



La homosexualidad en el espejo: el homosexual es el otro. *El otro* (Arturo Ripstein, 1984)

Andrés Téllez-Parra¹  

¹ Instituto de Humanidades, Universidad Panamericana, México

Resumen

El artículo aborda la adaptación cinematográfica de Arturo Ripstein y Manuel Puig del cuento “El impostor”, de Silvina Ocampo, que tendría como resultado el filme *El otro*. El análisis de este se inserta en una discusión más amplia en torno a las formas en que históricamente se ha censurado la representación cinematográfica de la homosexualidad en el mundo y en México, en particular, así como en las estrategias que los cineastas han utilizado para recodificar o esquivar la censura. Así, a partir del análisis textual y cinematográfico, se muestra cómo la película aborda el tema de la homosexualidad de manera muy velada. Por otro lado, mediante interpretaciones de corte psicoanalítico, se describen los mecanismos formales que operan en el filme para evitar mostrar y abordar abiertamente la homosexualidad.

Palabras clave: Arturo Ripstein, Manuel Puig, adaptación cinematográfica, cine y literatura, homosexualidad, censura.

Historia del artículo/Article Info

Recibido/Received

27 de agosto de 2024

Aprobado/Accepted

18 de octubre de 2024

Publicado/Published online

23 de abril de 2025

✉ Correspondencia/Correspondence:

Andrés Téllez-Parra
Instituto de Humanidades, Universidad Panamericana, México
Universidad Panamericana, José María Escrivá de Balaguer 101, Villas Bonaterra, Aguascalientes, 20296, México.
atellezp@up.edu.mx

Citación/Citation:

Téllez-Parra, Andrés. “La homosexualidad en el espejo. El homosexual es el otro. El otro (Arturo Ripstein, 1984)”. *La Palabra*, núm. 52, 2025, e18072. <https://doi.org/10.19053/uptc.01218530.n52.2025.18072>



Homosexuality in the Mirror: the Homosexual Is the Other One. *El otro* (Arturo Ripstein, 1984)

Abstract

The article addresses the film adaptation by Arturo Ripstein and Manuel Puig of the short story “The Imposter”, by Silvina Ocampo, which would result in the film *El Otro*. The analysis of this film is inserted in a broader discussion about the ways in which historically the cinematographic representation of homosexuality has been censored in the world and particularly in Mexico, as well as the strategies that filmmakers have used to recode or circumvent censorship. Thus, from the textual and cinematographic analysis, it is shown how the film addresses the issue of homosexuality in a very veiled way. Also, through psychoanalytical interpretations, the analysis shows the ways in which formal mechanisms operate in the film to avoid showing and addressing homosexuality openly.

Keywords: Arturo Ripstein, Manuel Puig, film adaptation, film and literature, homosexuality, censorship.

A homossexualidade no espelho: o homossexual é o outro. *El otro* (Arturo Ripstein, 1984)

Resumo

O artigo aborda a adaptação cinematográfica feita por Arturo Ripstein e Manuel Puig do conto “O Impostor”, de Silvina Ocampo, que resultaria no filme *El otro*. A análise desse filme está inserida em uma discussão mais ampla sobre as maneiras pelas quais historicamente a representação cinematográfica da homossexualidade foi censurada no mundo e no México, bem como as estratégias que os cineastas usaram para recodificar ou contornar a censura. Assim, a partir da análise textual e cinematográfica, mostra-se como o filme aborda a questão da homossexualidade de forma muito velada. Além disso, por meio de interpretações psicanalíticas, a análise mostra os mecanismos formais que operam no filme para evitar mostrar e abordar a homossexualidade abertamente.

Palavras-chave: Arturo Ripstein, Manuel Puig, adaptação cinematográfica, filme e literatura, homossexualidade, censura.

Ripstein y las adaptaciones literarias para abordar la homosexualidad

Examinar la obra de Arturo Ripstein es adentrarse en espacios cerrados, en la vida de personajes marginales o también ordinarios pero con relaciones familiares o amistosas que se anudan mediante un hilo que al desenvolverse va mostrando un dibujo sórdido y mezquino. Una de las características que se ha destacado de la producción filmica del director es la de utilizar las reglas del melodrama con el fin de invertirlo (Aguilera) o distanciarse de él (León Farías). Al respecto, León Farías señala:

Digamos que en la obra de Ripstein se percibe la búsqueda de una expresión que se distancia del filtro del melodrama aún cuando la materia argumental de sus filmes vuelva constantemente sobre motivos como el grupo familiar, la pasión amorosa, los celos, los recuerdos o resquemores del pasado que se actualizan y un *pathos* trágico que arrastra a los personajes por un despeñadero imposible de remontar. [...]

Por cierto, en Ripstein hay una voluntad, aún más acusada que en Fassbinder en lo que toca a este asunto, de quebrar el cordón umbilical con esa matriz. Él ha declarado que le interesa el lado oscuro del melodrama (129-130).

Se podría decir que la estrategia de Ripstein consiste en utilizar una estructura melodramática –que históricamente se ha caracterizado por presentar de una manera más clara y accesible para el público masivo las historias provenientes de géneros como la tragedia y la sátira (Brooks citado en Aguilera 111)– con el fin de mostrar aspectos más bien sórdidos u oscuros de las personas o de las relaciones humanas. De esta manera, varias de sus mejores producciones filmicas provienen de la adaptación de novelas de autores de la “alta cultura” latinoamericana como José Donoso (*El lugar sin límites*), Gabriel García Márquez (*El coronel no tiene quien le escriba*) y Silvina Ocampo, cuyo cuento, “El impostor”, sería adaptado por Manuel Puig para hacer el guion cinematográfico, originalmente llamado *La cara del villano*, y que, ya en las manos de Ripstein, terminaría llamándose *El otro*¹.

Las principales diferencias entre ese cuento y ese guion cinematográfico ya han sido descritas por Bocchino (36-37), y se pueden resumir de la siguiente manera:

- Se mantienen los nombres de los personajes principales, pero cambian algunos de los secundarios.
- Cambia el inicio del relato: en *La cara del villano* el relato empieza cuando Heredia invita a Tabares a visitar “Los Cisnes”; en “El impostor”, cuando el visitante llega y se ha producido el accidente.
- Los abordajes de los *déjà vu*: en el cuento, se explican mediante sueños que se hacen realidad y el desdoblamiento esquizofrénico en la escritura del diario; en el guion, mediante el desdoblamiento de la escritura que tiene lugar durante el proceso de construcción de la ficción.

¹ Como es sabido, Puig ya había colaborado con Ripstein para hacer el guion de la obra de Donoso. Al respecto, Puig señala: “Arturo Ripstein me pidió que adaptase la novela corta de Donoso *El lugar sin límites*. De entrada dije no, pero Ripstein insistió y volví a leer el texto. Se trataba de un cuento largo más que de una novela (...). Ya ahí me sentó mucho mejor, y del buen entendimiento con Ripstein surgió otro proyecto que yo mismo propuse: la adaptación de un cuento de la argentina Silvina Ocampo, “El impostor”, para el retorno al cine del productor Barbachano Ponce (...). Ambos relatos eran alegorías, historias poéticas, sin pretensiones realistas, aunque en última instancia se refiriesen a problemas humanos muy definidos” (citado en Bocchino, 34).

Sin embargo, “El impostor” y el guion coinciden en las líneas narrativas generales más importantes, a saber, un joven que vive solo y recluido en una hacienda, un amigo que llega de visita, la escritura de un diario y la presencia de un tercer personaje que lee el contenido de ese diario. Sin embargo, como señala Bocchino (38), dos elementos relevantes en los que ambas obras difieren son el registro genérico y el tipo literario:

En tanto la narración de Silvina Ocampo parece mantenerse, hasta las consideraciones de Sagasta, en el nivel de la literatura fantástica, el guion de Puig lo hace siempre en el de la interpretación psicológico-policial. No importa tanto la muerte de Armando sino cómo, desde el punto de vista psicológico y según la construcción de pistas que permite seguir la escritura del diario, se llega a esa muerte. No sólo hay cambio de registro genérico, del cuento al guion, sino también del tipo literario, del fantástico al psicológico-policial. La presencia del diario, una cierta escritura íntima, personal, secreta, que se nos revela en términos de complicidad en el guion de Puig, resulta ser el punto clave de la diferenciación.

Ese cambio del fantástico al psicológico-policial² tiene implicaciones decisivas en la forma como se interpreta la adaptación cinematográfica –a pesar de que Puig renegara de la versión final filmada por Ripstein– y, para los fines de este artículo, en la manera como se pueden explicar los hechos y las relaciones entre los personajes, precisamente, desde una perspectiva más íntima, personal y secreta, como dice Bocchino.

Así pues, el guion y, posteriormente, el filme utilizan una estructura melodramática, que en su momento fue muy afortunada para el desarrollo de la adaptación de la obra de Donoso, película que le valdría al director mexicano varios reconocimientos nacionales –como el Ariel de Oro a la mejor película, el de Plata para Alberto Cobo como mejor actor– e internacionales –como el premio especial del jurado del Festival de San Sebastián para Arturo Ripstein–. Un aspecto que llama mucho la atención de estos reconocimientos es que los hubiera recibido una película que por primera vez en la historia del cine mexicano abordaba de manera abierta el tema del travestismo y la homosexualidad latente del machismo, y por mostrar de una manera explícita en la secuencia más memorable del filme –y probablemente de toda la filmografía del director–, un baile de seducción homosexual, que culmina en ese inolvidable beso entre La Manuela (Alberto Cobo) y Pancho (Gonzalo Vega), secuencia que, por cierto, ha sido analizada exhaustivamente por Aguirre, quien comenta:

Se ha señalado que en esta obra se replantea el estereotipo del “macho” dominante mexicano que había sido ampliamente representado en numerosas películas de nuestro cine (especialmente en aquellas pertenecientes a la denominada “época de oro”) al presentar a Pancho, un hombre que se asume como heterosexual y “muy macho”, que desarrolla una atracción sexual por La Manuela, un homosexual travesti. Asimismo, se ha insistido en la importancia del filme al ser la primera obra cinematográfica mexicana en que se rompe con el estereotipo del travestismo masculino predominante en el cine nacional previo y el de su época, en los cuales el travesti era utilizado siempre como un recurso de comicidad (Aguirre 3).

² De acuerdo con Tzvetan Todorov (*Introducción*), las principales características del género fantástico son: 1) la vacilación del lector frente a los eventos narrados, que contradicen las leyes de la naturaleza; lo anterior conlleva 2) la ambigüedad, pues los hechos narrados quedan suspendidos a medio camino entre lo racional y lo sobrenatural, y consecuentemente, 3) la participación del lector en la incertidumbre de los personajes ante dichos hechos. Por otra parte, entre las características del género psicológico-policial destacan el uso del narrador no confiable, la intriga y el suspenso psicológico. Del género policial, Todorov (“Tipología”) distingue tres subgéneros: la novela de enigma (que se centra en la resolución lógica del misterio), la novela negra (que no solo se centra en resolver el crimen, sino que también aborda las circunstancias sociales y psicológicas de la historia) y la novela de suspenso (que se centra en que el lector, quien desde el principio sabe la identidad del criminal, siga los intentos de este para evitar ser atrapado). Una de las principales características de este género es que involucra la participación del lector en el desciframiento del enigma a partir de las pistas que el autor ha dejado a lo largo del texto. Esta cualidad es muy relevante para el análisis de este filme, como se verá más adelante.

A lo largo de la historia del cine, la representación de la homosexualidad se ha hecho de forma velada. De acuerdo con Alberto Mira, de 1930 hasta principios de 1960, los homosexuales se representaron en las producciones hollywoodenses mediante la estereotipación, en papeles secundarios y de manera no explícita, todo ello con el fin, entre otras cosas, de evitar la censura propia del código Hays. Otro tanto ocurrió en la filmografía nacional. Según Bernard Schulz-Cruz, *La casa del ogro* (Fernando Fuentes, 1938) sería la primera película mexicana en donde se muestra a un personaje homosexual. Y agrega:

Lo que se vino representando de 1938 en adelante eran, en gran medida, las disparatadas imágenes homosexuales que existían en el seno de la sociedad. Discursos oficiales que a duras penas dejaban entrever lo que se escondía: las vivencias de una persona homosexual, joto o como quiera que se llamara. (...) La figura prohibida parecía ser admitida en el cine (también a nivel internacional) sólo en la visualización paródica, o a veces realista pero carente de fondo o contenido. (...) Independientemente de los avances o de las distintas interpretaciones sobre el deseo gay, o de la intensidad de la homofobia en la sociedad, estas imágenes mal que bien creaban espacios de significación y reconocimiento. El cine mexicano reconocía *de facto* la existencia de prácticas eróticas y amores entre hombres (Schulz-Cruz 20).

Desde luego, la representación de la homosexualidad, tanto en el cine hollywoodense como en el mexicano, fue cambiando con el paso del tiempo, en buena medida a partir de los cambios sociales y culturales que tuvieron lugar durante las décadas de 1960 y 1970, lo cual abrió el camino para que se mostraran de manera más explícita las preferencias homosexuales de algunos personajes en la cinematografía del país (Arratia), como claramente se constata en el filme de Ripstein *El lugar sin límites* (1978).

En este sentido, llaman la atención las decisiones narrativas y formales que tomó Ripstein para filmar *El otro* (1984), especialmente porque muchos críticos e historiadores del cine, como el propio Schulz-Cruz, la consideran una película de temática homosexual o, al menos, homoerótica. Y es que parecería que en este caso el director mexicano hubiera optado por utilizar lo que Mira denomina “insinuaciones de la homosexualidad” de ciertos personajes, a manera de “contrabando” para abordar este tema y evitar la censura. De acuerdo con este autor, de 1934 a 1969 los directores utilizaron esta estrategia con el fin de codificar la homosexualidad, dejando pistas que los espectadores homosexuales podrían decodificar para identificar las experiencias narrativas con sus propias experiencias (Mira 280). Y llama la atención por tratarse del director que abordara de manera explícita este tema unos años antes, en *El lugar sin límites*, como ya se mencionó.

En principio, no podrían aducirse motivos relacionados con la censura para abordar de manera velada o cifrada el homoerotismo en *El otro*. Sin embargo, habría que retomar las nociones amplias de censura de las que parte el estudio de Mira, en el sentido de que esta va más allá de los controles institucionales. El autor considera la convergencia de tres factores: 1) creadores que prefieren no abordar la homosexualidad, 2) un público que no quiere verla representada y 3) autoridades que prohíben su representación (48). La censura, dice el autor, “funciona en sincronía con otras instancias al silencio menos fáciles de localizar” (49).

Por su parte, al abordar de manera puntual *El otro*, Schulz-Cruz de cierta forma expresa la sorpresa del abordaje formal de Ripstein en este filme cuando dice:

A Ripstein no le son ajenos los personajes homosexuales; tampoco lo eran para Puig, el autor de *El beso de la mujer araña*, por lo que sospecho que la película original iba en una dirección que se perdió en el producto final. Quiero decir que en este film hay demasiado contenido gay a nivel de subconsciente.

De hecho tiene un claro subtexto gay al mostrarnos a jóvenes que no participan de las relaciones heteronormativas, que crean su propio mundo de ensueños donde el objetivo erótico siempre está en movimiento y se yuxtapone con la amistad y la culpa. Principalmente la idea de otredad, hace que la imagen erótica se confunda con la de amistad. Además, el otro también es el ser mismo que se desdobra, que sufre por no poder ser como quisiera (114).

Así pues, en lo que resta del artículo analizaré *El otro* con el fin de hacer hablar esas otras instancias del silencio que han censurado el contenido homoerótico que por lo demás claramente se expresa en las *imágenes gay*³ del filme, contenido que, como querría Mira, ha pasado “de contrabando”, de manera que, al fin, se muestre el amor que no se atreve a pronunciar su nombre. Para hacerlo, utilizo una perspectiva psicoanalítica en dos diferentes niveles. En un primer nivel, me baso en la teoría freudiana sobre los celos para revelar el verdadero objeto de deseo del protagonista, expresado en un juego de dobles y espejos.

En un segundo nivel, parto de la propuesta de Peter Brooks, quien utiliza el psicoanálisis freudiano para analizar los textos literarios, entre otras formas, haciendo una analogía entre texto y cuerpo, de manera que el primero también expresaría sus propios impulsos, tensiones y deseos, reprimidos y no reprimidos. Desde la perspectiva de este autor, en la propuesta freudiana habría un modelo para desarrollar una suerte de “textual erotics” (pos. 759)⁴. Dice Brooks:

I think we do well to recognize the existence of textual force, and that we can use such a concept to move beyond the static models of much formalism, toward a dynamics of reading and writing. In the motors and engines I have glanced at, including Eros as motor and motor as erotic, we find representations of the dynamics of the narrative text, connecting beginning and end across the middle and making of that middle—what we read through—a field of force (pos. 926).

Aunque —en sentido estricto— el autor no lo expresa en estos términos, de la propuesta de Brooks es posible postular la idea de que el texto narrativo, la propia dinámica del texto narrativo (y por ende, el texto filmico), genera también tensiones que pueden tratar de ocultar verdades incómodas mediante mecanismos formales, lo cual —y esta es la tesis principal del artículo— hace las veces de un mecanismo de represión o, para decirlo de otra manera, es otra forma de censura, un tipo de censura que “muestra ocultando” a partir de estrategias formales que, en el caso específico de *El otro*, funcionan como un juego en donde se dejan pistas que el espectador/lector deberá decodificar, como en el caso de un texto psicológico-policial.

³ Retomo este término en el sentido que Schulz-Cruz (16) le da: “Por imágenes gay, entiendo la iconografía del cuerpo masculino en relación con el objeto de deseo de un hombre por otro hombre, en un momento determinado. De esta manera, el sujeto *queer* queda circunscrito al deseo homoerótico, sea en un tiempo histórico, un pasaje temporal o durante toda una vida. El concepto de imagen gay ha sido concebido más que nada como un instrumento, un medio de acceso a la visualización de un cuerpo que no seguía la norma”.

⁴ Cabe aclarar que la propuesta teórica de Brooks claramente trata de alejarse de los abordajes típicos del psicoanálisis para el análisis de textos literarios, según los cuales se buscaría “the psychogenesis of the text (the author’s unconscious), the dynamics of literary response (the reader’s unconscious), or the occult motivations of the characters (postulating an “unconscious” for them). It is rather the superimposition of the model of the functioning of the psychic apparatus on the functioning of the text that offers the possibility of a psychoanalytic criticism. And here the intertextual reading of Freud’s masterplot with the plots of fiction seems a valid and useful move” (pos. 2030). Esta postura no contradice el primer nivel de análisis que propongo, que se centra no tanto en analizar el inconsciente de los personajes como en aplicar la teoría freudiana de los celos para abonar a la tesis de que es mediante mecanismos formales que la homosexualidad del protagonista se ha censurado.

El juego de dobles y la proyección de la homosexualidad

Tanto el cuento de Ocampo como la adaptación cinematográfica de Puig y Ripstein pueden enmarcarse, en términos narrativos, en la larga tradición de las historias de dobles que ha sido desarrollada por distintos autores desde múltiples perspectivas y con diferentes objetivos⁵.

Dado que el guion del filme es una adaptación de un cuento de Silvina Ocampo, es necesario abordar, aunque sea de manera general, la forma en que la autora ha desarrollado el tema de los dobles en su narrativa. De acuerdo con Patricia Klinberg, a diferencia de Borges, el juego especular de Silvina Ocampo no se centra en preocupaciones filosóficas, sino en desarrollar aspectos psicológicos de sus personajes, especialmente de los personajes femeninos. Los cuentos de la escritora argentina “deliberadamente ponen en evidencia la construcción del sujeto como unidad falsa/ ficcional y esencialmente múltiple (...) desde sus primeros cuentos, Ocampo presenta lo que Labelle denomina una rebelión en contra de la identidad definida por el espejo” (Klinberg, “Silvina Ocampo” 272). Además del espejo, Ocampo utiliza otros medios para abordar el tema de la identidad, como los retratos pintados, las estatuas, las sombras, las fotografías, las descripciones y la figura del doble (276). Klinberg analiza estos recursos en varios de los cuentos de la escritora argentina contenidos en *Viaje olvidado*, como “El Mar”, “El vestido verde aceituna” y “La cabeza pegada al vidrio”, aunque la obra en donde se desarrolla con mayor amplitud el tema de la imagen especular, la identidad y el sujeto como unidad falsa es *Cornelia frente al espejo*.

Otra característica que Klinberg ha identificado en la narrativa de Ocampo a propósito del juego de dobles es el movimiento progresivo que se observa desde sus primeros cuentos en el tratamiento de la hostilidad entre dos personajes femeninos, en la mayoría de los casos, que sirven para representar las imágenes de la polarización patriarcal de la buena mujer versus la mala. “El impostor” sería uno de los primeros cuentos en los que el tratamiento del doble se abordaría con mayor agresividad y violencia aunque estos sentimientos sean proyectados en personajes masculinos (Klinberg, “The Mad Double” 30). Sin embargo, “the trajectory of Ocampo’s treatment of the theme of the female double has shown a roughly chronological process by which this remarkably creative woman has fought to see beyond the images of monster and angel” (Klinberg, “The Mad Double” 38).

Por otra parte, al analizar la figura del doble en los cuentos “La casa de azúcar” (en *La furia y otros cuentos*) y “Nosotros” (en *Las invitadas*), Andrea Carretero distingue entre dos tipos de desdoblamiento: el doble subjetivo (un desdoblamiento que nace del propio sujeto) y el doble objetivo (un sujeto observa el desdoblamiento de otro sujeto). El primer doble, a su vez, puede ser interno (el yo se fragmenta en dos personalidades diferentes) o externo (el gemelo, un yo duplicado en otro con el yo que se identifica).

Ambos modos plantean la desintegración de la concepción de la identidad y conciencia únicas del ser individual, y el personaje sufre un conflicto de desdoblamiento de la identidad por la presencia del doble. Este sujeto desdoblado se manifiesta en el mundo “cosificado” y manifestando características que reflejan su identidad. Por ello, este doble subjetivo puede manifestarse bien a través de un proceso de metamorfosis del personaje principal o bien adoptando una figura externa, que puede ser opuesta o complementaria (Carretero 4-5).

⁵ Cabe destacar los siguientes autores canónicos: E. T. A. Hoffmann (“El hombre de arena”, 1816), Edgar Allan Poe (“William Wilson”, 1839), Fiódor Dostoievski (*El Doble*, 1846), Robert Louis Stevenson (*El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, 1886). En el ámbito latinoamericano también se ha desarrollado ampliamente este tema. Es el caso, por ejemplo, de Leopoldo Lugones (“Un fenómeno inexplicable”, 1906), Felisberto Hernández (*Las hortensias*, 1940), Carlos Fuentes (“Las dos Elenas”, 1964), Julio Cortázar (“Axolotl”, 1956), Jorge Luis Borges (“La casa de Asterión”, 1949) y Bioy Casares (*La invención de Morel*, 1940), entre muchos otros.

Esta distinción es muy útil para entender la manera como en la adaptación de “El otro” se aborda el problema de la homosexualidad mediante la figura del doble, que analizaré a continuación. Al inicio del filme, sabemos que es Tabares (Ignacio López Tarso), el novelista amigo del señor Heredia (Abel Salazar), quien se encuentra con el diario en donde se va a narrar todo el triángulo amoroso entre Armando (Rafael Sánchez Navarro), Luis (Juan Ignacio Aranda) y Claudia/María (Aline Davidoff). De ahí, pues, que la estrategia narrativa sea más bien psicológica-policial: vamos descubriendo las pistas y las relaciones entre los personajes al mismo tiempo que Tabares, quien lee el diario. En contraste, en el cuento, se mantiene como sorpresa, hasta casi el final, que en realidad lo que estuvimos leyendo se trata de un diario. Además del cambio en el registro narrativo, esta diferencia tiene una gran relevancia en la adaptación al medio cinematográfico que repercutirá en la interpretación, por parte del espectador, de los hechos narrados.

En el filme hay un preludio más o menos largo en el que se introduce a Tabares y al padre de Armando, y en el que vemos al primero en su trayecto en tren rumbo a Santa Bárbara, donde se ubica la hacienda Los Cisnes. Este trayecto es importante porque durante él Tabares se encuentra con una pareja de novios que se pelean: el hombre le pide a la joven que no se vaya, y termina bajándose, mientras ella se queda y viaja en el mismo compartimento de Tabares.

Este encuentro aparentemente anodino es muy importante porque en el momento en que el escritor se encuentra con el diario de Armando y comienza a leerlo, el espectador de la película, de manera desapercibida, en realidad, comienza a ver *la historia que cuenta el diario*, pero *filtrada* por la imaginación del propio Tabares. Y este descuido u olvido, por decir así, abona a la confusión que se puede sentir al final de la película, pero, por lo demás, es completamente intencionado para generar el efecto de sorpresa en el desenlace y apuntalar la narrativa psicológica-policial. Dicho de manera simple: este encuentro fortuito permite que Tabares ponga el rostro de la pareja en los personajes de Luis y Claudia, que se los imagine con la fisonomía de los jóvenes en el tren.

Así, una vez que el escritor llega a la hacienda lo que comienza a leer es, supuestamente, el diario que Luis escribe una vez que está en el tren rumbo a la hacienda en donde vive Armando, su amigo. La imaginación de Tabares ya ha iniciado, pues en la pantalla vemos a Luis y a la mujer que viaja en su mismo compartimento, acompañada por su madre, con los rostros y cuerpos de la pareja que vio horas antes.

De ese primer encuentro cabe destacar algunos elementos: Luis habla de unas vacaciones (“las mejores de mi vida”, asegura) que pasó en la hacienda de su amigo hace cinco años; la mala fama que tiene Armando entre la gente del pueblo; el nombre de la joven, Claudia, quien lleva un collar con el nombre de María; y el coqueteo claramente sexual entre esta y Luis.

El principal equívoco (y el primer doble) con el que va a jugar el filme para abordar el triángulo amoroso es el nombre del supuesto objeto de deseo de los amigos: la mujer que para Luis se llama Claudia; y para Armando, María.

Por otra parte, en la primera secuencia en la que aparece Armando y que muestra el encuentro entre los amigos, hay varios detalles que llaman la atención. En primer lugar, la presentación de Armando como un personaje atormentado, oscuro y deprimido, cuyo discurso está lleno de silencios, indirectas,

atisbos a lo que en realidad lo inquieta. Luis se muestra desconcertado y, al parecer, incapaz de entender las indirectas que constantemente le espeta su amigo, como cuando sugiere que viene por indicaciones del señor Heredia a espiarlo, o como cuando le dice: “El campo te puede hacer mal... Te da tiempo para pensar... demasiado... Te enojas...”.

En segundo lugar, y acaso sea lo más importante, a partir del momento en que, desde una focalización subjetiva, vemos aparecer en la pantalla la figura de Armando –y durante toda esta secuencia–, de manera muy sutil y casi disfrazada, suena un arreglo de cuerdas (a cargo de Chucho Zarzosa) del tema principal de la película *No me platicues más*, de Vicente Garrido. Su letra describiría varias de las relaciones amorosas que se entablan entre los protagonistas, pero en este caso, como en toda la película cuando se refiere a los sentimientos homosexuales, las cuerdas suenan sin la estridencia con que fluyen al inicio y al final del filme. Sin embargo, la estrofa que mejor describe las emociones (y el desarrollo de eventos de toda la película) de Armando, como se mostrará, es: “Te quiero tanto que me encelo / hasta de lo que pudo ser / y me figuro que por eso / es que yo vivo tan intranquilo”.

Otra de las pistas importantes sobre aquello que sería la verdadera razón que atormenta a Armando se ofrece durante el diálogo que tiene lugar en la secuencia en donde Claudia y Luis se encuentran a escondidas en la hacienda. En ese momento, se muestra de modo muy evidente el interés que Claudia tiene más bien por Armando, y la desesperación de Luis por tener relaciones sexuales con ella.

Claudia: ¿Cómo era [Armando de joven]?

Luis: Como todos. Bueno, no. Él era el chistoso de la clase, pero casi no se llevaba con nadie. Dibujaba y... nunca tuvo novia.

C: ¿Nunca?

L: Yo creo que se enamoraba de muchas muchachas, pero... ninguna le hacía el menor caso.

C: ¿Por qué?

L: Pues porque nunca les decía nada, como si esperara que ellas le dijeran a él, pero nada...

C. Cuéntame más.

L: No sé, Claudia.

C: ¿Lo ves seguido?

L: Yo creo que soy su único amigo.

C: ¿Y platican?

L: Pues antes platicábamos más que ahora...

C: ¿Y de qué platican?

L: De todo.

C: ¿De mujeres?

L (*riendo*): No, de mujeres no.

Este diálogo, junto con la secuencia descrita antes, termina por caracterizar el personaje de Armando, y evidencia el tema de sus preferencias sexuales: un hombre que nunca ha tenido novia y que nunca habla sobre mujeres con quien muy probablemente sea su único amigo. Como ocurrirá varias veces a lo largo del filme, Armando llega a interrumpir e imposibilitar la consumación del acto sexual entre Luis y Claudia. Cuando el primero le pide al segundo que le muestre a la muchacha con la que estaba y no encuentra a nadie ahí, le dice: “Mentiroso, como siempre; lo que quieres es *darme picones*”, es decir, celos.

Como si se tratara de una respuesta ante los *picones* de su amigo, a la mañana siguiente Armando le deja una nota en la que dice que tiene una cita con una muchacha, María. A partir de ese momento

comenzará a desarrollarse el tema de la mujer duplicada: Claudia/María, y la pregunta, por parte del espectador, de si en verdad se trata de la misma, especialmente porque, como más adelante sabremos por las pesquisas de Luis, María, la supuesta novia de Armando, en realidad se habría suicidado cinco años antes.

Una de las dos secuencias en donde se muestran con mayor claridad las imágenes gay es aquella en la que ambos amigos están en el lago con la intención de tomar un baño. Ahí, vemos a Luis quitarse la ropa hasta quedar en calzones, mientras Armando mira el cuerpo de este con deseo y timidez, y luego se niega a quitarse la ropa y bañarse con él. Pero lo más revelador de la secuencia es cuando Armando le pide a este que salga del agua, que cierre los ojos y que jueguen a que adivina sus pensamientos. Entonces, mientras ambos tienen los ojos cerrados, Armando comienza a describir a la mujer de la que Luis está enamorado; luego aparece Claudia/María, quien se mete a nadar en el lago en ropa interior mientras Armando la sigue describiendo. En ese momento, molesto, este increpa a Luis, pues se da cuenta de que ambos estarían enamorados de la misma mujer. Luis niega que se trate de la misma mujer, y le dice: “Nadie me contó de ella. Ella estaba nadando ahí, atrás de ti, y *tú no la quisiste mirar*. (...) *tú estabas demasiado ocupado conmigo*, desconfiando de mí, pensando en que te la iba a robar”. En las imágenes se muestra lo que podría expresarse así: Armando no tiene ojos para ella (o las mujeres), aunque esté(n) ahí, frente a él, prácticamente desnuda(s); lo que contrasta con la mirada que dirige al cuerpo de su amigo.

De ahí en adelante se instala completamente el tema de la paranoia entre los amigos, particularmente de Armando; ambos comenzarán a espiarse con el pretexto, supuestamente, de descubrir si en verdad se trata de la misma mujer. Así, unas cuantas secuencias después, de manera coqueta, Armando le da picones a Luis cuando le confiesa que se va a encontrar con María, su novia, en un lugar cercano a la hacienda, y le dice: “Tú no me vayas a ver, no me gusta que espíen; eso no me excita”, lo que en realidad es, evidentemente, una invitación a que lo haga.

En efecto, en la siguiente secuencia (la segunda en donde con mayor claridad se muestran imágenes gay) vemos a Luis espiando a Armando entre los arbustos, mientras este, después de hacer algunos disparos con su rifle, se sienta a la sombra de un árbol y comienza a masturbarse por encima del pantalón, con los ojos cerrados (muy probablemente sabiéndose espiado, lo que contradiría su afirmación de que eso no lo excita), mientras Luis mira atentamente la escena. Armando se queda dormido, y Luis lo despierta para preguntarle sobre su novia, con lo que confirma que su amigo está delirando. A partir de ahí, la paranoia y los celos de Armando aumentan, a tal punto que comienza a perseguir y a espiar a su amigo en todos y cada uno de sus encuentros con Claudia/María.

De acuerdo con Freud, habría tres distintos grados de celos particularmente intensos, que corresponderían a los celos normales, los proyectados (cuando quien ha sido infiel proyecta este hecho sobre la otra persona) y los delirantes. Sobre estos últimos, Freud afirma lo siguiente:

También éstos nacen de tendencias infieles reprimidas; pero los objetos de las fantasías son de carácter homosexual. Los celos delirantes corresponden a una homosexualidad y ocupan con pleno derecho un lugar entre las formas clásicas de la paranoia. Como tentativa de defensa contra un poderoso impulso homosexual podrían ser descritos (en el hombre) por medio de la siguiente fórmula: No soy yo quien le ama, es ella (“Sobre algunos mecanismos” 2612).

Esta explicación de Freud con respecto a los celos delirantes puede vincularse con la manera específica en que el tema del doble se desarrolla en la adaptación cinematográfica del cuento de Ocampo, y el consecuente cambio en el registro narrativo: de lo fantástico a lo psicológico-policial, como ya se mencionó. Así pues, uno de los dobles más importantes del filme, Claudia/María, se utiliza para proyectar en ella(s) los celos que Armando siente por el amor de Luis, su amigo: Armando no está celoso de él, sino de ella, de quien Luis está enamorado. Eso explicaría la forma como el primero casi siempre se desquicia cuando el amigo le habla de lo mucho que le gusta Claudia, o cuando constata el deseo sexual de Luis por esa mujer. Es una forma de seguir prolongando su martirio, ese amor inconfesable que parece estar en el centro de los silencios, de las frases inconclusas, las evasivas y las indirectas de Armando cada vez que habla con Luis: no soy yo, Armando, quien lo ama, es ella, Claudia/María.

Por otra parte, el doble más importante de todo el filme, Armando/Luis, es utilizado también en otro sentido que apuntala la interpretación de la homosexualidad reprimida de Armando (y en el discurso filmico). Al estudiar la representación de los dobles en la literatura desde la perspectiva psicoanalítica, Otto Rank explica que en ellas el principal perseguidor tiende a ser el propio yo, “la persona que antes se amó más que a ninguna, y entonces dirigen su defensa contra ella. Esta concepción no contradice la etiología homosexual de la paranoia. Sabemos, como ya se mencionó, que el objeto de amor homosexual se elige al comienzo con una actitud narcisista hacia la imagen propia” (120).

Al final de la película, se nos revela que en realidad todo lo que habíamos visto representado en función del relato del diario no había sido escrito por Luis, sino por el propio Armando, quien de esta manera es capaz de desdoblarse en un amigo imaginario, quien lo perseguiría (espiaría, por instrucciones del padre) y a quien también persigue (espía) para conocer sus devaneos sexuales con el supuesto objeto del deseo de ambos.

En el ensayo de Freud sobre lo siniestro, el psicoanalista señala:

Pero no sólo este contenido ofensivo para la crítica yoica puede ser incorporado al “doble”, sino también todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío (“Lo siniestro” 2494).

Así, el doble Armando/Luis cumple la función inversa que el doble Claudia/María: Armando proyecta en Luis una imagen de masculinidad, o acaso sería mejor decir, un ejercicio de masculinidad que su propia preferencia sexual le impide llevar a cabo, es decir, sentir atracción sexual por las mujeres y tener sexo con ellas. En este sentido, resulta muy interesante el hecho de que cada acercamiento sexual de Luis con Claudia es interrumpido por la presencia del propio Armando o por los desmayos de ella, quien en cualquier caso parece incapaz de sentir placer: está prácticamente inconsciente cada vez que algo semejante tiene lugar. Más aún: cuando por fin Luis y Claudia supuestamente tienen sexo mientras Armando los espía, ella se desmaya, y además, hay una elipsis de todo el acto sexual (en sentido estricto, daría la impresión de que en realidad Luis la viola, pues hasta donde vemos, ella está tendida sobre la cama, inconsciente, mientras él devora su cuerpo); el siguiente corte nos muestra el momento en que Luis se pone los pantalones y se despide de ella. Tan grandes son la represión y los celos de Armando que ni en su propia imaginación (recordemos que lo que vemos es el relato perteneciente a su diario)

puede representarse la relación sexual de su amigo con su supuesta novia; o, para decirlo en términos más amplios, el acto sexual de un hombre con una mujer. Esta afirmación también se confirma cuando en la única secuencia de todo el filme en que vemos a Armando con María él la rechaza violentamente cuando ella comienza a quitarse la ropa, y la llama “puta”, que, traducido en términos freudianos, es como si dijera: “yo no soy *puto*; la puta eres tú”.

El último juego de los dobles y la trampa de la heteronormatividad

Como en todo relato policial, solamente nos falta amarrar algunos cabos sueltos, acaso los menos evidentes y los más importantes, que apuntalan la tesis de este artículo: la represión de la homosexualidad de Armando y de sus sentimientos amorosos con respecto a Luis, su único amigo, su inconfesado amor.

En la última secuencia perteneciente al diario, vemos a Armando confrontar a Luis cuando descubre la carta que este le habría escrito al padre de aquel externándole su preocupación por la salud mental de su amigo. Armando le dice a Luis: “Tú vienes a espiarme, a *delatarme*, y de paso me robas a lo que más quiero (...) y me indigna que tu inmundada saliva manche los labios puros de una muchacha pura. Yo siempre soy el culpable, tú el inocente, cuando eres tú el verdadero criminal, y yo tu víctima”.

Lo curioso es que plantee el hecho de que Luis le haya “robado” a la novia en esos términos, especialmente después de que vio cómo tenían sexo poco tiempo antes. No es ella, la “muchacha pura”, la víctima (probablemente de una violación); es él, quien ha tenido que ver cómo su amigo la manchaba con su “inmundada saliva”. El diario termina con el grito de auxilio de Luis: “Armando está loco, me quiere matar... Al lago... Al lago...”.

Lo que sigue a continuación es el descubrimiento por parte de Tabares en su papel de detective (al mismo tiempo que los espectadores) de que el diario de Luis en realidad fue escrito por el propio Armando, y de que los rostros y cuerpos de los personajes del triángulo amoroso fueron imaginados por él, con excepción del de Armando.

La confusión termina por aclararse (o esa es la intención narrativa) cuando en el funeral vemos llegar al verdadero Luis con su esposa, y no es casualidad que la última explicación que querría cerrar el relato o quitarle cualquier forma de ambigüedad recaiga en el discurso del señor Heredia, el padre, cuando al recibir el pésame del verdadero Luis le reclama:

A buena hora te presentas. Cuando él está muerto. Luis, el amigo de mi hijo. Cinco años demasiado tarde... el amigo que le robó la novia. Se la llevo con él, que le hizo un hijo que no le dejó tener, que permitió tranquilamente que sus papás la mandaran de regreso a otro pueblo, que no estuvo nunca cuando ella quiso matarse...el amigo que no volvió en cinco años, sino hasta hoy, hoy que mi hijo está muerto.

Para rematar este cierre, que quisiera despejar cualquier tipo de duda, a continuación se ve a Luis abandonar a su esposa para encontrarse con la verdadera María (Patricia Rivera) en el cuarto de Armando para tener relaciones sexuales, mientras suena fuerte, como música intradiegetica, “No me platiques más”, como si de esta manera, también, se quisiera despejar la duda sobre el tema de la película: la letra de la canción aludiría al amor entre Luis y María, lo cual, evidentemente, no tendría sentido.

Más que cerrar las interpretaciones del relato, este final abre más dudas, sobre todo por las incongruencias o inconsistencias que deja: no solo el hecho de que, frente a la esposa de Luis, el señor Heredia le reclame todas las bajas que habría hecho con la verdadera María, o que, a pesar de estas, ella, al verlo, inmediatamente se dirija, en pleno funeral, al cuarto del muerto para tener sexo, como si se revolcaran sobre la tumba de Armando, como si, insensiblemente, se burlaran del dolor que, supuestamente, lo habría llevado a suicidarse. Esta forma de mostrar a la verdadera María contradice toda la idealización con la que estaba representada en el diario de Armando, toda su supuesta pureza. No solamente físicamente las dos mujeres son muy diferentes (una blanca y la otra morena); mientras la del diario, en efecto, parece más bien recatada y virginal, la real se presenta más bien vulgar, lasciva.

Otra inconsistencia (o pista para descifrar el subtexto del filme) es que Armando hubiera mantenido una relación epistolar durante varios años con María (recordemos que, al ver la letra de esas cartas, Tabares corrobora que es la misma letra del diario, lo que confirma la identidad de su autor), a pesar de su infidelidad y de lo mucho que lo había lastimado; o peor aún, a pesar de que ella estaba casada con otro hombre, el taxista del pueblo.

Una más es que, en el relato del diario, María, de acuerdo con las pesquisas de Luis por el pueblo, se hubiera suicidado cinco años antes. ¿Por qué Armando habría dejado asentado ese supuesto suicidio en su relato imaginario?

Estas dudas/inconsistencias se despejan en buena medida si no perdemos de vista que, en realidad, el diario de Armando, que abarca casi toda la película, pertenece a la forma en que este *se imagina el reencuentro con su amigo*, Luis. Y este es el último juego de los dobles: el desdoblamiento del relato mediante la imaginación de Armando. Es decir, contrario a lo que un espectador poco atento podría pensar en un primer momento, el diario no da cuenta de los hechos que habrían pasado cinco años atrás. Desde el inicio, las pistas están ahí, a la vista de todos.

Recordemos que al inicio de la narración del diario, Luis (Armando) explica que *hace cinco años* que no visita a su amigo. Y el principal equívoco, en este caso para Armando, que inicia toda la narración y los desdoblamientos del diario, se produce cuando se entera de que *alguien* viene de visita a la hacienda, enviado por su padre. Esto lo sabemos por un trabajador de la hacienda que es interrogado por Tabares cuando este trata de encontrar los rastros de Luis, el amigo, quien habría matado en un duelo a Armando, según el diario. El trabajador le dice: “Lo único que supimos es que venía un visitante de parte del padre del joven, entonces Armando se puso muy mal. (...) Cuando Armando supo que *alguien* venía, le dio como un ataque, entonces se encerraba en su cuarto y escribía todo el día en este cuaderno”⁶. Intrigado, Tabares pregunta: “¿Para qué escribía esto?”, “Pues para que *alguien* lo leyera, seguramente”, contesta el trabajador.

En otras palabras, es Luis a quien Armando espera todo este tiempo, y ese *alguien* para quien está escrito no es otro que él. La interpretación heteronormativa de los hechos expresada en las palabras del padre, y que quería imponerse sobre el relato, es que el anuncio de la llegada de un visitante del

⁶ Este equívoco, desde luego, es generado por el padre. Al inicio del filme, lo vemos escribir la respuesta a la carta de su hijo, en donde le dice: “Cómo me entristeció tu carta. No iré porque tú no quieres verme, pero te ruego que *trates bien a un amigo* que irá a Los Cisnes. Me pidió que lo dejara pasar unos días de descanso en el campo”. Se puede decir que, en cierta forma, el culpable de que su hijo prefiriera suicidarse antes de ver de nuevo a Luis es el propio padre.

padre avivaría los recuerdos dolorosos de cuando Luis, su mejor amigo, le robó a su única novia. Y esta situación lo habría llevado a suicidarse.

Esta interpretación no se sostiene por las inconsistencias mencionadas antes, es decir, el hecho de que mantuviera una relación epistolar con María incluso a pesar de lo que hizo con su amigo y de estar casada con otro hombre. Y aquí es donde el tema de la película resuena con toda la estridencia que había querido pasar disimulada en el momento en que *Armando imagina el reencuentro con su amigo*: “No quiero ya saber / qué pudo suceder / en todos estos años / que tú has vivido con otras gentes / lejos de mi cariño (...) No me platiques ya / déjame imaginar / que no existe el pasado / y que nacimos, el mismo instante / en que nos conocimos”.

Hay dos cabos sueltos más que es necesario atar y que no están claramente expresados en el relato. El primero es la relación de Armando con su padre. Y el hecho de que este se nos presente como un hombre sensible y sinceramente preocupado por su hijo hace aún más difícil de entender por qué Armando lo odia tanto que incluso fantasea con su muerte. En la carta que inicia la historia, este le escribe: “No quiero que vengas a verme, no quiero ver a nadie. No te quiero ver a ti. Ayer maté al último cisne que quedaba en la hacienda. Pensé que alguien te podía matar a ti. No me dio lástima”. Se podría especular que habría algún tipo de sospecha por parte del padre no solo de la salud mental de su hijo, sino respecto a las razones que lo orillan a permanecer solo, sin novia pues. De cualquier manera, el discurso del padre (expuesto ante los demás personajes) en el funeral de su hijo tendría que ser sospechoso, especialmente por la clara intención, como ya se mencionó, de borrar cualquier duda sobre la verdadera razón del suicidio de su hijo y de sus preferencias sexuales.

El último cabo suelto que quiero abordar es, precisamente, el relativo al suicidio de Armando. Llama la atención que en el diario de Luis se afirme que María se habría suicidado cinco años antes. De boca del señor Heredia nos enteramos de que más bien ella “quiso matarse”, presuntamente por amor, por despecho, ante el abandono y la partida de Luis.

El tema del suicidio ya está anunciado desde la carta que envía Armando a su padre, en donde le dice: “Ayer maté al último cisne que quedaba en la hacienda”. Al estudiar el símbolo del cisne en la obra de Rubén Darío, Cuello aborda los distintos significados a los que este animal está asociado; me interesa destacar tres: como imagen de deseo sexual, de hermafroditismo y como la realización suprema de un deseo, “a lo cual alude su supuesto canto antes de morir. Chevallier lo relaciona con los elocuentes juramentos del amante antes de la muerte amorosa” (Cuello 137). Al abordar el tema de la culpa en la literatura de los dobles, Rank señala:

El frecuente asesinato del doble, por medio del cual el protagonista trata de protegerse en forma permanente de las persecuciones de su yo, es en verdad un acto suicida. Es, por cierto, una forma indolora de matar a un yo distinto: una ilusión inconsciente de la división del yo malo, culpable, separación que, además, parece ser la condición previa de cada suicidio (125-126).

El desdoblamiento de Armando en el Luis ficcional del diario tiene varias funciones. Una de ellas, como ya se mencionó, es proyectar una masculinidad imposible de ejercer para Armando. La segunda, muy relacionada con la anterior, sirve para dividir su yo “bueno” o ideal (Luis) y su yo “malo” (homosexual), que sufre y tiene sentimientos de culpa (Armando). En la fantasía de Armando (que vemos expresada

en el relato del diario), Luis lo persigue, lo espía por órdenes de su padre, para *delatarlo*. El yo bueno acosa al yo malo. Y esta situación paranoica termina con el suicidio, con el asesinato del doble, como sugiere Rank. Sin embargo, en esta historia, esta aseveración tiene una peculiaridad: no se trata de una forma indolora de matar a lo que se proyecta fuera como malo, culpable; se termina por matar a lo que se desprecia, lo que no se puede aceptar: a sí mismo. Y aquí es donde resuena con fuerza el último diálogo entre los amigos, en el que Armando le dice a Luis: “Yo siempre soy el culpable, tú el inocente, cuando eres tú el verdadero criminal, y yo tu víctima...”. En la narrativa, es como si Armando le exigiera a Luis, su proyección yoica idealizada: ven y mata ese yo que desprecio, que no puedo aceptar, o que tú, en tu inocencia, no quieres ver. El homosexual no soy yo; el homosexual es el otro.

Decía que el suicidio está anunciado desde el principio del filme con la confesión, por parte de Armando, de que había matado al último cisne con vida de la hacienda del padre. Si atendemos los significados que este símbolo tiene en la literatura, es como si con este acto Armando hubiera intentado matar su hermafroditismo, por decir así, su verdadero deseo sexual, y al suicidarse después de haber dejado un diario (o una cifrada carta de amor, según se vea) dedicado a Luis, hubiera hecho “un juramento de amor antes de la muerte amorosa”.

Y aquí cobra relevancia el otro juego de dobles, el de Claudia/María, y una aseveración que generaba mucha confusión en el relato imaginario de Armando: que María se hubiera suicidado cinco años antes, después de la visita real de Luis a la hacienda. Como sabemos, ninguna de las dos Marías, la ficcional y la verdadera, se mata; la real, incluso se casó, siguió viviendo en Santa Bárbara y mantuvo una relación epistolar con Armando. Si seguimos el argumento de que el doble escritural Claudia/María sirve para proyectar los celos de Armando por el amor heterosexual de su amigo, el suicidio real de aquel sería otra forma cifrada de declarar su amor: ella, a quien tú amabas, intentó matarse por tu rechazo o tu partida; yo, que te amo, y a quien tú no puedes amar, me mato por ti.

La otra forma de censura. Reflexiones finales

Como Mira y Schulz-Cruz han señalado, históricamente la representación abierta de la homosexualidad se ha rechazado en las producciones filmicas de México y de otros países. Esto ha llevado, como se mencionó al inicio del artículo, a que los directores que querían abordarla la codificaran y dejaran pistas para que el público homosexual pudiera decodificarla.

Como se mostró, en el caso específico de la adaptación Ripstein-Puig, parece como si se hubiera puesto a los espectadores a jugar a decodificar el contenido homoerótico de la película de manera muy velada, aprovechando el cambio en el registro genérico del relato filmico: contando una historia de amor homosexual en clave psicológica-policia. Las pistas, todas, están ahí; nada más hace falta ir tras ellas y unir las, de manera que la narrativa revele lo que había pasado de contrabando, para utilizar la expresión de Mira, o también, para hacer manifiesto el contenido latente que había sido reprimido o censurado en el desarrollo del filme.

Con respecto a “El impostor” y el tema de los dobles, es interesante señalar que si bien en el cuento lo que se desarrolla es una crisis de identidad de Luis, quien conforme avanza el relato comienza a adoptar características de Armando, y en este sentido –como lo han señalado los estudios citados–, el

tema del doble se centra en el aspecto psicológico de los personajes, la adaptación de Ripstein-Puig respetaría al menos una de las características de la cuentística de Ocampo, señaladas por Klinberg: el cuestionamiento de la unidad del sujeto mediante imágenes especulares. De manera puntual, en la adaptación cinematográfica se utiliza el recurso del doble subjetivo, como lo caracteriza Carretero, con el fin de abordar el problema de la identidad pero referida a la preferencia sexual del protagonista.

Y esto nos lleva a una última reflexión. Independientemente de si esa fue la intención de Ripstein-Puig o no (lo cual resulta irrelevante para el tipo de análisis cinematográfico formal que hemos desarrollado), lo cierto es que hay una forma de censura de la homosexualidad en *El otro*. Además de las tres mencionadas por Mira, relacionadas con las decisiones de los creadores, las preferencias del público y la prohibición explícita de las autoridades, habría que mencionar otra, la que guio el artículo: la represión –si atendemos a la propuesta de Brooks con base en el psicoanálisis freudiano– de los contenidos homosexuales de un filme, los cuales, como se mostró, también pueden ser reprimidos *formalmente*, es decir, atendiendo a las formas propias de representación, en este caso, cinematográfica. Esta situación puede resultar útil para quienes hacen análisis textuales, pues plantea la posibilidad de buscar otras *formas* de hacer hablar ese silencio que no quiere pronunciar su nombre.

Declaraciones finales

Implicaciones éticas: El autor declara que no hubo implicaciones éticas en la preparación, escritura y publicación de este artículo.

Financiación: No se recibió financiación para efectuar esta investigación.

Conflictos de intereses: El autor declara que no hay ningún conflicto de intereses vinculado con la preparación, escritura y publicación de este artículo.

Referencias

- Aguilera, Antonio. “Arturo Ripstein, un cine entre tragedia griega y naturalismo”. *Procesos Históricos*, núm. 31, 2017, pp. 107-122. <https://www.redalyc.org/pdf/200/20049680010.pdf> Fecha de acceso: 20 de febrero de 2024.
- Aguirre, Dulce. “Del estereotipo a la performatividad del género en una secuencia de *El lugar sin límites* (1977), de Arturo Ripstein”. *Cuicuilco*, vol. 19, núm. 54, 2012, pp. 241-260. <https://www.redalyc.org/pdf/351/35126359013.pdf> Fecha de acceso: 26 de agosto de 2024.
- Arratia, Ana. “La construcción del primer protagonista homosexual en el cine mexicano: ‘La Manuela’, en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein (1977)”. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 75, 2022, pp. 181-211. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-719X2022000100181 Fecha de acceso: 26 de agosto de 2024.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Knopf Doubleday Publishing Group, 1984. Kindle.

- Bocchino, Adriana. “Sobreescrituras. La cara del villano como el ‘espejo’ en Las Meninas”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 634, 2003, pp. 31-40. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-escrituras-la-cara-del-villano-como-el-espejo-de-las-meninas-932660/> Fecha de acceso: 20 de abril de 2024.
- Carretero, Andrea, “*Esa cara que no es la misma cara*”: *La figura del doble en dos cuentos de Silvina Ocampo*. 2019. Universidad Complutense de Madrid, trabajo de grado de maestría.
- Cuello, Tatiana. “El símbolo del cisne en Rubén Darío”. *Revista de Literaturas Modernas*, vol. 47, núm. 1, 2017, pp. 135-150. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/12344/09rlm.pdf Fecha de acceso: 20 de julio de 2024.
- Freud, Sigmund. “Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad”. *Obras completas*, tomo 19. Losada, 1997, pp. 2611-2618.
- . “Lo siniestro”. *Obras completas*, tomo 18. Losada, 1997, pp. 2483-2505.
- Klinberg, Patricia. “The Mad Double in the Stories of Silvina Ocampo”. *Latin American Literary Review*, vol. 16, núm. 32, 1988, pp. 29-40.
- . “Silvina Ocampo frente al espejo”. *Inti*, núm. 40/41, 1994, pp. 271-286.
- León Farías, Isaac. “Las estaciones del infierno. El cine de Arturo Ripstein”. *La Gran Ilusión*, núm. 7, 1997, pp. 125-134. <https://hamamarino.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/12/las-estaciones-del-infierno.pdf> Fecha de acceso: 20 de mayo de 2024.
- Mira, Alberto. *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. EGALES, 2008.
- Ocampo, Silvina. *Cuentos completos*. Emecé, 1999.
- Rank, Otto. *El doble*. Ediciones Orión, 1976.
- Schulz-Cruz, Bernard. *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío 1970-1999*. Fontamara, 2008.
- Todorov, Tzvetan. “Tipología de la novela policial”. *Poétique de la prose*. Seuil, 1971.
- . *Introducción a la literatura fantástica*. Premia editora de libros, 1981.