carlos monsiváis

el lugar sin límites: los últimos de los condenados de la tierra

¿Por qué interesa tanto *El lugar sin límites,* la película de Arturo Ripstein sobre la novela homónima de José Donoso? Entre otras cosas, por la eficacia con que presenta un antimachismo genuino, en una cinematografía de tradiciones estentóreas y voces fuertes, donde el honor ha sido la norma intransigible y donde incluso el adulterio se ha castigado con algo peor que la muerte, con la mirada inflexible del padre o del esposo, con el desprecio de la buena sociedad. Allí, en ese cine consagrado a la ortodoxia reaccionaria y a las devociones familiares emerge un film cuyo personaje central es un travesti, una loca estrepitosa a quien se puede (y se debe) hablar en femenino.

Un epígrafe explicativo de Christopher Marlowe nos lo aclara: *el lugar sin límites* es el infierno. En este caso, el ámbito de la expiación es un pueblo jalisciense, cuya agonía y desolación se explican por las ambiciones latifundistas del cacique (Fernando Soler). En una casa ruinosa apenas sobreviven las últimas criaturas de un burdel, regido por la Japonesita (Ana Martín) y su padre, un maricón, la Manuela (espléndidamente interpretado por Roberto Cobo), temeroso ante la ira de Pancho, un chofer (Gonzalo Vega), ser débil cuya frustración se torna irreversible al perder la protección del cacique. El pueblo ha conocido, nos informa un largo flashback, algún mínimo esplendor, cuando la Manuela y un grupo de putas llegaron al burdel de la Japonesa (Lucha Villa) en el momento en que el cacique era elegido diputado. Fue entonces la celebración en el burdel con número español a cargo de la Manuela, a quien la enardecida concurrencia acosó y finalmente lanzó a un charco. Fue entonces el reto del cacique a La Japonesa: "Si consigues que la Manuela te funcione como macho, te regalo lo que quieras" y la Japonesa le pidió la casa donde el burdel se alojaba y sedujo al joto quedando, infiere el espectador, preñada de la Japonesita.

Hasta este momento la estructura de la película ha sido endeble y el tono incierto. Las secuencias finales aclaran y revelan su sentido final. Pancho y su cuñado (Julián Pastor) van al burdel. Temeroso, la Manuela se esconde en el gallinero con su vestido rojo de bailaora. Allí ve a Pancho violentando a su hija. En un rapto de coraje se trasviste y baila para Pancho "La leyenda del beso". Insensiblemente, el macho se siente atraído hacia la Manuela a la que besa de modo prolongado. El cuñado reclama la Manuela huye y Pancho, despertado de una obsesión y ávido de mantener su respetabilidad, sale a perseguir a la Manuela a quien alcanzan y matan a golpes. El cacique los ve huir y comenta: "Me encargaré de que los aprehendan a ver si son tan machos". En el burdel, la Japonesita se inquieta: "Quiera Dios que regrese. Siempre es lo mismo, se va dos o tres días y regresa todo golpeado".

P-17

II

El recuento de la trama alude más que describe al film, a sus errores e imperfecciones resueltos o aliviados por la admirable calidad trágica del personaje de la Manuela. En un contexto más amplio el tema nos conduce de inmediato a dos vertientes: el tratamiento de nota roja (del que Ripstein prescinde) del asesinato de homosexuales y las humillaciones sin término para los afeminados en México, especialmente en provincia.

La base definitoria del enfoque de nota roja es el disgusto ante la víctima. El asesinado —el Mujercito— es invariablemente el responsable y lo sórdido no es tanto el asesinato como el modo de vida de la víctima (en verdad el culpable, para esta moral "reivindicatoria"). ¿Quién mayor culpa tiene sino "esas extrañas y anormales pasiones aberrantes"? Ni siquiera se acepta que el crimen haya sido entre iguales, porque según los periodistas, el asesino se redime al declarar: "Lo maté porque me dió asco". Vendió sus favores a la víctima pero, de un tajo sangriento, restableció su virilidad y su derecho a un sitio, así sea abyecto, en la sociedad. Nunca se considera, ni mínimamente, que el desprecio y el odio imbuído de siglos, provoquen que el victimario, aun sin saberlo, se sienta no un asesino sino un trabajador de la purificación social. No se mata a alguien, se mata a un joto, a alguien menos que alguien, un ser que engendra lástima y desprecio, quien renunció a la identidad dominante (la masculina) para compartir teatralmente la suerte del sector oprimido. (En términos generales, toda forma de homosexualidad es inadmisible por traducirse como deserción, el inaceptable desistimiento. En una mayoría de veces, el asesino mata para robar pero el robo es sólo parte de la recompensa: mata también por razones extrañas y oscuras, pero sólidamente morales: asesina para extirpar a las rémoras sociales resarciéndose de su condición de vencido, liquidando a un traidor a su especie. Esto al margen de las explicaciones psicológicas que ven en el asesino a un homosexual que no se acepta).

III

Por la vía cada vez más frecuente del travestismo se suele avizorar o vislumbrar uno de los sentidos de la condición marginal, sea ésta la femineidad (como invención y obligación culturales) o la homosexualidad, desviación de la norma. El travesti (la "vestida" según el argot específico) cubre funciones múltiples: parodia de la mujer y reducción de lo Masculino; triunfo aparatoso de la Exterioridad Femenina y olvido escenificado del Prestigio Machista: escenificación en el vacío social de los peligros de la femineidad y representación caricatural de la fortuna de no haber sido mujer. De modo categórico, la abstracción del travesti (el hombre que desea ser mujer, la mujer vista como meta y no como punto de partida, la exageración y el barroquismo como medios para comprender y actuar una esencia: lo Femeni-

no) encandila, fascina, irrita, atrae y subleva porque, al delimitarlas burlesca o humilladamente, oculta o hace excesivamente visibles las fronteras entre lo Femenino y lo Masculino. Lo Femenino: la derrota, la incertidumbre, el melodrama, el espectáculo de la victimación. Lo Masculino: el triunfo, la fuerza del verdugo, el rigor, la exigencia del espectador.

En la zona no mitológica, al cesar la atmósfera del show-business y al abandonar el escenario el imitador de Sarita Montiel o de Lola Beltrán, actúa la otra idea socialmente beligerante: concluído el show, lo único que ofrece un ser que vive en y para el disfraz es la sordidez. ¿Qué es lo "sórdido"? El término cubre a todo el fenómeno de la homosexualidad (del que el travestismo es sólo una porción insignificante) y destaca a lo alejado de la luz social, lo privado de las armonías previstas y establecidas por la Tradición.

Si el homosexual resiente la sordidez de su existencia es porque ha crecido bajo el convencimiento de que todo lo heterodoxo carece de prestigio o legitimidad. El ha prescindido de la protección familiar, de la geometría de la mujer y los hijos que crecen y se alejan y retornan multiplicados, del círculo de matrimonios amigos (espejos de concordia y desintegración). Por lo mismo, el homosexual se siente y/o se sabe en el mundo falto de la iluminación respetable. Ha renunciado a su heredad. Le toca entonces —de acuerdo a la mitología— el sexo hostil, el goce maso-

quista, la identificación del peligro con el deleite. Le corresponde asumir (autodestructivamente o no, acríticamente o no) la sordidez, aquello desprovisto del sentido tranquilizador del aplauso circundante. (Y si no lo hace así, ni quien se entere. El peso de la mitología es absoluto y las excepciones, así no confirmen la regla, no son captadas por la mirada social).

"Liberalismo" e indignación prefabricada: un sector de la "crítica de cine" (digo es un decir) ha reaccionado ante *El lugar sin límites* con furores de buena conciencia. Lo que desata el hervidero moralista no es el nivel artístico del film sino la elección de su centro protagónico, el Maricón. Así, según el señor Arrieta Erdozain de *Novedades* se trata de "el chiquero sin límites" y lo que porcifica aún más a la película es la libertad concedida a un personaje tan lamentable como la Manuela. En *Excélsior* (11 de junio de 1978), Orlando Silva ve en *El lugar sin límites* el modesto equivalente de la pornografía de *Deep Throat* o de *Pretty Baby* de Louis Malle: "algo mucho más profundo que coprolalia en imágenes. Son los síntomas claros, el cuadro clínico de una decadencia. La corrupción mental y física de millones de hombres y mujeres que en el fondo no son más que víctimas manipulables de un imperio que vive sus últimos años". El adiós del imperialismo norteamericano se cifra por tanto en la lujuria de la Manuela, la prostitución de una ninfeta y la vagina voraz de Linda Lovelace.

Lo más triste no es el lenguaje semialfabetizado que disemina chiqueros, coprolalia y decadencias para perseverar en su status profético. Lo más triste es la confusión permanente entre los temas y el punto de vista de quien los aborda, entre la degradación *social* de los personajes y la superioridad moral de quien los contempla. Para esta seudoizquierda, todo lo que se aparta de la moral feudal es signo de catástrofe y derrumbe. Por lo mismo, su seguro contentamiento ante la trayectoria del cine mexicano en lo que a moral se refiere: en mitad de la sala Adán y Eva, sus obedientes hijos y la tabla de valores que hace de la castidad una utopía corporal. La virginidad es la gran meta y que se produzca el milagro: que se acuesten putas para amanecer desexualizadas.

Un pervertido, eje de una película *nacional*. Lo inaudito, la falta de respeto a una tradición donde las mujeres son abstracciones sumisas o sometibles (por el amor redentor o la sífilis incurable) y los homosexuales son penosas caricaturas que exageran el timbre de la voz o la audacia en el quiebre de cadera para beneficiarse de la carcajada del público. Los jotos en el cine mexicano: voces aflautadas y acciones cobardes, intelectualoides de ciudad, carreritas frenéticas hacia la protección de la mujer, sombras y remedos del ser que están allí como alivio humorístico o certificando la madurez de criterio del realizador (En una cinta "contemporánea" los jotos hacen las veces de signos de admiración de la autocomplacencia). Los héroes se ríen de sus modales pulidos, de la elegancia que apenas disfraza la ausencia de hombría, del esfuerzo por engrosar la voz, del tono lánguido o histérico de los traidores a su sexo. Apenas aludidos (sin nombrar su pecado nefando) en las primeras décadas del cine sonoro, los maricas aparecerán en la segunda mitad de los sesentas para: a) demostrar la variedad de vicios y asechanzas; b) encarnar la grotesca vulnerabilidad del ser humano; c) ser un paréntesis cómico, o d) exhibir como defectos inherentes a desventajas sociales.

IV

Entusiasta, prosigue el narrador: "Hubo en Aguascalientes un gobernador muy simpático, que al final de la Feria de San Marcos apartaba a todos los jotos, los metía en una galera y luego los soltaba en un ruedo con toros despuntados. Era muy gracioso. Había que verlos correr, gritando de terror, con sus vocecitas de pánico. Muy simpático el espectáculo" Renato Leduc complementa *(Historia de lo inmediato,* Fondo de Cultura Económica):

Pero el *clou* —como dicen los franceses—, o la cereza del helado de la feria, son los puestos de pollo de los maricones. A la salida de los gallos, de la partida, de los tablados, no hay feriante ni familia local que no pase a saborear el plato de pollo, de enchiladas u otro antojito a los puestos alineados en un costado del bello Jardín de San Marcos y a bromear sanamente con los afeminados que los atienden: son hacendosos, serviciales, amables y discretos... "Unas pobres muchachas que se ganan la

vida honradamente", según explicó uno de ellos al gobernador Rodríguez, quien los conminaba a que se ataviaran y se pintarrajearan menos escandalosamente. En ellos se duplica todo el repertorio del cine nacional: Hay la Pinal, la Tongolele, la María Félix, Toña la Negra, etcétera. Hay otros con motes más originales. Una noche el Brujo Zepeda, matador de toros, miraba fijamente al que nos servía. —¿Qué me ves...?" preguntó éste. Y el Brujo: —"La personalidad que tienes. ¿Cómo te llamas?" Y el tipo: "No soy más que una triste mesera... Me dicen la Mundial". —"Dame tu dirección"— solicitó Zepeda. "Presta un lápiz y un papel" pidió el tipo. El matador le tendió una pluma y una forma de giro telegráfico, único papel que tra... La Mundial examinó cuidadosamente la forma, y con la más graciosa de sus sonrisas, dijo: "Te voy a escribir mi dirección aquí donde dice el beneficiado". Pero era admirable la amplitud de criterio y la noble condescendencia del pueblo y la sociedad de Aguascalientes hacia esta desviada subespecie humana tanto tiempo marginada...

Esta "desviada subespecie humana" no siempre recibe la "noble condescendencia". Con frecuencia y consúltense los semanarios *Alerta* y *Alarma*, los desviados padecen golpizas, encarcelamientos, heridas graves, asesinatos. La Manuela, en este sentido, es síntesis muy ceñida de tal marginalidad dentro de la marginalidad. Si las mujeres no tienen ser ¿qué destino previsible le espera a sus aproximaciones imitativas? En las vueltas de las distintas y muy útiles reformas del cine mexicano, sólo dos películas se acercan a la perspectiva innovadora: *Canoa* de Felipe Cazals, que examina tremendistamente el mito de la "bondad natural" del pueblo, y *El lugar sin límites* que contempla la agonía de un pueblo desde la visión amedrentada y teatral del último (literalmente) de sus habitantes, una loca de burdel. El azoro palpable y audible del público en el momento del beso entre la Manuela y Pancho deriva más del triunfo efímero del paria absoluto que del espionaje psicologista que extrae a Pancho de su closet de poderosas inhibiciones homosexuales. De la nada (de ese vacío poblado de injurias, amenazas, rebajamientos sistemáticos de la personalidad, comentarios burlones de vecinos y amigos y familiares, rabia y dolor de los padres, imposibilidad de hallar trabajo fuera de las ocupaciones ínfimas y típicas, iniciaciones sexuales en plena ignorancia y humillación) se "eleva" la Manuela hasta el beso con todo un Hombre. Lo de menos es la tendencia subterránea de ese macho pronto convertido en asesino. El elemento fundamental, el inapelable centro de la acción, no es el Varón Seducible sino la loca que pagará con su vida el beso, la igualdad instantánea de condiciones eróticas.

Como en muchos otros temas, en ésto el feminismo tiene razón: la opresión sexual es muy posiblemente la más antigua de todas las relaciones de dominación y subordinación, (aunque a esto —señala Dennis Altman— lo obscurece con frecuencia el hecho de que mientras las mujeres forman una casta sometida por los hombres, estos mismos se dividen a través de líneas étnicas y de clase, y así expolian a su vez a otros hombres y mujeres). La opresión es multidimensional y uno puede ser simultáneamente el opresor y el oprimido, como ejemplifican patéticamente los personajes de la película de Ripstein. La Manuela muere porque no hay final feliz aceptable para los de su índole, porque uno de los más temibles lugares sin límites es la opresión sexual ejercitada hasta su última consecuencia J