

## *Cuando la violencia restituye el semblante: Máscaras del machismo latinoamericano*<sup>1</sup>

Pensando sobre qué escribir para las segundas jornadas de Enlaces, no me decidía si hacerlo sobre el amor o sobre la violencia. Por lo cual encontré una solución de compromiso escribiendo sobre la violencia, desde mi amor por el cine. Alain Badiou<sup>2</sup> habla del vínculo extraño que existe entre el amor y el cine. Si en el amor nos hallamos ante la dificultad de conservar la discontinuidad del acontecimiento y que este no sólo sea la ilusión de algunos días, el cine logra hacerlo durar. En ambos se conserva la misma promesa de la permanencia del milagro. Y si hay algo que el cine nos puede aportar es una suerte de amor en imágenes.

El cine latinoamericano tuvo desde sus inicios la función clave de favorecer la construcción de identidades nacionales. Arturo Ripstein es un cineasta del movimiento de ruptura mexicano, que en la década del sesenta, contemporáneamente con la *Nouvelle Vague* francesa o la *generación del sesenta* del cine argentino surge como un cine de autor, que por fuera del sistema industrial, revoluciona el campo cinematográfico tanto a nivel estético y formal como en sus contenidos. Sin embargo, en *El lugar sin límites* (1978), hace uso del cine industrial de género pero enlazándolo con el de autor, colocando de esta forma al melodrama en un lugar inédito, y señalando al machismo como uno de los puntos más arraigados de la sociedad de la época. El Nóbel de literatura, Octavio Paz, tras publicar un ensayo titulado “máscaras mexicanas”<sup>3</sup>, comenta en una entrevista que “el hombre mexicano tiene las características de un macho, siendo un ser hermético que no se raja ni se abre con sus semejantes porque lo ve como un signo de debilidad.”

La estructura melodramática entrecruza siempre una historia de amor trágica con una familiar. Pero si en *El lugar sin límites* la estructura se mantiene, los roles y las características de los personajes aparecen trastocadas. El personaje principal no es una cabaretera propia del melodrama de cabaret<sup>4</sup>, sino un travesti; y el conflicto central del film, como indica el afiche que lo publicitaba en la semana de su estreno, se basa en que “padre e hija ejercen el mismo oficio y desean al mismo hombre”. Para Daniel Link<sup>5</sup> el efectismo del melodrama radica en enfatizar la moral de la vida privada y familiar, habiendo nacido este género en un momento en el que era necesario “moralizar” la vida de las clases populares. Sin embargo, ya el núcleo familiar de esta ficción supone una ruptura con la moral tradicional de la época: la madre es una prostituta vieja (La Japonesa), la hija una prostituta virgen (La Japonesita) y el padre, un travesti (La Manuela).

La película es una trasposición de la novela homónima escrita en 1968 por José Donoso. No es mi intención aquí hacer un análisis de trasposición, solamente señalar que la sociedad chilena de aquella época seguía un modelo latifundista inalterado desde

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en las 2das Jornadas de Enlaces (EOL): “Juegos de amor y violencia”

<sup>2</sup> Badiou, Alain, “El cine como experimentación filosófica” en *Pensar el cine I*, Manantial, Buenos Aires, 2004. Pág. 52

<sup>3</sup> Paz, Octavio. “Máscaras mexicanas” en *El laberinto de la soledad. (El peregrino en su patria. Historia y política de México)*, en OC, v. III, (segunda reimpresión de la segunda edición), Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, México, 1996. Pág. 61-72.

<sup>4</sup> El melodrama mexicano tiene diferentes tipos, como el arrabalero, el romántico o el de cabaret.

<sup>5</sup> Link, Daniel. *Cómo se lee*, Buenos Aires, Norma, 2003.

la época colonial, el cual organizaba un único paradigma del ejercicio de la autoridad en ese país. Los personajes literarios reproducen bastante bien esta estructura de poder. Si la novela trabaja principalmente las relaciones económicas y jerárquicas, la película, por su parte enfatiza el uso del bolero<sup>6</sup> e insiste con el color rojo y la sexualización de los cuerpos, colocando de esta forma al melodrama en primer plano.

Hannah Arendt afirma que “cada reducción de poder es una invitación a la violencia”<sup>7</sup> y que el punto no es que esto nos permita descargar nuestra tensión emocional (...) sino que el asunto está en que bajo ciertas circunstancias, la violencia es el único medio de reestablecer el equilibrio (perdido)...”<sup>8</sup> La violencia aparece entonces donde el poder está en jaque y en este melodrama, lo que peligra es la irrupción de aquello que “la máscara mexicana” de Octavio Paz o el semblante de macho de una virilidad comprometida, intentan velar.

J.A. Miller<sup>9</sup> caracteriza al semblante como una categoría que se opone a lo real. Es justamente en el momento en que este velo deja deslizar aquello imposible de representar, cuando la violencia, resulta la única salida posible para restituir el equilibrio perdido.

Este semblante fálico de macho remite a la significación de fortaleza y poder. Se trata de un semblante viril que da cuenta de que “es por la invención de un parecer que se sustituye al tener, para protegerlo por un lado y enmascarar la falta”<sup>10</sup>. Miller<sup>11</sup> dirá que “la amenaza le concierne al macho, ese propietario preocupado.” El problema del tener o no tener resulta esencial en este drama. En una escena cuando a La Manuela la tiran al agua, es llamativo el asombro de los hombres por el gran tamaño de su órgano sexual. Aunque rápidamente, queda en evidencia que con el tener no alcanza, lo que importa es el uso que se le da. De cualquier modo sólo me sirve para hacer pis, se resigna con humildad La Manuela.

Veamos ahora a partir del personaje “macho” de Pancho (quien junto con La Manuela y La Japonesa conforma el trío del melodrama), como el acto violento vuelve a poner en función el semblante. En la última secuencia de la película, llega Pancho con su cuñado al prostíbulo donde están La Japonesa, algunas otras prostitutas y La Manuela. El cuñado se va a una de las habitaciones con una de las chicas, pero Pancho incita a La Japonesa a hacerlo ahí mismo, “no, tiene que ser acá, para que vean las otras”. Pancho intenta exhibir su potencia viril y necesita mostrarla. “¿Dónde está La Manuela?”, pregunta él. “Mi papá no está”, contesta La Japonesa, y agrega “a ti no te gustan las mujeres, lo que te gusta es hacer líos.” En ese momento desde la esquina aparece La Manuela con un vestido rojo de española “Yo salgo al final, soy el plato fuerte, corazón”... “y el más sabroso”, agrega Pancho. La Manuela pide la canción de “La leyenda del beso” y le explica a Pancho que “trata de un hombre lindo y joven que está sin ver ni oír. Y que para volver a vivir necesita de una mujer muy bella que pase junto él.” La Manuela empieza a bailar alrededor. Pancho la rechaza un poco cuando

---

<sup>6</sup> Manuel Puig fue co-guionista de la película habiendo decidido luego no aparecer en los créditos tras discutir con Ripstein y estar en desacuerdo con la versión final del guión. Sus mayores aportes fueron los boleros.

<sup>7</sup> Arendt, Hanna., *Sobre la violencia*, Alianza Editorial, Madrid, 2005. Pág. 118

<sup>8</sup> Id. Pág. 86

<sup>9</sup> Miller, J.A., *De la naturaleza de los semblantes*, Paidós, Buenos Aires, 2002. Pág. 11

<sup>10</sup> Lacan, J. “La significación del falo”, en *Escritos II*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1987. Pág. 674

<sup>11</sup> Id. Pág. 155

ella se acerca, pero finalmente terminan riendo y bailando. En ese momento vuelve su cuñado y mira la escena sin ser visto. Pancho se acerca a La Japonesa, “¿vos por qué no bailas, estúpida? Deberías aprender de tu madre”. Vuelve luego a bailar con La Manuela. El baile se hace intenso y los cuerpos se acercan, La Manuela besa a Pancho y él sorprendido, la mira, “¿un hombre tiene que ser capaz de probar de todo, no cree?”. “Cuando usted disponga”, responde ella, mientras del tocadiscos se escucha que “el beso de amor, la española no se lo da a cualquiera”. Pancho la besa. Vemos en contraplano al cuñado que se horroriza al ver lo sucedido mientras el bolero insiste, “ya ninguna le interesa, solo esa”. El cuñado lo increpa, “no sea maricón usted también”. Pancho se desprende de La Manuela y niega lo ocurrido. “Yo lo vi”, dice el cuñado y es en ese instante cuando Pancho se enfurece, “usted está loco, cuñado, como me voy a dejar besar por este puto” y agarra del cuello a La Manuela, ya completamente fuera de sí, “una cosa es que estemos de farra y otra que me vengas a besar en la cara”. La Manuela escapa corriendo y ellos la siguen con el camión hasta encerrarla. Se bajan, el cuñado la sostiene y Pancho la mata a golpes.

El semblante, tal como indica Miller<sup>12</sup>, no opone una verdad a una apariencia. Lo que vela es aquello irrepresentable. En este caso, cuando el Otro encarnado en el cuñado sanciona una acción realizada por fuera del “código macho” (“un hombre debe ser capaz de todo”, como dice Pancho. Pero al parecer, besarse con otro hombre excede el límite), hace enfrentar al sujeto con ese imposible de representar. El acto violento aparece entonces como la única forma posible de restituir el poder reducido del semblante viril, único capaz de ordenar aquello que amenaza con irrumpir. El sujeto queda entonces reincorporado al código compartido que permite no encontrarse con eso imposible de no evitar.

Santiago Peidro

---

<sup>12</sup> Op. Cit. Pág 10