

Arturo Ripstein: *El lugar sin límites* (1977)

Sabine Schlickers
(Universität Bremen)

El lugar sin límites es una adaptación cinematográfica de la novela homónima chilena (1966) de José Donoso. Cuando la película se estrenó en 1977, Arturo Ripstein (1943*) ya no era ningún desconocido en el campo cinematográfico mexicano: hijo de un productor de films comerciales y amigo de Luis Buñuel, Arturo había sido asistente del famoso director español¹ en *El ángel exterminador* (1962) y había debutado como director con el *western* *Tiempo de morir* (1966), cuyo guión provenía nada menos que de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Con esta primera película se inició la estrecha relación con la literatura que iba a caracterizar la posterior obra filmica irreverente de Ripstein, que consta hasta hoy de 37 películas: escribió muchas veces los guiones de sus propias películas en cooperación con escritores, ya fueran mexicanos como Fuentes y José Emilio Pacheco (*El santo oficio*, 1974; Pacheco colaboró asimismo en el guión de *El lugar sin límites*) o argentinos, como Manuel Puig, que escribió el primero esbozo del guión, pero cuyo nombre no aparece en los créditos de *El lugar sin límites* (ver infra).

Desde mediados de los años ochenta, Ripstein colabora estrechamente con su esposa Paz Alicia Garciadiego (1949*), quien escribe los guiones de sus películas²; muchas de ellas son adaptaciones, como por ejemplo *El coronel no tiene quien le escriba* (1999) y *El carnaval de Sodoma* (2006), que también tiene lugar en un lupanar, o *Las razones del corazón* (2011), que se basa en una novela de Gustave Flaubert. Aparte de por la estrecha relación con la literatura, la extensa obra filmica de Ripstein —“*auteur* de la obra cinematográfica más original y distintiva en Latinoamérica” (Grant 2002: 253)—, se caracteriza por

¹ Buñuel había comprado originalmente los derechos para la adaptación de esta novela de Donoso, pero abandonó el proyecto porque no pudo trabajar con el actor español que había tenido en mente para el papel principal del travesti (véase De la Mora 2006: 106).

² Ruffinelli resalta “la calidad de la prosa, el gusto por el detalle, el caudal de coraje y emoción sostenida y manejada a través del lenguaje popular y a menudo escatológico de [los] personajes” (1997: 13) de Garciadiego y pretende que “no hay ningún ejemplo similar ni comparable en cine de una simbiosis tan profunda y enriquecedora como la de estos dos artistas” (ibíd.).

recurrir siempre a tipos solitarios, extraños y neuróticos, que se mueven en microcosmos claustrofóbicos³.

Los filmes de Ripstein⁴, que carecen de *happy endings*, fueron caracterizados acertadamente por J. Hoberman como “feel-bad movies” (en De la Mora 2006: 107), sensación que se debe tanto al contenido como a una peculiar puesta en escena de interiores cerrados y “frequently predatory, relentlessly voyeuristic, and impassively detached gaze” (De la Mora 2006: 107). No carece de ironía que justamente los críticos y directores del “Cine Liberación”, “Segundo Cine” y demás, o sea, del cine independiente, no comercial y comprometido, tacharan al cine de Ripstein de “limitado ideológicamente”, aparte de “extranjerizante”, “eurocéntrico” e “individualista” (Grant 2002: 254). Estas críticas no perjudicaron en absoluto su éxito internacional y nacional: en 1997, Ripstein fue —después de Buñuel— segundo en el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes. Tan solo en el nuevo milenio, “la crítica internacional se reorientó hacia las propuestas filmicas de directores mexicanos más jóvenes, como Carlos Reygadas, y el cine de Ripstein pareció perder una parte del prestigio adquirido a lo largo de casi cinco décadas de trabajo ininterrumpido”⁵.

***El lugar sin límites*, una adaptación mexicanizada de la novela chilena homónima de José Donoso**

El lugar sin límites trata de un travesti, la Manuela, que vive con su hija, la Japonesita, en un prostíbulo en un pequeño pueblo mexicano. Don Alejo, el cacique del pueblo, desea comprar el burdel para vender todo el pueblo a un consorcio, pero las dueñas⁶ se resisten. Ambas desean y temen a la vez a Pancho, el ahijado de don Alejo, que había golpeado en su última visita, un año atrás, a Manuela. A la mañana siguiente, vuelve en su camión rojo, tocando la bocina. Las mujeres se esconden, pero por la noche, cuando Pancho vuelve junto con su cuñado, la Japonesita les abre la puerta. Pancho baila con ella, excitándose,

³ Como en *El castillo de la pureza* (1972), una suerte de *La casa de Bernarda Alba* con un victimario masculino con doble moral que encarcela a toda su familia durante 18 años.

⁴ Véase Taccetta (s. f.) para la ubicación de Ripstein dentro del nuevo cine mexicano (Paul Leduc, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo y otros) y el contexto de la estandarización del cine mexicano llevada a cabo bajo la presidencia de Echeverría (1970-1976). Véase, asimismo, Grant (2002: 255).

⁵ Véase <http://es.wikipedia.org/wiki/Arturo_Ripstein#Pel.C3.ADculas_.28como_director.29> (17.4. 2013).

⁶ Puesto que la Manuela se identifica como mujer recurre al género femenino para referirme a ella; no obstante, biológicamente, es un hombre con pelos en el pecho y brazos musculosos, y tampoco se maquilla mucho.

pero en un momento dado exige ver a Manuela, quien supera su miedo por los celos que tiene. Aparece provocativamente en su vestido rojo, seduce a Pancho con una puesta en escena de *La leyenda del beso*, lo besa y se deja besar por él, lo que le costará la vida.

Al contrario de la novela de Donoso, cuya acción se ubica en un pueblo ficticio cerca de Talca, en el sur de Chile, Ripstein adapta el texto tanto lingüística como culturalmente (sobre todo con respecto a tradiciones fílmicas y musicales⁷) a México. El reparto es también exclusivamente mexicano: la Manuela es interpretada por Roberto Cobo (1930-2002), conocido por su papel del Jaibo en *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. La Japonesa es la famosa cantante de rancheras Lucha Villa. Su hija, la Japonesita, es Ana Martín (1946-), que ganó gran popularidad por su aspecto levemente asiático —en la serie televisiva *El pecado de Oyuki* (1988) representó a una *geisha*—. El objeto de deseo de ambas es Pancho, representado por Gonzalo Vega (1946*), mientras que su cuñado Octavio es Julián Pastor (1943*). Para Fernando Soler (1896*), el papel de don Alejo fue uno de sus últimos: murió en 1979, después de haber actuado al lado de Roberto Cobo en *Pedro Páramo* (1978) de José Bolaños.

Aunque Ripstein era en los años setenta un director reconocido, los recortes de subvención fílmica que se efectuaron bajo el gobierno de José López Portillo (1976-1982) le afectaron también (ver infra). A pesar de ello cabe destacar que rodó en esta época junto con *El lugar sin límites* otro film considerado como uno de sus mejores: *La viuda negra* (1977). *El lugar sin límites* es una película galardonada con el Ariel de Oro a la mejor película, el Ariel de Plata al mejor actor (Roberto Cobo) y el premio especial del jurado del Festival de San Sebastián para Ripstein en 1978. Ocupa el noveno lugar⁸ en la lista de las cien mejores películas del cine mexicano.

El guión de Manuel Puig y el beso de la mujer travestida

Según un punto de vista intermedial, es muy interesante que la película se base en una “novela-film”, o sea, en un texto literario narrativo que recurre a técnicas fílmicas. Cabezón Doty resalta “el estilo lacónico —orientado hacia el guión” (2008: 100)— de una escena y “la focalización que se asemeja a la posición de una cámara voyerista e indiscreta” (ibíd.). En la terminología aquí vigente hay que distinguir entre focalización como punto de vista cognitivo y

⁷ Cfr. las canciones indicadas en <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/lugar.html>>.

⁸ Véase <http://es.wikipedia.org/wiki/Arturo_Ripstein#Pel.C3.ADculas_.28como_director.29> (17.4.13).

psíquico por un lado, y ocularización y auricularización por el otro para referirse a la transmisión de la percepción visual y acústica, respectivamente⁹. El narrador de *Donoso* recurre mucho a la ocularización, y a distintos planos y cortes, sin transmitir siempre lo que pasa en la mente (focalización interna) de los personajes —y con esta técnica se acerca efectivamente al modo narrativo del cine. Este mismo modo— aunque concretizado de otra manera— destaca en *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig (Schlickers 1997: 175 ss.), novela que comparte con *El lugar sin límites* (1966) un protagonista travesti, sus deseos, la violencia y los rechazos que experimenta a diario. ¿Quién, sino el mismo Puig, hubiera podido ser más idóneo para escribir el guión para Arturo Ripstein?¹⁰ Según Amícola, Manuel Puig

realizó la adaptación a pedido de Ripstein a comienzos de la década de los setenta (es decir, al calor de los movimientos reivindicatorios) [...] aunque su nombre no figura en los créditos [porque temía que] la censura [mexicana] transformara la obra para su detrimento, [...] que ‘de liberadora la harían sexista y horrenda’ (2008: 3 ss.).

Puig transformó el vaivén entre discursos directos libres e indirectos libres y narrativizados de la novela¹¹ en discursos directos y logró “la identificación con el mundo despreciado de la marginalidad y de la prostitución que parecía siempre tamizada por el narrador en el texto primero” (ibíd.). Además, hizo “confluir al personaje de la Manuela con el mito erótico de la mujer fatal”

⁹ La ocularización interna es una suerte de “cámara subjetiva”, mientras que la ocularización cero designa un punto de vista de la “cámara” dentro del mundo ficcional que carece de importancia; lo mismo vale *mutatis mutandis* para la auricularización; véase Schlickers (1997 y 2009).

¹⁰ Las notas de Puig para este guión se encuentran en Puig (2004: 73-83). Grant reconstruye la compleja historia de los guionistas —aparte de Ripstein, Puig y José Emilio Pacheco, menciona a Donoso, Cristina Pacheco y Carlos Castañón— y destaca la disputa entre Ripstein y Puig. Según Ripstein, Puig “no quiso firmar cuando la hicimos originalmente, pero cuando vio los cambios hechos por mí y que la película tenía éxito, entonces el tipo sí se paró el cuello y dijo que él había hecho todo, cosa que era falsa” (Ripstein 1996: 99, citado en Grant 2002: 258). Pero señala asimismo la importancia del aporte de Manuel Puig, quien incorporó en forma modificada la zarzuela *La leyenda del beso* y muchas otras piezas musicales.

¹¹ Ingenschay destaca como gran diferencia entre el hipotexto y el hipertexto “el carácter ‘unívoco’ de la imagen filmada [que] impide la transposición de pasajes clave como el [del *homicidio* de la Manuela]” (2011: 77), en el que identifica cierta cercanía con un poema en prosa, debido a sus repeticiones y sus rimas interiores. Habría que matizar, tal vez, que esta supuesta falta de ambigüedad de la imagen filmada no es una característica genuina del cine, como demuestran películas polisemánticas y paradójicas como *Abre los ojos* de Alejandro Amenábar o *Inland Empire* de David Lynch.

(ibíd.: 4): “el beso deviene así el centro del texto de Puig” (ibíd.), al igual que poco después en su propia novela, *El beso de la mujer araña*¹², donde sella un pacto de amor y de lealtad entre un travesti y un revolucionario, mientras que en el caso de Ripstein, el beso traduce el deseo mutuo de Pancho y del travesti. Para llegar a este clímax, Puig escribió una nueva escena, en la que Manuela seduce a Pancho con *La leyenda del beso*. Esta coreografía está basada en la zarzuela homónima de Soutullo y Vert (1924) y en el cuento de hadas *La bella durmiente*: aquí la princesa durmiente es un guapo macho cuya verdadera sexualidad se despierta por el beso de una mujer travestida. A la vez, con este beso la Manuela despierta a los demás, en este caso al cuñado de Pancho, por lo que su beso tiene consecuencias nefastas para ella misma.



Imagen 1.

En la novela de Donoso, Pancho trata de disimular su anhelo erótico, pero la vergüenza y el deseo se convierten en una fantasía de poder y dominación violenta¹³ que hace presentir el final dramático en el que “Pancho y Octavio matan al marica para desembarazarse de una marca gestual que los une con lo perverso” (Amícola 2008: 5).

¹² Ripstein dirigió la versión teatral de esta novela, basada en el guión de Puig (Levine, citada en Grant 2002: 258).

¹³ “El baile de la Manuela lo soba y él quisiera agarrarla así, así, hasta quebrarla, ese cuerpo olisco agitándose en sus brazos y yo con la Manuela que se agita, apretándola para que no se mueva tanto, [...], hasta que me mire con esos ojos de redoma aterrados y hundiendo mis manos en sus vísceras babosas y calientes para jugar con ellas, dejarla allí tendida, inofensiva, muerta: una cosa” (Donoso 1999: 205).

Los límites del lugar sin límites

La precariedad de los medios en los años setenta repercutió asimismo en la filmación de *El lugar sin límites*: Ripstein carecía de un *dolly* y dispuso solo de dos lentes (Genereolo Lanaspá 1998: 101). Hay que tener en cuenta esta limitación práctica al considerar que la película carece prácticamente de tomas exteriores y que se concentra en el interior del lupanar, y solo en los callejones a su alrededor¹⁴. Pero la concentración en el interior del lupanar deteriorado se ajusta también al plano temático: el mundo ficcional se restringe a un lugar teñido de negro y rojo, un lugar estrecho, cerrado, sin escapatoria. No obstante, hay que subrayar que Ripstein traslada la acción desde el sur de Chile a algún lugar no localizable en México, situándola en los años setenta, como lo insinúan los coches, la ropa y los peinados. Con ello no cambia solamente el modo de habla —los personajes de Donoso recurren frecuentemente a chilenismos y el narrador transcribe la oralidad en los diálogos—, sino que entran sobre todo muchas tradiciones mexicanas tanto a nivel extratextual (contexto histórico-cinematográfico, ver *infra*) como a nivel ficcional (referencias intermediales a tradiciones autóctonas como la Virgen de Guadalupe, las cabareteras, los boleros etc.).

El tiempo narrado primario¹⁵ se reduce a unas doce horas, el tiempo narrado secundario retrocede un año, comprendiendo el primer encuentro violento con Pancho, que la Manuela recuerda al principio del film. El tiempo narrado terciario, en cambio, se extiende mucho por la puesta en escena del largo *flashback*, que abarca casi un tercio del tiempo de la proyección y que retrocede a nivel del tiempo narrado unos veinte años, a una época más feliz, representada con colores más vivos, que forma un fuerte contraste con el presente narrativo. En la primera lectura podría pensarse que esta analepsis (DVD: 0.48.-1.17) —que le otorga una estructura tripartita a la película— se presenta como recuerdo de la Japonesita, puesto que empieza y termina con ella: primero hurga en un baúl que contiene los vestidos de su madre y saca de ahí una fotografía de ella.

¹⁴ La concentración en espacios interiores puede deberse también a otras razones, de índole estética o temática, como en el caso de las películas de Pedro Almodóvar. Porque es de suponer que en los últimos 20, 25 años Almodóvar disponía de medios más que suficientes para financiar rodajes costosos en exteriores.

¹⁵ La distinción entre los tiempos ficcionales primario, secundario y terciario proviene de Manfred Pfister (1984: 369), que los aplica al drama. Más exacto, pero menos frecuente, sería referirse aquí al tiempo ficcional mostrado; puesto que postulo asimismo para el texto filmico ficcional una instancia narrativa audiovisual extradiegética que llamo “cámara” (entre comillas para distinguirla del aparato técnico, véase Schlickers 1997: 74-84) es dable referirse al tiempo narrado del cine.



Imagen 2.

Los reflejos del pasado

Pero de hecho hay que atribuir la puesta en escena analéptica que sigue a la instancia narrativa audiovisual a nivel extradiegético: la “cámara” enfoca la foto de la madre y subraya a la vez la transición hacia el largo relato hipodiegético por la banda sonora, que reproduce la melodía dulzona de un bolero desde el *off*. El origen del bolero se revela poco después como *on*: dentro de la hipodiegésis, la Japonesa grande lo escucha en un tocadiscos, llorando delante de un espejo por haber sido abandonada por su “padrote”¹⁶ (DVD: 50:37). Desde este inicio en el pasado el hiporrelato continúa cronológicamente, mostrando la llegada de la Manuela al lupanar y la concepción grotesca de la Japonesita (ver *infra*). La vuelta al relato diegético se marca por la reaparición de la Japonesita en la pantalla, que alumbra una vela. A pesar de que esta estructura y presentación se adhiere a la convención fílmica de la puesta en escena de *flashbacks* subjetivos en ocularización cero (Schlickers 1997: 148), no puede tratarse de una focalización interna de la Japonesita, como insinúa Paranaguá (1997: 130), ya que la Japonesita no puede acordarse de algo que ha pasado antes de su nacimiento.

El hiporrelato contiene una escena (DVD: 1.03-1.09) que funciona como *mise en abyme* anticipatoria del final terrible, con la diferencia de que en el pasado todo se desarrolla de un modo jocoso: la Manuela baila un pasodoble en la fiesta que se celebra en el burdel en honor de la elección de don Alejo. Los hombres la insultan, gritando “marica”, Manuela se enfurece, don Alejo la defiende y la tranquiliza. En el brindis, Manuela dice: “Por usted, que es un padre

¹⁶ Mexicanismo para “rufián”.

para todos nosotros”, y la Japonesa añade: “Con él nos vamos a ir todos para arriba como la espuma”, “sin darse cuenta que las ilusiones tienen justamente la consistencia de las burbujas”, como reconoce Paranaguá (1997: 128 s.). Luego, Manuela sigue bailando, más animada, y baila con hasta tres hombres a la vez, que la manosean. A una orden de don Alejo salen todos hacia afuera, y Manuela cae en un charco, empujada por uno de los hombres. Le sacan el vestido, y queda en su ligero, las nalgas al aire. Los hombres se mofan de ella: “resultó que no era hembra”, “machicona la pinche Manuela”, “que no te vean las mujeres que se van a enamorar de tí”. Manuela contesta, halagada y avergonzada a la vez: “Pero si este aparato solo me sirve para hacer pipí”. La Japonesa le transmite listamente sus dudas a don Alejo: “A mí no se me hace”, introduciendo el desafío que terminará en una apuesta que convierte a Manuela en patrona del burdel y padre de la Japonesita¹⁷. Todo se resuelve de una manera feliz, pero detrás destacan el desdén y la brutalidad de todos los hombres hacia el travesti¹⁸. De ahí que el *homicidio* de Manuela sea una consecuencia previsible. En la novela se había anunciado, además, por frecuentes ausencias de Manuela debido a excesos de violencia experimentados en sus salidas. Por eso su hija no se preocupa cuando no reaparece esta vez, explicándole a don Céspedes:

Uno de estos días le va a pasar algo, eso me digo todas las veces, pero siempre vuelve [...] con un ojo en tinta o con un par de costillas quebradas cuando los hombres le pegan por maricón cuando andan borrachos (Donoso 1999: 214).

En la película, la Japonesita no se preocupa tampoco. Espera con la prostituta Nelly, que sí está preocupada: “[...] yo me muero si no regresa”. Y la Japonesita contesta, resignada: “Ay, otra vez. Demorará unos tres días. Luego vuelve todo golpeado, como siempre... Vamos a dormir”. Y añade, llena de esperanza, lo que a estas alturas le resulta muy irónica al espectador implícito: “¡A lo mejor cuando él vuelva, ya nos trajeron la luz...! ¡A lo mejor!”.

¹⁷ Queda abierto si Manuela es verdaderamente el padre biológico de la Japonesita, cabe pensar asimismo que es hija de don Alejo o de cualquier otro cliente de su madre.

¹⁸ No creo, empero, que “under the homophobic circumstances, the predominant form homoerotic desire can take is sadism” (De la Mora 2006: 132), puesto que esto significaría que todos los machos del mundo ficcional son homosexuales reprimidos, lo que no es el caso.

Transgresión y parodia

La unidad temporal y espacial le concierne a la película una forma muy cerrada que se refuerza más todavía por la cámara estática, que funciona como metáfora de un mundo estancado (García Riera 1988: 188), en el que reinan el caciquismo y los papeles sexuales tradicionales. Por otro lado, la forma cerrada parece contradecir su título, pero esta impresión solo es válida si se lo interpreta literalmente. Porque el lugar sin límites resulta ser el infierno, si se toma en cuenta el epígrafe de *Doctor Faustus* (1589) de Christopher Marlowe —el propio Ripstein lee los versos de Fausto y otro actor, los de Mefistófeles—. Estos versos, que se visualizan simultáneamente, se refieren en primer lugar a la vida infernal de Manuela, que se presenta a continuación. Este significado se refuerza en la primera escena en la que Manuela recuerda el primer encuentro violento con Pancho, un año atrás, en el que se tradujo, según De la Mora (2006: 116), el deseo homofóbico y sadomasoquista de Pancho¹⁹. Pero la significación del epígrafe no se reduce a esta función de *mise en abyme* anticipatoria del enunciado: El infierno “es aquí donde estamos”, una suerte de *Huis clos* (Sartre 1947) universal. González reconoce con respecto al texto literario la paradoja de que

este lugar sin límites es un lugar cerrado, aislado y enclaustrado, pero dentro de él se transgreden los límites eternamente [...]; El Olivo se presenta como el espejo invertido de la sociedad reflejada en la literatura criollista [...] (2006).

De hecho, la novela se ubica en la época del *boom* latinoamericano, que puede concebirse como reacción a la literatura mimética regionalista o criollista con su “colorido local exacerbado, [...] la exaltación de referentes propios de la cartografía nacional como el viril *buaso* chileno, pureza del *campo* y el autoritario pero generoso *patrón*” (Cabezón Doty 2008: 98). *Mutatis mutandis* podemos constatar la misma reacción con respecto a la película de Ripstein, que se distingue de la comedia ranchera y de los charros del cine mexicano de la Época de Oro con su falsa visión idealizada del pueblo, de la familia y de la hacienda idílica (véase Pflieger/Schlickers 2004). Sabine Pflieger y yo destacamos en este estudio sobre el cine mexicano que, sin embargo, ya en los tardíos años cuarenta, se tambalearon las bases de la nación cuando surgieron películas con títulos elocuentes como *La casa chica* (Roberto Gavaldón 1950), que tematiza una guerra entre la amante (Dolores del Río) y la esposa (Miroslava); *Aventurera* (Alberto Gout 1949, ver infra), en la que una matrona respetable de Jalisco se convierte en dueña de un lupanar; y *Sensualidad* (otro melodrama de cabaret de A. Gout 1950), en la que un juez

¹⁹ Dieter Ingenschay muestra, empero, que la persona “trágica” en esta película no es la Manuela, el travesti, sino Pancho, el macho y homosexual reprimido (2011: 83 s.).

íntegro se enamora de una prostituta cruel y se convierte en criminal que abandona a su familia. Sobre este trasfondo, la decisión por un “estilo carnavalesco e impuro, un cacique fracasado y agonizante, un *huaso* [homosexual (Pancho)] y un burdel [...] cuyo anfitrión es un travesti” (ibíd.) llevada a cabo por Donoso en 1966 y por Ripstein en 1977 resulte tal vez menos drástica.

Atracción y repulsión

Otro significado del título es diametralmente opuesto a la lectura infernal, cerrada, llevada a cabo anteriormente: se trata de “la falta de límites del deseo”, de “una situación en que las referencias tradicionales se han borrado (sin tabú no hay transgresión)” (Paranaguá 1997: 132). De ahí que en la escena clave del sexo entre Manuela y la Japonesa (DVD: 1.13-1.17), los papeles tradicionales se inviertan: primero, la Japonesa debe convencer a Manuela: “Yo te pago cuánto quieras”, pero Manuela es sincera: “Sí, Japonesa, pero tú no me gustas”. La Japonesa contesta: “Ay mujer, pero a falta de pan: tortillas”, pero solo cuando le ofrece ser socia suya, Manuela se anima, dudando: “¿Y si no puedo?” La Japonesa la convence, seduciéndola con una voz aterciopelada y caricias: “Sonsa. Tu nomás te quedas tranquilita” y le promete un futuro feliz como amigas, porque ella también está “aburrida de tanto padrote”.



Imagen 3.

Don Alejo abandona su puesto de *voyeur* cuando la Japonesa se pone a practicar una felación; un corte vuelve al interior del cuarto, mostrando a la Japonesa acostada al lado de Manuela con papel higiénico en la mano —dando a entender al narratario que el acto se ha cumplido—. Manuela es muy cariñosa,

dándole las gracias a la Japonesa, que triunfa: “Nos ganamos la apuesta”. Pero cuando Manuela le dice “siento que te quiero”, la Japonesa se da cuenta de la situación y se vuelve tajante: “Manuela, ¡no te vayas a enamorar de mí [...]! porque entonces te volverías hombre”, y como todos los hombres son unos brutos, ella prefiere a una loca, y le prohíbe seguir con las caricias. Comparándola con la novela, esta versión fílmica es muy erotizada y romantizada. Porque el personaje de Donoso es como un pajarito aterrado que se acuerda con mucho asco de aquella noche horrible con la Japonesa gorda, vieja, maloliente y sudada, con el rímel corrido (Donoso 1999: 188 ss.)²⁰, que no tiene nada que ver con la Japonesa de Ripstein, que es una mujer atractiva, muy seductora, con buenas carnes, y el maquillaje impecable a pesar de los besos.

Esta diferencia es fundamental y caracteriza la adaptación de Ripstein en su totalidad: mientras que la novela de Donoso se ubica en un ambiente gris, melancólico, “otoñal, triste, resfriad[o]”, la película es “muy colorida, un poquito chillona incluso”²¹. Efectivamente, el cromatismo rojo —acompañado frecuentemente por boleros dulzones— caracteriza el filme desde la primera escena, con la llegada de Pancho en un camión rojo, que forma un llamativo contraste con las calles desiertas y polvorientas del pueblo. La búsqueda de hilo rojo para coser el vestido roto por Pancho se repite varias veces, luego el cromatismo rojo destaca en la camiseta roja y el pañuelo rojo de él, el pantalón rojo y el vestido rojo de Manuela, y en su sangre roja que tiñe el suelo de arena (DVD: 1.50). El color rojo simboliza entonces tanto el amor y la pasión como la violencia y la muerte, Eros y Tánatos.

El juego erótico homosexual termina con el homicidio del travesti debido a la intervención de un tercero, confirmando otra vez la idea central de *Huis clos*: “l'enfer, c'est les autres”²². Porque sin la intervención de su cuñado machista, Pancho no se hubiera visto obligado a traicionar a Manuela y a sí mismo, de negar su deseo²³. Paranguá advierte además que la reacción de Octavio se debe

²⁰ Finalmente, Manuela se entrega a la situación: “muertos de la risa los dos para cubrir la vergüenza de las agitaciones, y mi lengua en su boca y qué importa que estén mirándonos desde la ventana, mejor así, más rico, hasta estremecerme y quedar mutilado, desangrándome dentro de ella” (Donoso 1999: 191). Pero después se avergüenza: “Pero júrame que nunca más, Japonesa por Dios qué asco, júrame, socias, claro, pero esto no, nunca más” (ibíd.).

²¹ Donoso citado en Cabezón Doty (2008: 96).

²² Véase el comienzo del prefacio de Sartre ([1965] 1973: 281).

²³ De hecho, en la película, Manuela es mucho más atractiva que en la novela, donde es un travesti sin dientes, de unos 60 años, lo que tiñe el deseo del Pancho de la novela de cierta abyección, o sea, de una escisión entre repulsión y deseo. Kristeva advierte que lo abyecto reside en cierta transgresión del orden: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules” (1982: 4).

“al fantasma de la homosexualidad pasiva” (1997: 137). De hecho, en ambas versiones es Manuela la que toma la iniciativa, besándole a Pancho en la boca. Sergio de la Mora añade que “homosexual practices are accepted so long as they are not explicitly flaunted in public spaces” (2006: 133). En su estudio demuestra cómo Ripstein contesta los códigos cinematográficos utilizados para representar a homosexuales en el género fílmico de las ficheras²⁴. Su hipótesis reza que el travesti (*drag queen*) y el *joto* (el homosexual feminizado) sirven en este cine comercial de los años setenta y ochenta para reforzar el machismo del hombre mexicano: “The macho needs the *joto* to define his identity” (ibíd.: 108). La inclusión de estos personajes tiene que ver con los cambios sociales que se produjeron desde la masacre en la plaza de Tlatelolco en 1968, el impacto del feminismo y del movimiento para la liberación homosexual. De la Mora ubica el origen de la fichera en la mitología de la prostituta, que remonta en el caso mexicano a la famosa Santa de Federico Gamboa (véase Schlickers 2003: 273-282 y 2005).

Variaciones del melodrama

En adelante se reconstruye, en cambio, otro origen que servirá asimismo como trasfondo de contraste para *El lugar sin límites*: las “ficheras” descienden de las “cabareteras” o “cine de rumberas” de los tardíos años cuarenta y cincuenta. *Aventurera*²⁵ (1949, ver supra) es la obra cumbre de este género e ilustra bien las estructuras y variaciones del melodrama clásico: la protagonista queda sola y sin recursos después de la fuga de su madre con un amante y el suicidio de su padre. En los distintos trabajos a los que se dedica, los amos tratan invariablemente de abusar de ella, por lo que acepta la oferta de bailar en un cabaret, sin saber que se trata de una trampa para prostituirla. Llega a ser la estrella del club, pero debido a problemas con la dueña del mismo, se va a otro club

²⁴ La Academia Mexicana de la Lengua no registra este lexema, el *Diccionario de la Real Academia* tampoco. En el *Diccionario de Americanismos* (Lima: Santillana, 2010), por el contrario, se explica en la primera acepción que se trata de una “empleada de bares o locales nocturnos que cobra un porcentaje por lo que consumen los clientes”. Supongo que el nombre proviene de la ficha que la bailarina-prostituta recibe por cada trago de su cliente, sistema que existe hoy de modo invertido, por ejemplo en el “Dollhouse” de St. Pauli, en Hamburgo, donde los bailarines masculinos reciben fichas por parte de su público predominantemente femenino para animarlos al *striptease*.

²⁵ Véase también el análisis de *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández 1950) en el excelente estudio de De la Mora (2006: cap. 1), otro “prostitution melodrama” que es considerado como “most characteristic genre of Miguel Alemán’s (1946-1952) presidential term” (2006: 51).

parecido donde encuentra el amor de su vida. Como este hombre resulta ser el hijo de la dueña del club anterior, los dos deben luchar por su amor...

Comparando *El lugar sin límites* con esta y otras cabareteras²⁶, la relación dialógica hace resaltar a la vista que la película de Ripstein funciona como una degradación carnavalesca: las prostitutas jóvenes, rubias, delgadas que lucen trajes y peinados sofisticados, que trabajan en elegantes clubs de noche a los que los clientes acuden en *smoking*, se convierten en unas mujeres mofletudas, gordas y viejas (Nelly, Lucy y Cloty), que se arrastran en chancletas por el lupanar y tiran el contenido del orinal en medio del patio. Otra escena que destaca esta relación intermedial se encuentra en la aparición de Manuela como bailarina en la fiesta de don Alejo: el travesti tiene un cuerpo musculoso, subrayado por el vestido negro escotado, lo que, junto con los gestos exageradamente femeninos y la falta de profesionalidad de bailarina, produce un efecto ridículo, cómico, que contrasta fuertemente con la aparición cautivante y sensual de una Ninón Sevilla en cualquiera de las películas de cabareteras de la Edad de Oro.

Según Carlos Monsiváis, “the representation of the prostitute staged the potential of desire and affirmed the degraded institution that protects the family” (citado en De la Mora 2006: 50). Esta lectura alegórica puede aplicarse a cualquier texto literario o filmico que trata de una prostituta; el reverso de este personaje nacional de la Malinche es la Virgen de Guadalupe. La mujer resulta ser siempre a la vez víctima del deseo sexual del hombre y seductora, y lo mismo vale para Manuela, mucho peor tratada y humillada en la novela de Donoso. Pero la supuesta dicotomía “o virgen o santa” destaca asimismo en otros personajes, por ejemplo en la Japonesita. Mientras que en la versión de Donoso es fea, asexual, y se viste muy mal²⁷, en la película es una mujer bastante atractiva, maquillada, cuidadosamente peinada y bien vestida con faldita corta o vestido estrecho y tacos altos. De ahí que la paradoja de ser a la vez dueña del lupanar y virgen se refuerza en la película, donde existe además una escena añadida en la que testimonia la humillación de Pancho por don Alejo (DVD: 35.00-38.17). Cuando ella ve que Pancho llora “como una mujer” (DVD: 36.26), él le grita: “¡Calla! ¡Te mato si no te callas!”, y la lanza brutalmente con todo su cuerpo contra los fardos. Pero cuando ella le pregunta con voz suave, defendiendo a don Alejo: “Él quería que estudiaras. ¿Por qué no le hiciste caso?”, él confiesa lloriqueando: “Yo sí que le hice caso... no me entraban esos números”²⁸.

²⁶ Véanse también las notables escenas de danza de Ninón Sevilla —bailarina y actriz nacida en Cuba— en *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández 1951) y *Sensualidad* (Alberto Gout 1951).

²⁷ “parecía de casa de huérfanos con esos pantalones bombachos hasta el tobillo que se ponía debajo de los delantales” (Donoso 1999: 126).

²⁸ De ahí que no se entienda por qué Ingenschay lo califica de “chico listo” (2011: 76).

Entonces ella acerca su mano derecha a su pene y lo aprieta fuertemente —la “cámara” lo muestra en plano medio (DVD: 37.53)—, reafirmando en su hombría: “Te mato si le dices a alguien que me vistes chillando”. El deseo de ambos²⁹ está a punto de convertirse en sexo cuando son interrumpidos por la voz en *off* del cuñado —con lo que se anticipa aquí de un modo trágico-irónico su papel de “aguafiestas”—.



Imagen 4.

Unas horas más tarde este episodio tendrá otra repercusión: cuando Pancho y Octavio se olvidan de la advertencia de don Alejo y de la Japonesita y acuden al burdel, Manuela se esconde en el gallinero (DVD: 1.28) y observa luego en cuclillas desde el patio cómo Pancho trata de desahogarse con la Japonesita. Al principio existe cierta atracción y seducción mutua: él la invita a bailar, y se desafían: ella: “Me dijeron que bailas muy mal”; él: “Lo mismo me dijeron de ti”; luego bailan estrecha y cariñosamente, calentándose de a poco. Un corte muestra un plano medio de Manuela, cuya mirada refleja celos y preocupación. Un nuevo corte muestra lo que ve en ocularización interna (contrapicada): ahora Pancho y Octavio beben desde un pico de botella aguardiente y Pancho le toca el trasero a la otra prostituta con la que baila Octavio. Al contrario de la versión novelesca, la Japonesita desea aquí a Pancho, lo besa incluso en el cuello y lo abraza. Un corte que muestra a Nelly termina esta ocularización interna de

²⁹ A De la Mora (2006: 126), quien se concentra únicamente en Pancho, el deseo de la Japonesita se le escapa completamente. La califica incluso de “frigid woman and / or a butch lesbian” (ibíd.: 191, n. 19), basándose en un comentario de una puta: “Esa no goza con los viejos, por eso nos tiene ojerizas”. Pero este juicio puede interpretarse también de otra manera: la Japonesita no desea a los hombres que frecuentan el lupanar —cosa perfectamente entendible—, pero ello no quiere decir en absoluto que sea frígida o lesbiana.

Manuela; en ocularización cero se ve después cómo Pancho vuelve al episodio entre los fardos: “Tú me viste llorando [...] ¡ahora me toca verte chillar a ti!”. En este mismo momento de la enunciación, tanto la Japonesita como el espectador implícito interpretan esta exclamación repetida dos veces sexualmente, pero poco después se revela su connotación violenta. Otra ocularización interna de Manuela (DVD: 1.33.32) muestra cómo la Japonesita se le entrega más y más, provocando su rechazo, que se traduce en una brutalidad creciente: quiere cometer el sexo delante de las otras prostitutas y le manda callarse, porque a estas alturas la Japonesita está chillando de verdad. Pero de repente, cuando ella le propone irse al cuarto, Pancho cambia de opinión y exige ver a Manuela, ofendiendo a la Japonesita: “Y tú qué te creíste, ¿que venía a verte a ti, con esa cara que tienes de perro catarriente?”. La interrupción de Manuela a modo de un *deus-ex-machina* termina esta secuencia (DVD: 1.36.45): “Yo no salgo hasta el final. Yo soy el plato fuerte”, le dice Manuela a Pancho, la Japonesita se da vuelta y se va, y entonces empieza la coreografía de *La leyenda del beso*.

Paranaguá subraya en el contexto de la deconstrucción del criollismo la identificación de Manuela con la cultura española (popular)³⁰ y el Olivo (nombre del pueblo en la novela) como símbolo de la madre patria (1997: 138). El “mundo de referencias sentimentales y culturales, de palabras y melodías” (ibíd.) del bolero³¹ nos lleva, junto con el cromatismo rojo y negro³² que subraya también el exceso y la emocionalidad, al melodrama, género fílmico al que Ripstein recurre asimismo en otras películas, por ejemplo en *Profundo carmesí*³³. El melodrama es concebido por Roloff/Seeblen (1980: 23) como

³⁰ De la Mora advierte con respecto a la música de *La leyenda del beso* que pertenece a *El relicario*, una referencia *camp* a la diva española Sarita Montiel (1928-2013), “who performs this son in the tragic musical melodrama *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), a cult film that is especially popular with queer audiences in Mexico and in Spain” (2006: 128). Véase <<http://www.youtube.com/watch?v=REnOYyZhWY4>> (15.3.2013). En la obra fílmica de Pedro Almodóvar también hay referencias a Sarita Montiel; véase, por ejemplo, *La mala educación*.

³¹ Pero no advierte que el son de la loma y el bolero, que aparece muchas veces como música diegética, son de procedencia cubana. Con la introducción de la película sonora, el bolero se expandió en toda América Latina, sobre todo en México, cuyos compositores Consuelo Velásquez (“Bésame mucho”) y Agustín Lara (“María Bonita”) y cantantes como Pedro Vargas y Pedro Infante son internacionalmente conocidos.

³² Ingenschay resalta “el negro como color significante de la seducción” (2011: 79): aparece en el vestido y en el ligero negro que la Manuela lleva en el pasado, y en el corpiño y las bragas negras de la Japonesa.

³³ El que las referencias al melodrama sean distorsionadas y variadas, se nota en *Profundo carmesí* por el hecho de colocar una romántica historia de amor entre un gigoló calvo y una enfermera obesa y extremadamente celosa, una madre sin escrúpulos que abandona a sus hijos y se convierte en asesina cruel e impasible.

“forma burguesa de la tragedia”, y por Carlos Monsiváis como “obra en que se exageran los trozos sentimentales y patéticos con menoscabo del buen gusto” (1994: 99, basándose en un diccionario sin indicación de fuente). En *El lugar sin límites*, sus rasgos se adaptan de un modo variado: En vez de un cine de grandes sentimientos (no correspondidos) que llevan a la identificación del espectador primordialmente femenino con la heroína, víctima del sistema patriarcal, tenemos aquí una problemática primordialmente sexual y secundariamente social con la que no se identifica ni el espectador femenino ni masculino. El seno de la familia como representante del orden burgués y la casa como lugar de protección se concretizan como lupanar venido a menos, y el orden patriarcal se está desmoronando: tenemos una madre prostituta ausente y un padre travesti que tiene una relación algo incestuosa con su hija. Manuela oscila entre el papel de madre y padre, pero desea al mismo hombre que su hija. La típica constelación triangular, que complica las relaciones de amor, se conserva entonces en *El lugar sin límites*, pero la heroína es un travesti; el héroe, un homosexual reprimido y el villano, un machista heterosexual. El héroe no es interesante y tampoco sirve como pantalla de proyección ni para la heroína ni para la espectadora, a la que el melodrama se dirige primordialmente. Además, Pancho es un ser constantemente humillado, un huérfano y consecuentemente ahijado del cacique don Alejo, que lo sigue tratando como si fuese un hijo malcriado y malagradecido³⁴.

No solo las relaciones sexuales se invierten, lo mismo puede decirse con respecto a la representación de las autoridades. Mientras que en la literatura criollista y en el cine de rancheras y charros los caciques eran personajes autoritarios pero buenos, justos y patriarcales, don Alejo es un tirano egoísta y cruel cuyo único objetivo es apoderarse del lupanar para poder vender todo el pueblo a un consorcio. En la novela, siempre está acompañado por cuatro perros moros feroces, que se transformaron en dos perros pastores alemanes gorditos y mansos en la película. Según Amícola, “en el guión, [...] son estos mismos perros de don Alejo los que destrozan a Pancho y a Octavio por haberse acercado a la hacienda” (2008: 6), pero Ripstein eliminó esta escena “previando el proceso de censura” (ibíd.): “sólo ladran a la distancia, mientras don Alejo observa el asesinato”³⁵. De ahí que sea difícil captar la interpretación

³⁴ Según De la Mora, “Pancho’s class background and his association with peonage racialize him as mestizo” (2006: 126) inferior, pero dado que su aspecto físico no traduce ningún rasgo mestizo típico y que su ascendencia biológica es ambigua —podría ser el hijo natural del cacique criollo don Alejo— es una especulación no verificable.

³⁵ En la novela, en cambio, queda ambiguo si don Alejo observó todo sin intervenir o no, puesto que el narrador reza simple o irónicamente, luego de haber descrito detalladamente la muerte violenta de la Manuela: “ellos [Pancho y Octavio] se escabullen a través

de Paranaguá, según el cual *El lugar sin límites* refleja en el tono dramático de muchas escenas y del desenlace “la gravedad y la inquietud provocadas por la desintegración del sistema patriarcal” (1997: 134). Luego deviene evidente que Paranaguá se refiere a la desintegración de “las relaciones entre los géneros, [...] también entre personas del mismo sexo”, pero independientemente del sexo, el sistema patriarcal no puede equipararse con o reducirse a esas relaciones sexuales. Además, hay que tener en cuenta que en la película falta la ambigüedad con respecto a la culpabilidad de don Alejo, quien le promete a su adlátere enfrente del cadáver encargarse “de que los agarren. En la cárcel van a tener buen tiempo para pensar que son muy machos. Y para acordarse que en un día se me enfrentaron dos veces” (DVD: 1.49).

La escritura melodramática es ecléctica y permite el exceso, el gran gesto y la sentimentalidad, sea a nivel del contenido o a nivel estilístico. A pesar de ambientar muchas escenas con música diegética, en *El lugar sin límites* la carencia de música extradiegética —que aumenta en el melodrama la emocionalidad y refuerza la identificación con el sufrimiento de la protagonista— es notable.

Podemos resumir que Ripstein juega en esta y en otras películas suyas con los rasgos típicos del melodrama y de las cabareteras, dándole un nuevo sentido que va mucho más allá de la función comercial y culinaria de estos medios populares: valga recordar que la homosexualidad era en los años setenta en Latinoamérica un delito y un tabú³⁶, por lo que *El lugar sin límites* figura como “primer retrato serio sobre el tema de la homosexualidad dentro del cine mexicano”³⁷. Además, vincula la heterosexualidad, el sexismo y la homofobia al caciquismo autoritario y patriarcal (De la Mora 2006: 119), mostrando, no obstante, cómo las bases de este sistema se están tambaleando.

de la mora y queda ella sola junto al río que la separa de las viñas donde don Alejo espera benevolente” (Donoso 1999: 210).

³⁶ En 2002, la Muestra de Cine Homosexual se convirtió en un festival permanente y adoptó el nombre de “El lugar sin límites”, conmemorando “el 27 de noviembre de 1997, fecha en la cual el Tribunal Constitucional del Ecuador, declaró inconstitucional el inciso primero del artículo 516 del Código Penal de ese entonces, en el que se consideraba a la homosexualidad como delito”; véase <<http://www.elugarsinlimites.net>>. El propio José Donoso tuvo asimismo inclinaciones homosexuales, contra las que luchó toda su vida, y que aparecen en múltiples personajes suyos. Dieter Ingenschay (2011: 74 s.) se mofa del escándalo que este reconocimiento, conocido como “caso Donoso”, provocó a fines de los años noventa en Chile. Grant parece creer ingenuamente que Donoso era un “heterosexual convencido” porque era casado (2002: 60).

³⁷ Véase Sánchez Villagrán, cinematografía azteca, citado en Cabezón Doty (2008: 96, n. 8); Paranaguá califica la película de “cult, paradigma de un nuevo enfoque desprejuiciado hacia la homosexualidad” (1997: 125) y menciona otras películas en las que Ripstein trata de modo latente o explícito el tema: *Tiempo de morir*, *Mentiras piadosas* y *La reina de la noche* (ibíd.: 126).

Bibliografía

- AGUILAR, Dietris (2003): “Simbología: realidad y sueño en *El lugar sin límites* de José Donoso”. En: *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, n.º. 24, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/jdonoso.html>> [último acceso: 14 de junio de 2014].
- AMÍCOLA, José (2008): “El mozo Donoso”. En: *Lectures du genre*, 4: *Lecturas queer desde el Cono Sur*, <http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_4/Amicola.html> [último acceso: 14 de junio de 2014].
- CABEZÓN DOTY, Claudia (2008): “Los bordes permeables: del cine a la literatura. La ‘novela-film’ *El lugar sin límites* de José Donoso”. En: *Taller de letras* 42, pp. 91-106.
- CÁNOVAS, Rodrigo (2000): “Una relectura de *El lugar sin límites*, de José Donoso”. En: *Anales de Literatura Chilena*, 1, 1, pp. 87-99.
- DE LA MORA, Sergio (2006): *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- DONOSO, José ([1966] 1999): *El lugar sin límites*. Edición de Selena Millares. Madrid: Cátedra.
- ELSAESSER, Thomas (1972): “Tales of Sound and Fury: Observation on the Family Melodrama”. En: Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods II*. Berkeley: University of California Press, pp. 165-189.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1988): *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- GENERELO LANASPA, Jesús (1998): “El lugar sin límites: México del revés”. En: García, Jesús Rodrigo (ed.): *El cine de Arturo Ripstein: la solución del bárbaro*. Valencia: Ed. de la Mirada, pp. 99-109.
- GONZÁLEZ G., Bárbara (2006): “Reverso, espejos y mundos: *El lugar sin límites* de José Donoso”. En: *crítica.cl, revista digital*, <<http://critica.cl/literatura/reverso-espejos-y-mundos-el-lugar-sin-limites-de-jose-donoso>> [último acceso: 14 de junio de 2014].
- GRANT, Catherine (2002): “La función de ‘los autores’: la adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*”. En: *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 199, pp. 253-268.
- INGENSCHAY, Dieter (2011): “Visualizaciones del deseo homosexual en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein”. En: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 2º semestre, 34, IV, pp. 73-87.
- KRISTEVA, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- MILLARES, Selena (1999): “Introducción”. En: Donoso, José: *El lugar sin límites*. Edición de Selena Millares. Madrid: Cátedra, pp. 9-91.
- MONSIVÁIS, Carlos (1994): “Se sufre, pero se aprende. El melodrama y las reglas de la falta de límites”. En: Monsiváis, Carlos/Bonfil, Carlos (eds.): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: El Milagro, pp. 99-224.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1997): *Arturo Ripstein*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- PFISTER, Manfred (1982): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink.

- PFLEGER, Sabine/SCHLICKERS, Sabine (2004): “La ley de Herodes, ¡...o te chingas o te jodes! Tendencias del mexicano contemporáneo”. En: Zimmermann, Klaus/Briesemeister, Dietrich (eds.): *México hoy*. Frankfurt: Vervuert, pp. 607-623.
- PUIG, Manuel (2004): *Un destino melodramático. Argumentos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- RIPSTEIN, Arturo (1977): *El lugar sin límites* (película). México, guión: Arturo Ripstein, José Emilio Pacheco [y Manuel Puig], DVD, México: Conaculta, Colección Imcine, 2006.
- (1996): “Entrevista”. En: *Nosferatu* 22, pp. 81-109.
- RODRÍGUEZ A., Nelson (2003): “El lugar sin límites de José Donoso: una re-lectura desde la alegoría de Walter Benjamin”. En: *Literatura y Lingüística* 14, <<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112003001400003>> [último acceso: 14 de junio de 2014].
- ROLOFF, Bernhard/SEESLEN, Georg (1980): *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Reinbek: RoRoRo.
- RUFFINELLI, Jorge (1997): “Prefacio”. En: Paragua, Paulo Antonio: *Arturo Ripstein*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, pp. 9-17.
- SARTRE, Jean-Paul ([1947] 1978): *Huis clos*. Paris: Gallimard.
- ([1965] 1973): “Préface parlée à l’enregistrement sur disque de *Huis Clos*”. En: *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, pp. 281-284.
- SCHLICKERS, Sabine (1997): *Verfilmtes Erzählen: Narratologisch-komparative Untersuchung zu “El beso de la mujer araña” (Manuel Puig/Héctor Babenco) und “Crónica de una muerte anunciada” (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi)*. Frankfurt: Vervuert.
- (2003): *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (2005): “Santa, texto fundador ambivalente de la patria mexicana”. En: Olea Franco, Rafael (ed.): *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, pp. 145-158.
- (2009): “Focalisation, ocularisation and auricularisation in film and literature”. En: Hühn, Peter et al. (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 243-258 (Narratologia vol. 17).
- TACETTA, Natalia (s. f.): “El lugar sin límites de Arturo Ripstein”. En: *Revista Solo Cortos*, <<http://www.solocortos.com/RevistaSCimprimir.aspx?nroarticulo=230>> [último acceso: 15 de julio de 2013].
- VIDAL, Hernán (1972): *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*. Barcelona: Aubí.