

El género es un infierno, tampoco tiene límites. Sobre cuestiones de género en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein

Mario Henao*

Resumen: A partir de la teoría de género desarrollada por Judith Butler el sistema de representación se ha visto cuestionado. Esto sirve como marco para el análisis de la película de Arturo Ripstein, *El lugar sin límites* (1978). El trabajo intenta describir cómo la película, desde la perspectiva de género, revela la performatividad del género y su constitución en una imagen unívoca que lo representa.

Palabras clave: Teoría de género; representación; identidad; constitución; subjetividad.

Abstract: From the gender theory developed by Judith Butler the representation system has been questioned. This serves as a framework for the analysis of Arturo Ripstein's film, *El lugar sin límites* (1978). This paper attempts to describe how the film, from a gender perspective, reveals gender performativity and its constitution as the unambiguous image that represents it.

Keywords: Gender theory; representation; identity; constitution; subjectivity.

El género es un infierno, tampoco tiene límites. Sobre cuestiones de género en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein

Introducción. La representación y la teoría de género



Aparentemente los límites de la representación se amplían cada vez más. La misma palabra se aplica en más ocasiones. Desde que las luchas feministas y de las minorías sexuales y raciales han alcanzado cierto éxito, la idea de representación se ha vuelto más importante, pues se ha unido a la necesidad de visibilidad. Si en los inicios del siglo XX las mujeres y las minorías sexuales se representaban de una manera muy mínima o no se representaban, en la actualidad los espacios de visibilidad son

mayores, igual que las posibilidades. Este proceso da cuenta de una característica, la representación es siempre algo mutable, que depende, en gran medida, de los contextos en los que se utiliza. Lo que antes se consideraba no podía o no debía ser representado, ahora debe serlo. Lo que eso demuestra es la necesidad de la imagen para poder considerar la existencia; sólo lo que es visible se entiende como real. Esto implica un problema inmanente a toda representación, un problema de sus límites y de su significado.

Desde un punto de vista artístico, la representación se ha convertido en una demanda problemática. Se ha cuestionado tanto desde una perspectiva formal, como de contenido. Representar implica siempre una posición frente a lo representado, por lo que el ideal aristotélico de la imitación es imposible, pues lo que se imita siempre se ve de una forma particular y así se representa. Además, la representación es imposible al depender de unas mediaciones formales. Tanto la pintura como la literatura proceden por medio de un material que inevitablemente interfiere en la representación, lo que significa que lo que se muestra en una pintura o en una novela no es el objeto imitado. La pretensión de imitar la realidad ha dejado de tener el lugar primordial en el arte. En este campo la representación se ha convertido en una estrategia que debe ser siempre evidenciada, y en muchos casos, se intenta huir de ella. Pero es imposible escapar totalmente a la representación y, al igual que en la política y en la militancia, en el arte se sigue representando, aunque se manifieste la artificialidad y la limitación de la herramienta.

Tanto en el arte, como en la política, y en todas las manifestaciones culturales, se hacen visibles nuevas o viejas experiencias, sujetos y formas de vida. Por un lado, eso se ve de forma positiva, pues indica una entrada que antes no existía. Pero, por otro, se evidencian nuevamente los límites y el insuficiente sistema que legitima en la sociedad. ¿Qué significa, entonces, esa entrada al campo de representación? Y, en definitiva, ¿Qué significa la representación? Judith Butler (2007), teórica post-feminista norteamericana, hace una reflexión acerca de ésta. Esta teórica trata de preguntarse por la eficacia y por las consecuencias que ese sistema tiene en el feminismo y en las minorías. Reconoce el valor que hay en el campo de la visibilidad política y cultural, pero al mismo tiempo comprende que la representación siempre se queda corta y que, además, el sistema de representación es impositivo. “Los campos de ‘representación’ lingüística y política definieron con anterioridad el criterio mediante el cual se originan los sujetos mismos, y la consecuencia es que la representación se extiende únicamente a lo que puede reconocerse como un sujeto. Dicho de otra forma, deben cumplirse los requisitos para ser

un sujeto antes de que pueda extenderse la representación” (Butler, 2007: 46). Con esto, Butler modifica la pregunta sobre la representación: según ella ésta no viene después de la aparición del sujeto, sino que de forma contraria, la representación determina qué es un sujeto. Es un sistema, entonces, que limita y que funciona por exclusión. Lo positivo que puede significar entrar en el campo de la representación se ve cuestionado cuando se entiende que este campo sólo deja entrar lo que él mismo construye.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, las representaciones que hoy aparecen dan cuenta de los sujetos que el sistema ha construido, pero lo hacen de una manera reducida. La incesante necesidad de conseguir la representación puede ser, finalmente, una herramienta en contra de la misma visibilización, pues reduce la heterogeneidad de miradas a una sola. Todo esto se hace mucho más claro cuando se revisa la problemática de género. Las cuestiones de la identidad, del género y de las categorías que supuestamente definen al sujeto sirven para reconocer lo limitada que es la representación, que sólo acepta relaciones unívocas. De esta forma, si se indaga en lo que significa la identidad de género y cómo ésta se ha puesto en duda desde hace por lo menos treinta años, se revela la insuficiencia de la representación, pero sobre todo, su componente represivo y opresivo, pues impone un formato al que todo tiene que adaptarse si quiere ser representado.

No obstante, no se trata de eliminar la representación, cosa imposible de hacer (Butler, 2007: 52), se trata más bien de reconocer esas características particulares de la representación y tratar de modificarlas y de cuestionarlas constantemente. Tal vez, la estrategia sea la misma que el arte ha tratado de implementar. Si es imposible escapar de la representación, la tarea consistirá entonces en demostrar que ésta es siempre un proceso artificial y así evidenciarla. Esta estrategia le da al arte la posibilidad de jugar con las formas, cosa que desde muchas perspectivas, incluida la de género, se considera una posibilidad de transformar o ampliar los límites fijos del sistema de visibilización. En definitiva, al final no se trata sólo de hacer visible lo invisible,

sino de maniobrar entre diferentes regímenes de visibilización (Chaudhuri, 2006: 79).



La teoría de género ha intentado demostrar que hay una manera hegemónica de considerar el género, y se propone revelar esa manera para concluir que éste es una construcción cultural. La intención de este texto es relacionar la teoría de género con una obra de arte. Si la representación como sistema es el objetivo de la crítica, entonces, tanto el arte como la perspectiva de género tienen mucho en común y muchas formas para apoyarse. Así, acudir a una obra de arte no implica la reducción de ésta a una teoría cultural, ni a un simple ejemplo que soporte un sistema de ideas. Buscaremos entender cómo a la luz de una película particular se hace más comprensible lo que la teoría propone. De la misma manera que no se puede suponer que la representación implica una ampliación, tampoco se puede creer que una película pueda convertirse en representativa de tal o cual teoría. No se busca limitar o reducir

la obra. Por el contrario, la intención es ampliar el campo interpretativo de ésta. Aclarado esto, lo que se intentará hacer es descubrir y describir cómo en la película *El lugar sin límites* (1978), de Arturo Ripstein, se establece una relación entre la exigencia y necesidad de representar y al mismo tiempo la imposibilidad de hacerlo, cosa que se refleja en la historia y en la relación de los personajes, y también en la forma específica de la obra.

La representación de lo que no tiene límites. El caso de Manuela

El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1978) es una película basada en una novela del mismo nombre del escritor chileno José Donoso. Ripstein toma el argumento y la trama y lo traspone al lenguaje cinematográfico. Él hace un mayor énfasis en la cuestión del deseo y el amor, cosa que no estaba tan presente en la novela, en donde el interés se dirige más hacia la crisis de una sociedad simbolizada por el pueblo que está en vías de desaparición. Ripstein mantiene ese destino del pueblo y lo mezcla con el del personaje principal de la historia, Manuela.

El nombre de la película ya refiere a una especie de contradicción. Para que un lugar exista es necesario que esté circunscrito a unos límites que lo definan, por lo que un lugar sin límites parece algo imposible, por lo menos en un sentido geográfico y concreto. Un lugar sin límites es irrepresentable, no se puede mostrar, así que se refiere a otra cosa, a una experiencia que es compartida, pero que no se puede hacer concreta en una imagen particular. Al mismo tiempo, esa ausencia de límites problematiza la forma en que se representa ese tipo de lugar; inevitablemente se tratará de limitar el lugar para que pueda ser representado, pero esas fronteras se romperán constantemente. En definitiva, es eso lo que pasa en la película, tanto en su historia como en su forma.

La película se enfrenta al problema de representar un lugar sin límites por medio de una forma limitada. Esto lo logra, aunque corre el riesgo de ser insuficiente. Para poder enfrentar ese riesgo, se aprovechan los elementos

formales del cine, con la intención de desestabilizar la misma representación y que la película no devenga imagen convencional. Uno de los elementos por medio de los cuales el cine muestra algo es el cuadro. Gilles Deleuze, en su *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, explica que éste es una forma de encerrar la imagen en un conjunto, de darle un límite. Deleuze describe las diferentes maneras en que se puede entender un límite y cómo en el cine encuadrar se refiere más a la forma en que se limita que a la intención de hacer concreto y único lo mostrado. De esta manera, se puede proponer una idea en la que el límite no es definición sino relación. El encuadre, si bien limita, al mismo tiempo está generando una conexión con lo que no entra en ese límite, con lo que se hace imposible una representación cerrada. Dice Deleuze:

[...] la pantalla, como cuadro de cuadros, da una medida común a lo que no la tiene, plano largo de un paisaje y primer plano de un rostro, sistema astronómico y gota de agua, partes que no poseen el mismo denominador de distancia, de relieve, de luz. En todos estos sentidos el cuadro establece una desterritorialización de la imagen (Deleuze, 1983: 31).

Esto quiere decir que la pantalla le dará forma a ese lugar sin límites al que alude el título de la película, pero eso no implica una pérdida, sino que por el contrario, con el cine, por medio del encuadre, la imagen deja de estar vinculada a un solo espacio, a una única representación. Teniendo en cuenta esto, podemos entender que la película, aunque haga uso de herramientas representativas, no se deja reducir por éstas, más bien las potencia para dar cuenta de la imposibilidad de definir en un sentido rígido.

La película inicia con un epígrafe del *Doctor Fausto* de Marlowe. Aparece la pregunta de Fausto a Mefistófeles sobre el lugar en que queda el infierno. Mefistófeles le responde que queda debajo del cielo, pero Fausto quiere mayor precisión, así que Mefistófeles dice: “[El infierno queda] En las entrañas de estos elementos donde somos torturados y permanecemos

siempre. El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer”. Este inicio nos da una clave interpretativa básica. El infierno está en la tierra, y es imposible escapar de él porque el infierno no tiene límites. ¿Qué es el infierno, entonces? Es como el género, algo que no se puede definir, que no se puede circunscribir a un lugar específico, pero que se experimenta constantemente. Que el infierno no tenga límites lo ubica en lo opuesto de la representación, así que es un espacio de angustia, de indeterminación, pero también de múltiples posibilidades. ¿Por qué vincular el infierno con el género? ¿Acaso el género es una condena? Sí, lo es, pero no por eso se relaciona con el infierno. De hecho, es por el motivo contrario. El género es una condena mientras se someta a las normas de la representación, si se llega a comprender que el género no tiene límites, como el infierno, se entiende que está en todas partes y que más que una objetivación concreta es una experiencia móvil, una construcción constante.



A partir de lo anterior, comprendemos que la película tratará sobre la complejidad que hay detrás de la asunción del género. Por lo menos de esa manera se va a entender en este texto. La película se basa en el conflicto entre dos personajes: Pancho y Manuela. Pancho ha llegado a El Olivo, el pueblo donde se desarrolla la acción, y anuncia su llegada en la puerta del prostíbulo donde está Manuela, quien al reconocer el sonido del camión de Pancho, recuerda la amenaza hecha por él un año atrás y teme que la cumpla. La presentación de estos dos personajes inaugura la extraña manera en que se da el proceso de construcción del género. Mientras Pancho se presenta como un conductor de camión, profesión asociada a la masculinidad, que llega a demostrar y hacer valer su hombría cumpliendo lo prometido, Manuela se muestra de una manera más particular. El primer acercamiento que tenemos a ella como espectadores es a través de un primer plano de la mano. Inicialmente no sabemos quién es el dueño de esa mano, pero reconocemos ciertas características corporales que nos podrían dar una pista del género del portador. Las uñas están pintadas de rojo, pero el antebrazo es velludo, es decir, un cuerpo de hombre con un atributo supuestamente femenino. Cuando la cámara hace un plano general de la habitación y luego un acercamiento a la cama donde duerme Manuela con su hija, reconocemos que no es una mujer, que es un hombre; por lo menos eso dice su cuerpo, aunque no sus palabras.

Manuela se nombra a sí misma en femenino, no sólo por el nombre propio, sino que gramaticalmente usa ese género. Ese uso implica una incoherencia en el plano lingüístico, plano que representa la diferencia de géneros, por lo menos en el español, como una diferencia gramatical. Si Manuela es un hombre, gramaticalmente su género es el masculino. Sin embargo, ella usa los adjetivos y pronombres femeninos y el resto de los personajes también los usa con ella. Esto puede llevar a una confusión, y aún más cuando Manuela casi siempre usa ropa de hombre, lo que hace que la definición dentro de los márgenes de la representación tradicional sea cada vez más difícil. Manuela se inscribe como el lugar sin límites, sin definición y sin necesidad de ella, pero sobre todo sin posibilidad de ella. Ella es una

provocación a la idea histórica del género diferenciado y del binarismo que sostiene la idea de una relación mimética entre sexo y género. Ella no pertenece a un género, pues no lo tiene, o peor, sólo puede pertenecer a un sexo. Luce Irigaray afirma que realmente sólo hay un sexo, el masculino, pues todas las mujeres siempre se han descrito en los términos de un sistema masculino. Según ella “lo femenino ocurre sólo al interior de los modelos y leyes creadas por sujetos masculinos. Lo que significa que no hay realmente dos sexos sino uno”¹ (citada por Chaudhuri, 2006: 80). Esto implica que Manuela sólo tiene lugar en el lenguaje como hombre; de otra manera es una incoherencia.

Ella es una provocación, como se lo dice su hija, que además la llama papá. Esa denuncia es significativa, y su provocación es permanente, pues su misma indefinición causa cierta incomodidad. Manuela es la muestra de que el género es una construcción ficticia y cultural, de que un cuerpo de hombre no necesariamente debe ser de género masculino. La película remarca eso en varias ocasiones. Cuando Manuela se cambia, se muestra su espalda y parte de su cuerpo desnudo, cuerpo de hombre, que nunca deja de ser nombrado como femenino. Sin embargo, parece no haber forma de entrar en el discurso sino por medio de la representación hegemónica, pues Manuela está en varias ocasiones obligada a ser coherente lingüísticamente. En un momento, la película nos muestra la llegada de Manuela a El Olivo. Ella es la estrella de un show en el que simula ser una bailarina de flamenco. El público masculino la acepta, pero sólo en la medida en que es parodia, es decir, si no pone en duda la idea de que existe un original del género. Ella no puede nunca ser mujer, sólo puede acercarse a ese género por medio de la imitación. No obstante, la figura de Manuela es la parodia, no de un ser original del género, sino de la creencia en ese original. De esta manera, Manuela más que objeto de burla, es una burla a la idea de que hay un sujeto original que es el género, de ahí, también, la violencia hacia ella (Butler, 2007: 269-270).

¹ El original está en inglés, la traducción es mía: “the feminine occurs only within models and laws devised by males subjects. This implies that there are not really two sexes, but only one”.

Uno de los momentos más intensos de la película es cuando Manuela es llevada al río donde es humillada y desnudada, quedando sólo en ropa interior. Ella acepta la humillación como parte del número. Cuando su sexo es puesto al descubierto las burlas se incrementan para hacer evidente la falta de congruencia entre sexo y género. Se señala su miembro masculino para concluir que, después de todo, no es una mujer. Manuela responde a ese señalamiento de una forma significativa: “pero si ese aparato sólo me sirve para hacer pipí”. Esta declaración, tomada como una broma más, es la manera por la cual Manuela hace entender que el sexo no necesariamente define el género. Aunque ella tenga pene, lo considera un “aparato”, lo que quiere decir un objeto instrumental, no un atributo definitorio. Pero además le es inservible, es decir, ese miembro no actúa, no configura el género entonces.

Según Butler el género construye la sustancia, es decir, que se es hombre o mujer en la medida que se es coherente con la idea de género que impera. Manuela rompe con esa coherencia, y con eso demuestra lo artificial de la idea de género y pone en duda la idea misma de sustancia. Esto se acentúa en la película cuando La Japonesa, amiga de Manuela, al oír lo que dice sobre la inutilidad de su sexo, afirma que no le cree y que ella, La Japonesa, puede demostrarles que Manuela también es hombre.

Esta situación profundiza en la movilidad y complejidad de la identidad. En el momento en el que Manuela, aparentemente, es descubierta y expuesta como un ejemplo de incongruencia según la representación tradicional, se abre la posibilidad de que se restaure la coherencia entre sexo y género, cosa que sólo es posible de lograr con un acto. La Japonesa y don Alejo hacen un acuerdo: si ella logra tener relaciones sexuales con Manuela, él le entrega la casa donde funciona el burdel. El conflicto está en la supuesta inutilidad del pene de Manuela. Sin embargo, La Japonesa va a lograr que ese miembro funcione nuevamente. Para que eso ocurra tendrá que recurrir a la persuasión. Manuela no quiere acostarse con La Japonesa porque a ella no le gustan las mujeres, pero al final accede porque si lo hace puede quedarse en El Olivo, en la casa que está ayudando a ganar. Esta escena revela varias cuestiones. Por

un lado muestra que la identidad de género es excluyente en el sentido tradicional, pero que no tendría que serlo, pues Manuela, aunque tiene cuerpo masculino pero se define como mujer, puede actuar los dos géneros sin renunciar ni comprometerse eternamente con ninguno. Nuevamente la idea de sustancia que sustenta el género se pone en duda. Manuela inicialmente rechaza la propuesta, pues quiere ser coherente con el género al que ella cree pertenecer (ella es una mujer), pero cuando accede demuestra que también puede actuar como hombre, aunque eso no signifique que dejó de ser mujer. Incluso dentro esta relación entre Manuela y La Japonesa, Manuela deviene padre. Esto hace que sea más difícil someter a Manuela a una única identidad de género, ella cumple con los roles tanto femeninos como masculinos. Es padre de La Japonesa, pero también es una mujer en busca de hombres.



Butler explica que el binarismo estricto, que sólo permite una única representación del género (o se es hombre o se es mujer), ha determinado una

relación causal entre sexo y género. Pero, como se ha visto, el género y el sexo no tienen una relación natural, sino construida. Esto significa la posibilidad de más géneros aparte de los dos únicos que conocemos. Butler dice:

Si el sexo no limita al género, entonces quizás haya géneros –formas de interpretar culturalmente el cuerpo sexuado- que no estén en absoluto limitados por la dualidad aparente del sexo. [... Además] si el género es algo en que uno se convierte –pero que uno nunca puede ser-, entonces el género en sí es una especie de transformación o actividad, y ese género no debe entenderse como un sustantivo, una cosa sustancial o una marca cultural estática, sino más bien como algún tipo de acción constante y repetida. (Butler, 2007: 226).

De esta manera se entiende que Manuela no puede circunscribirse a un solo lugar, porque ella interpreta² de distintas formas las posibilidades de la identidad de género. Ni es hombre, ni es mujer, pero al mismo tiempo es las dos, o diferentes combinaciones. Esta multiplicidad de lugares y ausencia de límites vuelve sobre la idea que anunciábamos al comienzo de este texto, aquella de la irrepresentabilidad de Manuela y del género entendido de la forma en que este personaje nos lo muestra. Esto se relaciona con la idea de Luce Irigaray acerca de la imposibilidad del lenguaje de representar a la mujer. Irigaray considera que la mujer es una paradoja o una contradicción en el discurso de la identidad, por eso sólo hay un sexo. El lenguaje, que funciona como sistema de representación, es masculino, por lo que la mujer no puede someterse a ese sistema, o sobre todo, no puede sentirse representada por él. Así, que cuando Irigaray dice que las mujeres son el sexo que no es uno, no se refiere sólo a que hay un solo sexo, sino que las mujeres son el sexo que no es único, sino múltiple (Butler, 2007: 59).

² Hay que entender que interpretar acá tiene por lo menos dos significados. Por un lado se entiende como la acción de darle sentido a algo, pero también se entiende como la representación, en términos teatrales, de un papel.

Aunque Irigaray hable de las mujeres, lo que ella afirma es aplicable a Manuela. Este personaje no es “uno”, y las palabras no pueden significarlo (muestra de ello es que en ocasiones se nombre como la madre de La Japonesita y en otras como el padre). Decir que es un travesti no sería exacto, porque Manuela no siempre se viste de mujer ni de hombre; tampoco es transgenerista, pues no parece estar inconforme con su sexualidad, ni con su cuerpo, ni con su género. Ella es la no unidad, que para Irigaray es lo femenino. Esto implica una cuestión más: si Manuela es la no unidad y no se puede representar, ¿qué es lo que vemos entonces en la pantalla? Más arriba explicamos lo que para Deleuze significa el límite respecto al cine. Es precisamente en este tipo de cuestiones donde se puede comprender que el cine, por medio del encuadre, por ejemplo, “da medida común a lo que no la tiene” y que eso no significa la reducción a una representación. En la pantalla vemos un sujeto, una persona, pero la vemos mutar constantemente y siempre en relación con lo que no se ve en la pantalla, lo que no entra en el cuadro.

Deleuze explica que encuadre se le llama a “*la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está en la imagen, decorados, personajes, accesorios*” (Deleuze, 1984: 27. Cursiva en el original). Esta definición parece indicar la construcción de unos límites alrededor de la imagen, lo que sería una especie de reducción. Sin embargo, como dijimos arriba, Deleuze entiende de manera particular el límite y con eso al encuadre. Para él, la imagen tiene una característica legible y no sólo visual. Eso quiere decir que siempre hay más de lo que vemos. El fuera de campo es una manera de entender esa característica legible. Para Deleuze el fuera de campo da la posibilidad de relacionar lo que está en el cuadro con lo que no está. Hay dos maneras de entender esa relación. Por un lado, un cuadro establece una relación con lo que no entra en él; así el cuadro nos muestra un conjunto que está conectado con otro conjunto más amplio que posiblemente podamos ver luego. Esta manera, dice Deleuze, no cierra el conjunto nunca al cuadro visto, de hecho, remite al infinito. La otra manera se refiere a que el cuadro da cuenta de una parte específica del conjunto, lo que no quiere decir

que se aíse del fuera de campo. De hecho, lo que ocurre es que en esta manera de relación con el fuera de campo se alude, no ya a una serie de conjuntos que se proyectan hacia el infinito, sino a un todo que está referido en esa parte. De esta forma, en el cine se nos muestra una parte que tiene una conexión particular con lo que deja afuera, que no deja por eso de estar presente³. Así, se puede pensar que en la película de Ripstein se trata de mostrar una experiencia a través de un personaje concreto, pero que no se limita a esta representación.

El sometimiento al límite. El caso de Pancho

Pero quien realmente vive el infierno de la representación de género es Pancho, aquel personaje que ha vuelto a El Olivo para cumplir con su amenaza. La película nos hace saber que entre Pancho y Manuela hay una historia complicada. Manuela reconoce que se siente atraída por Pancho, pero

³ Deleuze, en su libro *Imagen-movimiento. Estudios de cine 1*, describe de la siguiente forma las dos maneras de relacionarse con el fuera de campo:

En sí mismo, o como tal, el fuera de campo tiene ya dos aspectos que difieren en naturaleza: un aspecto relativo por el cual un sistema cerrado remite en el espacio a un conjunto que no se ve, y que a su vez puede ser visto, sin perjuicio de suscitar un nuevo conjunto no visto, al infinito; y un aspecto absoluto por el cual el sistema cerrado se abre a una duración inmanente al todo del universo, que ya no es conjunto ni pertenece al orden de lo visible.

Una manera de ejemplificar lo dicho por Deleuze es revisar la forma en que se encuentran y entran diferentes elementos y personajes al cuadro. La escenografía y los objetos que rodean a Manuela revelan la necesidad de romper los límites. El burdel donde vive está cargado de objetos que son la nostalgia por el tiempo pasado, un tiempo mejor y más próspero, objetos envejecidos y que ya no representan esa prosperidad. Los objetos dan cuenta de ese todo o absoluto del que habla Deleuze y del que la misma película se sirve para titularse. El infierno, el lugar sin límites está ahí, en la relación que esos objetos entablan con el pasado, con el presente del personaje y con su actuar; su indefinición y su relación con los otros, que al mismo tiempo remiten a una relación con el género, su imposibilidad de definición, su ilimitado espacio, su referencia a un infinito. Además de esto, los cuadros de la película se llenan al máximo, casi revelando un horror al vacío que más parece significar un horror a lo indefinido, un horror a Manuela. Ese recargamiento de la puesta en escena no es más que otra forma de decir que todo, incluso el género, es una puesta en escena, es una actuación. Con esa sobreabundancia se intenta disimular un vacío, se trata de limitar lo que no tiene límites, pero se mantiene la conexión con lo ilimitado. En eso consiste el infierno, en el intento constante y fallido de encontrar seguridad en la representación.

que éste es un bruto, un animal. Como espectadores lo que nos sorprende no necesariamente es la elección de Manuela, sino el hecho de que no parezca haber ningún inconveniente en que Manuela (que es un hombre corporalmente hablando) y Pancho (quien identifica su sexo masculino con el género hombre) tengan una relación. Ningún personaje se pronuncia al respecto, y todos previenen a Manuela para que no se exponga con un hombre así. Ella no tiene intenciones de verse con Pancho, pero él sí quiere ir al burdel, con la excusa de ejecutar su amenaza.



A lo largo de la película se muestra cómo Pancho se construye como hombre. Una de sus primeras acciones, luego de anunciar su llegada, es ir a ayudar a su cuñado en una estación de servicio. Él, que es un “verdadero” hombre, le ayuda moviendo barriles pesados. Constantemente Pancho es impulsado y motivado a que cumpla con su papel masculino. El cuñado le recuerda el deber que tiene como hombre de familia, como hombre de trabajo,

como hombre que busca ascender socialmente. Y también hace eso don Alejo, el terrateniente dueño de casi todo el pueblo, quien le prestó a Pancho dinero para que se comprara un camión. Pancho siempre actúa su género. Pero “¿en qué sentido es el género un acto? Al igual que en otros dramas sociales rituales, la acción del género exige una actuación *reiterada*, la cual radica en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente, y ésta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación” (Butler, 2007: 273. Cursiva en el original). La actuación reiterada, entonces, es la forma en que Pancho legitima su masculinidad.

Pancho carga con la obligación de ser siempre hombre y esto es consecuencia de la forma en que se construyó su identidad de género. Según Butler esta construcción está basada en un proceso melancólico en el sentido psicoanalítico de la palabra. Para esta teórica, la identidad de género se constituye a través del duelo y de la melancolía. Con el duelo el sujeto acepta la pérdida del objeto y le busca un reemplazo. En el niño la pérdida sería la madre, para lo cual busca otras mujeres que reemplacen esa pérdida. Pero el niño también pierde al padre como objeto de deseo y esa pérdida lo enfrenta con la melancolía. A diferencia del duelo, en la melancolía no se acepta la pérdida, se niega y se incorpora al yo. Por lo tanto, el sujeto niega su deseo homosexual para constituirse. En el caso del hombre, esa negación le permite generar su masculinidad. Pero al ser consecuencia de un proceso melancólico, el sujeto sostiene en algún lugar, en el cuerpo en realidad, su deseo homosexual negado. Con el duelo el sujeto reemplaza, hace metáfora su pérdida, con la melancolía la incorpora, la literaliza. Por este motivo se puede decir, siguiendo a Butler, que el sexo se vuelve verdad literal del cuerpo⁴. Esto no quiere decir que Pancho esconde un deseo homosexual y que en el fondo desea a Manuela porque ella tiene cuerpo de hombre. De hecho, lo que

⁴ Por razones de espacio es imposible explicar en detalle el proceso de identidad de género que describe Butler y su relación con la constitución del sujeto desde el psicoanálisis. Para una ampliación de esto ver Butler, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós; y Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía” En: *Obras completas de Sigmund Freud*. Tomo XIV. Madrid: Amorrortu.

interesa acá es entender cómo funciona esa estructura melancólica que literaliza en el cuerpo la pérdida de un deseo.

En una secuencia de la película se hace claro lo explicado en el anterior párrafo, porque se muestra lo difícil que es cumplir con el ritual del género para Pancho. En la estación de tren, Pancho es enfrentado por don Alejo, quien le reclama por no haberle pagado el dinero prestado y por no estar a la altura de las expectativas que tenía de él. En esta escena Pancho es humillado por el poder económico y tradicional al que le cuesta mucho enfrentarse. Luego, don Alejo abandona la sala y Pancho se retira a una de las bodegas que hay en la estación. Hasta allí lo sigue La Japonesita, la hija de Manuela que parece se siente atraída por Pancho. La Japonesita descubre a Pancho llorando, lo que significa una ruptura con la actuación de género, y le reclama por esto, es decir, le recuerda que él es hombre y que no debe llorar. “Estás llorando como una mujer” es lo que le dice. Esa frase revela que las posiciones de género son siempre acciones, que el género es performativo. Pancho se ha visto descubierto siendo incoherente con su género y, ahora el peligro es para La Japonesita quien no puede revelar esa acción a los demás y tendrá que pagar las consecuencias de ser testigo de la incongruencia de Pancho. Pero luego de la amenaza de Pancho, La Japonesita y él mantienen una conversación y se produce otro acto que es la llamada al género por medio del sexo. La Japonesita le recuerda a Pancho que es un hombre tocándole la parte del cuerpo que lo determina, su pene. Esta acción es lo que demuestra que el sexo y el género parecen ser uno, que el “sexo” es la verdad literal del cuerpo, es decir, que el género se representa tradicionalmente por medio del sexo. Pero como vimos con Butler, el cuerpo guarda la significación de la pérdida del objeto y objetivo homosexual en una parte específica, que acá es el pene. Si Pancho vuelve a ser hombre porque se le toca el pene, lo que revela ahí es el funcionamiento de la melancolía, de la literalización del deseo en el cuerpo que ha hecho que género y sexo se confundan. Sin embargo, esa manifestación del género por medio del sexo descubre la construcción cultural del cuerpo, es

decir, que Pancho restablece su coherencia a partir de la fantasía de que el hombre es masculino porque tiene pene.

La idea de que la melancolía está detrás de la construcción del género implica que la identidad de género se sustenta en una negación que se incorpora y aparece en el cuerpo. Esta negación que está en el cuerpo es lo que conocemos como masculinidad, “Si la negación heterosexual de la homosexualidad origina la melancolía y si ésta interviene mediante la incorporación, entonces el amor homosexual no reconocido se salvaguarda desarrollando una identidad de género definida como opuesta”. Esto quiere decir que la heterosexualidad surge en oposición a un deseo homosexual reprimido y que “en definitiva, la homosexualidad masculina no reconocida termina en una masculinidad intensificada o afianzada, lo que mantiene lo femenino como lo impensable e innombrable” (Butler. 2007: 157). Por eso cuando Pancho llora, La Japonesita se sorprende, porque él representa un género muy preciso, y trata siempre de que su imagen sea intensa, lo que quiere decir que pretende afianzar su masculinidad alejándose lo más posible de lo que se considera homosexual, es decir, cualquier cosa que esté asociada a lo femenino. Entonces, para restablecer la configuración binaria y tradicional de la identidad de género es necesario que La Japonesita le recuerde a Pancho su género: esa es la función de la acción de ella cuando le toca el pene. Es por medio del cuerpo que Pancho recupera la identidad masculina.

Hay otro momento en la película donde se muestra lo difícil que es sostener el ritual del género y las graves consecuencias que implica su no cumplimiento. Luego de haber ido a saldar la deuda con don Alejo, Pancho y Octavio deciden ir al burdel a celebrar. El temor de Manuela se hace material como, también, el deseo de Pancho. Ya en el burdel, Manuela decide esconderse y se lleva con ella el vestido rojo que un año antes el mismo Pancho casi destruye a causa de la provocación de Manuela. La idea que tienen La Japonesita y las otras prostitutas es distraer a los dos hombres y luego llevarlos a cada uno a un cuarto para que así Manuela pueda escapar. Sin embargo, cuando Pancho es invitado a pasar al cuarto con La Japonesita,

éste quiere hacer efectiva su amenaza y quiere obligarla a tener relaciones con él frente a todos. En ese momento sale Manuela, para defender a su hija o porque le tiene celos, y se le ofrece a Pancho. Es interesante ver que Pancho se enfrenta a la elección primaria de objeto de deseo, puede irse con La Japonesita y seguir el curso “normal”, es decir, ser heterosexual, o puede elegir a Manuela y desviarse. A ambas las somete a una amenaza, las ubica en el mismo lugar y de alguna forma las pone a competir entre ellas. Llama la atención aquí que el objeto del deseo sea, en una de sus posibilidades, tan difuso. Manuela se considera un hombre a causa de su cuerpo, pero ella no se identifica como tal. Pancho, entonces, muestra cómo la elección de objeto se resuelve por una exigencia externa que lo ubica en una posición que tiene que sostener y representar idealmente. La entrada de Manuela es espectacular, vestida con el traje rojo, simulando ser una diva; aunque sea imposible encubrir la precariedad de la situación, se le ofrece a Pancho y le dedica un baile. Él lo disfruta y parece que todo está bien, él mantiene la posición heterosexual, pues Manuela es sólo un objeto de exhibición del cual puede burlarse y con el que puede divertirse. Y Manuela se presta al juego: ella también se divierte y sabe que su sola presencia está cargada de un poder movilizador, desestructurante y peligroso.

Manuela se convierte en una especie de Scherezade que le narra a Pancho, mientras le baila, “la leyenda del beso”, una historia inventada. Es el momento en que ella se presenta al público, su acto principal en el que se expone como una entidad provocadora. Casi todo el baile se muestra en un plano general, en el que Pancho aparece como único público. La mirada del espectador, de la cámara, no es la de Pancho, es externa con lo que permite presenciar los actos de los dos. Él que se resiste a los coqueteos de Manuela y ella que no puede dejar de provocarlo. Este plano permite entender por un lado el tipo de relación entre los personajes y también ver cómo la imagen fílmica genera sus propias formas para expresar esa relación. Pareciera un plano objetivo, pues la cámara es externa a los personajes. Pero está ubicada en un lugar particular. En un leve contrapicado, la cámara nos muestra a Pancho y a

Manuela en una posición más alta que la de nuestro campo visual. Deleuze dice que el encuadre implica un ángulo particular, un conjunto cerrado que “es él mismo un sistema óptico que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes” (Deleuze, 1984: 31). Esto significa que el ángulo de encuadre revela un punto de vista, así que no puede ser del todo objetivo. Pancho y Manuela nos son mostrados como si estuvieran en un escenario de teatro, y nosotros espectadores los vemos interpretar un papel. En cierta forma eso es lo que hacen. Están actuando lo que se cree que son. Manuela es un homosexual travestido que sólo puede dedicarse a la prostitución; y Pancho es un hombre que busca divertirse en un burdel burlándose de Manuela. Hay un esfuerzo por parte de ambos de sostener su identidad como natural.

Al finalizar el show, ella deja de actuar como la estrella de un número y empieza a bailar y a reírse con Pancho, lo saluda como si fueran viejos amigos. Su risa y sus gestos son exagerados al punto de que es difícil de reconocer si ríe o grita. De alguna manera, la película parece mostrarnos una escena del infierno, donde las almas danzan al mismo tiempo que se condenan. Pancho se somete a la falta de límites que es Manuela, es decir, al cuestionamiento del género y de su rígida estructura. Manuela parece el Diablo, que viene a poner el caos y el desorden, a romper con la representación estricta a la que Pancho se sujeta. En definitiva, ese burdel es el lugar sin límites, ahí todo puede ocurrir y nadie está totalmente protegido. La escena continúa con un baile entre Manuela y Pancho. Ella se arriesga y le da un beso. Ese acto es peligroso, porque Pancho tiene que sostener su actuación masculina, y para él, Manuela es un hombre que pretende ser una mujer. Sin embargo, él pronuncia una frase que puede entenderse como una confesión de cansancio, de no soportar el sometimiento constante a la identidad y representación del género. Pancho le dice a Manuela: “un hombre debe ser capaz de probar de todo, ¿no cree?”, y ella le responde de una forma más provocadora pero no concluyente: “pues, cuando usted disponga”. Manuela le da la opción de elegir y de actuar, no lo obliga a que siga lo que suponemos es su deseo. Ella le ofrece la posibilidad

de que cuestione el lugar desde el que se ha construido, la forma en la que ha llegado a ser hombre y en que sostiene su masculinidad.

Pancho es el personaje donde mejor se ve que el género es normativo, y que es una condena sostenerlo. En él se aprecia que el género se construye como una representación limitada y, por lo tanto, ideal, pues es inalcanzable. Ser hombre es cumplir con una serie de normas que implican un trabajo y un esfuerzo no siempre fácil de soportar. Además, la normatividad implica un modelo a seguir, que se construye como una serie de características que todo hombre debe tener. Pancho, a lo largo de toda la película, pero sobre todo en esta escena, parece sucumbir y no poder seguir sosteniendo la comedia del género. Butler dice al respecto: “La heterosexualidad proporciona posiciones sexuales normativas que son intrínsecamente imposibles de encarnar, y la incapacidad permanente de equipararse plenamente y sin incoherencias con estas posiciones demuestra que la heterosexualidad misma no sólo es una ley obligatoria, sino una comedia inevitable” (Butler, 2007: 242). Pancho trata de corresponder con la idea de una sustancia que soporta y determina los actos, pero esa sustancia se desvanece constantemente. Manuela es una muestra de ello, y en alguna medida él también. La sustancia hombre no existe como realidad generadora, sino como fantasía creada, algo en lo que todos creemos y que estamos obligados a imitar.

Todo tiene que tener límites, incluso el infierno. El encuentro entre Pancho y Manuela. Una conclusión

Finalmente, Pancho se decide a darle un beso a Manuela, pero ese acto es insostenible. La ley externa se manifiesta, en este caso en la figura del cuñado, quien le recuerda que besar a Manuela es besar a un hombre, lo que lo convierte en homosexual. Al verse, nuevamente, sorprendido en una incoherencia de género, Pancho reacciona como debe hacerlo. Niega (característica de la melancolía) su acto, con lo que niega su deseo y culpa a Manuela, además de enfrentarla violentamente. Fue ella quien se atrevió a

besarlo, es ella la culpable, pues no ha sido capaz de actuar su sexo y su género correspondientes. Y además ha engañado a Pancho aparentando ser una mujer. Octavio logra que Pancho retorne al lugar seguro de la representación, en donde él tiene una función clara y precisa que no puede rechazar. Manuela, en cambio, se ve, ahora, sometida a la ley de la representación, ha sobrepasado el límite, lo que significa un error.



El castigo de Pancho es un llamado de atención, el de Manuela es más drástico, ella debe ser corregida. Es la violencia el medio por el cual se obliga a Manuela a volver al género, lo que sugiere la pregunta de si realmente es una vuelta o una imposición. Monique Wittig (2006) considera que este tipo de situaciones demuestran la obligatoriedad de la heterosexualidad. Según ella hay en esta sociedad una amenaza: “serás heterosexual o no serás”. Esta es la razón por la que se reacciona así contra Manuela. Manuela tiene que ser heterosexual, lo que significa que no puede aparentar ni actuar como una mujer. Si lo hace pondría en riesgo una estructura, por lo que ésta se defiende imponiéndose violentamente.

Manuela sólo tiene una opción, escapar. Ahí se inicia una persecución. Octavio y Pancho siguen en un camión rojo a Manuela que está con su vestido también rojo. Ese color los ha vinculado a lo largo de la película, es una especie de lazo que no les permite estar separados, parece un signo de fatalidad. Ambos son sujetos de la heterosexualidad obligatoria, y aunque Manuela tiene un final más violento, él no se escapa al infierno que es mantener el género. Manuela corre por su vida mientras Pancho y su cuñado la persiguen en el camión. En un callejón sin salida es atrapada y golpeada brutalmente hasta que es asesinada. Ese final de Manuela revela que es imposible sostener lo ilimitado, que todo, en algún momento, tiene que someterse a la representación estricta, rígida y exacta. Si el infierno no tiene límites es porque es imposible escapar de él, pero también es imposible soportarlo, así que es necesario darle la apariencia de límite. Manuela es castigada por haberse atrevido a demostrar la artificialidad de la representación, porque al ser una mujer con cuerpo de hombre, un hombre que en ocasiones se viste de mujer y una mujer que puede, incluso, actuar sexualmente como hombre, evidenció la actuación que es la identidad de género. El hombre y la mujer como lugares de representación son eso, imitaciones de una supuesta esencia y sustancia naturales. Manuela generó la duda sobre esa naturalidad y la hizo efectiva en un sujeto, Pancho. La muerte de Manuela significa, finalmente, la necesidad de los límites; sólo con la muerte se puede dar fin a lo ilimitado y volver a la seguridad de lo único.

La película logra manifestar el laborioso proceso que es sostener un género. La dificultad que surge en el momento de querer representar algo irrepresentable es resuelta por la película cuando se aleja de una idea tradicional de representación. Deleuze afirma que “un sistema cerrado nunca es absolutamente cerrado; pero por una parte está enlazado, en el espacio, a otros sistemas por un hilo más o menos ‘firme’, y por la otra se encuentra integrado o reintegrado en un todo que le transmite una duración a lo largo de este hilo” (Deleuze, 1984: 34). Él está hablando del encuadre y su relación con el fuera de campo, pero como es por medio del encuadre que vemos

personajes y objetos en la pantalla, se puede relacionar con la idea que en este texto hemos tenido de la representación. Para Deleuze el cine no representa, si por representar se entiende limitar y reducción a una sola imagen. Lo que hace el cine, y por consiguiente *El lugar sin límites*, es darle lugar a una experiencia que tiene que relacionarse con lo que queda afuera. El encuadre puede limitar, pero sólo para intensificar su relación con el fuera de campo. De la misma manera que Manuela no se inscribe solamente en una posición heterosexual, sino que desestabiliza la estructura para librarse de los límites de la representación. Sin embargo, esa liberación parece ser fulminante, Manuela muere al final, como si la indefinición y la irrepresentabilidad que ella suponía tuvieran que llevarse al límite más extremo demostrando que ella no tiene lugar. Pero esa muerte es también el lugar más preciso, más exacto y más fijo. De la misma manera que la pantalla negra nos anuncia el final de la película, la muerte de Manuela es el único lugar al que puede acceder y en donde se neutraliza su indefinición. Finalmente ella es sometida a la clausura más completa, más potente para poder ser representada.

Bibliografía:

Butler, Judith. (2006). *Deshacer el género*. Madrid: Paidós.

Butler, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós.

Chaudhuri, Shohini. (2006). *Feminist film theorist. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. New York: Routledge.

Deleuze, Gilles. (1984). *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.

Freud, Sigmund "Duelo y melancolía". En: *Obras completas de Sigmund Freud*. Tomo XIV. Madrid: Amorrortu. (Versión digital).

Wittig, Monique. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales S.L.

* Maestría en estudios de cine y teatro latinoamericano y argentino. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.