

## Artículos

Nayibe Bermúdez Barrios\* (University of Calgary)

## Ilona llega con la lluvia de Sergio Cabrera: representación, dialogismo y negociación\*\*

Primera versión recibida: junio 20 de 2006;  
versión final aceptada: agosto 17 de 2006

### Resumen

Por medio de las simetrías y paralelismos, el *voice-over* y la represión del amor lésbico, *Ilona llega con la lluvia* (1996), del director colombiano Sergio Cabrera, enfatiza los procesos dialógicos de representación de la protagonista. Aunque el filme consigue destruirla en vez de retratar su éxito para auto-representarse como agente, las instancias en las que Ilona manifiesta su creatividad y aquéllas en las que construye una comunidad de intereses con Larissa, la otra mujer importante en la trama, dan cabida a la negociación estratégica con las técnicas de representación para crear tiempos-espacios alternos y resquebrajar las limitaciones temáticas del filme.

Palabras clave: Negociación, dialogismo, heterotopía, espacio *off*, lesbianismo.

---

\*Profesora del Department of French, Italian and Spanish, de la University of Calgary. University of Kansas (1996-2001). Spanish. Specialization: Twentieth-Century Spanish American Literature, emphasis on fiction and film. Minor: Film studies. Ph.D., 2004. Este ensayo es parte de una investigación sobre cómo las mujeres de clases privilegiadas negocian con discursos hegemónicos y experiencias enclaustrantes que buscan limitar sus opciones. El manuscrito, que analiza novelas y filmes latinoamericanos recientes, está en su fase final de revisiones. E-mail: nbermude@ucalgary.ca

\*\* Agradezco a Danny J. Anderson y a Anthony Wall por su atenta lectura y sus comentarios a versiones previas de este ensayo.

## Abstract

Ilona arrives with the rain by Sergio Cabrera: representation, dialogism and negotiation

The use of technical devices such as symmetrical structures, parallelisms, and voice-over narration, as well as the repression of explicit lesbian links in Sergio Cabrera's *Ilona llega con la lluvia* (*Ilona Arrives with the Rain*, 1996) work to emphasize dialogic processes of representation. Instead of allowing Ilona to self-represent herself as an agent, the film manages to destroy the protagonist. However, the sequences that portray her resourcefulness and creativity, together with those in which she succeeds in creating a community of interests with Larissa, the other important woman in the plot, generate interstices for the artful negotiation with the proposed representation. At the same time, the strategies of negotiation also help create heterotopic and heterochronic spaces that dramatize the thematic limitations of the film.

Key words: Negotiation, Dialogism, Heterotopy, off space, Lesbianism.

Basado en la novela *Ilona llega con la lluvia* (Álvaro Mutis, 1988), el filme homónimo del director colombiano Sergio Cabrera presenta una protagonista que trata de negociar con las fuerzas de su entorno que intervienen en su formación como sujeto social. Las estrategias de representación, además, sirven para retratar los procesos de negociación en que se inmiscuyen los personajes, en particular los femeninos. Es más, el proceso mismo de representación repite el tema de la negociación al nivel de las técnicas.

En la película se sugiere una Ilona capaz de cierto grado de agencia para actuar, pero por medio de la visualidad, especialmente la creación de una relación entre la cámara fotográfica y la cámara cinematográfica, el énfasis en la escritura de cartas y su recepción, el empleo del *voice-over* y la represión del amor lésbico, el filme acentúa el proceso mismo de representación de la protagonista, pero consigue destruirla en vez de retratar su éxito para auto-representarse como agente<sup>1</sup>. No obstante, las instancias en las que Ilona manifiesta su creatividad y aquellas en las que construye una comunidad de intereses con Larissa, la otra mujer importante en la trama, dan cabida a la negociación estratégica y dialógica con las técnicas de representación para crear tiempos-espacios alternos y resquebrajar las limitaciones temáticas del texto.

---

<sup>1</sup> Uso las categorías de sonido presentadas por Francesco Casetti y Federico di Chio. En esta tipología, el *voice-over* comprende todos los sonidos pertenecientes a la categoría de lo no diegético, así como el sonido diegético interior, es decir, aquel cuya fuente emana del pensamiento de los personajes (99-100).

En el presente ensayo, el concepto de negociación describe los mecanismos que permiten que la tradición y la auto-determinación confluyan para el surgimiento de entidades fluidas, o por lo menos, para la problematización de los modos de representación que restringen el surgimiento de tales zonas de identidad. El término negociación parte de formulaciones trabajadas por Druscilla Cornell (5), Christine Gledhill (68) y Elaine Orr (xi) y está intrínsecamente ligado a los conceptos de subjetividad y de subjetivización<sup>2</sup>. Este último se refiere al proceso por el cual diferentes formaciones sociales tales como el género sexual, la clase social, la etnia, la raza, y el nacionalismo, entre otras, se inscriben en el cuerpo. Ya que la subjetividad consiste en un continuo proceso de reinvencción y de reposicionamiento del sujeto, es lícito escudriñar las formas en las que las ideologías hegemónicas buscan incidir en su formación. Más allá de eso, es sobre todo necesario indagar cómo la negociación con estas ideologías repercute en la reconstrucción autónoma del sujeto. Esto último presupone un componente importante de auto-determinación para la reformulación de espacios más dignos y habitables.

Realizada en 1996, *Ilona llega con la lluvia* fue filmada en Cuba bajo la producción de las compañías colombianas Producciones Fotograma y Caracol Televisión y de la italiana Emme, S.R.L y contó con la participación de actores colombianos, cubanos, españoles e italianos. Algunos de los actores, entre los que se cuentan Fausto Cabrera, Luis Fernando Múnera y Humberto Dorado, en el papel de Maqroll, han sido asiduos colaboradores de Sergio Cabrera y han aparecido en sus películas *La estrategia del caracol* (1993), *Águilas no cazan moscas* (1994), *Golpe de estadio* (1998) y *Perder es cuestión de método* (2005). El español Imanol Arias, famoso en Latinoamérica por su actuación en *Camila* de María Luisa Bemberg (1984), hace el papel de Bashúr<sup>3</sup>. Las protagonistas Ilona y Larissa son interpretadas respectivamente por la colombiana Margarita Rosa de Francisco y la española Pastora Vega. Mirta Ibarra, la conocida actriz cubana, aparece brevemente en el papel de doña Rosa, la dueña de la casa donde Ilona y Maqroll instalan el burdel, y el italiano Antonio Iuorio interpreta al intrigante contrabandista Stavropoulos. Esta colabora-

---

<sup>2</sup>Según Gledhill, el término negociación implica la yuxtaposición de lados contrarios en un proceso continuo de toma y dame (68). Aunque su modelo parte de dinámicas de producción y recepción del texto cultural, encuentro que su definición es suficientemente amplia como para aplicarla al sujeto. Asimismo, el trabajo de Cornell, el cual no necesariamente define o nombra la negociación, permite una implicación negociadora del sujeto con sus circunstancias vitales ya que según ella, el proyecto de individuación requiere de las condiciones necesarias para renovar la imaginación, incluida la posibilidad de re-imaginar quién se es y quién se quiere devenir (5). En última instancia, para nuestra definición de la negociación han sido importantes las consideraciones de Orr sobre la negociación del sujeto con las leyes y códigos, por medio de hábiles movimientos y concesiones, para crear una sociedad mejor (xi).

<sup>3</sup>Imanol Arias también actúa en la penúltima película del director colombiano, *Severo Ochoa: La conquista de un Nobel* (2001).

ción internacional recrea el aire cosmopolita de la novela de Mutis; pero más allá de eso, da pie para la creación de una trama de aventuras en la que el desarrollo de los personajes con respecto a la relación tiempo-espacio cobra singular importancia. Aunque las características transnacionales de producción de esta cinta aluden a múltiples niveles de negociación dentro del propio medio filmico, tales como los relacionados con la producción y la distribución, la negociación de la que nos ocuparemos ocurre al nivel de la trama<sup>4</sup>. Ésta se presenta por medio de las técnicas narrativas y a través del ambiente de pluralidad discursiva social que permite la dialogía o dialogismo bajtiniano. Si la pluralidad discursiva propicia el conjunto de visiones del mundo y de condiciones sociales, culturales, políticas e históricas que estratifican el lenguaje como fenómeno social, el dialogismo concretiza las manifestaciones o voces individuales como eco de otras voces que interactúan de manera variada y creativa con respecto a las visiones y expectativas de un mundo pluridiscursivo (Bajtín, 263, 275). Por ser una película que reverbera con una multiplicidad de voces y de puntos de vista en pugna dialógica encuentro los conceptos de pluralidad discursiva y dialogismo altamente productivos para explicar las complejas y contradictorias visiones sobre lo representado que pululan en el texto filmico<sup>5</sup>. Estos términos pueden ayudar también a complicar el análisis si se extienden hacia el examen de otros códigos, en particular la dinámica tiempo-espacio, que concretiza la negociación por el surgimiento de zonas e identidades intermedias o liminales, personificadas sobre todo por Ilona y Larissa.

El filme opera bajo los presupuestos de representación de una Ilona capaz de ejercer cierto grado de libertad y agencia para moldear sus rumbos, en un ambiente de encuentros y situaciones críticas que transcurren paralelamente en las ciudades de Panamá y Ceuta. Por una parte, *Ilona llega con la lluvia* trata sobre el montaje de un sofisticado y exitoso burdel en la ciudad de Panamá. Como en la novela, el encuentro fortuito de la triestina Ilona y de su amigo y amante Maqroll el Gaviero, cuya nacionalidad es desconocida aunque porta un pasaporte chipriota, conduce al establecimiento de un elegante prostíbulo que los dos personajes regentan. Debido al éxito de esta empresa, la pareja conoce y contrata a la extraña Larissa. Esta mujer se

acentúa el proceso mismo de representación de la protagonista, pero consigue destruirla en vez de retratar su éxito para auto-representarse como agente. No obstan-

<sup>4</sup> Cabrera alude a esta negociación cuando afirma que: "Cuando yo leí *Ilona llega con la lluvia* me interesó porque... bueno también por una razón un poco egoísta, no egoísta sino práctica y es que yo estaba obligado, estoy obligado todavía a hacer películas de coproducción donde intervengan actores de otros países. Pues, tenía que hacer eso en esa película, pero no quería que la película dejara de ser colombiana. Yo quería trabajar un tema colombiano, entonces, prácticamente el único autor colombiano importante que trabaja con personajes en el extranjero es Mutis. Entonces se mezclaron todas esas cosas, ¿no? Que me gustaban los personajes, que era apropiada para rodar y bueno, decidí hacer la película" En entrevista personal.

<sup>5</sup> Entre los textos seminales que aplican las teorías de Bajtín al análisis del cine, se encuentran el de Robert Stam y el de Michael V. Montgomery. Estudios más recientes incluyen los trabajos de M. Chanan y M. Flanagan, respectivamente.

obsesiona con Ilona y ante la inminente partida de la triestina, una vez el burdel ha sido liquidado, le causa la trágica muerte en un aparente suicidio-homicidio. En términos de representación, es importante que los cuerpos de Ilona y Larissa se volatilicen a causa de la explosión de un tanque de gas en el Lepanto, cuya llave ha sido dejada abierta por la argentina. En simultánea con esta trama americana transcurre la de Bashúr al norte de África, en Ceuta, donde el amigo libanés de Ilona y de Maqroll se enfrenta a una serie de obstáculos para conseguir un anhelado barco. Los dos espacios están unidos por el *voice-over* de las cartas y mensajes que Maqroll y Bashúr intercambian. El espacio de Panamá, a su vez, por sus características de ciudad de paso, suministra las condiciones óptimas para que Ilona y Larissa efectúen un intento por apropiarse de la voz para auto-representarse.

Para el análisis hemos dividido el filme en cuatro segmentos: Europa, Panamá, los segmentos que ocurren en alta mar en la embarcación el Lepanto y Ceuta<sup>6</sup>. El segmento europeo no es extenso, pero resulta altamente valioso para el análisis estructural y simbólico del filme. De hecho, el filme comienza precisamente por esta alusión al pasado previo a la acción representada. El segmento europeo es introducido por una gran cantidad de neblina y un tanto de nieve. El primer corte abre a un acercamiento extremo del botón de un abrigo. Este elemento sólo se hace reconocible a medida que la cámara realiza un *zoom-out* y un ligero movimiento vertical y se detiene para enfocar con todo detalle el lente de una cámara fotográfica apoyada en el abrigo al que pertenece el botón. El lente de la cámara fotográfica, de esta manera singularizado, ocupa el espacio visual del encuadre de la pantalla frente a nuestros ojos durante unos diez segundos. Después, la cámara cinematográfica se levanta lentamente con un *zoom-out* adicional para mostrar primero el torso contra el cual se apoya la cámara fotográfica, al cual parece fijada, y luego la cara de la persona que porta el abrigo. Inmediatamente después, una toma de medio plano muestra al fotógrafo manipulando el aparato y midiendo la luz. Este segmento se reviste de importancia, no sólo por las tomas y el movimiento de la cámara cinematográfica, sino también por el contraste entre sus primeros cinco segundos y los segundos finales. Durante los primeros impera el silencio. En los últimos se escucha al fondo una voz en *off* en francés que anuncia la partida de trenes y que sitúa el ambiente en un país europeo de habla francesa<sup>7</sup>. Si por un lado, al comienzo la cámara fotográfica parece

<sup>6</sup> El término "segmento" se usa aquí en la acepción trabajada por Bellour: "un segmento es un momento en el entramado filmico delimitado tanto por un esquivo, pero poderoso sentido de lo dramático como por la rigurosa noción de equivalencia narrativa entre espacio y personajes". Los segmentos se componen de escenas, se subdividen en micro-segmentos y constituyen "secciones" en el texto filmico (69, 199).

<sup>7</sup> El sonido *off* se refiere al sonido diegético exterior, es decir, aquel que tiene una realidad física presente en el espacio de la peripecia representada, pero cuya fuente no está encuadrada (Casetti y de Chio, 100).

adherida al abrigo, es decir, al cuerpo del fotógrafo, por el otro, el silencio imperante, que excluye el ruido normal de un espacio tan abierto como una estación de trenes, recrea condiciones de introspección estereotípicamente conectadas con el trabajo del artista. La obvia conjunción de cuerpo masculino y cámara fotográfica, más las condiciones introspectivas apuntadas, anticipan la preponderancia de una mirada masculina que en el filme se constituye en motor de representación.

En la escena que sigue a la anteriormente descrita, la cámara fotográfica es nuevamente singularizada en un acercamiento que dura unos tres segundos antes de que el obturador sea apretado. Aquí la conjunción que toma efecto, por el acercamiento y por la inmovilidad tanto de la cámara cinematográfica como de la fotográfica, es entre estos dos aparatos. De modo que si antes se habían fusionado la mirada masculina y la mirada fotográfica, esta segunda equivalencia liga la mirada cinematográfica a la mirada masculina detrás del obturador. El producto de esta correspondencia pronto impacta la pantalla: al cabo de los tres segundos el obturador se abre y se cierra de frente con un sonido que marca la toma de una foto en blanco y negro en la que aparecen los tres personajes principales del filme. Esta foto fija permanece en pantalla unos siete segundos. Ya que inicialmente, y de nuevo, hay exclusión de todo sonido, la foto posibilita la contemplación en silencio. Al final de los siete segundos, aunque la foto estática domina la pantalla, el silencio es interrumpido por los sonidos de la estación y por la voz en *off* de una mujer despidiéndose en español. La imagen fotográfica estática se asocia así a una voz de mujer cuyo cuerpo es primeramente invisible, excepto a través de la reproducción fotográfica.

El sonido de la voz conjura varios niveles narrativos con una mujer retratada e inmóvil y una mujer que habla en *off*, es decir que aunque pertenece al mundo diegético, como fuente de sonido permanece fuera de la pantalla o encuadre cinematográfico. Esta distintiva voz, dirigida a alguien específico que descubrimos como el fotógrafo, posiciona a la protagonista, es decir, a Ilona, como principal objeto de la mirada masculina, aunque en la fotografía también salen Bashúr y Maqroll. El efecto visual de manipulación mecánica de la cámara fotográfica, con un tiempo total aproximado de veinte segundos, enfatiza el hecho de la representación. Asimismo, las diferentes tomas, con un acercamiento de la cámara fotográfica *in fraganti* en el acto de mirar, seguido de un encuadre a media distancia del producto de esa mirada, es decir, de la foto, también contribuyen a fijar el objeto de representación. Por último, la asincronía entre voz e imagen precisan aún más el objeto de la mirada y de la representación en Ilona, quien se ubica como eje central narrativo y como paradójica presencia que permanece casi ausente de este segmento y de gran parte de la trama filmica.

La fotografía pronto se convierte en símbolo que reemplaza a Ilona y que demarca la dinámica de presencia y ausencia. Ilona es invisible al comienzo de la narración por su ubicación fuera de la pantalla y de la mira de la audiencia espectadora, aunque es obviamente mirada por el fotógrafo y por la cámara fotográfica, y sólo aparece brevemente al comienzo de la cinta por la técnica de fundido a partir de la foto congela-

da. Por este fundido Ilona cobra vida en una estación de trenes a donde los personajes la acompañan antes de su partida con rumbo no enunciado. Seguidamente, la mujer sale del marco de la pantalla, mientras que sus amigos permanecen en ella con la mirada perdida en un punto en el infinito. Es decir que mientras que Ilona parte con rumbo desconocido, Maqroll y Bashúr no sólo permanecen juntos en la estación, sino que quedan abrazados en una imagen estática que se mantiene en pantalla unos cuatro segundos. Esta imagen de los hombres mirando el espacio *off* cierra el segmento y precede el título y los créditos del filme<sup>8</sup>. Lo que se logra con esta transición es reacentuar la mirada y anclar la autoridad narrativa en el punto de vista masculino ya que la imagen estática se constituye en preámbulo de las acciones de Ceuta y Panamá las cuales enfatizan las peripecias de Bashúr y las cavilaciones de Maqroll. En la imagen final del segmento, la mirada de Bashúr y de Maqroll se extravía en el infinito para señalar que observan o imaginan una presencia anhelada y al mismo tiempo semi negada, ya que en el texto que sigue Ilona tiene entrada casi exclusivamente como protectora de los intereses de ellos. La mujer también es asociada al tren y las zonas transitorias en un filme en el que la dinámica tiempo-espacio es de suma importancia para la negociación narrativa.

El segmento inicial en Europa ejecuta una maniobra de significación simbólica al anticipar la preponderancia de la mirada masculina por medio de las tomas, el movimiento de la cámara, la fotografía y los silencios. De la misma manera, el segmento sienta las bases para la caracterización personal y dialógica de Ilona, la cual es tempranamente asociada a un espacio *off* que luego ella utiliza tácticamente para negociar con los términos de una representación que intentan negar su posibilidad de establecer alianzas más allá de las que tiene con Maqroll y Bashúr. Visualmente, Ilona es una mujer imponente: muy bella, blanca y más alta que Bashúr y Maqroll. Su costoso abrigo de piel y su porte elegante la construyen como una mujer de recursos económicos. Su partida con rumbo desconocido también la marca como mujer viajera, independiente y sin ataduras. Al mismo tiempo, la niebla presente en una parte de este segmento llama la atención sobre los elementos naturales. Como el título indica, Ilona está ligada a la naturaleza y por eso su tiempo y su espacio aparecen conectados a la neblina y a la nieve. La imagen visual de una Ilona cosmopolita, pero atada a la naturaleza se complementa por el ambiguo elemento narrativo enunciado en las palabras de la mujer, quien al despedirse de Maqroll y Bashúr dice: “¿Qué van a hacer sin mí, *mes enfants?*” En respuesta, y como para refirmar el motivo de representación, una voz, que no sabemos con certeza si proviene de Maqroll o de Bashúr,

<sup>8</sup>Aquí, el espacio *off* se refiere al espacio imaginable, es decir, el espacio que, a pesar de estar más allá de los confines de lo visible, es evocado o recuperado, en su propia ausencia, por cualquier elemento de la representación (Cassetti y de Chio, 140). En el análisis, sugerimos que la fotografía evoca a Ilona y a un espacio *off* al que ella pertenece.

dice: "Buscarte". Después de este intercambio, Ilona procede a besar apasionadamente, y por turnos, a los dos hombres. El beso sitúa a Ilona como mujer sexual y libre al introducir las relaciones triádicas que es capaz de llevar. Asimismo, el encuadre erótico plasma la metáfora del incesto para sugerir una sexualidad protectora, pero desviada y posiblemente peligrosa<sup>9</sup>. De hecho, los dos hombres ven a Ilona como una hada madrina que aparece providencialmente para salvarlos, pero como se establece en el filme es igualmente capaz de dejarlos. Ilona, por su parte, parece haber internalizado una posición de sujeto maternal para con sus amigos. El corto diálogo en este segmento introduce el anclaje ideológico-cultural de la dinámica de representación practicada por el texto.

Una vez que Ilona se ubica en el espacio *off*, el signo icónico de la foto tomada al comienzo de la cinta la convierte en una metáfora paradigmática que da inicio a la narración, que reaparece en puntos claves de crisis y que, hacia el final de la acción, reitera parte del segmento europeo con importantes modificaciones. La foto trata de sujetar a la protagonista en un *continuum* de identidad ahistórico ya que, a expensas de sus circunstancias vitales, el énfasis recae en el significado que esta mujer tiene para los protagonistas Maqroll y Bashúr. No es azaroso que en Panamá el Gaviero mire la fotografía de Ilona con expresiva y recurrente nostalgia y que le escriba a Bashúr hablándole de ella. Bashúr en Ceuta también depende de la ayuda de Ilona y lucha por mantener una interpretación fija de esta mujer frente a lecturas divergentes a la proporcionada por Maqroll. Todas estas lecturas aluden a la pluralidad discursiva y a los términos de la negociación de significados inherentes al texto.

La mirada masculina como perspectiva central en la narrativa se introduce, como ya hemos señalado, por una cadena de relaciones binarias y simétricas. Primero se da la mediación de las cámaras que se substituyen la una a la otra, y luego el reemplazo de la mirada dominante del fotógrafo por la de Maqroll y Bashúr, quienes al final del segmento observan algo indeterminado y ausente, pero que, como hemos anotado, probablemente es Ilona. La transición al siguiente segmento, que ocurre en Panamá, se logra con la inserción del título de la cinta por un fundido acompañado del sonido en *off* de un tren en movimiento. El texto realiza una ruptura que simultáneamente remite al pasado y anticipa el futuro. El sonido del tren en el trasfondo refiere a la partida de Ilona y a la estación europea, mientras que la huella gráfica del título, *Ilona llega con la lluvia*, desplaza y reemplaza momentáneamente a Maqroll y a Bashúr, al mismo tiempo que incita a una conexión con ellos como signo activo de

<sup>9</sup>En *The Sexual Woman in Latin American Literature*, Marting señala que a partir de la década de los sesenta, al liberarse del estigma social, del poder y venalidad de las élites y del miedo al embarazo, la mujer sexualizada de la literatura ya no comete el "crimen" del sexo. A pesar de ello, incluso en épocas recientes, el deseo femenino se sigue representando como peligroso (34). La novela de Mutis y el filme de Cabrera caben dentro de esta caracterización.

imaginación y de narración que promete y presagia el regreso de la protagonista. La ruptura entre el pasado y el presente se concretiza por la aparición en *panning* de una amplia perspectiva del canal y del paisaje de la ciudad de Panamá desde el barco en que llega Maqroll. Las subsiguientes tomas en Panamá definen un nuevo segmento filmico, y un espacio geográfico y narrativo del presente que pronto vemos explorado por el Gaviero.

Las coordenadas para asentar la relación entre Maqroll y Bashúr, y la caracterización de cada uno de ellos con respecto a sus formas fijas de leer a Ilona, sugeridas por la toma fija en pantalla después de la partida de la amiga, se formalizan con los dos ambientes principales del filme. Poco después de su arribo, el Gaviero deambula libremente por el espacio público, el cual observa detenidamente para inscribir sus reacciones en sus cartas a Bashúr. Este modo de escritura a partir del examen del espacio inmediato realiza la conexión con el otro espacio geográfico de Ceuta, en un tiempo paralelo al presente de Maqroll. El envío de telegramas y de cartas, y el *voice-over* de Maqroll que revela el contenido de estas misivas, permite el enlace de las dos zonas territoriales y de los dos amigos. A su vez, Bashúr responde en crípticos mensajes telegráficos típicos de un espacio donde la rapidez y la acción son índices de un modo de vida lleno de riesgos. A la par de esta comunicación continua, la foto de Ilona, que Maqroll mira en repetidas instancias, figura como un *leitmotiv* que recalca la presencia corpórea de los dos hombres y enfatiza la ausencia y significación simbólica de la amiga. En Panamá, además de ser contemplada por Maqroll, la foto es escudriñada por un oficial de la policía que arresta al Gaviero poco después de su llegada y que comenta que en el pasado éste ha debido tener una vida mejor. La ausencia de Ilona se significa por la fotografía y por la situación precaria actual del Gaviero.

Desde temprano en el espacio de Panamá, Maqroll se destaca como sujeto de la escritura por los mensajes que compone y envía. A su llegada, Maqroll va a la oficina de correos. Allí, su voz, por la técnica del *voice-over*, devela el contenido de su misiva a un destinatario o narratario inicialmente desconocido para espectadoras y espectadores. Esta escena se caracteriza por un interesante ángulo filmico y una enunciación contundente. La cámara cinematográfica, que desde un ángulo superior enfoca la entrada de Maqroll a la oficina de correos y va bajando a medida que él se desplaza para recalcar la centralidad del personaje, se sitúa finalmente a un lado y casi sobre la cabeza de un empleado de telégrafos. Inmediatamente un *voice-over* de Maqroll dicta un telegrama: “Abdul Bashúr, Ceuta. Hamsa Stern embargado (stop) Capitan Wito muerto (stop) Me instalo en Panamá (coma) sin apuro económico a la espera de que algo suceda (stop)”. Una vez que el protagonista ha llegado a la ventanilla, la cámara alterna entre un acercamiento del rostro del Gaviero y un acercamiento del aparato operado por el telegrafista. En esta escena, la presencia, la voz y la escritura se asocian con Maqroll, ya que la alternancia entre las imágenes sirve para reforzar la idea del telegrafista como simple instrumento para la transmisión del

pensamiento del protagonista. Como si esto fuera poco, Maqroll también corrige la escritura codificada del funcionario al decirle: “Maqroll se escribe con q”. La cámara pesa sobre la figura del telegrafista desapareciéndole el cuerpo y dejando ver sólo la parte superior y trasera de su cabeza. Aquí se ve que si Maqroll trata de borrar la mediación del empleado al rectificar su escritura telegráfica, la cámara hace otro tanto al obliterarlo del encuadre. Además de establecer la posición central de Maqroll y la conexión entre Panamá y Ceuta, el mensaje del Gaviero instituye a Panamá como centro importante para la trama. Asimismo, la comunicación reiterada entre los dos hombres señala que los dos amigos le han perdido la pista a Ilona. La mujer no sólo no está en ninguno de los dos espacios, sino que ni Bashúr ni Maqroll conocen su paradero. El que sí sepan el uno del otro, entonces, destaca su perdurable e inseparable unión<sup>10</sup>.

Mientras que Maqroll domina visual y narrativamente el espacio de Panamá al desplazarse como *flâneur* por sus calles y al cavilar introspectivamente y en sus cartas sobre su situación pasada y actual, Bashúr señorea sobre el espacio de aventuras de Ceuta. La acentuación del protagonismo de los dos hombres se da a través de una comunicación que sella sus mutuos vínculos, su solidaridad y su lealtad, pero también sus fracasos sin la ayuda de Ilona. Lo que esta estrategia consigue, además, es el desplazamiento de Ilona, quien es objeto de las cartas y no el sujeto escritor de ellas. No obstante estas señaladas jerarquías sobre quién representa y quién es el objeto representado, ni el *voice-over* de Maqroll como trasunto de su autoridad narrativa ni la interpretación de Bashúr como narratario privilegiado logran sofocar, sino que por el contrario provocan y acentúan el ruido de vocalizaciones y el dialogismo que caracteriza el mundo narrado. Los murmullos de estas otras enunciaciones cuestionan el centro de poder que el Gaviero, como enlace organizador de los espacios, ostenta y lucha por conservar. Por una parte, las cartas se convierten en vehículos de cavilación psicológica y filosófica sobre la existencia, es decir, el modo de enunciación preferido por el Gaviero; por otra, estos mismos textos devienen artículos de consumo sensual para un número de prisioneros en Ceuta en la cárcel donde Bashúr es detenido brevemente. En una escena temprana, obligado por los presos a develar el contenido de una carta de Maqroll, Bashúr lee en voz alta la misiva. Los murmullos de las voces de los prisioneros, con uno que traduce al árabe y otro que hace comentarios obscenos al contenido del escrito, reverberan como eco a la voz del libanés:

Bashúr: La última noticia que tuve de nuestra amiga Ilona, fue que estaba regentando un cabaret en Sudáfrica.

Preso: Ahí está, ¿no les dije yo que tenía que aparecer una hembra? ¿Quién es esta Ilona?

<sup>10</sup> El resaltar esta relación fue una decisión de Cabrera. En entrevista personal.

Bashúr: Mi más querida amiga.

Preso: Amiga tuya y de varios más. ¿Y cómo se la ve, buenas carnes?

Bashúr: Eso no es asunto tuyo.

Preso: Caramba, ¿y cómo sabes que no es asunto mío?... Vamos moro, somos gente necesitada.

Como sugiere este diálogo, los presos añaden información para satisfacer sus deseos. Más tarde en la misma escena, los prisioneros manipulan los datos escuchados para reubicar a los personajes nombrados por Maqroll en triángulos amorosos con escenas de celos y para situar a Ilona en un texto narrativo de resolución concreta y cerrada en la que ella traiciona a los personajes masculinos. Los prisioneros constituyen un público al interior de la trama dispuesto a consumir lo femenino como lo erótico en un tipo de representación que Maqroll, pese a su introspección narrativa, inconscientemente provee. Los presos no sólo colman su deseo de historias amorosas y jocosas, sino que al usar sus propias maneras de recepción y de comprensión le restan autoridad y seriedad al tono filosófico de las cavilaciones del Gaviero. De paso, también cuestionan la heteronormatividad, ya que en su interpretación de las cartas los protagonistas siempre resultan ser cornudos debido a su aparente incapacidad de satisfacer a Ilona.

Aunque la lectura de los presos no ocupa mucho tiempo narrativo, los reclusos afirman que es práctica común leer y comentar las cartas en voz alta, ya que no todos saben leer. Dado que Maqroll le escribe a su amigo con tanta frecuencia, la escena representa una ocurrencia iterativa, es decir, que sucede en múltiples ocasiones durante la permanencia de Bashúr en prisión, aunque visualmente se presente sólo una vez. Esto quiere decir, que la autoridad de Maqroll y la identificación de Bashúr con esta autoridad son continuamente socavadas. Las luchas por la interpretación ejemplifican las teorías de Bajtin en cuanto a la estratificación discursiva y la coexistencia de contradicciones ideológicas entre diversos grupos socio-culturales. La nostalgia de Maqroll por Ilona se significa por medio de signos que la construyen como un objeto de representación ambiguo y diferido. En la cárcel, la lectura de Bashúr, que comparte la cosmovisión del Gaviero, contrasta con la de los prisioneros y por ello el libanés se bate a puños con ellos. Al apelar a imágenes eróticas y a convenciones de la narrativa popular, los presos leen a contrapelo y ponen en evidencia la pugna dialógica en la negociación de significados que aquí es reiterada como una pugna entre los textos de la alta cultura y las interpretaciones de los miembros de la cultura popular. Es de notar, asimismo, que es el espacio de la cárcel donde se manipula la representación perseguida por Maqroll. Es decir, que desde temprano en la película vemos una clara interconexión entre el espacio y el tiempo. En un espacio sin mujeres, parece preciso recurrir a la imaginación y a los códigos culturales de género sexual que las asocian con el tiempo del placer y del consumo, no sólo para suplir las "necesidades" que los presos invocan, sino para interactuar dialógicamente con la interpretación de Maqroll.

La simbología de representaciones, con un espacio altamente imaginado para Ilona como producto de la mirada, la narrativa y la entelequia masculinas, se concretiza, pero también se desestabiliza con su aparición tardía en Panamá. Después de algún tiempo de vicisitudes y pruebas que dejan a Maqroll sin un céntimo y casi sin esperanzas, el personaje por casualidad ve a Ilona en un día de tormenta en el lobby del Hotel Astor. De nuevo, es diciente que sea precisamente un hotel, lugar caracterizado por varios críticos en su liminalidad, donde Ilona se reencuentre con el Gaviero. A partir del encuentro los dos amigos se vuelven inseparables. Ilona mantiene económicamente al Gaviero mientras piensa en un plan rápido para hacer dinero, especialmente cuando sabe que Bashúr necesita ayuda en Ceuta. Pronto Ilona concibe la idea de un burdel que alcanza gran éxito entre los hombres de negocio que van a Panamá y que viven la ciudad como un lugar de paso y de diversión. La estrategia financiera de la triestina parte de su idea que: “Los hombres se sienten cercanos a la muerte al subir a un avión. Y de repente aparece una mujer cosmopolita que los hace sentir objetos de una atención especial. De allí a la ensoñación erótica hay un paso”. Como mostraremos, el plan de Ilona demuestra una conciencia del tiempo-espacio de Panamá como lugar disponible para la transgresión, al mismo tiempo que enfatiza la conexión de la mujer con espacios y significaciones alternas.

El burdel-avión que Ilona construye se constituye en un espacio altamente regulado, que además de funcionar como metáfora para toda Panamá, actúa igualmente como sitio perfecto y disciplinado que vendría a compensar las deficiencias vividas en los espacios de la vida diaria. Ilona busca y encuentra el sitio idóneo para el burdel en la casa colonial de doña Rosa y emprende un proceso de reformas arquitectónicas, construcción de cabinas, diseño de los uniformes, selección de las aerolíneas para los “vuelos” y modificación de la identidad de las “azafatas”, es decir, de las prostitutas. En el filme se la ve diseñando, pintando y coloreando, o sea, transformando y camuflando su entorno para encubrir y realizar la actividad ilícita de montar un sofisticado prostíbulo. Es más, Maqroll recalca la capacidad creativa de Ilona al recordar que en el pasado ésta le sirvió a ella, a Bashúr y a él para desfalcar un banco suizo. Es innegable, a través de esta representación visual, la cual es reforzada por el *voice-over* de Maqroll, que la recursividad de Ilona le permite realizar sus proyectos financieros recurriendo a lo que encuentra a mano, y en ocasiones, como en el burdel panameño, por la resignificación de objetos, tales como la casa colonial y los aviones. La entrada y la recepción del burdel son concebidas como una sala de espera en la que los asientos de avión tienen cinturón de seguridad. Alex, el ayudante contratado por Maqroll e Ilona, lleva uniforme de piloto y se encarga de controlar la entrada de los usuarios, que deben esperar a que se anuncie el despegue para ser recibidos por las multilingües “auxiliares de vuelo”. Asimismo, en el proceso de “entrenamiento de las cabineras”, la mujer las nombra y les asigna biografías para construirles una identidad cosmopolita que, según ella, puede llegar a despertar el deseo de los hombres. Como el capitán Pantoja en la cinta *Pantaleón y las visitadoras* (Francisco

Lombardi, 2000), Ilona utiliza la imagen y el cuerpo femenino en un elaborado y exitoso esquema de meretricio<sup>11</sup>. El suyo reclama un complicado entramado visual y la complicidad de los clientes, es decir, su suspensión de la incredulidad, para que la ficción funcione. Los usuarios se convierten en “pasajeros” en un viaje erótico y transgresivo en el cual la actividad sexual es altamente disciplinada, regulada y escondida de aquellos a quienes no se les permite franquear la entrada.

La imagen de mujer liberada y recursiva de Ilona se refuerza a través de la concepción e implementación de este proyecto financiero que implica acondicionar el lugar de trabajo y establecer el lenguaje permitido, las tarifas y las reglas de las transacciones. Además, con el fin de evitar problemas con el personal y los pasajeros de las aerolíneas reales, el esquema debe tener un engranaje flexible que le permita a Ilona hacer continuas modificaciones de horarios, uniformes y de vuelos. Esta trama ya “aeronáutica” atrae una gran cantidad de clientes y de ganancias en una Panamá que bulle de extranjeros. El espacio-tiempo creado por Ilona para el placer de su particular clientela demuestra una singular conciencia sobre el tipo de relaciones y los cuerpos que pueden acceder a este entorno privilegiado. Sólo hombres acaudalados y mujeres que están acostumbradas al lujo y quieren acceder al dinero para mantener su nivel de vida, son aceptados en esta especie de heterotopía, que a la manera del análisis de Foucault, cumple con varios principios, entre otros, su relación con el tiempo y los ritos de acceso que la diferencian de los espacios públicos<sup>12</sup>. En este punto, es preciso dar una definición del concepto de heterotopía. Según Foucault, si las utopías son sitios sin ubicación real que establecen una analogía directa o inversa con los espacios reales, las heterotopías son sitios reales que funcionan como contra-espacios para reflejar, cuestionar y crear condiciones inversas a las existentes en los otros espacios reales que conforman el entramado cultural (24). En nuestro análisis, el espacio del burdel, específicamente su forma de avión, refleja una visión metafórica de Panamá como sitio liminal y ciudad de paso. En este sentido, el tiempo al que se asocia esta heterotopía es fugaz y precario, sujeto a una transacción monetaria y al

<sup>11</sup> En la película *Ilona llega con la lluvia*, al igual que en la novela, la naturaleza del trabajo de las prostitutas queda sin problematizar. Las imágenes asociadas con estas mujeres tienen que ver con un ambiente de relajación y esparcimiento. Se les ve cantando y riendo felices en casi todo momento, excepto cuando hablan de preferencias injustas por parte de Alex, el administrador del burdel. A pesar de cierta similitud con Pantaleón y las visitadoras en cuanto a la infraestructura y códigos de comportamiento para las “aeromozas” y los clientes, *Ilona llega con la lluvia*, en contraste con el filme de Lombardi, presenta el trabajo de estas mujeres como una forma de preservar el status social y de pasar el tiempo, que no acarrea peligro aparente para ellas.

<sup>12</sup> En *Of Other Spaces*, Foucault estudia los conceptos de utopía y de heterotopía para analizar el espacio como sitio heterogéneo de relaciones socio-culturales. Los principios a los que se alude aquí son el cuarto y el quinto (25-26).

control de Ilona que instituye una serie de reglas, entre otras, la no asiduidad a la misma prostituta. Con esto Ilona evita el establecimiento de relaciones más permanentes. Asimismo, no es fácil entrar ni a formar el cuerpo de "cabineras" ni a usufructuar de sus servicios. Como hemos dicho, Ilona establece una jerarquía de clase y un programa de entrenamiento y transformación que sirve para controlar la entrada de las personas al espacio del burdel.

La alusión de Ilona a la "ensoñación" muestra su intención de crear un espacio de compensación, que es precisamente uno de los papeles de la heterotopía (Foucault, 27). Esto se ejemplifica a través de un furtivo cliente, Peñalosa, un tenedor de libros de una línea aérea, casado y con hijos, al que su compañía ha encomendado un maletín con dinero para pagar cuentas urgentes en un banco en Panamá. Al descubrir el burdel, Peñalosa cae en la cuenta que él nunca ha tenido acceso a un mundo tan exótico y hedonista. En el burdel, Peñalosa deja de lado sus inhibiciones y se entrega al goce de una manera que interrumpe y desafía su propio tiempo-espacio de hombre de familia. Esta interrupción devela, sobre todo, su propio espacio-tiempo real como normativo y regido por reglas de subjetivación que a través de la institución de la familia se inscriben en su cuerpo para marcarlo como empleado de segunda clase y hombre fiel y reprimido que ha llegado virgen al matrimonio. El deslumbrado contable se resiste a abandonar el espacio del prostíbulo, el cual abre sus ojos hacia maneras no normativas de vivir la existencia. El hombre es sacado del burdel por su compañía, pero no sin antes vivir una crisis de identidad posibilitada por la capacidad de Ilona de negociar con los espacios existentes. La mujer muestra así su habilidad de yuxtaponer lo tradicional, ejemplificado en las relaciones comerciales del burdel, y lo innovador, ilustrado a través de la ficción aeronáutica. Ésta, como le ocurre a Peñalosa, devela la posibilidad de auto-imaginarse en otras posiciones de sujeto. Es esta maniobra precisamente, la que resalta el carácter negociador de Ilona.

Las habilidades que Ilona despliega en Panamá señalan su capacidad de negociación con la mirada y la voz autoritaria de Maqroll y con la imagen de ella que éste trata de construir. Al añadir nuevas facetas, la misma Ilona complementa y verifica la representación de Maqroll, pero también la desestabiliza. El espacio creado por Ilona juega con conceptos que relacionan lo erótico con la muerte, al mismo tiempo que recurre al uso del cuerpo femenino y de los aviones para remedar y apaciguar las ansiedades masculinas. Esto enfatiza el papel de esta mujer como creadora, como ya he dicho, pero también la implica en una trama que contribuye a la subyugación femenina y que mina su agencia, ya que la hace cómplice de modelos patriarcales tradicionales. En este tipo de significaciones, las mujeres suplen el modo por el que los hombres llegan al orgasmo, o al gozo supremo que es una forma de muerte, independientemente de si ellas mismas tienen acceso al placer o no. La creación de "otro" espacio por el burdel reconstituye en el cuerpo de las prostitutas las mismas relaciones del espacio social del que supuestamente Ilona está distanciada por su actitud frente al sexo y la ilegalidad. No obstante, este mecanismo de negociación,

que absorbe visiones tradicionales para complementarlas con manera de auto-inventarse como creadora, es lo que distingue a Ilona como sujeto fluido y negociador.

A la par de sus maniobras en la construcción del burdel, el hecho de que en el momento del reencuentro con Maqroll Ilona se adueñe del *voice-over*, aunque sea por breves instantes, confirman su deseo de establecer una existencia propia que choca dialógicamente con la representación de Maqroll y de Bashúr. En el Hotel Astor, Ilona toma la palabra para recrear parte de sus andanzas por el mundo. En la selección y el montaje de su vida pasada las imágenes sirven para construir a una Ilona en África del Sur al frente de un erótico *table-dancing* con personal negro. Ante la persecución de la policía del país para que acate las normas de segregación, Ilona prefiere cerrar el negocio y descalifica al oficial de policía con las multilingües y despectivas interjecciones: “Ud. se puede ir al carajo. *Fuck you. [Va te faire] foutre*”. Luego la mujer echa a la concurrencia acusándola de racista. Después de Suráfrica, Ilona se marcha a Tenerife donde “sucumbe a los encantos de un joven y rico heredero”. Allí conoce a una húngara, viuda de un emigrado, y juntas deciden poner en Panamá un negocio de ropa fina. Ilona se encuentra a Maqroll justo al día siguiente de haber disuelto esta sociedad que la ha dejado con una suma considerable de dinero. La selección de imágenes narrativas le confiere una figura agresiva a Ilona. Igualmente, lo que se calla en la cinta indica que hay algo innombrable sobre el personaje. En el filme Ilona silencia sus relaciones con la húngara, que en la novela de Mutis son de tipo homoerótico, pero que Sergio Cabrera consideró que “como coqueteo homosexual iba a marcarla demasiado”<sup>13</sup>. Es más, en la película Ilona narra y visualiza el espectáculo de *table-dancing* como una performance de lo heterosexual, en vez del acto lésbico entre dos negras que ella misma describe en el texto novelístico. Ya que para Ilona el sexo y los negocios están íntimamente relacionados, como se ve por su relación con el joven de Tenerife y con el mismo Maqroll, el silencio del filme sobre su aventura erótica con la socia húngara no logra acallar la posibilidad de lesbianismo. Este silencio no consigue tampoco estabilizar la representación de Maqroll que la misma Ilona asume, pero que implícitamente cuestiona. El dialogismo explicitado por el silencio y las imágenes produce un desequilibrio perturbador para la representación buscada.

---

<sup>13</sup> Con respecto a una interpretación homosexual, Cabrera comenta: “En el libro se sugiere que existe un triángulo entre dos hombres y un triángulo con dos mujeres. Allí hay una diferencia, en el libro claramente se establece que Ilona tiene una relación homosexual con otro personaje, con una húngara. Yo en la versión de cine quité eso porque le daba un... O sea, en la novela Ilona explica que fue una pequeña aventura y que no tuvo mayor importancia, pero eso en cine es muy fuerte y era marcar demasiado al personaje; le quitaba como emoción, o una segunda...; como coqueteo homosexual iba a marcarla demasiado. Entonces yo lo hablé con Álvaro y decidimos que era mejor no mostrar a Ilona antes del encuentro con Maqroll, sino que se encontraran así y se dejara todo más sugerido”. En entrevista personal.

Es más, si bien Maqroll y Bashúr son personas importantes en la vida de Ilona, la película dirige la atención hacia los nexos que Ilona establece con Larissa. Estas relaciones ocupan considerable tiempo filmico y delinean una fuerte conexión, que en la cinta sobrepasa la que Ilona tiene con sus dos amigos. En el filme *Ilona y Larissa* conversan a menudo, pasean juntas, se hacen regalos y son afectuosas la una con la otra. De hecho, su alianza es tan amenazante, que el principio de prohibición de la homosexualidad implícitamente invocado por Cabrera, definitivamente exige una resolución drástica. Es decir, que la ansiedad de Cabrera de disipar explícitas connotaciones homoeróticas para el personaje de Ilona no logra evitar la posibilidad de tales asociaciones en otras uniones que el texto filmico aprueba y promueve, sobre todo si se tiene en cuenta que, como afirma Lynda Hart, la homosexualidad es más prominentemente representada cuando es virtualmente borrada del texto (66). De acuerdo con esta investigadora, si el referente buscado se ubica únicamente en la zona de la connotación, los argumentos para su existencia pueden encontrarse solamente a través de una acumulación infatigable de insinuaciones, nunca probadas, pero potencialmente probables (66). La probabilidad de la homosexualidad regresa al texto filmico de *Ilona llega con la lluvia* por la fuerte conexión entre Ilona y Larissa. Las dos mujeres comparten considerables características comunes: son viajeras e independientes, políglotas, amantes reacias al matrimonio y apasionadas en la realización de sus objetivos y deseos. Existe, igualmente, una conexión entre Larissa y la naturaleza ya que a medida que ella habla las flores caen a su alrededor como una especie de lluvia. Por estas razones, Ilona se siente unida a Larissa como si ésta fuera su otro yo y la necesita para apaciguarse en el diálogo y el apoyo que la argentina le proporciona.

En el filme, Larissa también se apropia de la palabra para contarle a su amiga y a Maqroll sus pasadas aventuras eróticas en el Lepanto, el pequeño barco en el que ella vive y que está encallado en una playa de Panamá. Larissa, que desea ser aceptada en el burdel y que lo consigue después de luchar por una entrevista con Ilona y Maqroll, ha pasado de ser dama de compañía de una princesa europea a prostituta que busca pasar la noche con hombres altos y fuertes, aunque ella también afirma que antes del servicio a la princesa había sido prostituta en Singapur, Estocolmo y Buenos Aires. Por una parte, es importante constatar que Larissa parece necesitar el espacio del burdel para satisfacer sus deseos, probablemente debido a que el Lepanto ya no se desplaza, aunque nunca llegamos a saber con certeza por qué la argentina sigue apegada a un armatoste tan desvencijado. Por otra, hay que resaltar que el burdel funciona de nuevo como espacio de posibilidades, especialmente ya que Larissa, quien dice que no ha contado antes su historia, decide relatarla precisamente allí.

La historia de Larissa, que remite al segmento filmico en altamar, el cual ocurre en el pasado, se centra en las peripecias vividas por ella a bordo del Lepanto durante su viaje hacia el Caribe después de la muerte de su empleadora. Es de notar que debido a sus características de espacio sin espacio que existe por sí mismo en un constante desplazamiento, para Foucault el barco es la heterotopía por excelencia

(27). En este sentido, en *Ilona llega con la lluvia*, el barco funciona como metáfora de un espacio heterotópico y, además, heterocrónico, que, como condición necesaria para la libertad de los personajes, se caracterizaría por una supuesta ruptura con el tiempo, el espacio y sus leyes tradicionales. En consonancia con esto, una vez en altamar, dos visitantes nocturnos de otras épocas, uno después del otro, se aparecen en la bodega del barco, que ha sido rústicamente acondicionada como camarote, para seducir a Larissa y tener encuentros eróticos con ella. Uno de los amantes, Laurent, pertenece a la época napoleónica, mientras que el otro, Zagni, viene del siglo XVI. Larissa relata el apasionamiento vivido por ella y sus dos amantes y el extraño fenómeno de evanescencia que ellos experimentaban una vez el barco se acercaba a las costas. Según Larissa, sus fantasmales amantes volvían a reaparecer una vez el Lepanto estaba nuevamente en altamar. Aparentemente, Zagni sabía de Laurent y viceversa y ambos concebían a Larissa como elemento vital para su existencia. La última vez que ella los ve es cuando el barco sufre desperfectos a causa de una tormenta y se ve obligado a encallar en Panamá. Larissa relata su perturbación inicial ante las apariciones de hombres de otros tiempos y espacios, pero pronto entra en un contrato de suspensión de su incredulidad para aceptar un ambiente y unas circunstancias fuera de toda realidad conocida. Larissa simplemente acepta esta dimensión fantástica como parte de una lógica y de una normalidad que ella no intenta dilucidar, sino que acoge como parte de su cotidianidad.

Si se tiene en cuenta la dinámica entre los personajes, la narración en el burdel está dirigida principalmente a Ilona, ya que Larissa establece permanente contacto visual con ella ignorando a Maqroll. Por ello, el acto de narrar se constituye en arma de seducción de la argentina, quien interrumpe la narración en puntos clave para reiniciarla otro día. De esta manera, Larissa establece con Ilona una relación estrecha que poco a poco desplaza a Maqroll y provoca sus celos y animadversión. Las reacciones contrastantes de Ilona y de Maqroll a la narración/visualización de Larissa evocan nuevamente el dialogismo, en particular a través de la habilidad de ambas de apropiarse de espacios y tiempos alternos. El personaje de Larissa negocia con la autoridad narrativa y la mirada de Maqroll por la proximidad que logra establecer con Ilona y por la enunciación de “otro” tiempo-espacio al que el Gaviero no tiene cabida. Aunque Maqroll lucha por conservar la autoridad narrativa por la supresión de lo que se dice durante otros intercambios de las dos mujeres, por una parte, en el filme la imagen en pantalla de estas conversaciones es prolongada y sirve para solidificar en el presente panameño una relación de amistad entrañable con Larissa. Por otra, la incapacidad de Maqroll de “entrar” al espacio alternativo propuesto por Larissa y vivido por ella en el Lepanto, se dialogiza narrativamente ya que el Gaviero concibe las aventuras eróticas de Larissa con personajes de siglos anteriores como signo de locura. En contraste, las conexiones sobrenaturales de la argentina y su modo ontológico alternativo de situarse en el mundo la acercan a Ilona en una comunidad de deseos no normativos. Ilona le cree a Larissa, se deja seducir por la capacidad de

auto-representación de la mujer y se identifica con ella. Maqroll, por su lado, se asocia a un tiempo-espacio que se resiste a conjeturas y visiones esotéricas, debido a su deseo de preservarse de lo que él denomina el caos. El Gaviero antepone su visión anclada en la realidad a la visión fantástica de Larissa. En última instancia, el filme también trata de socavar el relato de la argentina asociándola con la violencia y la locura.

La sensación de peligrosidad con respecto a Larissa se va construyendo en el filme de manera sistemática por la *mise-en-scène*. Las imágenes visuales que se asocian con esta mujer, incluso antes de que ella entre a formar parte activa de la trama, se relacionan con la decadencia y la violencia. En una escena temprana en la que Maqroll e Ilona caminan por Panamá en busca de la casa para establecer el burdel, el encuadre de la cámara se detiene inusualmente y por varios segundos en el Lepanto, una embarcación que parece abandonada en una playa. El barco es un armatoste derruido y corrupto por el óxido que afea y ensucia el paisaje panameño. Más tarde sabemos que ésa es la casa de Larissa, quien como Ilona se ha apropiado de este objeto para convertirlo en otra cosa. En otra escena en la que los dos amigos están en un bar, el ruido de una trifulca llama su atención. Al volver la mirada hacia la fuente del ruido, se ve a Larissa con un pico de botella en la mano amenazando a un hombre. Poco después, el personaje aparece detrás de un árbol espionando los trabajos de reconstrucción de la quinta-burdel. Es decir, que la creación de Larissa como un ser peligroso se va instituyendo poco a poco a través de signos cuya significación no es inmediatamente obvia, sino a través de una acumulación excesiva perneada por la mirada de Maqroll.

Las señales sobre la decadencia y peligrosidad de Larissa son usadas para instituir e incorporar en ella una imagen negativa que serviría de esclarecimiento para su obsesión y enigmático deseo por Ilona. Lo que la cinta no puede ni evitar ni explicar es la atracción que Ilona siente hacia su amiga. Esta relación, en vista de la alta sexualidad de Ilona, de la peligrosidad de Larissa, y de la subsiguiente exclusión de Maqroll, es ligada a una feminidad agresiva y peligrosa. El filme trata, por el final trágico y la supuesta locura de Larissa, de presentar el obvio deseo de las dos mujeres de estar juntas como elemento peligroso y trasgresor de las normas de socialización y los códigos culturales aceptables. En consecuencia, la comunidad de intereses y el apoyo mutuo que las dos mujeres establecen se reduce a un motivo oscuro que es demonizado, que debe ser borrado del entramado filmico y que es finalmente castigado con la muerte. No obstante, los intentos de Ilona y de Larissa por reconstruirse autónomamente como sujetos develan la pluralidad discursiva y la posibilidad de negociación para la reformulación de espacios más dignos y habitables, si bien, estos espacios resultan efímeros.

El énfasis del filme en la dinámica tiempo-espacio se refuerza por el segmento de Ceuta donde Bashúr, como Maqroll, también intenta aferrarse a una idea fija de Ilona. La luz, el sonido, el juego con el saber y los engaños citan el género de películas

de acción y aventura en esta ambientación norafricana. El final feliz, en el que Bashúr pasa todas las pruebas y resulta ser el más inteligente y el más astuto, también es citación de este tipo de narrativa. La acción de este segmento fílmico se inicia en la cárcel donde está recluido Bashúr. El libanés ha sido arrestado ya que Stavropoulos, el contrabandista que lo contrata para transportar un cargamento ilegal de armas en el barco Santa Caterina, lo denuncia ante las corruptas autoridades portuarias con el fin de no pagarle. Muy pronto el traficante interviene para sacar a Bashúr de la cárcel, pero sólo con la intención de aprovecharse nuevamente de él. Ante el doble engaño de Stavropoulos, el libanés decide desquitarse y teje una red de designios que implica al contrabandista en tráfico de drogas. En la nueva subasta, Bashúr logra adquirir el Santa Caterina con el dinero enviado por Ilona y Maqroll desde Panamá<sup>14</sup>.

Las formas alternas de auto-representación en el espacio panameño no sólo luchan con la mirada y la interpretación de Maqroll, sino que también dialogan con la visión de Bashúr en Ceuta. Una vez conseguido el carguero, Bashúr lo bautiza, en homenaje a Ilona, con el apelativo de *Lady of Trieste*. Con este acto, como en la novela, la protagonista pasa de ser la que nombra a ser indirectamente nombrada, en una operación que intenta sujetarla a una definición estable. El hecho de nombrarla “Lady” devela la economía de deseo imperante en la representación/idealización de Ilona. Si por una parte, el filme muestra a Ilona en su diario accionar como una persona “libre”, por otra, el acto de llamarla “lady” intenta realizar el paradójico acto de creación/perpetuación de una protagonista sujeta a la imaginación masculina. El acto de nombrarla “dama” la somete a las reglas sociales y a la heteronormatividad a pesar de alusiones textuales a la ambigüedad de sus relaciones con Larissa. Siguiendo a Judith Butler, aquí el acto de nombrar adquiere una función política y performativa. Según Butler, ser nombrado significa la inscripción en la ley a través del moldeamiento del cuerpo en consonancia con esa ley (72). De modo que, al denominarla “lady”, Ilona queda como contraparte de Bashúr en la dicotomía de caballero/dama que complementaría el juego de vida del libanés.

De hecho, la caracterización del libanés como caballero es ilustrada en el filme a través de las palabras de Stavropoulos. En una escena en los dominios del traficante, este hombre se burla de Bashúr al comenzar a hablarle indirectamente a través del abogado: “Su cliente quiere saber quién lo denunció. Y es justo, aunque se me rompa el corazón. Fui yo. Necesitaba entregar a alguien en cuyo silencio pudiera confiar para que no se fijaran en él. A mí no me hubieran tenido que pegar para que hablara y mis clientes no son caballeros como Ud. Bashúr. Ellos no me hubieran perdonado nunca”. Bashúr es presentado como un criminal caballeroso en un mundo que no admite ya tales reglas de juego y en el que el perdón es considerado una flaqueza.

<sup>14</sup> Cabrera explica que el espacio de Ceuta, y algunos de los personajes que se ven asociados con Bashúr, son una invención basada en otros libros de Mutis. Entrevista personal. Entre los personajes se cuenta Vincas, quien aparece en otras narrativas, y que en el filme hace el papel del fotógrafo.

Además, de motivarlo para la venganza final, este diálogo perfila la visión de vida del libanés y explicaría su maniobra de convertir a Ilona en una “dama”. Si antes Bashúr se ha batido a puños con los presos por interpretaciones alternas sobre Ilona, aquí el hombre trata de fijar la representación por el signo gráfico inscrito en el barco. Al idealizarla, Bashúr trata de encasillar a Ilona en un papel tradicional que obviamente responde a consideraciones de género sexual. Sin embargo, lejos de ser una “dama”, Ilona es una “madama” que probablemente ama a otras mujeres. Si Maqroll quiere crear la apariencia de representación de una Ilona con agencia, su mirada y su *voice-over* la reconstituyen de manera patriarcal. Bashúr hace otro tanto. El acto de nombrar el barco realiza el desplazamiento/idealización final de la mujer al mismo tiempo que muestra la trampa de representación en la que caen los dos hombres a través del eco de las visiones tradicionales que resuenan en sus voces.

Ultimadamente, el desplazamiento irrefutable de la protagonista se verifica porque, una vez en Panamá, Bashúr y el carguero-buque por el que él tanto ha competido, ocupan, literalmente, el lugar de Ilona. La entrada de la embarcación en el puerto, al final de la cinta, significa la salida y suplantación de la recientemente fallecida mujer. Bashúr y el barco que la homenajea sustituyen a Ilona para precipitar la fetichización de la protagonista. En vez de la pareja Ilona-Maqroll, el único que espera a Bashúr es el Gaviero. La importancia de la (re)unión de Maqroll y Bashúr se insinúa por la serie de tomas simétricas analizadas al comienzo de este ensayo y se ratifica por las semejanzas entre el final y el comienzo de la película. Al reunirse en la embarcación los dos hombres se abrazan y lloran la muerte de la amiga. Seguidamente, en la escena final del filme, se repite la toma inicial con los dos hombres abrazados mirando al infinito. En esta última imagen los dos protagonistas nuevamente comparten el mismo espacio geográfico, esta vez en el anhelado barco, y un estrecho abrazo. La neblina inicial vuelve a ocupar la pantalla, mientras que los sujetos de la mirada, Maqroll y Bashúr, a través de su nueva contemplación del infinito probablemente imaginan a una Ilona que no solamente no está ya en un espacio *off*, sino que ahora está definitivamente excluida del mundo diegético, excepto a través de la imaginación de los dos hombres. Mientras que la neblina, como elemento y símbolo natural, sugiere una probable ligazón con Ilona, lo que se ve y subsiste a perpetuidad en la toma final de la cinta es la figura de los dos amigos unidos en un abrazo. En resumidas cuentas, el segmento señala la ausencia definitiva de la mujer recabada en el nombre del carguero, la muerte de Ilona y el anhelado navío al que la triestina no tiene acceso, sino a través de la misma foto que la captura al comienzo del filme y que sirve de icono para su contemplación/representación al final del mismo. En definitiva, el segmento reafirma una alianza masculina que es posible, debido a la intervención y subsiguiente “volatilización” de Ilona. El hecho de que el cuerpo de Ilona se deshaga debido a la explosión de un tanque de gas en el Lepanto no parece accidental en una narrativa en la que su ausencia permite la reconstrucción de su “presencia” por los juegos de representación a los que es sometida.

La propuesta implícita de *Ilona llega con la lluvia*, a pesar de que por su libertad sexual, independencia y creatividad en los negocios Ilona es representada como modelo de “nueva mujer”, parece ser la de reforzar el imaginario social sobre la hegemonía del deseo heterosexual y la normalidad y naturalidad de la pasividad femenina<sup>15</sup>. No obstante el intento de reafirmación de estos modelos, la representación de Ilona como objeto ausente-presente, la de Larissa como mujer sexual, agresiva y violenta, y la relación estrecha entre las dos mujeres se constituyen en indicios auto-referenciales sobre el tema de la representación y socavan la implícita prohibición de la homosexualidad y de modos no normativos de imaginarse. La entrañable amistad de Ilona y Larissa y sus breves momentos de apropiación de la palabra marcan la entrada de momentos dialógicos, no sólo por la voz, sino por la creación de tiempos y espacios alternos que muestran su fluidez y su capacidad de negociar con la implícita negación de sus personas y voces.

*Ilona llega con la lluvia*, es importante en el estudio de la negociación y la representación femenina por las maneras de revelar ciertas trampas de la representación. La mujer que a primera vista parece ser agente también es, después de todo, una fuerza de represión. Es más, sus intentos de formación de una alianza verdadera con otra mujer provocan su destrucción. Como texto patriarcal, *Ilona llega con la lluvia* no permite recodos temáticos para la exitosa negociación de las protagonistas. Donde sí hay negociación es al nivel de las técnicas. Ya que el texto quiere dar la apariencia de Ilona como una mujer con agencia, tiene que negociar de una manera fascinante la tensión entre la mujer como ser representado por medios masculinos, patriarcales y heteronormativos, y la posible mujer como agente que se auto-representa. La mujer es un ser representado, pero el texto es extraño porque evoca, sin realizar totalmente, la posibilidad de la mujer que se auto-representa. El agente feme-

---

<sup>15</sup> Tal parece ser el planteamiento de varias películas latinoamericanas recientes: en *Frida: Naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1989) el deseo lésbico de la protagonista se ofrece como signo de masculinización. Además de mostrar que sólo a través de esta maniobra se posibilita la participación de Frida en el proyecto de nación “masculina” de principios de siglo, la cinta ancla el deseo de la protagonista en el binarismo masculino/femenino y en la heteronormatividad. En la menos conocida *Retén de mujeres* (Carlos [González] López, Venezuela, 1988), la protagonista es sexualmente atacada por una lesbiana. Esta última es una mujer mayor y repulsiva a la que la narrativa no impugna ningún crimen específico, en contraste al resto de personajes principales. Se deduce, entonces, que su delito es ser lesbiana. En términos de representación, el lesbianismo de esta mujer sirve para marcarla como un ser monstruoso y depredador. Como anota Lynda Hart, “estas prácticas de representación reflejan y, con el tiempo, logran ocultar pautas culturales inconscientes que instituyen una afinidad entre la lesbiana y la mujer criminal al confinar la agresión femenina al campo de la desviación sexual” (xii). En este filme homofóbico, catalogado como de “denuncia” del sistema penal venezolano, se dice que si las reclusas tuvieran permiso de ver a sus maridos no tendrían que “volverse lesbianas”. La denuncia del sistema penal se convierte en un ataque al lesbianismo al presentarlo como una enfermedad y un mal que atenta contra el orden social.

nino tendría que adquirir voz y liberarse del estigma de “consumo” que plaga tanto el interior de la narrativa, a través del público de reclusos y el de clientes del burdel, como el exterior de la misma, por el imaginado público de espectadores para el que hay que implementar y respetar la prohibición de la homosexualidad. A pesar de esto, la cinta de Cabrera es altamente dialógica. Los diversos puntos de vistas presentados, las zonas heterotópicas de acción y de creación de espacios y tiempos alternos, así como la presencia de narradores y narrarios que “leen” a contrapelo y cuyas reacciones demuestran una comprensión asentada en diversas franjas socioculturales, resultan contestatarios para la representación de la mujer imaginada. La pluralidad discursiva, a través de múltiples códigos plasmados en el dialogismo y la negociación, resquebraja, por una parte, las formas estereotípicas de mirar y cuestiona, por otra, la división binaria entre la mirada masculina y la femenina.

## Obras citadas

- Bajtin, Mijail. “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”. *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P, 1981: 84-258.
- \_\_\_\_\_, “Discourse in the Novel”. *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P, 1981: 259-422.
- Bellour, Raymond. *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana UP, 2000.
- Bemberg, María Luisa. dir. *Camila*. Reparto: Imanol Arias, Susú Pecoraro, Héctor Alterio. Argentina Video Home, 1984.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge, 1993.
- Cabrera, Sergio. dir. *Ilona llega con la lluvia*. Reparto: Margarita Rosa de Francisco, Humberto Dorado, Imanol Arias. Caracol Televisión, Producciones Fotograma y Emme, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Águilas no cazan moscas*. Reparto: Fausto Cabrera, Humberto Dorado, Frank Ramírez. Cinemussy, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Golpe de estadio*. Reparto: Fausto Cabrera, Humberto Dorado, Florina Lemaitre. Alta Films S.A., 1999.
- \_\_\_\_\_, *La estrategia del caracol*. Reparto: Fausto Cabrera, Humberto Dorado, Delfina Guido, Luis Fernando Múnera. Argentina Video Home, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Severo Ochoa: La conquista de un Nóbel*. Reparto: Imanol Arias, Ana Duato, Daniel Guzmán. Televisión española, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Perder es cuestión de método*. Reparto: Martina García, Daniel Jiménez Cacho, Víctor Mallarino y César Mora. Films Sans Frontières, 2005.
- \_\_\_\_\_, Entrevista personal. 25 de abril de 2001.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 1990. Trad. de *Analisi del film*. Milán: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1990.
- Chanan, Michael. “The Documentary Chronotope”. *Jump Cut*. 43 (2000): 56-61

- Cornell, Drucilla. *The Imaginary Domain: Abortion, Pornography, and Sexual Harassment*. New York: Routledge, 1995.
- Flanagan, Martin. "Get Ready for Rush Hour: The Chronotope in Action". *Yvonne Tasker. Action and Adventure Cinema*. Routledge, 2004:103-118.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces". *Diacritics*. 16:1 (1986): 22-27. Trad. Jay Miskowiec.
- Gledhill, Christine. "Pleasurable Negotiations". *Female Spectators: Looking at Film and Television*. Ed. E. Deidre Pribram. New York: Verso, 1988. 64-89.
- Hart, Lynda. *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*. Princeton: Princeton UP, 1994.
- Lombardi, Francisco. dir. *Pantaleón y las visitadoras*. Reparto: Angie Cepeda, Salvador del Solar, Pilar Bardem. Artistas Argentinos Asociados, 2000.
- Marting, Diana E. *The Sexual Woman in Latin American Literature: Dangerous Desires*. Gainesville: UP of Florida, 2001.
- Montgomery, Michael. *Carnivals and Commonplaces: Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies and Film*. New York: Peter Lang Publishing, Inc. 1993.
- Mutis, Alvaro. *Ilona llega con la lluvia*. Madrid: Mondadori, 1988.
- Orr, Elaine Neil. *Subject to Negotiation: Reading Feminist Criticism and American Women's Fictions*. Charlottesville: UP of Virginia, 1997.
- Stam, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1989.