

RESEÑAS



Martín Sichetti. *Marnie*. 2018.

EL ROJO EN LA PENUMBRA: CUERPOS Y DESEO EN *EL LUGAR SIN LÍMITES*

Lucas Martinelli

Universidad Nacional de Tres de Febrero - Universidad de Buenos Aires / CONICET, Argentina

*Doctor en Estudios de Género y Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
Docente de la Maestría de Estudios y Políticas de Género de la UNTREF y de la carrera de Artes de la
UBA. Investigador de CONICET con sede en el Instituto de Investigaciones de Estudios de Género.*

Contacto: lmartinelli@untref.edu.ar

El lugar sin límites (1978, México) de Arturo Ripstein es a la vez melodrama, tragedia rural y una pieza que, con los años, se volvió un registro de las vidas mariconas y transexuales¹. Pasó a la Historia gracias a un beso duradero y fogoso entre dos hombres que generó un escándalo en su estreno durante el Festival de San Sebastián y se replicó en su propio país. Adaptación de la novela chilena de José Donoso, la película transcurre en un pueblo polvoriento y en decadencia, donde el prostíbulo regentado por la Manuela (Roberto Cobo) y la Japonesa (Ana Martín) se erige como centro neurálgico del deseo clandestino y de tensiones que terminarán en un estallido de violencia. Ripstein construye el espacio desde planos generales de pátina barroca. En medio de las ruinas provocadas por la venta de todas las dependencias del pueblo, el burdel pasa de ser un refugio a una trampa. Los elementos del filme aún hoy permiten un visionado que reconozca las marcas de lo que cimienta la masculinidad y, a la vez, permiten ver una representación de la homosexualidad y la transexualidad que no las ridiculiza.

Ya Néstor Perlongher había notado la potencia desestabilizadora de la narración del personaje de la Manuela compuesta por Donoso:

En un polvoso burdel chileno, la loca (la Manuela) se deja seducir, aún a sabiendas de su peligrosidad, por un chongo camionero, para el cual, tras intentar rehuirle, se pone su mejor vestido rojo, cuyos volados le hacen, por ensuciar irresistiblemente con su mucílago el bozo del macho, de corona y sudario. El deseo desafía -por pura intensidad- la muerte; es derrotado. (Néstor Perlongher, 1997: 38-9).

El prostíbulo que habitan los personajes construye un espacio complejo, lo que Michel Foucault (1984) llamaría una *heterotopía*: un lugar que permite pensar de manera crítica la organización del espacio social con las relaciones de poder que lo atraviesan y donde conviven diferentes temporalidades de manera simultánea. De hecho, de algún

¹ Una primera versión de este texto fue publicada en portugués en el catálogo de la *Mostra Arder de cinema cuir latinoamericano em São Paulo. Onde ardem as paixãos paixões: O México de Arturo Ripstein*. (2025). Disponible en: <https://drive.google.com/drive/folders/1UM-CDcpmrn9Cvp1dKBLcnttXZK9l6TPU>

modo, en el presente de la narración se condensa en este espacio toda la problemática de la decadencia moral del pueblo (y, por extensión, se puede pensar en una metáfora de la sociedad del momento). El burdel con sus paredes gastadas, espejos empañados y cortinas pesadas, concentra las energías tanáticas del relato. Filmado como si fuera un organismo vivo: sus habitaciones respiran con las voces y los pasos de quienes lo habitan. Conviven la intimidad del camarín, los cuartos de las prostitutas, el bar, el espectáculo y la brutalidad que viene de la calle. Estas secciones conforman un lugar filtrado por una lente que privilegia planos largos y movimientos contenidos, dando por resultado una densidad atmosférica que convierte el encierro del cabaret en una experiencia física para el espectador.

A lo largo del filme, aparecen muchas ideas sobre lo espacial. En el comienzo, con un epígrafe, se menciona el infierno y puede pensarse en esa conocida frase: “Pueblo chico / infierno grande” que parece poblar de demonios este pueblo despoblado. Pero hay algo más que se juega entre el lugar y su otredad: básicamente el espacio entre lo moral y lo inmoral que se confunden; está permitido pasar por alto las normas del decoro y cualquiera puede cometer excesos. La identidad de quienes habitan el burdel se construye como pura falsedad y la idea de lo mexicano se enfrenta a sus fronteras: España se insinúa con el baile flamenco de La Manuela, que parece jugar a ser extranjera, y el anhelo de lo oriental aparece con La Japonesa (Lucha Villa). Este lugar, así dispuesto a la fantasía de lo extranjero, se disfraza y se separa del pueblo para esconderse en su interior. El espacio en *El lugar sin límites* es una máquina trágica que destruirá a la protagonista.

El tiempo narrativo funciona como un espiral: vuelve sobre sí mismo a través de un flashback que reconstruye el pasado de La Manuela y La Japonesa. A la manera clásica, en un momento de angustia luego de un brioso encuentro con Pancho (Gonzalo Vega), la Japonesa impone una activación del recuerdo subjetivo. En su habitación, ella mira el retrato de su madre y es, desde esa imagen, que se narran los acontecimientos. Por medio de una apuesta, la Manuela y la Japonesa se hacen dueñas del burdel. Con esas

imágenes recuerdo se arma una estructura del filme que remonta al manierismo, por su forma ovalada. Es una estructura del orden del *ritornello*, aquello que vuelve, desde una narración enmarcada, y repone el pasado en un momento crucial. Ese *flashback* central no es solo una explicación para el presente narrativo, sino que elabora algo así como el “recuerdo de las prostitutas”. Se trata de una forma temporal de la memoria dada por una conexión espacial que liga a las dos generaciones del prostíbulo: el de la Japonesa madre y la Japonesa hija. Hay algo entre esas dos mujeres que no conviven de manera simultánea en el filme. Esa imposibilidad de estar juntas que constituye un “drama de madres”. Es decir, la oposición de dos generaciones en clave melodramática. Lo que complejiza el caso es que, de algún modo, se sustituye esa madre que fue la Japonesa por la Manuela. Se activan así las capas de un pasado célebre, promisorio y esperanzador que contrasta con el presente marcado por la precariedad del despojo que impone Don Alejo (Fernando Soler), el político del pueblo dispuesto a comprarlo todo.

En este mundo cerrado no hay policía. La administración de la violencia y el control del territorio recaen exclusivamente en Don Alejo, político local y terrateniente, que encarna una forma de poder donde la ley y el interés privado se confunden. Su autoridad no se sostiene en un sistema institucional, sino en vínculos personales, alianzas tácitas y amenazas veladas. Esta ausencia de mediación institucional convierte al pueblo en un lugar de justicia imparcial, todo pasa por la voluntad del mismo hombre que regula la economía, el territorio y los cuerpos.

La Manuela es interpretada por Roberto Cobo que interpreta una feminidad exuberante y a la vez frágil. La elección de Roberto Cobo para encarnar este personaje añade una capa de memoria fílmica. Casi tres décadas antes, Cobo había sido “El Jaibo” en *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), un joven callejero que mostraba la violencia, la orfandad y la marginalidad masculina en la Ciudad de México. En *El lugar sin límites*, ese mismo cuerpo aparece transformado: del agresor juvenil al objeto de violencia, del errante urbano al habitante fijo de un pueblo fantasma. Este eco entre personajes

convierte a La Manuela en una suerte de contracara melancólica de “El Jaibo”, como si ambas películas dialogaran a través de la biografía actoral de Cobo y revelaran, en conjunto, la persistencia de la exclusión social en diferentes registros estéticos y narrativos.

A esta memoria corporal se suma una memoria espacial. La puesta en escena del prostíbulo que articula el relato de Ripstein tiene resonancias directas con *Belle de Jour* (1967) de Luis Buñuel, donde Catherine Deneuve encarna a una prostituta que transita entre el refinamiento burgués y las fantasías sadomasoquistas. En ambos casos, el burdel no es solo un espacio de transacción sexual, sino un escenario cuidadosamente compuesto donde lo erótico se mezcla con lo ominoso. Ripstein recoge esa lección buñueliana (las composiciones simétricas, el uso del espacio cerrado como territorio de ambigüedad moral) y la traslada a un universo rural y degradado para convertir el ritual del deseo y la violencia en un acto de consecuencias mortales.

El modo en que Ripstein construye la trama de seducción que La Manuela ejerce sobre Pancho, no solo expresa el machismo reinante en la sociedad de la época, sino que permite sentir cómo el flujo del deseo homosexual se libera y, con el beso apasionado entre ellos, llega al éxtasis. ¿Cuál es la fuerza indescriptible e hipnótica que tiene el baile de La Manuela? Es una fuerza pulsional de una marica vestida de española flamenca que, con sus manos en alto, da palmadas encendidas entre las prostitutas y los clientes del cabaret y, de este modo, trasgrede y trasciende las normas de la época. La coreografía de los cuerpos en este espacio es precisa: La Manuela, con gestos medidos y una teatralidad íntima, ocupa el centro de la escena solo para cederlo abruptamente ante la irrupción física de Pancho o Don Alejo. Los personajes no se desplazan libremente; parecen más bien arrastrados por fuerzas invisibles que los empujan a reencontrarse en el mismo punto de conflicto. Lo singular de la violencia aparece en la punta de la lengua cuando ella baila: “Joto, joto, joto” le gritan los grupos de varones entre bromas. La quieren manosear y bailar con ella. Ese “Joto” cuya fuerza intraducible se da con el anclaje de la

violencia del lugar, es un término que tiene la fuerza del “Puto” en Argentina, de la “Bicha” en Brasil, del “Cola” chileno. Esa forma de insultar a la Manuela que marca a fuego a miles de maricones y que ella usa como reivindicación: “Joto, sí; pero degenerado no”- afirma. El insulto “joto”, que Pancho le lanza como filo recurrente, condensa en una sola palabra el estigma social, la masculinidad herida y el deseo reprimido.

El vestido rojo de La Manuela (que ya había sido roto por Pancho) es un elemento narrativo central. Cubre el cuerpo de la marica que al exponerse en la penumbra a la mirada masculina oscila entre el deseo y la violencia latente. La textura del vestido, su color saturado, choca contra la paleta terrosa y apagada del resto del espacio, convirtiéndolo en un cuerpo extraño que no puede pasar inadvertido. En ese contraste cromático se condensa la tensión entre lo que quiere mostrarse y lo que debe ocultarse, entre el espectáculo y la amenaza. La violencia no irrumpe como estallido aislado: se filtra lentamente, como una humedad que va carcomiendo paredes y cuerpos. Pancho, con su masculinidad crispada, es la figura que condensa esa amenaza latente y la lleva al acto. Su presencia en el prostíbulo activa un juego ambiguo de seducción y rechazo, un vaivén donde cada acercamiento es también un anticipo de la agresión. En ese sentido, el vínculo y triángulo entre Pancho, La Manuela y la Japonesita es una zona de indeterminación erótica que el relato, inevitablemente, conduce a su clausura violenta.

“Un hombre tiene que ser capaz de probar de todo”, afirma Pancho. Pero a su vez, no quiere que lo vean llorar. Esa masculinidad herida, provoca que quiera doblegar a la Japonesita, ella lo vio llorar y él quiera verla llorar a ella. En ese nuevo brío de la violencia masculina intercede a La Manuela que, al avanzar con su juego de seducción, se conduce a la muerte. A pesar de ello, se puede observar un carácter progresista en el filme, porque la muerte funciona como ejemplo del camino al que lleva la violencia masculina y no como castigo aleccionador. Las relaciones entre el género, el deseo y sus límites se muestran en *El lugar sin límites* desde la porosidad relativa a las pasiones humanas.

Arturo Ripstein captura este drama sin concesiones al sentimentalismo. La cámara, en lugar de cortar al momento justo, se queda a vivir en la incomodidad: encuadres prolongados, movimientos que parecen arrastrarse, silencios densos. Linda Williams (1998) señala que el melodrama no busca tanto mostrar el sufrimiento como hacérselo sentir para producir una respuesta moral en el espectador y trabajar con contenidos singulares en torno al género, la racialidad, la clase y las sexualidades. En esta película, esa estrategia se radicaliza: no se trata tanto de hacernos llorar, sino de hacernos respirar el mismo aire viciado que respiran los personajes.

Más de cuatro décadas después de su estreno, la película conserva una potencia incómoda. Su retrato de la marginalidad sexual, atravesado por estructuras de poder patriarcales y económicas, no se limita a ilustrar un momento histórico: dialoga con un presente donde la violencia hacia las disidencias sigue siendo un mecanismo social. La película desnuda la persistencia de un orden que tolera la diferencia solo como espectáculo, pero que la expulsa (o la destruye) cuando amenaza las jerarquías establecidas.

Esta obra marca una intersección clave entre el melodrama clásico, la estilización barroca y una mirada política. La propuesta formal produce una experiencia sensorial y ética: el espectador no solo asiste a una historia, sino que comparte el tiempo muerto, la espera, el desgaste de los personajes. Si, como señala Linda Williams (1998), el melodrama busca hacernos sentir el sufrimiento para activar una respuesta moral, en Ripstein ese gesto adquiere una dimensión política: nos confronta con la incomodidad de ver y, al mismo tiempo, con la imposibilidad de intervenir. Esa distancia forzada convierte a *El lugar sin límites* en un espejo oscuro, donde el espectador reconoce no solo la violencia ajena, sino la complicidad que permite su repetición.

En otra instancia, la película es un archivo vivo. Guarda en sus imágenes una forma de narrar que no cede ante el vértigo contemporáneo, que se sostiene en la paciencia, en el encuadre sostenido, en el detalle que se carga de sentido. Por eso,

revisarla hoy no es solo un ejercicio cinéfilo, sino un acto político: volver a mirar para comprender que *El lugar sin límites* no es un espacio remoto en el tiempo o en la geografía, sino un territorio en el que aún hoy habitamos.

Bibliografía:

- FOUCAULT, MICHAEL. “Des espaces autres”. En: *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre de 1984. (Conferencia pronunciada en el *Centre d' Études architecturales* el 14 de marzo de 1967).
- PERLONGHER, NÉSTOR. “Matan a un marica”. En: *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997, 35-40.
- WILLIAMS, LINDA. “Melodrama revised”. En Rick Browne (comp.), *Refiguring American Film Genres, Theory and History*. Berkeley: University of California Press, 1998.