

*límites* no acepto las marcas de las cartas. (...) Allí nadie cree en su disfraz, pero de alguna manera todos están condenados a él. Eso es el infierno: estar condenados».

La Manuela de Donoso es un personaje cuya subjetividad es puro lenguaje interior, casi sin diálogo, y la ambigüedad entre el miedo y el deseo queda a cargo del lector. Pancho, en cambio, el hombre de sus sueños, aquél que alguna vez la maltrató y quizá por eso la hizo sentir mujer, es monolítico, y su resquicio es la atracción ocasional por la Manuela. El machismo está a cargo de Pancho, mientras que don Alejo aparece como el símbolo patriarcal, el significante hombre vacío, que solamente extrae placer del voyeurismo.

En la versión Puig/Ripstein, *El lugar sin límites* es el exceso de ese *macho* (Pancho) que en el inconsciente él mismo desea que lo vuelva femenino. Como Josemar a sus enamoradas fantasmáticas, y en una inversión suprema, la Japonesa hace hombre a la Manuela.

Las diferencias son visibles: mientras que en la novela la Japonesita no sólo es virgen sino que carece de rasgos obviamente femeninos, en la película ostenta caderas y pechos abundantes y bien marcados. La Manuela, en el filme, de entrada se autocalifica como mujer: «qué nerviosa estoy». Cuando encuentra su vestido rojo, hay un diálogo y no un monólogo interior, como sí ocurre en el texto de Donoso. Pero probablemente estas diferencias nos enfrenten no solamente con la distancia entre los dos lenguajes, el literario y el cinematográfico, sino también con el haber trasladado la escena a una sociedad de machismo más arraigado, como la mexicana.

El exilio de Donoso y de Puig los hace coincidir en México, aunque la novela de Donoso, escrita en México, claramente reproduce la austeridad de un pueblo chileno. El filme Puig/Ripstein, en cambio, introduce el colorido de la estética mexicana, la lengua llena de eufemismos –*viejos* por *hombres*, por ejemplo, *jotón* por *maricón*– a la vez que exagera las escenas del baile de la Manuela, convirtiéndolas casi en cuadros plásticos válidos en sí mismos.

A Donoso no le gustó el filme. Donoso le dijo a Puig «no me gusta», «no la siento muy mía». Cómo habrá sido para Donoso ver sus propias fantasías exacerbadas por la imagen. Su estética del exceso ya estaba satisfecha con el vestido de volados de la Manuela, «no la siento muy mía», y quien lo haya conocido admite la posible verdad de esta formulación.

El artificio del narrador, que convierte la elección del travestismo en una forma de sublimación –finalmente seducir por el arte, por la transformación– se convierte en el filme en una exhibición de lo que se desea y

no se tiene. La inclusión de *La leyenda del beso* en lugar de *El relicario*, como fondo musical para la escena del baile, añade un significado que no está en la novela de Donoso: el beso que descubre a quien lo recibe su posibilidad de ver, de quebrar la ceguera que le impide reconocer sus propios deseos.

En el filme, Pancho es el hombre humillado a quien la Japonesa descubre «llorando como una mujer», y su confusión sobreviene a causa del desprecio que don Alejo le manifiesta, comparándolo con la hombría de su propio padre. Otra vez el fantasma del padre, la pérdida del reconocimiento de quien debe otorgar la identidad sexual a través de la mirada. Se pone el miedo en el centro del problema: el miedo ilegítimo, el miedo de la Manuela, encubridor del deseo, y el miedo legítimo de la Japonesa, que no llega a convencer con su ser femenino al confuso Pancho.

Tanto la novela como el filme probablemente necesiten una lectura desde lo femenino, una lectura en la que los deseos reprimidos de la Japonesa grande y de su hija también sean rescatados de la violencia de la sociedad patriarcal. También ellas se enfrentan con su propio vacío, con su no-ser, que necesita de la confirmación del macho para verse dibujados con nitidez. «Estoy aburrida de tanto padrote, le dice la Japonesa a la Manuela cuando le propone vivir juntas, tú me cuidas y yo te cuido». Y finalmente también la Manuela se convierte en padre, padre de la Japonesa, en una tortuosa vuelta de la inversión presente en ambos textos. Creo que la historia, en ambas versiones, supera el mero hecho de lo sexual, convirtiéndose en la crítica a la violencia y el abuso de poder a todo nivel. Pero en Donoso tiene los matices del cuestionamiento de los roles, mientras que en Puig —que substituye y arma una versión literal sólo en apariencia, donde el texto de la letra es igual, pero no lo es el texto de la imagen— la decisión final encuentra un camino para la identificación a través de la muerte y del dolor de no haber sido lo que se anheló.

## La verdad del símbolo

Jameson habla de la «inconmensurabilidad cualitativa»,<sup>9</sup> esa brecha entre la memoria vívida de un sueño, por ejemplo, y el vocabulario opaco y pobre que encontramos para transmitirlo. «Esta inconmensurabilidad entre lo particular y lo universal, dice, es un lenguaje en sí mismo en el que

<sup>9</sup> Fredric Jameson, *Imaginario y simbólico* en Lacan, *Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 1995, p. 5.*

habitamos, y del cual emergen, necesariamente, todas las obras de la literatura y de la cultura».

Si las obras de arte son objetos intersubjetivos, los vínculos entre la novela de Donoso y el resultado a partir de la intervención de Puig/Ripstein ilustran un aspecto posible de esta intersubjetividad. Y siguiendo a Jameson podremos afirmar, entonces, que las motivaciones de Donoso o de Puig al crear estos personajes no sirven para la búsqueda de un significado escondido dentro del significado aparente y externo. Sus objetos tienen la inteligibilidad del gesto puro, y el proceso de su análisis debe ser transformado «en un proceso de restitución hipotética de la situación misma, cuya reconstrucción va junto con la comprensión»<sup>10</sup>.

De ese modo, las coincidencias entre el contexto que rodea a Josemar y a los personajes de *El lugar sin límites*, y algunas intersecciones de estas historias con la historia personal de Puig, así como los intertextos de sus declaraciones, se reúnen en un único símbolo imaginario, correlativo de otros términos que lo limitan recíprocamente: los roles sexuales, la mirada del padre, la preferencia de la madre, la pérdida de la casa, la ausencia de satisfacción en la relación femenina con los *padrotes*.

## La mirada arraigada

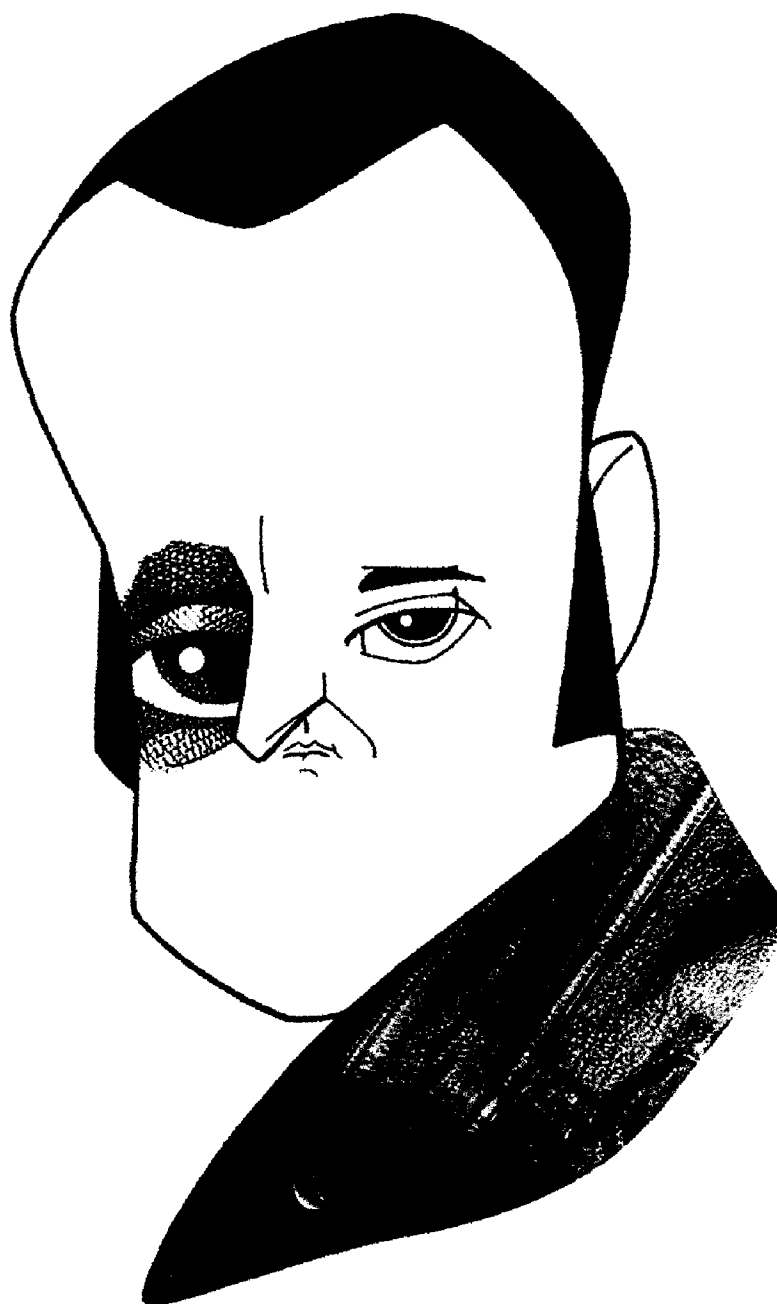
En un marco ideológico casi psicoanalítico, Puig habla de la mirada del padre<sup>11</sup>. La asimila a lo que llama «la mirada argentina» y dice de ella que es «particularmente crítica: analiza, juzga, exige como la de mi padre. Mi papá, en una época, logró paralizarme.» Y cuando su interlocutora le pregunta si su padre sigue perturbándolo, contesta que sí, que «su mirada está demasiado arraigada».

En el texto de Tomás Eloy Martínez que citamos al comienzo, la confesión de Manuel, valientemente consignada –«quisiera ser una mujer y esperarlo en el zaguán con los rulos hechos»– se convierte en un elemento para añadir al símbolo. ¿Podremos pensar que se trata de una más de las máscaras del rostro que probablemente lo llevó a su interpretación del personaje central de la novela de Donoso, y a ese temor a dejar la huella de su nombre en los créditos del filme? Miedo a firmar quizá la historia más descarnadamente confesional, a través de los nombres: Manuel/Manuela, el ambiguo femenino ansiado y que nunca pudo

<sup>10</sup> Jameson, obra citada, p. 9-10.

<sup>11</sup> Reina Roffé, Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 573, mayo de 1998.

lograrse sino a través de la fantasía y de la máscara de la escritura. El querer ser otro del bovarismo, seguramente trabajado en la profundidad del inconsciente, marcado a fuego por aquellas heroínas de la pantalla plateada con las que se amalgamó su niñez, por la brutal mirada de un padre típicamente argentino, por la búsqueda equivocada de ternura de una madre que lo eligió, como compensación de sus carencias, y no supo desprenderse de su hijo ni siquiera cuando éste estuvo convertido en cenizas.



LOREDANO

Manuel Puig por Loredano

