



# CINE /

Nuevas aproximaciones  
a viejas polémicas

# II



## Capítulo 22



# LINGÜÍSTICA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ  
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).  
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas -- Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas  
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

**BNP: 2019-106**

*Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## LA LEYENDA DEL BESO: MANUEL PUIG Y EL GUION DE *EL LUGAR SIN LÍMITES*

Mariana Rodríguez Barreno

Pontificia Universidad Católica del Perú

**Resumen:** este artículo explora la relación tridimensional respecto a la adaptación cinematográfica de *El lugar sin límites* (1966), del escritor chileno José Donoso. El guion realizado originalmente por Manuel Puig durante los años setenta propone cambios en el argumento de la novela y la relación de los personajes que abren paso a la discusión del género. En ese sentido, se analizan los cambios sustanciales respecto al argumento novelístico, especialmente a la inclusión de la escena denominada como «La leyenda del beso», en los marcos de la identidad de género y la *performance*. Asimismo, esta investigación intenta reflexionar sobre la manera en que Puig asimila y representa a los personajes, atrapados en los márgenes de los estereotipos a los que se han adherido en el lejano pueblo de «El Olivo».

**Palabras clave:** guion, cine, estereotipo, marginalidad, adaptación, Donoso, Puig, *El lugar sin límites*

*Yo fui un niño que iba todos los días al cine desde los cinco años.  
Tenía terror a la realidad*

Manuel Puig

A los cuatro años de edad, un pequeño Manuel Puig entraba por primera vez a la sala de proyección del Cine Teatro Español en General Villegas para ver su primera película. Lo que comenzó como un divertimento de pueblo entre las divas de la gran pantalla, se convertiría en una relación que lo acompañaría por el resto de su vida. La figura de escritores en torno al cine es bastante común y diversa; en el caso de Puig, la asociación más inmediata es la de un escritor cuya literatura está ligada al cine hollywoodense. Sin embargo, su faceta de guionista es también importante para aproximarse a su obra, pues es la escritura de guiones el lugar desde donde reafirma insistentemente su vocación por el cine.

El cine para Puig fue un refugio ante las imposiciones de la pampa argentina donde creció y descubrió, desde muy temprana edad, en el colegio y en su propio hogar, las figuras rígidas del machismo. Para escapar de esta realidad se instala en el mundo de la ficción; allí encuentra un universo diferente:

[...] la ficción del cine era la verdad, «mi realidad», la única realidad que contaba: todo lo demás, mi casa, el pueblo, solo equivocaciones, el resultado de haber caído, por error, en medio de una película de la *Republic*, aquella modesta productora de Hollywood que hacía filmes de decorados pobres (Baracchini, 2006, p. 60).

A lo largo de su vida, el cine permitirá no solo su supervivencia, sino que le descubrirá su vocación literaria<sup>1</sup>. Me refiero al ya conocido «accidente de las treinta páginas de banalidades» que lo llevó a escribir su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (1968), cuando en realidad intentaba escribir la escena de un guion<sup>2</sup>.

La etapa guionística de Puig que abordo en este artículo se centra en el estudio de la adaptación cinematográfica de la novela *El lugar sin límites* (1966), del escritor chileno José Donoso. Cuando en noviembre de 1976 recibió la llamada del director mexicano Arturo Ripstein, quien le propuso la adaptación de la novela de Donoso, Puig se había apartado del quehacer cinematográfico después de un comienzo bastante accidentado<sup>3</sup>. Había escrito varios guiones en inglés de temática hollywoodense —*Ball cancelled* (1956) y *Summer Indoors* (c.1959)— en los que nadie se interesó; y algunos otros en español —*La tajada* y *La cara del villano*<sup>4</sup>—,

<sup>1</sup> Alan Pauls y Graciela Goldchuk han comentado cómo, durante su estancia en Río de Janeiro, en el departamento en el que vivía Puig en el Alto Leblon en la Rua Aperana, la videoteca había reemplazado, o más bien «desplazado», a la biblioteca. Puig tenía grabaciones en *videocassetes* que venían de todas partes del mundo. Había formado junto a sus amigos una red de intercambio filmico digno de una película. En una reciente publicación, *Varados en Río* (2016), Javier Montes dedica algunos capítulos a la etapa referida de Puig en Río y el llamado «cinito de la Rua Aperana».

<sup>2</sup> Puig afirma lo siguiente sobre dicho episodio: «Creo que lo que me llevó a ese cambio de medio expresivo fue una necesidad de mayor espacio narrativo. Una vez que pude enfrentar la realidad, después de tantos años de fuga cinematográfica, me interesaba explorar esa realidad, desmenuzarla, para tratar de comprenderla [...] El cine exige síntesis y mis temas me exigían otra actitud [...] análisis, acumulación de detalles» (1985, p. 10). Como bien ha señalado Goldchuk: «Asistimos aquí a una vuelta completa: un salto mortal que, como es de esperarse, nos deja parados en un lugar que se parece al punto de partida, pero no es el mismo. La voz de una tía en el patio de su casa había guiado a Manuel Puig desde el cine a la literatura, desbordando el guion proyectado hasta transformarlo en una novela» (2004, p. 10).

<sup>3</sup> Con veintitrés años y becado por el Centro Sperimentale de Cinematografía, Puig viaja a Roma a estudiar dirección de cine. Al llegar, se desilusiona de la academia italiana que había desplazado el cine hollywoodense, que él tanto anhelaba producir, por el neorealismo italiano. Aunque trabaja como asistente en muchos proyectos, finalmente abandona la carrera.

<sup>4</sup> Estos guiones corresponden al periodo de las llamadas «tramas mexicanas» que forman parte de los proyectos que Puig escribe durante su estancia en Cuernavaca. A mediados de los años setenta se había

también sin éxito<sup>5</sup>. Por otro lado, tampoco había quedado satisfecho con la adaptación que él mismo hizo de su novela *Boquitas pintadas* (1969) para el director argentino Leopoldo Torre Nilson y, en suma, sentía que el formato del cine le exigía ser sintético cuando, ya como escritor, había alcanzado la comodidad en la extensión de la novela. La vuelta a la escritura cinematográfica parecía más bien una inconveniencia. A pesar de todo ello, el trabajo junto a Ripstein en dicha ocasión, como el propio Puig cuenta, resultó bastante llevadero pues después de releer la novela de Donoso, la encontró muy atractiva y, apenas dos meses después de la propuesta, concluyó la escritura del guion. Asimismo, al finalizar este primer proyecto, Puig adaptó, junto a Ripstein también, un cuento de Silvina Ocampo, «El impostor». La razón fundamental de que ambas adaptaciones hayan sido tan amigables, en términos de su experiencia, es porque, encontró que más bien aquellos dos relatos tenían en común no solo una extensión bastante corta —y de esa forma no tenía que «mutilar»— sino que además eran «alegorías, historias poéticas, sin pretensiones realistas, aunque en última instancia se refiriesen a problemas humanos muy definidos» (Puig, 1985, p. 11) y particularmente, porque «el material que me ofrecía Donoso [...], era de personajes casi esperpénticos, *largest tan liffe* [sic]» (Almendros, 2006, p. 371).

A partir de lo explicado anteriormente, propongo que una lectura atenta de la adaptación de Puig permite detectar en los tópicos de *El lugar sin límites*<sup>6</sup> los puntos cardinales para abordar un caso de adaptación en concreto. En efecto, la biografía de Puig, así como su producción literaria y los temas de género y machismo que desarrolla, encuentran su eco en la novela de Donoso que aceptó adaptar.

La trama de *El lugar sin límites* se sitúa en «El Olivo», un caserío en medio del desierto chileno dirigido por don Alejo, el hacendado del lugar. La acción principal se centra en La Manuela, el travesti del burdel dirigido por su hija, La Japonesita, quien teme que Pancho, un muchacho con quien tuvo un altercado en el pasado, cumpla una antigua amenaza de muerte. Para la trasposición de esta historia a México era preciso realizar un buen número de cambios. En primer lugar, el cambio lingüístico, con el objetivo de que el público entendiera a cabalidad el habla de los personajes. Esta necesidad explica que las intervenciones del narrador de la novela fueran suprimidas y sustituidas por diálogos directos, en una operación muy al estilo de Puig<sup>7</sup>.

---

instalado en México y se integró a círculos literarios y culturales locales, al igual que Donoso a quien conoce allí mismo (Grant, 2002, p. 256).

<sup>5</sup> Para una ampliación de la producción de estos guiones, consultar el trabajo de Giovanna Pollarolo, «Cine y opio en *Sad Flowers of Opium*, un guion inédito de Manuel Puig» (2013).

<sup>6</sup> *El lugar sin límites*. Guion de Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco. Dir. Arturo Ripstein. Act. Gonzalo Vega, Roberto Cobo, Ana Martín, Lucha Villa, 1978. Película.

<sup>7</sup> Son ejemplos de este estilo en su narrativa *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas Pintadas* (1969), *El beso de la mujer araña* (1976) y *Cae la noche tropical* (1988).

Como señala José Amícola, este cambio supone «una identificación con el mundo despreciado de la marginalidad y de la prostitución que parecía siempre tamizada por el narrador del texto primero» (2006, p. 25). Sin duda, los diálogos de La Manuela con Luci y las demás prostitutas en la historia, contruidos como viñetas en la película, permiten al espectador ingresar a la atmósfera nostálgica del burdel e identificar en sus tristezas la opresión del mundo en el que viven. A su vez, las conversaciones entre Pancho y su cuñado Octavio exponen la violencia del machismo, tema central de la novela que también es priorizado en el guion. Tanto Donoso como Puig reconocen que el lenguaje es en sí mismo una herramienta de marginación y por ello, en la novela y en el guion, es tangible la discriminación y la violencia en la oralidad de los discursos de los personajes que pertenecen a las clases populares.

Sin duda, estrenar una película de este corte en México, es decir, una película que representaba a personajes tan grotescos y violentos, era complicado debido a la censura que había sido instaurada por el régimen de López Portillo en 1976, después del final del sexenio de Echeverría. A pesar de estas dificultades, Puig escribió la primera versión del guion cinematográfico. Luego, por cuestiones que se discutirán más adelante, este terminó en manos de otros autores quienes se encargaron de introducir los cambios finales<sup>8</sup>:

Se ha llegado a decir que el guion solo se «mexicanizó» cuando la versión de Puig llegó a las manos de Ripstein y sus otros colaboradores [...] Sin embargo, lo que todavía no se ha reconocido suficientemente [...] es que Puig estaba perfectamente preparado para contribuir en otros aspectos claves a la expansión «mexicanizada» de muchas de las referencias culturales originales de la novela de Donoso. Durante su estancia en México, no solamente se había convertido en experto en cine musical mexicano de los años cuarenta y los cincuenta (Levine 268), con sus boleros y mambos interpretados dentro de la diégesis, sino que también se había visto inmerso en la cultura ranchera mexicana, tanto en la música norteña como en la tradición cinematográfica del *charro* (Grant, 2002, p. 261).

En efecto, Puig había explorado la realidad mexicana desde su llegada en los setenta; conocía bien las telenovelas y las producciones cinematográficas así como el cancionero popular, «portavoz de una ideología machista tremenda» (Puig, 2006, p. 151), como él mismo lo calificó<sup>9</sup>. Además de este conocimiento de la producción

<sup>8</sup> Uno de dichos autores fue el escritor mexicano José Emilio Pacheco quien «mexicanizó» el texto pues este había sido escrito en un «argentino porteño», según indicó.

<sup>9</sup> En una entrevista compilada por Julia Romero en *Puig por Puig*, el autor declara lo siguiente: «En su canción ‘El rey’ es evidente [aludiendo a José Alfredo Jiménez]. Quien canta es un hombre que la mujer abandonó después de reírse de él. Pero el macho, aunque destruido, dice “pero sigo siendo el rey”. Él es un hombre y como no le puede ir mal, aunque le vaya pésimo, se dice a sí mismo que le va bien.

mexicana, es importante seguir la afirmación de Grant cuando sostiene que Puig también escribió este guion desde su propia experiencia homosexual como gay «practicante» en la ciudad de México entre 1972 y 1975, desde donde tuvo contacto con la vida y costumbres homosexuales del país (2002, p. 260). En ese sentido, es interesante ver la propuesta de trabajo que formula el guion respecto a dos episodios importantes en la novela: la escena de «La leyenda del beso» y el final. Tanto Puig como Ripstein inciden en la discusión de la batalla contra los esencialismos del género plateada por Donoso en la novela; más puntualmente sobre el fantasma de la homosexualidad y su roce con el machismo; sin embargo, hay algunos matices por observar en esta transposición entre la novela, la escritura del guion y la realización de la película.

En la novela de Donoso, los personajes sufren al asumir la máscara del género impuesta violentamente a partir de relaciones de poder; y el rol desglosado de esta jerarquía les causa dolor al tener que reproducir patrones que no siguen la lógica de sus propios deseos. En la historia de «El Olivo», Pancho y Manuela se sitúan en lugares diametralmente opuestos. La Manuela representa al sujeto marginal en todo sentido, mientras que Pancho es el hombre que se abre camino a imagen y semejanza del arquetipo del macho autoritario. Sin embargo, lejos de pensar que la novela de Donoso construye personajes arquetípicos, proponemos que el guion muestra la falsedad del arquetipo al cual están sometidos los personajes. Y aunque la novela de Donoso tampoco es esencialista, los cambios introducidos por Puig en el guion llevan el problema del género a un nivel mucho mayor.

Es importante preguntarse sobre la manera como se produce esta operación en la novela. En primer lugar, la paradoja sobre la identidad masculina que se forma excluyendo todo aquello que difiera de la norma y que aparta a la homosexualidad y lo femenino. En esta configuración se reconocen dos tipos de identidad masculina: la de la clase popular y la de la clase alta, representadas en la novela de Donoso en los personajes de Pancho y don Alejo, respectivamente. La hombría, en el caso de Pancho, se afianza en «lo viril», en la fuerza del cuerpo, pero sobre todo en el ejercicio de la heterosexualidad. En el segundo caso, el de don Alejo, la identidad masculina se identifica con los valores «del hombre»: la familia, la paternidad y principalmente el sustento económico (Fuller, 2001). Ambos modelos comparten el rechazo hacia la homosexualidad, calificada como abyecta, de manera que la identidad del macho se reafirma en ambas clases sociales. Sin embargo, en el texto de Donoso se evidencia

---

No sé si él estuvo consciente de lo que expresaba pero es una crítica al machismo genial. [...] Esto me hace pensar en un chiste popular, el tipo que dice a sus amigos: 'Yo soy tan macho, tan macho, que ni las mujeres me gustan, porque parecen maricas'. Sutil desdoblamiento de las cosas» (2006, p. 151).

que el contacto con un personaje como La Manuela es frecuente en ambos estratos: todos los hombres que van al burdel, embriagados por la fiesta de la noche, piden bailar con ella en una suerte de juego violento<sup>10</sup>.

Es claro que Puig lee en la obra de Donoso un intento por deconstruir ciertas categorías de género. Siguiendo a Ben Sifuentes-Jáuregui, el cuerpo de La Manuela en la novela de Donoso es asaltado y gozado en un ritual colectivo de violencia, vergüenza y placer. Vergüenza debido al placer. «Para ser más precisos, La Manuela, desde su travestismo es vista por los hombres como pura ambigüedad, lo que les permite hacer con ella lo quieran» (2002, p. 90), y ella parece también haber asimilado esta dinámica: «—A mí no me importa. Estoy acostumbrada. No sé por qué siempre me hacen esto o algo parecido cuando bailo, *es como si me tuvieran miedo*, no sé por qué, *siendo que saben que una es loca...*» (Donoso, 2013, p. 82, énfasis mío). Lo interesante aquí es que el acercamiento al travesti está permitido siempre y cuando sea establecido por el «macho», desde su embriaguez en la fiesta. La «borrachera» le da esa licencia; pues en un plano consciente este acercamiento se produce de otra forma. Por ello, si La Manuela traspasa las normas de este encuentro, entonces debe ser castigada.

Bajo estas consideraciones, es necesario entender el tipo de contacto que surge entre Pancho y La Manuela. De un lado, Pancho es el personaje que se ha esforzado por consolidar una imagen rígida y autoritaria ante el pueblo e incluso ha sobrepasado la autoridad moral de don Alejo. La Manuela lo describe como «un hombro grande y bigotudo» de «cejas renegridas y cogote de toro» (Donoso, 2013, p. 23) que tiene un carácter muy violento y que gusta de ir con sus amigos al burdel a beber y causar destrozos. Por ello, Pancho reproduce un patrón de comportamientos que provienen del molde en el que se ha formado, pero sus bromas respecto a que está enamorado de La Manuela (p. 33) —que también son parte de un patrón de ridiculización del «otro» abyecto— revelan una pulsión soterrada que pone en conflicto a su identidad frente a su deseo<sup>11</sup>.

En el proyecto de guion, Puig esboza algunas ideas sobre Pancho: «Yo veo a Pancho muy simplote, sin maldad, muy dócil ante figuras autoritarias como Octavio [su cuñado] y don Alejo, e incluso Emita [su esposa], porque es incapaz de razonar, no tiene la menor capacidad mental y es por eso que acepta las decisiones de los demás. Incluso su violencia final es un modo de justificar su conducta ante Octavio» (Puig, 2004, p. 76). Es claro que Puig ve a Pancho como un sujeto alienado que no

<sup>10</sup> Uno de los episodios aludidos es la presentación de La Manuela por la elección de don Alejo como diputado en la cual los hombres del burdel, después de haber bailado con ella toda la noche, la llevan hasta una lagunilla y la lanzan al agua «para refrescarla» (Donoso, 2013, p. 78).

<sup>11</sup> Esta idea está presente en la novela pero es más explícita en la película.

piensa ni actúa según su razón. En él imperan sus impulsos. Constantemente presionado por el «deber ser», Pancho se convierte a la fuerza en un sujeto autoritario, aunque sea más un «juguete del destino». Finalmente, acompañado del cuñado, visitará el burdel en busca de La Manuela. Esta, atemorizada por lo que podría pasarle, se esconde en el gallinero pero decide salir a enfrentarlo vestida de española. La escena del baile que sobreviene a su encuentro es la que Puig concibió bajo el nombre de «La leyenda del beso», pero que aparece en la novela como el baile de «El relicario», ambas piezas musicales de la tradición de los cuplés españoles.

Mediante su *performance* La Manuela construye un ritual de seducción por el que Pancho hace evidente la emergencia de su deseo: «[. . .] *eso* está bailando para él, él sabe que desea tocarlo y acariciarlo, desea que ese retorcerse no sea solo allá en el centro sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá [. . .]. Que Octavio no sepa. No se dé cuenta. Que nadie se dé cuenta» (Donoso, 2013, p. 121, énfasis mío). Como si el baile tuviera cualidades mágicas, La Manuela sufrirá una transformación dramática: de monstruosa y desgastada se convertirá en la estrella de la noche, objeto de deseo de Pancho.

Puig construye una nueva red de significación en el acercamiento de ambos personajes al sumar a «El relicario» la zarzuela compuesta por Soutullo y Vert. Algunos autores han explicado que la carga semántica de este tema musical trae consigo la historia del despertar de un amante gracias al beso de su amada. Levine señala: «[...] basada en el mito de la princesa durmiente despertada por el beso de un príncipe. Manuel le agrega las palabras e invierte el mito: esta vez el durmiente es un joven [Pancho] despertado a su sexualidad por el beso de una mujer [La Manuela]...» (en Grant 2002, p. 262, mi traducción). En esa línea, el argumento dramático de la pieza musical, del cual La Manuela se apropia performativa y discursivamente, sirve para deconstruir la identidad fija que Pancho creía sostener. Como sugiere Amícola, «Como personaje ambiguo 'La Manuela' lleva a la exasperación los rasgos de lo femenino (que atrae peligrosamente a Pancho), pero ese proceso sirve para desenmascarar el juego de todas las estructuras esencialistas en torno al sexo» (2006, p. 27). El hecho de que Pancho se sienta atraído por un hombre travestido de mujer es tan solo una apariencia, pues debajo del disfraz de La Manuela yace el cuerpo de un hombre, el cuerpo de Manuel González Astica.

La estrategia de seducción finalmente se consolida con el gesto de un beso. Un beso que en los distintos formatos de esta discusión tiene distintos actores. En la novela, es La Manuela quien besa a Pancho, pero en el guion es Pancho el que lleva la iniciativa: «[...] Pancho en un momento pierde el control y la besa, la quiere poseer» (Puig, 2004, p. 83). De esta manera, en el proyecto de guion de Puig, el beso se convierte en la prueba satisfactoria de la seducción, la eliminación (momentánea)

de los límites y el despojo de la máscara del género: Pancho, en un impulso libre y directo, se atreve a besar al travesti. Asimismo, el hecho de que Puig haya escogido un gesto para el acercamiento es significativo, pues «la acción de besar obliga a abandonar el patrón de la genitalidad, al mismo tiempo que oscurece el componente de la instancia fálica» (Amícola, 2006, p. 27). Es la horizontalidad del beso la que elimina la violencia de la jerarquía implícita en el encuentro sexual entre ambos personajes.

Para Puig, el contacto entre dos sujetos tan distintos socialmente se produce en gran parte por la crianza del macho latinoamericano. En una entrevista con Ronald Christ señala lo siguiente:

[...] los machos tienden a ver a la mayoría de estos homosexuales como mujeres. El macho latino, para dominar todo, no tiene dudas sobre su «virilidad», entonces él va al frente y tiene sexo con un hombre gay —exclusivamente de forma activa, por supuesto, al principio— sin sentirse «contaminado» del todo. Esto tiene un lado horrible: lo que lo hace posible es que los roles son tan rígidos [...] Es una fórmula enferma, pero el contacto está establecido (2006, p. 185).

La idea maniquea de que el macho y el homosexual permanecen cada uno dentro de espacios asignados, ya sea por integración el uno o por exclusión el otro, se desarticula en este componente perverso. Sin embargo, Puig sostiene en la misma entrevista que el contacto entre algunos no solo se limita al trato físico/sexual, sino que en ocasiones llega a establecerse una relación amical e, incluso, el homosexual llega a ocupar una figura familiar dentro de la vida, obviamente heterosexual, del macho. Naturalmente, Puig está pensando también en la trama de *El beso de la mujer araña* (1976), novela que escribe casi al mismo tiempo de la creación del guion. Pero en *El lugar sin límites* la situación es muy distinta<sup>12</sup>.

Finalizado el número musical de La Manuela, Pancho insiste en seguir la fiesta y ambos bailan embriagados por un extraño éxtasis hasta que de pronto se besan<sup>13</sup>. *La leyenda del beso* resuena nuevamente, pero de manera trágica esta vez. El beso no es tan solo un beso del despertar amoroso y sexual, es una maldición que conlleva la muerte de uno de los amantes. Como explica Francine Masiello, «En la zarzuela, la heroína está castigada por su madre; por lo tanto, si besa a un hombre, este encontrará un final trágico. El enamorado acepta este desafío y, desde luego, muere» (2014, p. 277). La pieza se convierte en el guion en un *anticipatio* del final trágico

<sup>12</sup> En *El beso de la mujer araña* (1976) Valentín y Molina conviven en una celda «amicalmente» a pesar de las diferencias sexuales que cada uno pudiera tener. Sin embargo, son claros los límites entre la posición heterosexual del primero y heterosexual del segundo.

<sup>13</sup> Para evitar confusiones, aclaro que no hay un segundo beso compartido sino me refiero a la escena que mencioné anteriormente.

de La Manuela. Octavio maldice el beso entre ambos y le increpa a Pancho «la mari-conada» del gesto. Finalmente, ambos terminarán matándola a golpes en los viñedos de don Alejo. En la narración del atentado, Donoso crea la imagen de una criatura monstruosa de tres cabezas en la que se confunden a su vez víctima y victimarios:

[...] 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... (2013, pp. 126-127).

El final de la novela es trágico y restituye las reglas que sancionan la transgresión con la muerte. Más aún, el ataque puede ser leído como la consecuencia directa de la presión heteronormativa del macho, pues es el señalamiento de Octavio quien reclama a Pancho su vuelta al «orden», aboliendo su propio deseo. Es por ello que en el lugar en el que se encuentra Pancho es necesario tomar venganza para restituir su hombría, de ahí que le propinen a La Manuela una brutal golpiza y dejen su cuerpo abandonado en los terrenos de la finca de don Alejo.

Sin embargo, el guion de Puig construye una imagen diferente del final en la que los victimarios son también castigados: «Los hombres la siguen, La Manuela corre por el campo, con la esperanza de esconderse tras las matas. Los hombres la alcanzan. La golpean hasta matarla. Los perros huelen la sangre. Se lanzan sobre los hombres. Los despedazan» (Puig, 2004, p. 83). Este final trae consigo la denuncia de un abuso siempre adyacente a los grupos subalternos, especialmente de travestis y homosexuales. La variación del final supone no solo la reivindicación de La Manuela por medio de la instancia de los perros, sino también una poderosa crítica a los moldes rígidos que los esencialismos del género, como el machismo, imprimen en los sujetos. Por supuesto, ningún crimen es justificable bajo esta óptica, pero me parece que Puig trató de extender esta denuncia hacia las demás sociedades latinoamericanas en donde son tan frecuentes los abusos a sujetos como La Manuela. Esta era, además, una situación particularmente tangible en México durante la escritura del guion. A principios de los ochenta, Carlos Monsiváis comentaba la gravedad e indiferencia de la población respecto al tema:

Decenas de prostitutas —así como los homosexuales, el otro grupo minoritario que es perseguido— son asesinadas a lo largo del país en hoteles baratos; son encontradas estranguladas o acuchilladas usualmente después de haber sido sádicamente torturadas al quemarles colillas de cigarros en la piel y mostrar signos de mutilación genital. Pocos les prestan atención o les dan mucha importancia a estos asesinatos porque en última instancia nos encontramos a nosotros mismos

ante la desaparición de no-entidades, no-ciudadanos, ya que la sociedad ve, a la gente que escoge «el vicio» y «el camino a la perdición», como gente que renunció a cualquier derecho (en De la Mora, 2006, p. 19, mi traducción).

Al presentar el proyecto a Ripstein, este decide ejecutar algunos cambios que considera como «exagerados» para los tiempos de censura. De esa primera versión solo queda un manuscrito incompleto que terminaría siendo un trabajo en grupo entre Ripstein y otros autores. Otro factor por considerar es que por aquel tiempo en el cine mexicano había triunfado el subgénero de la «fichera» —comedias eróticas de bajo presupuesto que exaltaban el mundo de la marginalidad— en donde usualmente la figura de los homosexuales era ridiculizada en la imagen de «mariquitas enloquecidas que hacían chistosadas», como señala Ripstein (Russo, 2006, p. 2). Según Sergio de la Mora:

la inclusión de un personaje masculino y gay en cada película de *fichera* [. . .] es de doble filo. Por un lado, visibiliza al hombre homosexual; por el otro, esta visibilización es solo posible al precio de estereotipar al hombre gay con características cifradas negativamente incluyendo a la debilidad, la frivolidad y el narcisismo, atribuido a la «feminidad» por el discurso misógino (2006, pp. 111-112).

En dicha coyuntura del auge de la fichera, la película podía fácilmente ser tomada como una burla de la homosexualidad, y, al no tener ningún control sobre el texto de la producción, Puig decide retirar su firma del proyecto. A esto se le agrega el temor de ser catalogado como «escritor homosexual» tras haber publicado en el mismo año *El beso de la mujer araña* (1976), argumento que Ripstein resiente totalmente<sup>14</sup>. Nada de lo que se temía respecto a la censura sucedió realmente, aunque el guion sí fue modificado por Ripstein. El final propuesto por Puig fue uno de los elementos que se depuraron. «El destino melodramático» dispuso el éxito de la película al poco tiempo de su estreno en 1978: obtuvo el reconocimiento de prestigiosos premios, entre ellos el del Festival de San Sebastián, algo que muchos años después Puig lamentó no haber disfrutado. Pero lo cierto es que la censura ya había alcanzado a Puig en muchos lugares, donde se tachó a su obra novelística por la temática homosexual y el contenido erótico y, a principios de los ochenta, decide mudarse a Río de Janeiro, lejos de la persecución. Sin embargo, tras la fama de *El beso de la mujer araña* grupos militantes y activistas gay empezaron a presionarlo para que declarara sobre su sexualidad: «Sentí que no estaba bien dar una etiqueta oficial de mi sexualidad y preferí mantener mi privacidad. Esto produjo una pequeña guerra secreta y una

<sup>14</sup> Ripstein declaró lo siguiente: «¿Que no vayan a calificar a Puig de escritor homosexual? ¡Era escritor homosexual! Fue un pretexto demencial y no firmó el guión [sic]» (Russo, 2006, p. 2).

nueva forma de censura había nacido» (Puig, 2006, p. 400). En su batalla contra los esencialismos se entiende este silencio, pues para Puig algo como la «identidad homosexual» suponía un *ghetto* más del problema del género.

Sea como sea, el caso de adaptación de *El lugar sin límites* permite explorar la trayectoria de Puig desde sus diferentes facetas como conocedor de la cultura popular, guionista y escritor. Incluso, esta adaptación es un lugar desde donde mirar el desarrollo de la perspectiva del género en su producción novelística. Claramente, la escritura del guion de *El lugar sin límites* —ahora desaparecido— funcionó como una plataforma para la creación de personajes como Valentín y Molina en los que los personajes de Donoso, sobre todo La Manuela, encuentran su extensión.

## BIBLIOGRAFÍA

- Almendros, Néstor (2006). Sesión «El cine como arquetipo literario». En Julia Romero (comp.), *Puig Por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 365-380). Madrid: Iberoamericana.
- Amícola, José (2006). Hell Has No Limits: de José Donoso a Manuel Puig. En Dieter Ingenschay (ed.), *Desde aceras opuestas. Literatura, cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (pp. 21-36). Madrid: Iberoamericana.
- Baracchini, Diego (2006). Claudia presenta a Manuel Puig en *Sublime Obsesión*. Conversación con Diego Baracchini. En Julia Romero (comp.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 59-66). Madrid: Iberoamericana.
- Christ, Ronald (2006). Entrevista con Manuel Puig. Conversación con Ronald Christ. En Julia Romero (comp.), *Puig Por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 178-189). Madrid: Iberoamericana.
- De la Mora, Sergio (2006). *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- Delgado, Josefina (2006). El relato masculino. En José Onaindia (ed.), *Manuel Puig Presenta* (pp. 53-57). Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina.
- Donoso, José (2013). *El lugar sin límites*: Madrid: Alfaguara.
- Fuller, Norma (2001). *Masculinidades. Cambios y permanencias. Varones de Cuzco, Iquitos y Lima*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Goldchluk, Graciela (2004). Manuel Puig y el cine. En *Los siete pecados tropicales y otros guiones* (pp. 7-13). Buenos Aires: El Cuenco De Plata.
- Grant, Catherine (2002). La función de «los autores»: la adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*. *Revista Iberoamericana*, LXVIII(199), 253-268.
- Masiello, Francine (2014). Puig-Donoso-Ripstein: la historia de un deseo transformado. *Cuadernos de literatura*, XVIII(36), 268-280. <http://revistas.javeriana.edu.com>, doi:10.11144/javeriana.cl18-36.pdrh (fecha de consulta: 11-8-2016).

- Pollarolo, Giovanna (2013). Cine y opio en *Sad Flowers of Opium*, un guion inédito de Manuel Puig. *Hispanismos del mundo: diálogos de debates en (y desde) el sur*. [http://www.uba.ar/aihbuenosaires2013/actas/seccion6/Cine%20y%20opio%20en%20Sad%20flowers%20of%20Opium\\_POLLAROLO,%20Giovanna/Cine%20y%20opio%20en%20Sad%20flowers%20of%20Opium\\_POLLAROLO,%20Giovanna.pdf](http://www.uba.ar/aihbuenosaires2013/actas/seccion6/Cine%20y%20opio%20en%20Sad%20flowers%20of%20Opium_POLLAROLO,%20Giovanna/Cine%20y%20opio%20en%20Sad%20flowers%20of%20Opium_POLLAROLO,%20Giovanna.pdf) (fecha de consulta: 22-9-2016).
- Puig, Manuel (1985). Prólogo. En *La cara del villano/Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral.
- Puig, Manuel (2004). El lugar sin límites (proyecto de film). En Graciela Goldchluk (ed.), *Manuel Puig: un destino melodramático. Argumentos* (pp. 73-83). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Puig, Manuel (2006). De la «Pérdida de un público» a «El error gay». En Julia Romero (comp.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (pp. 395-401). Madrid: Iberoamericana.
- Romero, Julia (comp.) (2006). *Puig por Puig: imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana.
- Russo, Pablo (2006). *El túnel. Argentina y Latinoamérica. Entrevista a Arturo Ripstein*. <http://www.miradas.net/2006/n56/actualidad/eltunel.html> (fecha de consulta: 12-9-2016).
- Sifuentes Jáuregui, Ben (2002). *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. Nueva York: Palgrave.