artificiales. De tal manera, no parece sorprendente que ya en la década de los noventa se forme un fuerte vínculo entre el cine y la teoría queer que se va a materializar en lo que hoy en día los críticos denominan el Nuevo Cine Queer. Michele Aaron da crédito a B. Ruby Rich como la teórica que originalmente sugirió dicho término y lo define como un fenómeno que rompe radicalmente con la previa tradición cinematográfica lesbigay[1] (3). Algunos de los cambios más significativos en este sentido incluyen: el desafío a la homogeneidad de la comunidad homosexual y el enfoque sobre los diversos subgrupos que existen dentro de tal conglomerado, la presentación de una serie de personajes no apologéticos que no están atentos a la necesidad de presentar imágenes positivas, sino que disfrutan de sus características y capacidades criminales y violentas; y finalmente la oposición a las habituales formas y estructuras fílmicas en términos de temática y género y la presentación de una serie de innovaciones experimentalistas (3-5). Para el presente estudio la segunda característica resulta sumamente importante, ya que en las películas que van a analizarse, *La virgen de los sicarios* y *Plata quemada*, aparece el personaje queer que maneja el crimen y, como parte de éste, la violencia. Sin embargo, es importante enfatizar el hecho de que el Nuevo Cine Queer resulta ser un fenómeno esencialmente norteamericano y anglosajón por su naturaleza, así que su inclusión en este trabajo no tiene el objetivo de sugerir que estos dos filmes pertenezcan o estén directamente relacionados con él, sino que es importante confeccionar paralelismos entre las producciones con características queer de diferentes idiomas y regiones geográficas. En este sentido Benshoff y Griffin resaltan algunas características específicas del Nuevo Cine Queer: "a trend toward queer independent films and videos that were increasingly edgy, angry, and theoretically

rigorous" (220), que posiblemente pueden encontrar sus contrapartes en la producción fílmica de Hispanoamérica. Al mismo tiempo, este enérgico fenómeno de los noventa se propuso exponer no solamente las prácticas homofóbicas de la sociedad heteronormativa, sino también las acciones del estrato acomodado de la colectividad lesbigay que frecuentemente condenaba al ostracismo a una serie de subgrupos marginales como los transexuales, los travestis, los homosexuales de clases bajas y los homosexuales de minorías étnicas y raciales, entre otros. Foster también hace hincapié significativo sobre la cuestión de la homofobia como una dinámica que sirve para sostener las bases del sistema patriarcal. Además de ser una experiencia generalmente violenta en términos físicos, sicológicos o emocionales, a la cual muchas personas y personajes queer están expuestos, la homofobia también se puede encontrar dentro de la misma estructura del film. Precisamente en su análisis de *Plata quemada* Foster encuentra el segundo tipo de dinámica homofóbica revelada en la incapacidad del director, Marcelo Piñeyro, de representar abiertamente y sin distracciones la relación fuertemente erótica entre los dos personajes principales que él había escogido enfatizar al principio del film. El crítico plantea que esta falla se debe a la desorientación del director y también a su resistencia frente a la representación de escenas explícitamente sexuales entre dos machos rioplatenses, ya que este tipo de imágenes desvían rigurosamente de los patrones heteronormativos.

Esta breve nota sobre la más reciente cinematografía queer y sus vínculos con los estudios queer resulta necesaria por el obvio hecho de que ambas películas que se van a analizar a continuación contienen una explícita temática queer y personajes que abiertamente transgreden los marcos de las establecidas taxonomías patriarcales y heterosexuales. También, dentro de este marco, ellos se rebelan contra lo que se consideraría "normal" para un ser o pareja homosexual o gay. Es decir, ellos no solamente escogen romper los códigos de sexualidad heteronormativa y de ley criminal y civil, sino también los aceptados y, de cierta manera, normativos patrones de comportamiento emotivo y amoroso gay. Como se va a demostrar, estos personajes quedan fuera del ya establecido patrón normalizado de relaciones entre parejas del mismo sexo por su modo de comportamiento que no sigue ningunas de las reglas generalmente aprobadas como, por ejemplo, la monogamia o la división de obligaciones económicas dentro de una pareja.

La película de Barbet Schroeder *La virgen de los sicarios* se basa en la novela homónima de Fernando Vallejo publicada en el año 1994, con ambas obras compartiendo una trama relativamente similar. Fernando (Germán Jaramillo), el personaje principal es un escritor maduro de posición adinerada que regresa a su ciudad natal de Medellín después de 30 años de ausencia y encuentra un lugar totalmente diferente al que había dejado en su niñez. El nivel de violencia ha alcanzado unas proporciones enormes y toda consideración hacia la propiedad y la vida ajena ha desaparecido de la mente de los habitantes, cuya única preocupación ha llegado a ser la supervivencia física. Siendo homosexual, Fernando va a la casa de un viejo amigo donde, en un ambiente de prostíbulo exclusivo, él conoce al joven Alexis (Anderson Ballesteros) quien se transforma en su amante, compañero y protector (el mismo Fernando lo llama su ángel de la guarda). El muchacho es uno de los muchos sicarios[2] que la era de Pablo Escobar ha heredado a la sociedad colombiana y su uso frecuente del revólver—evidente tanto en la película como en la novela—produce una serie de víctimas. Los dos personajes desarrollan un fuerte vínculo emotivo y sexual en el que proclaman su amor mutuo, pero finalmente, Alexis es trágicamente asesinado por otro sicario. A pesar de su sufrimiento, o acaso, por causa de dicho sufrimiento, Fernando conoce a otro joven, Wílmar (Juan David Restrepo), muy similar a Alexis en todos sus aspectos, quien termina ocupando el rol del asesinado, pero que, al final, resulta ser el mismo asesino de Alexis. Después de una breve lucha interna, el personaje principal decide no vengar la muerte de su primer amante y le sugiere a Wílmar abandonar juntos la ciudad, cosa que el adolescente acepta, pero en su visita de despedida a la casa de su madre en una de las colonias (barrios pobres), él también es asesinado. A pesar de compartir estos elementos de la trama, tanto la novela como el film acaban siendo muy diferentes. Esto confirma los postulados de críticos como Cartmell, Whelehan y Aragay, el texto literario no se puede considerar la única fuente de la adaptación cinematográfica, sino que termina siendo simplemente una de las varias influencias inter y contextuales que moldean el film. En este sentido es importante resumir brevemente las características principales de la obra escrita para poder apreciar la diferencia entre ambas producciones culturales.

La novela de Vallejo cuenta las memorias de un narrador que queda anónimo casi hasta el final de su odisea por las calles violentas

de la ciudad sudamericana. Su profunda melancolía por un pasado idealizado y casi bucólico se mezcla con una fuerte rabia dirigida hacia la presente situación social, política y económica de un país donde la única cosa positiva parece ser los jóvenes adolescentes con quienes él convive en la base de una relación sexual y emotiva. Su inicial repulsión hacia la violencia masiva es rápidamente sustituida por una fascinación mórbida y seductora provocada por la indiscriminada manera en la cual sus amantes asesinan, casi por demanda, a cualquier persona que contradice, ofende o no es agradable al narrador. De tal manera, su iracunda retórica contra los pobres, los taxistas, "la gente que no puede parar de procrearse" e incluso aquellos que atentan contra los derechos de los animales, precipitadamente se transforma en una serie de homicidios de la que él no se considera culpable por el simple hecho de no haber apretado el gatillo personalmente. Después del primer asesinato que Alexis comete (un "punquero" que no para de tocar su música toda la noche interrumpiendo el sueño de Fernando) el narrador se da cuenta de que el joven sicario no va a vacilar en matar a cualquier persona que discuta con su benefactor. En la novela esto no solamente no previene al escritor de quejarse de gente con la que no está de acuerdo, sino que aumenta su impulso de entrar en altercados en la calle. Consecuentemente, el número de los asesinatos en la novela llega a una cantidad alarmante, que fácilmente, se puede denominar juerga masiva de homicidios. En un momento de la novela el narrador orgullosamente declara:

> Más para darles una somera idea de sus *hazañas* digamos que se despachó [mató] a muchos menos que el bandolero liberal Jacinto Cruz Usma "Sangrenegra", que mató a quinientos, pero a bastantes más que el bandolero conservador Efraín González, que mató a cien. Para hablar en cifras redondas, pongámoslo en doscientos cincuenta, que es un punto intermediario. (lo subrayado es mío, 108-09)

También es menester notar que dentro de la novela un gran número de víctimas son niños con menos de diez años de edad, así como mujeres embarazadas.

En la película, por otro lado, la cuestión de la violencia y de los asesinatos termina teniendo un papel y significado totalmente diferentes, ya que el personaje principal nunca supera su disgusto por

los asesinatos y la violencia. En este sentido es significativo el hecho de que el número de homicidios es mucho menor en el film, pero al mismo tiempo, algunas de las situaciones que terminan con una muerte en la novela quedan transformadas por Schroeder. Un ejemplo sería el asesinato de una mesera en el texto de Vallejo a quien Alexis dispara en la boca por no tratarlos cortésmente, mientras que en el film ella es salvada por la rápida intervención de Fernando, quien agarra la mano de su amante. Aún más significativo es el homicidio de un taxista, miembro de un grupo que el escritor adinerado desdeña manifiestamente. En el texto escrito dicho crimen es provocado por un simple comentario despreciable hacia la pareja, mientras que en la producción de Schroeder el taxista es el que se transforma en agresor, respondiendo a una queja de Fernando con un machete y amenazándolo con la muerte, cosa que prontamente transforma su homicidio en un acto de defensa propia justificada. De tal manera, se puede concluir que uno de los temas principales de la película ya no es la sucesión de homicidios perpetuados por dos amantes homosexuales que de cierta manera resultan fuera de lugar en una sociedad intrínsecamente machista y homofóbica, sino que es una condena social a la violencia descontrolada que ha plagado una ciudad anteriormente apacible y segura. Esta intención del director también se revela a través del énfasis sobre una serie de escenas contemplativas en las cuales el hombre maduro presenta a su joven pareja los viejos edificios de su niñez que recuerdan la tranquilidad de su pasado. La irreversibilidad de los tiempos, no obstante, se marca claramente en el film en un momento en que ellos son atacados por un par de sicarios en frente de la vieja casa donde Fernando había nacido y que termina siendo manchada por la sangre de los chicos a quienes Alexis diestramente "vuelve muñecos" (mata).

El hecho de que la película no sea una simple adaptación del texto de Vallejo, sino el resultado de una hipertextualidad cultural también se revela en las múltiples reseñas de la obra de Schroeder que marcan como su antecedente filmes como *Pixote* (1981) del brasileño Héctor Babenco.[3] A diferencia de *Pixote*, no obstante, *La virgen de los sicarios* tiene importantes características queer, por las cuales la obra se puede analizar como representativa del cine queer latinoamericano.[4] Es indudable que algunas características de esta película se pueden considerar aproximaciones al Nuevo Cine Queer, como por ejemplo, su representación de personajes que no provienen

del acomodado ambiente gay de Sudamérica, sino de los estratos más bajos de la sociedad criminal. Otra característica sería la temática de la violencia y de la criminalidad que Benshoff y Griffin subrayan como una de las principales facetas del fenómeno cinematográfico en cuestión (220). Sin embargo, se debe notar que la violencia chocante que forma parte de *La virgen* no es tanto una respuesta iracunda a la opresión patriarcal como lo es en el contexto norteamericano, sino que es un simple reflejo del terror incesante a que estaban subyugados los habitantes de la ciudad de Medellín en las últimas dos décadas del siglo XX e incluso en los primeros años del siglo XXI.

Lo que se podría considerar una aproximación más válida en términos de características queer dentro del film que se está analizando, sin embargo, es la representación insolente de una sexualidad que abiertamente desafía los postulados del patriarcado. Mientras que el texto original de Vallejo cuidadosamente evita cualquier detalle explícito de los encuentros sexuales entre los personajes, la película presenta a su espectador abundantes escenas de goce sexual complementadas con un pródigo cambio de posiciones de copulación y genitalidad explícita. Esta sexualidad desnuda que proporciona el director no solamente sirve para ubicar su producción firmemente dentro del espacio del cine queer, sino también ofrece al espectador una serie de oportunidades interpretativas para comprender la conexión entre los dos varones. A diferencia de la novela, el film demuestra abiertamente las posiciones sexuales y el tipo de placer erótico que los personajes comparten, cosa que también satisface el voyeurismo de un público que frecuentemente exige semejantes escenas en el ámbito cinematográfico. Finalmente, esta conexión entre Fernando y Alexis, quien después de su muerte queda remplazado por Wílmar, también se necesita posicionar dentro del contexto de aun otro nivel de transgresión. En este sentido no solamente se trata de un rechazo de la pareja tradicional de hombre y mujer, sino también de la afirmación de una relación sexual entre un hombre maduro y un adolescente. Aunque en ningún momento en el film (o en la novela) aparece la edad precisa de los personajes es posible inferir que los jóvenes tienen menos de los 18 años consagrados por la sociedad occidental y posiblemente incluso menos de 16 años, ya que según Vallejo el típico sicario puede tener tan pocos como 11 ó 12 años de edad. Esta precisa ruptura de normas sociales que aparece en ambas obras, la literaria y la fílmica, sirve para desafiar las artificiales pautas

del patriarcado que necesita fijar un día específico dentro de la vida del sujeto para permitirle copular y también demuestra el desatino de tal reglamento en una sociedad donde los chicos comienzan a manejar armas mortíferas y frecuentemente matan a su primera víctima aún antes de llegar a la pubertad.[5] También se debe añadir que, a pesar de la falta de descripciones explícitamente sexuales entre los varios personajes masculinos en la novela de Vallejo, desde una perspectiva queer esta obra es importante por su presentación de una serie de espacios contestatarios tales como el prostíbulo donde Fernando conoce a Alexis y el apartamento donde los dos terminan viviendo juntos como pareja, espacios que terminan provocando rupturas serias en las normas sociales del patriarcado.[6]

La ruptura con las normas y leyes patriarcales también ocupa el centro de la película de Marcelo Piñeyro, *Plata quemada*, que está basada, de una manera suelta, en la novela homónima de Ricardo Piglia. Las obras comparten solamente algunos elementos principales de sus tramas, siendo ambas un reporte semidocumental de una serie de crímenes que ocurren en las ciudades de Buenos Aires y Montevideo entre el 27 de septiembre y el 6 de noviembre del año 1965, menos de un año antes de que el gobierno de Arturo Illia sea derrocado por el golpe de estado del general Juan Carlos Onganía. Los personajes principales, "El Nene" Brignone (Leonardo Sbaraglia) y Ángel (Eduardo Noriega), son una pareja de amantes y delincuentes notorios que, junto con un grupo de cómplices, ejecutan un robo sangriento de más de 7 millones de pesos argentinos del Banco de la Provincia de Buenos Aires, sucursal de San Fernando, que termina con el homicidio de dos de los guardias. Después de ejercer el crimen ellos se "entierran", es decir se esconden, y finalmente logran cruzar el Río de la Plata y refugiarse en la capital uruguaya. Ellos han recibido información y cooperación directa de varios representantes importantes de las autoridades que reclaman una parte del dinero raptado, pero el grupo de criminales decide ignorar el acuerdo anteriormente forjado e intenta escapar de Uruguay a Brasil con la suma entera. Este plan fracasa y después de un monumental esfuerzo combinado por parte de las autoridades porteñas y uruguayas, tres de los delincuentes, Ángel, El Nene y el Cuervo Mereles (Pablo Echarri), junto con el dinero, quedan sitiados en un apartamento. Su resistencia frente a la policía dura más de doce horas debido a la gran cantidad de municiones y sustancias narcóticas estimulantes que ellos tienen a su disposición. Al

final, ellos queman toda la plata que les ha sobrado (acto simbólico que explica el título del libro), enfureciendo aún más al público general y a las autoridades, que redoblan sus ataques contra los sitiados hasta que dos de los criminales, así como un número de agentes policiales, terminan asesinados. La última escena de la película muestra al tercero de los sitiados, Ángel, abrazado al cadáver de su amante mientras los policías se están aproximando con sus ametralladoras listas para disparar.

A pesar de compartir estos elementos comunes, no obstante, la novela y el film terminan siendo dos obras totalmente distintas. La primera tiene el carácter distintivo de una crónica policial en la cual dos de los personajes principales son amantes. Ellos no forman una pareja monógama a pesar del vínculo emotivo y sexual que los une. Piglia ni menciona la existencia de su relación erótica hasta bien avanzado el libro y especifica que ellos típicamente se acostaban juntos "cuando la carne escaseaba" (77). Se revela que El Nene tiene su propia vida sexual al llegar a Montevideo donde coge a la vez con hombres y mujeres y este hecho no perjudica su relación con el Gaucho Dorda (el nombre que lleva Ángel en la novela). En este sentido la novela contiene elementos indiscutiblemente queer—el sexo entre hombres en un entorno machista como lo es el ambiente criminal y la promiscuidad abierta de El Nene, entre otros— mas la representación de dichos elementos es secundaria a la crónica policial narrada por el autor. No hay descripciones explícitamente eróticas o sexuales y las relaciones amorosas entre los personajes sirven como trasfondo para los eventos centrales que son el crimen y la fuga consecuente. Por otro lado la película de Piñeyro, siendo una obra totalmente autónoma, demuestra una absoluta falta de preocupación por parte del director contemporáneo en cuanto a la cuestión de fidelidad adaptativa. El centro del film está indudablemente ocupado por la historia de amor entre El Nene y Ángel (el Gaucho) mientras que en este caso el crimen es el trasfondo trágico a lo largo del cual se desarrolla la acción[7]. La primera escena de la película ya insinúa su relación sexual—ellos comparten la misma cama—y en la tercera escena, que tiene un carácter retrospectivo, la cámara exhibe el final de su primer encuentro sexual en los baños de Constitución (famoso lugar bonaerense de encuentros sexuales entre hombres). De ahí en adelante el film abunda en escenas abiertamente homoeróticas entre los dos que no tienen ningún paralelo en la novela y convierten su relación en una construcción amorosa relativamente

convencional—El Nene protege a Ángel y al final decide sacrificar su vida por él, mientras que el Gaucho se muestra abiertamente celoso cuando se da cuenta de que su amante ha formado una relación íntima con la prostituta Giselle (Leticia Brédice). La muerte de uno de los amantes y la pendiente muerte del otro al final de la película, después de haber sido traicionados por Giselle, claramente demuestra que el foco principal de esta obra es el amor imposible entre dos varones en una sociedad machista e intolerante hacia cualquier forma de sexualidad que cae fuera de los marcos heteronormativos. En su ensayo sobre la película, Foster hace un detallado análisis de los fundamentos homofóbicos sobre los cuales se ha construido la nación argentina (*Queer Issues* 127-32) y, de tal manera, sostiene la imposibilidad de tener un desenlace feliz para los dos amantes masculinos en la década de los sesenta del siglo XX.

La relación entre novela y filme en el caso de *Plata quemada* es interesante no sólo por el hecho de que estas dos obras exhiben tantas diferencias fundamentales y demuestran la manera en que el texto literario es simplemente una de las muchas fuentes en la que se basa una adaptación cinematográfica, sino también por la manera en que este mismo texto literario puede ser afectado por las técnicas fílmicas. Brian McFarlane, entre otros, habla del cambio fundamental que se produce entre el realismo representativo de la novela del siglo XIX y la novela del siglo XX en manos de autores como James Joyce y Virginia Woolf, quienes "may be said to have absorbed some of the narrative practices of film in relation to depicting shifts in time and place" (23). En este sentido otro crítico, Colin MacCabe, se enfoca precisamente en el interés de Joyce en las técnicas cinematográficas y la manera en que "[t]he voyage of *Ulysses* (1922) is one that is impossible to conceive without the movie camera" (17). Capítulos como "Wandering Rocks" y la mezcla de géneros literarios y extraliterarios dentro de la novela del irlandés también demuestran la clara influencia del cine sobre la literatura a partir del siglo XX (16-18). De hecho, la novela de Piglia también manifiesta particularidades que se pueden relacionar con este fenómeno. El segundo capítulo, por ejemplo, describe el robo del banco y la consecuente persecución automovilística por las calles bonaerenses donde el cambio de tiempo, espacio y perspectiva de un personaje a otro se puede vincular directamente con los cambios de ángulo y escena fílmica. Cada párrafo representa un momento o escena separada de los acontecimientos y, al mismo

tiempo, esta separación de los párrafos marca claramente el cambio de perspectiva que se puede considerar un cambio del ángulo de la cámara. En la última confrontación entre la policía y los criminales, en la emboscada final, Piglia señala que por primera vez en la historia uruguaya hay una televisión directa en vivo desde el lugar de los eventos y en esta parte de la novela se observa una clara entremezcla de narración novelística y movimiento de la cámara que el autor utiliza para recrear los eventos. Los sitiados pueden ver todos los sucesos que están viviendo en el televisor dentro del apartamento y los cambios de la narración ocurren tan rápido como los cambios de escenas que trasmite la misma emisión.

Finalmente se debe resaltar que esta película también representa el deseo transgresor como en el caso de *La virgen de los sicarios* y se puede incluir en la cinematografía queer latinoamericana de los últimos años. De nuevo se pueden hacer paralelismos con el Nuevo Cine Queer y en especial con la película británica *Swoon* (1992) de Tom Kalin que presenta la historia de dos delincuentes amantes homosexuales de Chicago que matan a un niño en la segunda década del siglo XX. No obstante, a pesar de ciertas semejanzas, tal comparación sería una simplificación que no toma en cuenta la realidad económica y sociopolítica argentina del período en el que se desarrollan los eventos de *Plata quemada*. En términos queer, no obstante, la producción de Piñeyro es importante no solamente por ser una de las pocas de su país que se atreve a situar una relación homoerótica en el centro de su trama (para más detalles sobre la mencionada escasez véase a Foster, *Queer Issues*), sino por la total irreverencia que un personaje como El Nene siente hacia las reglas de sexualidad normalizada. Él se acuesta con su amante Ángel y cuando éste decide que ya no quiere copular más por miedo de perder su lucidez mental junto con su semen, El Nene comienza a frecuentar lugares públicos como los baños y los cines para buscar a otros tipos con quienes coger. Lo interesante de este aspecto es que él transgrede estas reglas también (las de ser un puto) y se acuesta con por lo menos una mujer—Giselle. A pesar de que algunos críticos, como Foster, consideran este acto una posible vuelta a la heterosexualidad, en mi opinión, este comportamiento por parte del personaje masculino simplemente enfatiza la fluctuación de la sexualidad humana. En este sentido, El Nene no es homosexual, ni heterosexual, ni tampoco queda claro si él es exactamente bisexual; él es simplemente un ser humano sexual y, de tal modo, queer, ya

que no se preocupa por restringir a sus posibles parejas sexuales en términos de género, rompiendo los patrones patriarcales que insisten en la clara divergencia entre heterosexuales y homosexuales. Una crítica específica que Foster erige y que sí es válida para esta película en particular es lo que se denomina un límite de representación: el director ofrece a sus espectadores únicamente escenas de copulación heterosexual en las que participan El Nene y Giselle. El amor verdadero, no obstante, es entre el varón de dicha pareja y Ángel, mas los dos hombres nunca llegan más allá del beso o del toque esporádico. Es cierto que dentro de la novela tampoco hay un acto sexual entre los dos delincuentes, pero teniendo en cuenta la gran cantidad de dicotomías que existen entre las dos obras esto no puede ser una excusa para la decisión de Piñeyro de presentar explícitamente sólo actos sexuales entre un hombre y una mujer. A pesar de esta omisión, sin embargo, no hay duda de que este film se ubica firmemente dentro del espacio de transgresión queer y sirve para romper con la heteronormatividad patriarcal.

Conclusión

Es incuestionable que los paradigmas teóricos han cambiado significativamente desde principios de los años setenta del siglo pasado cuando se publicó el estudio de Edward Murray. Las insistencias de que un género sea más o menos intelectual que otro resultan totalmente irrisorias hoy en día y la preocupación de si una adaptación cinematográfica es fidedigna o no está sustituida por la preocupación de si una adaptación es una buena o mala película y, en este sentido, las hay de ambos tipos—buenas y malas. Lo que es indudable es que las películas hoy en día entran en un verdadero diálogo con los textos literarios y los mismos textos literarios se están nutriendo de las producciones y tecnologías cinematográficas sin que esto cause una gran ansiedad. En el caso de las dos adaptaciones aquí analizadas es obvio que los directores exitosamente elaboran sus propias obras que no están basadas exclusiva ni mayormente en los homónimos textos literarios, sino en una serie de producciones fílmicas y literarias con las cuales *Plata quemada* y *La virgen de los sicarios* interactúan libremente. Murray podría considerar este hecho una verdadera transgresión, pero la auténtica transgresión en el caso de estas dos obras tiene que ver con sus características queer que socavan resueltamente los patrones de heteronormatividad patriarcal y los sustentos de comportamiento

sexual que la sociedad frecuentemente intenta imponer sobre sus sujetos. De tal manera, la confluencia entre cine y artes literarias innegablemente produce espacios contestatarios que no solamente enriquecen a ambos tipos de producción cultural, sino que benefician a toda la sociedad en general.

Notas

1. A diferencia de lo queer, lo lesbigay tradicionalmente ha excluido una serie de prácticas y personas que, a pesar de quedar fuera de la sexualidad heteronormativa patriarcal, no caben dentro del marco de la sexualidad lésbica (aquella formada por la relación entre dos mujeres) o gay (entre dos hombres).

2. En Colombia el término "sicario" se refiere a un asesino contratado, generalmente de edad adolescente y clase baja.

3. Héctor Babenco (1946) nació en Argentina, pero a partir de 1969 es ciudadano brasileño naturalizado.

4. En este sentido es importante notar que la palabra "queer" ya se utiliza ampliamente dentro del ambiente de producción cultural latinoamericana. Un ejemplo específico sería el uso del término en el suplemento de temas gay "Soy" del diario argentino *Página/12*.

5. En este sentido se debe tener en cuenta que este aspecto de la película también podría representar un serio desafío al tema de los Derechos Humanos, para los que la relación de un hombre maduro con el joven se puede ver como un abuso de menores.

6. Para más detalles sobre las dimensiones contestatarias y queer del prostíbulo latinoamericano consulte Foster, "Arturo Ripstein's *El lugar sin límites*" 378-81.

7. Este aspecto particular de la película en cuestión no coincide con los propósitos del Nuevo Cine Queer, según lo definen Benshoff y Griffin, ya que éste intenta desafiar cualquier tipo de historia de amor que se podría considerar tradicional, aunque sea una historia de amor entre dos hombres o dos mujeres (Benshoff 221).

Bibliografía

Aaron, Michele. Introducción. *New Queer Cinema*. Ed. Michele Aaron. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2004. 3-14.

———, ed. *New Queer Cinema*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2004.

Aragay, Mireia. "Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now". *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Ed. Mireia Aragay. New York: Editions Rodopi, 2005. 11-34.

Benshoff, Harry M., y Sean Griffin. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham, MD: Rowan & Littlefield Publishers, Inc., 2006.

Cartmell, Deborah, e Imelda Whelehan. "Introduction—Literature on Screen: A Synoptic View". *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Eds. Deborah Cartmell e Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge UP, 2007.1-12.

———, eds. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.

Clifford, Robin. "Res. de *La virgen de los sicarios*. Dir. Barbet Schroeder." *Reeling: The Movie Review Show*. 22 sept. 2008 <*http://www.reeling-reviews.com/ourladyoftheassassins .htm*>.

Elliott, Kamilla. "Novels, Films, and the Word/Image Wars". *A Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam y Alessandra Raengo. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004. 1-22.

———. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

Foster, David William. "Arturo Ripstein's *El lugar sin límites* and the Hell of Heteronormativity". *Violence and the Body: Race, Gender, and the State*. Ed. Arturo J. Aldama. Indianapolis: Indiana UP, 2003. 375-87.

———. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: U of Texas P, 2003.

Hanson, Ellis. Introduction. *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*. Ed. Ellis Hanson. Durham, NC: Duke UP, 1999. 1-19.

Lehmann, Courtney. *Shakespeare Remains: Theater to Film, Early Modern to Postmodern*. Ithaca: Cornell UP, 2001.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Lacoön: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*. Trad. Edward Allen McCormick. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1962. Originally published 1766.

MacCabe, Colin. "On Impurity: The Dialectics of Cinema and Literature". *Literature and Visual Technology: Writing After Cinema*. Eds. Julian Murphet y Lydia Rainford. New York: Palgrave MacMillan, 2003. 15-28.

McFarlane, Brian. "Reading Film and Literature". *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Eds. Deborah Cartmell e Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge UP, 2007.15-28.

Murray, Edward. *The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Picture*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1972.

Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997. *Pixote*. Dir. Héctor Babenco. Embrafilme. 1981.

Plata quemada. Dir. Marcelo Piñeyro. Oscar Kramer S.A. 2000.
Rich, B. Ruby. "New Queer Cinema". Ed. Michele Aaron. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2004. 15-22.
Swoon. Dir. Tom Kalin. American Playhouse, 1992.
Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.
La virgen de los sicarios. Dir. Barbet Schroeder. Canal+. 2000.