

## VISUALIZACIONES DEL DESEO HOMOSEXUAL EN *EL LUGAR SIN LÍMITES* DE ARTURO RIPSTEIN

Homosexual Desire Displayed in *El lugar sin límites*, by Arturo Ripstein

DIETER INGENSCHAY<sup>a</sup>  
Universidad Humboldt de Berlín

### RESUMEN

El siguiente artículo analiza la película *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein, basada en la novela homónima de José Donoso (1966). Ambas obras se conocen como ejemplos tempranos de un discurso sobre la homosexualidad dentro de las sociedades homófobas latinoamericanas de la era antes de Foucault. Su meta es mostrar las diferencias específicas «esenciales» entre la novela y la película con respecto al tema de los problemas de género y del deseo homosexual en particular. Cuando Ripstein pidió el guión a Manuel Puig, quería ganar la colaboración de una voz «auténticamente» gay, pero más tarde Puig no reconoció su autoría. Las dos obras disponen de técnicas específicas para visualizar la «perturbación de géneros», a saber: métodos gramaticales en el caso de la novela, y el uso de colores simbólicos en el caso de la película. Ésta última muestra, más claramente que la novela, el carácter *performativo* del género. Aunque la película aborda cuestiones como la homofobia, la represión y los inicios de una liberación sexual —y por ello podría relacionarse con el popular *cine de fichera*—, su principal logro es mostrar, de manera consciente e inédita, el proceso emancipatorio de un gay, travesti en este caso. Si hay una persona «trágica» en esta película, ya no es La Manuela, el travesti, sino Pancho, el macho y homosexual.

Palabras clave: Ripstein, Donoso, *El lugar sin límites*, homosexualidad en Latinoamérica, *Gender Trouble* (perturbación de género) en Latinoamérica, homofobia en Latinoamérica, emancipación gay en Latinoamérica.

### ABSTRACT

The following article analyzes Arturo Ripstein's film *El lugar sin límites* (1977), based on José Donoso's homonymous novel (1966). Both are well-known early examples of a fictional discourse on homosexuality within the homophobic Latin American societies of pre-Foucauldian times. Its aim is to show the specific «essential» difference between the novel and the film with respect to thematizing gender problems (and in particular homosexual desire). When asking Manuel Puig to write the movie's script, Ripstein wanted to win an «authentic» gay voice in order to treat the problematic taboo of homosexuality in an adequate way, but later Puig disavowed his authorship of the script. Both the novel and the film dispose of special techniques of writing respectively visualizing «gender trouble», namely grammatical resources in the case of the novel, symbolic colours in case of the film. Much more clearly than the novel, the film shows the *performative* character of gender. By bringing homophobia, repression and possible liberation onto the screen, Ripstein's film, although it may be related to the popular *cine de fichera*, is the first one to seriously consider something like an emancipatory process of a gay person, a proud transvestite in this case. If there is a «tragic» figure in this film, it is not La Manuela, the transvestite, but rather the *macho* Pancho (repressing his gay desire).

Keywords: Ripstein, Donoso, *El lugar sin límites* (*Hell has no Limits*), homosexuality in Latin America, gender trouble in Latin America, homophobia in Latin America, gay emancipation in Latin America

[a] DIETER INGENSCHAY (\*1948) es catedrático de Literatura y Cultura Hispánica en la Universidad Humboldt de Berlín (Alemania), y miembro del Centro de Investigación Interdisciplinaria de Estudios de Género de dicha universidad. Sus campos de trabajo son *Gender Studies*, *Gay Studies*, Literatura y metrópolis, Creación posmoderna y posdictatorial. Publicaciones (sel.): *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (Frankfurt a. M. / Madrid, Iberoamericana Vervuert 2006); «Mario Vargas Llosa y el Pecado Nefando» (*Revista Chilena de Literatura*, n.º 80, 2011), pp. 51-63; «Sobre machos reales y santos ficticios: *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* de Eduardo Mendicutti: entre lo global y lo local» (*Lectora*, n.º 17, 2011), pp. 67-78; «Géneros perturbados en *Don Quijote*», en Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/es* (Madrid, Universidad Complutense, 2007), pp. 347-365; «Hemispheric looks at literary AIDS discourses in Latin America» (*Iberoamericana*, n.º 20, diciembre de 2005), pp. 141-158. Web: <<http://www2.hu-berlin.de/Ingenschay/>>

## 1. a. Introducción: el film y su contexto específico

Con las 37 películas que ha dirigido desde 1970 hasta hoy, entre ellas *El naufrago de la calle Providencia* (1971), *El lugar sin límites* (1977), *La seducción* (1980) y *Carnaval de Sodoma* (2006), a Arturo Ripstein se le considera como uno de los más importantes directores del cine latinoamericano de las últimas décadas. Se ha centrado, según Catherine Grant, «casi exclusivamente en la adaptación de obras literarias famosas de escritores de aquel continente»<sup>1</sup>. Entre ellas destacan sus versiones fílmicas de «grandes» novelas latinoamericanas, *El coronel no tiene quien le escriba* (1998; a partir de la famosa obra de García Márquez, con la actuación encantadora de Marisa Paredes), *El otro* (1986), adaptación de la novela *El impostor* de Silvina Ocampo, y *El lugar sin límites* (1978), versión cinematográfica de la novela homónima del novelista chileno José Donoso (1966). Tanto la novela como la película son ejemplos tempranos de tematizar formas del deseo homosexual de manera explícita y crítica.

La transposición de la obra donosiana a la pantalla nos lleva, antes de todo, a tres aspectos específicos en relación con el texto literario de base y a su autor: 1. Algunos críticos consideran a Donoso como un «escritor fílmico» y esta obra suya como «novela-film», como lo indica el título de un artículo de Claudia Cabezón Doty<sup>2</sup>. Contra esta perspectiva quisiera destacar las diferencias «esenciales» entre la narrativa y la visualización cinematográfica. 2. La transposición práctica de la novela al film se hizo gracias a un guión de Manuel Puig quien, sin embargo, retiró su nombre de los títulos de crédito antes del estreno. Catherine Grant, un poco harta de la clásica pregunta hermeneutizante alrededor de la transposición de la novela en la película («*novel into film*»), propone mirar el triángulo creativo de Donoso-Puig-Ripstein (y además de otros escritores mexicanos como José Emilio Pacheco). Pero en el momento de la publicación de su artículo, en 2002, no tenía acceso al manuscrito del guión de Puig. Sin embargo, éste llegó después a manos de José Amicola, de forma que disponemos de informaciones muy precisas en relación a la realización del final de la película que, de hecho, no sigue el guión de Puig<sup>3</sup>. Se puede suponer que el trato del tema tabuizado de la homosexualidad es el motivo decisivo de este cambio; tendremos que volver a esta cuestión. 3. Suponiendo que fuese así, no carece de interés que la temática de la homosexualidad (vívida, esta vez, por el mismo Donoso) llegó a desencadenar una discusión intensa a nivel biográfico y receptivo que se dio a conocer en Chile como el «caso Donoso», consecuencia de una publicación del crítico estadounidense Julio Ortega (en el periódico *La Tercera de Chile*) sobre los «papeles de Donoso» («*Donoso papers*»). Entre aquellos papeles, que el mismo Donoso había vendido a la Universidad de Iowa en 1996, poco tiempo antes de su muerte, y que sigue custodiándolos, aparece un cuento que, con el lirismo característico de cierta literarización de un deseo supuestamente prohibido, se acompaña de una correspondencia reveladora de Donoso con un joven nombrado José Miguel, testimonios que Julio Ortega des-

[1] Catherine Grant, «La función de "los autores": la adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*» (*Revista Iberoamericana* LXVIII, n.º 199, 2002), p. 253.

[2] Catherine Grant, «La función de "los autores": la adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*», p. 253.

[3] José Amicola, «*Hell Has no Limits*. De Donoso a Puig», en Dieter Ingenschay (ed.), *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (Madrid, Iberoamericana/Vervuert 2006), pp. 21-36.

[4] Cf. Miguel Ángel Náter, «José Donoso o el eros de la homofobia» (*Revista chilena de literatura*, n.º 68, 2006), pp. 123-140.

[5] Cit. en Miguel Ángel Náter, «José Donoso o el eros de la homofobia».

[6] Natalia Taccetta, «*El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein» (*Revista SoloCortos* <<http://www.solocortos.com/RevistaS Cimprimir.aspx?nroArticulo=230>>, 3-12-2011), p. 2 y ss.



Cartel de *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977).

cribe con evidencias hermenéuticas como la eclosión de un deseo homoerótico<sup>4</sup>. Ante la imposibilidad de refutar esta interpretación con argumentos firmes, parte del público chileno calificó la publicación de sensacionalista. El cineasta Silvio Caiozzi por ejemplo, con quien Donoso había colaborado intensamente, planteó (en el periódico *La Cuarta* del 7 de junio de 2003): «Es una vergüenza que los chilenos se preocupen por la supuesta homosexualidad de un gran escritor»<sup>5</sup>. Caiozzi tenía toda la razón: la sexualidad de un autor carece de interés, pero el choque general de esta constatación y la consecuente chismografía dentro de una sociedad y muchos de sus intelectuales sí que me parecen reveladores, tanto más que se repitió, años después, con la publicación de las cartas en parte «lésbicamente amorosas» de Gabriela Mistral a Doris Dana. En mi interpretación de la película de Ripstein, ésta me sirve también para argumentar contra los intentos masivos de achicar el tema homosexual en Donoso o —peor aún— de condenarlo.

*El lugar sin límites*, el sexto largometraje de Ripstein, se estrenó en 1977 con cierto éxito que hoy en día parece más bien histórico; se otorgó un Ariel de Oro al director y el Premio especial del Jurado del Festival de San Sebastián. Actúan Roberto Cobo en el papel de La Manuela, Ana Martín como Japonesita y Gonzalo Vega como Pancho Vega. Grant explica los detalles de la relación de Ripstein con el Nuevo Cine Mexicano (Cazals, Leduc, Fons, Hermosillo...) y Natalia Taccetta apunta al hecho que Ripstein logró «imponer» su *El lugar sin límites* «en medio de la estandarización» del cine mexicano iniciado por el presidente López Portillo y su recorte de los medios financieros del Banco Cinematográfico<sup>6</sup>.

### 1.b. La «historia»

La historia, en breves palabras, es la de Manuel González, La Manuela, un travesti que llega un día al prostíbulo de El Olivo, una modesta aldea donde lo recibe La Japonesa, dueña del establecimiento. Cuando el pueblo elige senador al cacique regional Don Alejo, éste organiza la fiesta en el bar del burdel. En un momento dado, Don Alejo y La Japonesa conciertan una apuesta muy particular: que La Japonesa consigue (o no) seducir a La Manuela y que los dos brindan a Don Alejo y a los hombres un acto sexual. Ansiosa de tener su propia casa y un hogar fijo en su vida tan poco estable —siendo la casa, propiedad del cacique, el objeto de la apuesta—, La Japonesa convence a



*El lugar sin límites*.

La Manuela para hacer un esfuerzo, y lo logran. Una vez terminada esta parte de la historia (que se muestra en un *flash-back*), y de vuelta al nivel temporal principal, es decir unos veinte años más tarde, La Manuela sigue viviendo en la casa del burdel con las demás ocupantes. Falleció La Japonesa, pero con La Manuela vive ahora La Japonesita, una hija que les había nacido de aquella noche de la apuesta.

Entre los chavales del pueblo destaca Pancho Vega, un chico listo y fuerte que se fue a la ciudad como pequeño empresario, propietario de un camión rojo comprado con un crédito de Don Alejo. Éste tiene un afecto particular por Pancho, hijo de su mejor peón y compañero de juegos de la hija del cacique. Hoy está casado, y su cuñado Octavio le obliga a devolver a Don Alejo el dinero prestado. Liberados de la deuda, los dos van al burdel donde Pancho liga con La Japonesita hasta que pregunta por La Manuela, el padre de la joven. Aunque al inicio La Manuela prefiere esconderse (por el miedo y a la vez la atracción que siente hacia Pancho), vence su temor, aparece en la casa, vestida de rojo al estilo de una bailaora de flamenco, y empieza un baile erótico. Al final invita a Pancho a participar en su baile. Cuando La Manuela se pone a seducir a Pancho con un largo e intenso beso, éste, avergonzado, se da cuenta de la ofensa de su virilidad que implica la situación, sobre todo ante su cuñado machista. Mientras La Manuela sale huyendo, los dos hombres la persiguen con el camión, la encuentran en un rincón abandonado y la matan; y los dos asesinos huyen, mientras que Don Alejo piensa en informar a la policía.

## 2. ¿Novela fílmica, película narrativa?

Claudia Cabezón despliega las múltiples colaboraciones de Donoso con cineastas como el mencionado Silvio Caiozzi y la influencia de Antonioni en textos tan cercanos a técnicas cinematográficas como *El jardín de al lado* (1981) o *La desesperanza* (1986). Advierte, además, que la latinoamericanística de hoy día «no puede seguir con esta posición purista y binarista (discurso literario vs. discurso fílmico) y, simplemente, desentenderse de la clara interacción entre la literatura y el cine», sino que tiene que tener en cuenta «la aparición de una “escritura fílmica” y una “cinematografía literaria”»<sup>7</sup>. ¿Quién no estaría de acuerdo con esta constatación?; pero a la vez tengo que prevenir de la existencia de *falsos amigos* en este contexto. Gracias a su estructura dialogada, la famosa novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (1976), fue considerado como texto cinematográfico, pero de hecho no lo es en absoluto. Tampoco el texto donosiano corresponde de manera alguna a las exigencias de un guión; al contrario, carece de indicaciones descriptivas y trabaja con principios de la evocación y de la connotación (en vez de la denotación explícita). La piedra de toque de la «representación» del *gender trouble*, de la perturbación de géneros que pone en marcha, es el lenguaje altamente literario en el que se

[7] Claudia Cabezón Doty, «Los bordes permeables: del cine a la literatura. La “novela-film” *El lugar sin límites* de José Donoso», p. 92.

juega con la expresión gramatical de las identidades sexuales. En la película, La Manuela también puede hablar de sí misma en la forma gramatical femenina, aunque La Japonesita la llame «padre», pero no se puede encontrar un equivalente cinematográfico de las ambivalencias lingüísticas (y otras). El carácter «unívoco» de la imagen filmada impide la transposición de pasajes clave como el siguiente (donde la pelea final y el siguiente homicidio aparecen como un sacrificio colectivo):

«Octavio, o quizás fuera Pancho el primero, azotándolo con los puños... tal vez no fueron ellos sino otros hombres que penetraron la mora y lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre La Manuela que ya no podía gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose

como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa, el cuerpo endeble de La Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, ya no puede ni aullar de dolor, bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y



*El lugar sin límites.*

destrozar y reconocer ese monstruo de tres cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y La Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda ella sola junto al río que la separa de las viñas donde Don Alejo espera benevolente»<sup>8</sup>.

[8] José Donoso, *El lugar sin límites* (Barcelona, Seix Barral, 1987), p. 132 y ss.

[9] «Language has lost its grammar, genders have lost their grammar». Ben Sifuentes Jáuregui, «Gender without Limits: Transvestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*», en D. Balderston y D. J. Guy, *Sex and Sexuality in Latin America* (Nueva York, New York University Press, 1997), pp. 44-64.

Con su tono patético, sus repeticiones, incluso sus rimas interiores, el texto juega virtuosamente el teclado de un idioma poético, cerca del poema en prosa, y también abstracto que se exige por completo de la transposición en imágenes cinematográficas. «El lenguaje ha perdido su gramática, los géneros han perdido su gramática», comenta Ben Sifuentes Jáuregui<sup>9</sup> con referencia al uso especial de las formas femeninas que sólo en parte se pueden transferir al medio fílmico. La película, por su parte, desarrolla redes propias (tanto denotativas como connotativas) para dotar a su producto de una estética visual de la que el medio escrito no puede disponer. Un ejemplo muy simple, pero llamativo en este sentido, es el empleo de colores en la visualización de la película. En comparación con la descripción del camión de Pancho en la novela («Que tuviera cuidado

porque su camión andaba por ahí, su camión ñato, colorado, con doble llanta en las ruedas traseras»), la visualización renuncia a ciertos detalles, pero entrega el objeto en la forma directa, cruda, inequívoca y concreta de una imagen dominada por la masa intensamente roja y amenazante del auto.

[10] Natalia Taccetta, «*El lugar sin límites*», de Arturo Ripstein», p. 5.

El carácter llamativo del color rojo se intensifica durante el film para formar un leitmotiv central. Pocos minutos después del primer plano del camión rojo, cuando Pancho aparece por primera vez, viste una camiseta roja. En la próxima escena, en el dormitorio de La Manuela y de su hija, se nota un vestido rojo en una percha, y cuando se levanta, La Manuela se pone su pantalón rojo, después de un primer plano de su cara, pintándose de rojo los labios. Una de las tareas centrales de *La Manuela* parece ser arreglar este vestido rojo que Pancho había destrozado con sus «manotas», el mismo vestido que atrae la atención al final del film, en la escena del baile español —según Amícola un momento culminante de la película— en la que los movimientos de la falda del vestido rojo asemejan los bamboleos de la capa del torero —el «baile español»

cita una imagen muy precisa y protópicamente española del combate taurino.

Natalia Taccetta interpreta la importancia del color rojo como un «condimento melodramático» y lo compara en esta perspectiva con la música «hiperemotiva» del film («Falsaria», «Cartas marcadas», «Perfume de gardenia», «Mambo n.º 5» y, al final, la decisiva «Leyenda del beso»)<sup>10</sup>. Melodramáticos o no, el uso de sonido e imagen son recursos de una estética compleja que acompaña la prepara-



*El lugar sin límites.*



*El lugar sin límites.*



*El lugar sin límites.*



[11] Cf. Suzanne Jill Levine cit. en Catherine Grant, «La función de "los autores": la adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*», p. 258.

[12] Suzanne Jill Levine cit. en Catherine Grant, «La función de "los autores": la adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*», p. 256.

[13] Folio 7 del manuscrito, en José Amícola, «*Hell Has no Limits*. De Donoso a Puig», en Dieter Ingenschay (ed.), *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, p. 29.

ción de la catástrofe. Diferente al color rojo del vestido del «baile del beso», el cual La Manuela lleva durante su primera actuación, recién llegado a El Olivo, cuando baila delante de Don Alejo, es un vestido negro, aunque también de tipo españolizado, decorado solamente con una rosa roja. Durante el *flashback* (del que este baile forma parte), el negro como color significativo de la seducción reaparece por lo menos dos veces más: cuando La Manuela, caída en el lago, se quita



*El lugar sin límites.*

la ropa —volveré a esta escena—, aparece semidesnuda con un liguero negro que deja sus nalgas descubiertas. Y en el acto de la seducción de La Manuela, La Gran Japonesa también está en corpiño y bragas negras. Así, la película construye redes isotópicas significativas más allá de lo que el texto menciona (elegí a propósito ejemplos aparentemente banales, obvios para sustituir los conceptos de una novela fílmica y una película narrativa por el enfoque especial de los procedimientos propios a ambos medios).

### 3. La sexualidad y su performance

La película renuncia a la voz de un narrador y despliega su historia únicamente a través de los polílogos de los personajes (y las imágenes), una tarea particular para Manuel Puig, encomendada con la creación del guión en septiembre de 1976. Ripstein había conocido a Puig, según la «crónica de una adaptación» de Catherine Grant, en los círculos intelectuales de México DF, donde el joven autor argentino residió a mediados de los años 60. Grant supone que, con Puig, Ripstein quería ganar una voz auténticamente homosexual para esta película. Pero la cooperación no resultó exitosa, y al final Ripstein hace un balance negativo: «Fue muy desagradable trabajar con Puig»<sup>11</sup>.

Suzanne Jill Levine comenta el conflicto a base de algunas entrevistas a Puig y de lo que él le había contado: que al inicio el autor argentino tuvo dudas sobre la realización del guión por Ripstein, pero vio que al final La Manuela tenía la dimensión humana que Donoso le había dado<sup>12</sup>.

Cuando José Amícola tuvo la posibilidad de leer el manuscrito que está en manos de los herederos de Puig, pudo confirmar las especulaciones alrededor del motivo por el cual Puig retiró su nombre de los títulos de crédito. Puig propuso que al final los perros del cacique Don Alejo despedazaran a los asesinos machos del protagonista «maricón»<sup>13</sup>, mientras que en la versión realizada, los dos asesinos suben a su camión y se van. Así, Puig quería que se multara el

crimen homóforo, el asesinato cruel de un homosexual/travesti «afeminado». En cuanto al motivo de Ripstein para eliminar la acción de los perros, Amícola supone que previó el proceso de censura y prefirió un fin menos sórdido.

[14] Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires, Sudamericana, 1969).

Podemos situar tanto novela como película en el contexto del incipiente movimiento de liberación (homo)sexual. La novela (1966) es anterior al movimiento estudiantil de 1968, anterior también al famoso «motín de Stonewall» («*Stonewall Riot*»), y anterior a la *Historia de la Sexualidad* de Michel Foucault. Ésta es contemporánea a la película (1977), que, por su parte, es anterior a la posición crítica más apta para el análisis de la «perturbación genérica» decisiva del protagonista tal y como la encontramos en los escritos de Judith Butler. En su libro *Gender Trouble* (Routledge, 1990) y algunas publicaciones siguientes, despliega la diferencia entre sexo y género (*sex* y *gender*) y su tesis de la construcción de los géneros y por ende de su carácter performativo.

La referencia a Butler se impone porque de hecho La Manuela parece anticipar el grueso de las ideas de la crítica norteamericana. La Manuela representa la femineidad particular de su ambiente y la «performa» con maquillaje, vestidos llamativos y el uso obstinado de la forma gramaticalmente femenina cuando habla de sí misma. Mientras Molina (en *El beso de la mujer araña* de Puig) logra seducir al hombre macho, a La Manuela la seduce, en la primera escena clave, la mujer, La Japonesa Grande. En la escena de la realización del acto sexual, diferentes aspectos llaman la atención (tanto en la novela como en la película). En primer lugar, la constelación de las respectivas personas y sus deseos. En el acto sexual entre La Japonesa y La Manuela, la mujer «genética» toma el papel activo y se encuentra «encima de él»; se insinúa que es ella quien se introduce su pene. Detrás de la feminidad encarnada por La Manuela quedan las evidencias de la atribución masculina dentro de un sistema binario y heteronormativo. Su hija, La Japonesita, con la que vive durante años, es la única persona que cae en apóstrofes «masculinas», llamándole «padre» a La Manuela. Pero, para completar la dimensión de la perturbación de géneros, La Manuela dispone de ciertos aspectos no tan femeninos como otras figuras travestis de la ficción; por ejemplo tiene pelo en el pecho, músculos más bien viriles y no utiliza una de las llamativas pelucas que suelen decorar a los travestis del *demi-monde* homosexualizado latinoamericano.

El autor y crítico cubano Severo Sarduy dedicó un análisis lacaniano a la constelación particular del deseo implícita en esta escena de la novela<sup>14</sup>. Sarduy comenta que La Japonesa desea a un hombre que –por su parte– quiere



*El lugar sin límites.*





*El lugar sin límites.*

ser mujer y que por esto tiene que pretender asumir un papel masculino que no le conviene para lograrlo. La Manuela se compromete con La Japonesa cuando ésta actúa de hombre en la posición «superior» y se solidariza con su estado de mujer a la vez. Pero con Lacan (para quien no hay un acto sexual entre hombre y mujer, sino sexo fálico o castrado –v. Seminarios XVIII

y XX–), podríamos postular que a pesar de su identidad, a pesar de su comportamiento, Manuela «tiene falo».

Uno de los pasajes que aluden al «poder masculino» de La Manuela gana una función clave en la versión fílmica. Cuando, al inicio del *flashback*, antes de la apuesta de Don Alejo, La Manuela acompaña a los hombres que van paseándose, borrachos, por el pueblo, los chavales empujan a La Manuela que cae al agua. Al salir, tiene que quitarse la ropa, y los chicos descubren el tamaño impresionante del miembro de La Manuela, de Manuel González:

«Uno de los hombres trató de mear a La Manuela, que pudo esquivar el arco de la orina. Don Alejo le dio un empujón, y el hombre, maldiciendo, cayó en el agua, donde se unió durante un instante con los bailes de La Manuela. Cuando por fin les dieron la mano para que ambos subieran a la orilla todos se asombraron ante la anatomía de La Manuela.

– ¡Qué burro...!

– Mira que está bien armado...

– Psstt, si éste no parece maricón.

– Que no te vean las mujeres, que se van a enamorar.

La Manuela, tiritando, contestó con una carcajada.

–Si este aparato no me sirve nada más que para hacer pipí»<sup>15</sup>.

Sifuentes Jáuregui nota que La Manuela se impone como varón gracias al tamaño de su pene<sup>16</sup>, de forma que la misma Manuela contribuye a la confirmación de un sistema machista heteronormativo. Sifuentes destaca que La Japonesa, al inicio de la larga escena de seducción (o violación, según algunos), cuchichea frases como «somos amigas», se «solidariza» con La Manuela, pintando el acto siguiente además de un carácter lésbico. En su interpretación de la novela, la intensa escena de seducción («La escena de sexo entre La Japonesa Grande y La Manuela es una de las más eróticas y explícitas de la literatura latinoamericana»<sup>17</sup>) se refleja en la (per)versión particular de los hombres heterosexuales que les miran, en su voyeurismo. La película, sin embargo, muestra sólo a Don Alejo, bajando la cabeza y yéndose –aparentemente ha visto lo que no quería creer. Sifuentes acusa al grueso de la literatura crítica de un empleo imprudente del término «homosexual», ya que La

[15] José Donoso, *El lugar sin límites*, p. 80 y ss.

[16] «[La Manuela has his] coming out as a man ... certified by ... the size of the transvestite's large penis», Ben Sifuentes Jáuregui, «Gender without Limits: Transvestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*», en D. Balderston y D. J. Guy, *Sex and Sexuality in Latin America*, p. XXX 45 [traducción del autor].

[17] «The sex scene between La Japonesa Grande and La Manuela is one of the most erotic and explicit in Latin American Literature», Ben Sifuentes Jáuregui, «Gender without Limits: Transvestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*», p. 50 [traducción del autor].



*El lugar sin límites.*

Manuela es, para él, un travesti, y —consciente de las investigaciones sobre el travestismo de Marjorie Garber— subraya que esto no debe significar «homosexual».

Aunque cada denominación de comportamientos sexuales conlleva el peligro de esencialismos, podemos definir el deseo que acompaña e incita las acciones de La Manuela como un deseo dirigido a varones, así que me permito llamarlo un deseo homosexual. Sin embargo, la

advertencia de Sifuentes me parece pertinente cuando se piensa en interpretaciones esencialistas que se infiltran hasta en algunos artículos interesantes, como el de Gustavo Subero sobre la fobia fílmica del travestismo en el Nuevo Cine Latinoamericano, cuando plantea que un deseo homosexual conlleva automáticamente el deseo de travestirse:

«Ripstein parece sugerir que debido a que La Manuela es gay, su deseo de travestirse (incluso esporádicamente) viene naturalmente como parte de su homosexualidad, y que el hecho que la gente que lo rodea y que se refieren a él como si fuera una mujer... responde a la femineidad intrínseca que es adjudicada a hombres con un deseo homosexual»<sup>18</sup>.

La novela como el film definen la relación de los géneros, en el sentido de Foucault, como relación de poder, y reflejan tanto la superioridad «masculina» de La Manuela como su victimización, asociada a la falta de masculinidad: por su posición de «administrador oficial de los placeres» de los hombres del pueblo, estos «hombres de cejas gruesas y voces gruesas», como reza el texto de la novela, le tienen miedo a él, pero sobre todo él les tiene miedo a ellos, en concreto a Pancho y Octavio. Sin duda, La Manuela del texto donosiano encarna el *gender trouble* en el sentido de Butler, porque desvela la relatividad de la construcción binaria del género, cuando por ejemplo dice «que por tener la voz ronca y pelo en el pecho no tienen derecho a insultarla a una». Así, el travestismo de La Manuela es el portador de su posición de «loca latina», modelo que se impondrá en gran parte de la cultura/subcultura homosexual de Latinoamérica, rechazando el término anglófono «gay» a la vez que el «imperialismo cultural» de los modelos norteamericanos de una homosexualidad virilizada<sup>19</sup>.

A lo largo de la película tanto como de la novela, se desarrolla todo un sistema de infracción de modelos esencialistas tradicionales. La Japonesa insiste en pagar a La Manuela por aquel acto sexual tan teatral, lo que implica una inversión significant, dado que normalmente los hombres le pagan a la prosti-

[18] «Ripstein seems to suggest that because La Manuela is gay, his desire to crossdress (even sporadically) comes only naturally as part of his homosexuality, and that the fact that the people around him regard and address him as if he were a woman... responds to the intrinsic femininity that is attached to male same-sex desire». Gustavo Subero, «Fear of the Trannies. Filmic Phobia of Transvestism in the New Latin American Cinema» (*Latin American Research Review* 43, n.º 2, 2008), p. 159-179 (la cita, traducida por el autor, en p. 163).

[19] Cf. Stephen O. Murray/Manuel Arboleda, «Stigma Transformation and Reflexication: "Gay" in Latin America», en Stephen Murray (ed.), *Male Homosexuality in Central and South America* (Nueva York, GAU-NY, 1987), pp. 138-144.

[20] José Donoso, *El lugar sin límites*, p. 73.

[21] José Donoso, *El lugar sin límites*, p. 130.

[22] Sobre la problemática, ver Tomás Almaguer, «Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior», en Henry Abelove et al. (eds.), *The Gay and Lesbian Studies Reader* (Nueva York, Routledge 1993), pp. 255-272.

[23] José Donoso, *El lugar sin límites*, p. 130.

[24] José Amicola, «Hell Has no Limits. De Donoso a Puig», en Dieter Ingenschay (ed.), *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, p. 26.

tuta, mientras aquí la puta le paga al varón por un acto falso (con consecuencias tan verdaderas como la trasposición de la casa y el nacimiento de La Japonesa). A la falta de autoconfianza de Molina (en *El beso de la mujer araña*) quien se deja explotar por la dirección de la cárcel, se opone el orgullo de La Manuela, cuando a Don Alejo le afirma: «maricón seré pero degenerado no»<sup>20</sup>. Desde la perspectiva de hoy en día, La Manuela casi aparece como modelo del orgullo gay, cuando, a sus 60 años, reflexiona: «Vieja estaría, pero iba a morir con las plumas puestas».

### 3. Homofobia, represión y emancipación

La Manuela —padre y maricón a la vez, dueño de su casa y marginalizado social— es obviamente un ser híbrido. Cuando se pone a camelar a Pancho, el éxito incipiente se vuelve en ironía trágica, porque el machismo de Pancho esconde más bien su estado de homosexual reprimido. Podríamos considerar a Pancho como otro ejemplo de la «perturbación de géneros», porque el macho fuerte y mujeriego (a quien se le atribuyen repetidas veces metáforas animales) jugó de niño con muñecas (con Mónica, la hija de Don Alejo), y admite —contra su voluntad, por supuesto— sus deseos secretos cuando afirma a su cuñado «a las dos me las voy a montar bien montadas, a La Japonesa y al maricón del papá». Parece, pues, en términos sicoanalíticos, un homosexual reprimido, y La Manuela es la persona que despierta su deseo homosexual escondido. Una intervención del cuñado, figura típicamente homosocial (en el sentido de Kosofsky Sedgwick), no sólo pone el dedo en la llaga cuando pregunta «Ya pues compadre, no sea maricón usted también», sino revela a la vez la vulnerabilidad del rol machista. Sus palabras muestran que el beso en la boca le parece más grave que la realización del acto sexual en el rol activo («Una cosa es andar de farrá y revolverla, pero otra cosa es que me vengáis a besar la cara»<sup>21</sup>), elemento típico del imaginario sexual «clásico» latinoamericano que considera como homosexual sólo al hombre pasivo<sup>22</sup>. De pasada este modelo también se revela absurdo. En la situación de la amenaza mortal por parte de los desenfrenados homófobos, La Manuela de la novela recuerda su antigua identidad que se junta al reconocimiento de la homofobia y sus consecuencias: «No era La Manuela. Era Manuel González Astica. Él. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror»<sup>23</sup>. Aparentemente, esta toma de conciencia no aparece en el film.

El juego de seducción y su abrupto cambio ganan una fuerza particularmente convincente en la película de Ripstein. El medio visual parece idóneo para atribuir un papel creciente a la dinámica de la interacción entre Pancho y La Manuela: «Si Donoso sugiere, como al pasar, el episodio del beso robado como intento de seducción del “marica” llamado “La Manuela”, en el guión esa situación se transforma en una prueba antiesencialista clave de todo el texto», constata José Amicola<sup>24</sup>. De hecho, Pancho no logra evitar el beso, y

esto le lleva a la posición socialmente imposible de un hombre que desea a otro varón. Así, al final, Pancho resulta verdugo y —hasta cierto punto— víctima a la vez. Es víctima de sociedades tan machistas como la chilena y la mexicana y todas muchas más de aquella época. La transferencia de la acción de Chile a México implica, para Subero, un nuevo contexto más machista aún, lo que me parece carecer de consistencia argumentativa. En su «análisis estilístico» de la película, Natalia Taccetta comenta que «La Manuela muere por los golpes que no son sólo los de Pancho —que le pega porque no puede desearlo— sino que son los golpes que le ha propinado la sociedad reduciéndolo a una atracción de circo de la que todos pueden servirse»<sup>25</sup>. En una óptica más detallada, vemos a) que de hecho Pancho desea sexualmente de una forma incontrolable a aquella persona, aunque la sociedad lo prohíba, y b) que el rechazo y la marginalización del maricón es el de Pancho y Octavio, representantes de una parte de la sociedad, pero de ninguno de los demás personajes. El crimen, en este caso, sería consecuencia de la distorsión síquica de Pancho, homosexual mal reprimido, y de su cuñado violento Octavio. En la perspectiva de la ancha representación de personas homosexuales en el cine latinoamericano<sup>26</sup>, existen muchas interpretaciones que siguen el camino abierto por Ripstein; podríamos constatar que el protagonismo de la loca, del maricón afeminado, se vuelve un rasgo típicamente latinoamericano que además tiene la ventaja de permitir diferenciarse del mundo angloamericano con sus modelos de una homosexualidad «hiperviril». El rechazo de la misma noción inglesa de «gay» entre artistas homosexuales mexicanos o la identidad «latina» de la loca del frente en *Tengo miedo, torero* (2001) del escritor chileno Lemebel serían pruebas posteriores, elementos de una verdadera tradición latinoamericana que empieza con Donoso/Ripstein. Teniendo en cuenta este desarrollo, se comprende difícilmente a un crítico como Miguel Ángel Náter, cuando califica la historia de la película de Ripstein como «homosexualidad grotesca» y describe a La Manuela como «un travestido viejo,



*El lugar sin límites.*

enfermo y cobarde [...] una especie de esperpento que encarna las fobias de la marginalidad»<sup>27</sup>. Peor aún parece el juicio de Fernando Moreno Turner, quien señala «que se trata de la conciencia de un ser pervertido, de un homosexual —expresión de una humanidad deformada— la que se encargó [...] de entregar la visión del mundo»<sup>28</sup>. Náter, por lo menos, intenta esconder su homofobia implícita detrás de una vuelta histórico-cultural menos homófoba dentro de su pinche argumentación: «Sin

[25] Natalia Taccetta, «*El lugar sin límites*», de Arturo Ripstein, p. 6.

[26] Ver Vito Russo, *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies* (Nueva York, Harper & Row, 1987); David W. Foster, *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema* (Austin, Texas University Press, 2004); y Alberto Mira, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine* (Barcelona / Madrid, Ed. Egales, 2008).

[27] Miguel Ángel Náter, «José Donoso o el eros de la homofobia», p. 126.

[28] Fernando Moreno Turner, «La inversión como norma: A propósito de *El lugar sin límites*», en Antonio Cornejo Polar (ed.), *José Donoso: la desintegración de un mundo* (Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1985), pp. 73-100 (cita en p. 81).

[29] Miguel Ángel Náter, «José Donoso o el eros de la homofobia», p. 128.

[30] Fichera: I.1. f. *Mx*, *Ve*. Empleada de bares o locales nocturnos que cobra un porcentaje por lo que consumen los clientes. II.1.f. *Mx*; *ES*, pu. Prostituta barata. vulg; desp. Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario de Americanismos*, Perú, Santillana eds., 2010 (nota de la redacción).

[31] Cf. Sergio de la Mora, «Fascinating Machismo: Toward an Unmasking of Heterosexual Masculinity in A. Ripstein's *El lugar sin límites*» (*Journal of Film and Video* 3/4, otoño 1992), pp. 83-104.

embargo, la sensibilidad [...] no se limita a la condena del homosexual, sino a la representación artística como expresión de la crisis de la modernidad y de su visión apocalíptica»<sup>29</sup>.

La lucidez de la historia como documento de la época pre-Stonewall ha llamado la atención de la crítica, pero no en su debida medida. A la luz de los estudios de género de nuestros días, tanto Donoso como Ripstein nos han dejado una obra no solamente estéticamente lograda e históricamente importante, sino reveladora de la constructividad de identidades genéricas y de la tensión psicológica entre homofobia y deseo homosexual. Sergio de la Mora muestra la profundidad psicológica de este travesti y lo trata en el contexto del género del «cine de fichera»<sup>30</sup>, de aquellas películas populares (inaugurado por *Bellas de noche* [Miguel M. Delgado, 1974] y *Las ficheras* [Miguel M. Delgado, 1976], por su parte heredera del «cine de rumberas» de los años 1950/60). Alude a la función ideológica de las estereotipizaciones homosexuales y describe su empleo en contextos diferentes<sup>31</sup> para permitir la conclusión de que en Latinoamérica, mucho más que en Estados Unidos o Europa, el travesti puede ser una figura positiva. En Ripstein y Donoso, es a la vez una figura subversiva en tres planos, explica Subero, en el plano de la sexualidad (por ser homosexual), en el plano del *gender* (por ser «*femaler*»), y de su profesión (como prostituta). Dudo que la última atribución sea correcta, y su potencial subversivo, lo desarrolla, para mí, en la seducción casi lograda del macho del pueblo. Al macho como homosexual reprimido, no le queda



Cartel de *Las ficheras* (Luis M.ª Delgado, 1976).



Cartel de *Bellas de noche* (Luis M.ª Delgado, 1974).

otra solución que el acto violento para salvar su masculinidad, para mantener su trauma. De esta forma, el personaje verdaderamente trágico de la película no es La Manuela, sino Pancho, y el film prepara su papel trágico en algunas escenas de verdadera desesperación, como cuando tiene vergüenza de que La Japonesita lo haya visto llorar. Donde la novela trabaja con alusiones verbales (al juego de niño de Pancho con la hija de Don Alejo), el film pone el diálogo y el masivo poder de la imagen.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGUER, Tomás, «Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior», en Henry Abelove et al. (eds.), *The Gay and Lesbian Studies Reader* (Nueva York, Routledge 1993), pp. 255-272.
- AMÍCOLA, José, «Hell Has No Limits. De Donoso a Puig» en Dieter Ingenschay (ed.), *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (Madrid, Iberoamericana/Vervuert 2006), pp. 21-36.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Nueva York y Londres, Routledge 1990).
- CABEZÓN DOTY, Claudia, «Los bordes permeables: del cine a la literatura. La "novela-film" *El lugar sin límites* de José Donoso» (*Taller de Letras*, n.º 42, 2008), pp. 91-106.
- DONOSO, José, *El lugar sin límites* (Barcelona, Seix Barral, 1987).
- W. FOSTER, David, *Queer Issues in contemporary Latin American Cinema* (Austin, Texas University Press, 2004).
- GRANT, Catherine, «La función de "los autores": la adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*» (*Revista Iberoamericana*, LXVIII, n.º 199, 2002), pp. 253-268.
- DE LA MORA, Sergio, «Fascinating Machismo: Toward an Unmasking of Heterosexual Masculinity in A. Ripstein's *El lugar sin límites*» (*Journal of Film and Video* 3/4, otoño 1992), pp. 83-104.
- MIRA, Alberto, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine* (Madrid, Ed. Egales, 2008).
- MORENO TURNER, Fernando, «La inversión como norma: A propósito de *El lugar sin límites*» en Antonio Cornejo Polar (ed.), *José Donoso: la desintegración de un mundo* (Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1985), pp. 73-100.
- MURRAY, Stephen y ARBOLEDA, Manuel, «Stigma Transformation and Reflexication: "Gay" in Latin America», en Stephen Murray (ed.), *Male Homosexuality in Central and South America* (Nueva York, GAU-NY, 1987), pp. 138-144.
- NATER, Miguel Ángel, «José Donoso o el eros de la homofobia» (*Revista chilena de literatura*, n.º 68, 2006), pp. 123-140, <<http://www.revistas.uchile.d/index.php/RCL/article/ViewArticle/1484/11385>> [3-12-2011].
- RUSO, Vito, *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies* (Nueva York, Harper & Row, 1987).
- SARDUY, Severo, *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires, Sudamericana, 1969).



- SIFUENTES JÁUREGUI, Ben, «Gender without Limits: Transvestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*» en D. Balderston y D. J. Guy, *Sex and Sexuality in Latinamerica* (Nueva York, New York University Press, Buenos Aires, 1997), pp. 44-64.
- SINFIELD, Alan, «Effeminacy and Reproduction in Different Cultures» en Alan Sinfield, *Gay and After* (Londres, Serpent's Tail, 1998), pp. 45-79.
- SUBERO, Gustavo, «Fear of the Trannies. Filmic Phobia of Transvestism in the New Latin American Cinema» (*Latin American Research Review* 43, n.º 2, 2008), pp. 159-179.
- TACCETTA, Natalia, «*El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein» (*Revista SoloCortos*, <<http://www.solocortos.com/RevistaSCimprimir.aspx?nroArticulo=230>>, 3-12-2011).