

Del estereotipo a la performatividad del género en una secuencia de *El lugar sin límites* (1977), de Arturo Ripstein

Dulce Isabel Aguirre Barrera

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: *El artículo analiza las identidades sexo-genéricas y la construcción/de construcción de imágenes estereotípicas cinematográficas en la secuencia climática de la película mexicana El lugar sin límites (1977) de Arturo Ripstein, aquella del baile del personaje de “La Manuela”, homosexual travesti, a Pancho, joven camionero estereotípico del “macho” mexicano, que culmina con un intercambio homosexual. Ello, a partir del concepto de la dimensión performativa del género de Judith Butler.*

Palabras clave: *Ripstein, El lugar sin límites, género, performatividad, sexualidad masculina*

Abstract: *The article analyzes the sex-gender identities and the construction-deconstruction of the stereotypical cinematographic images in the climactic cinematic sequence of the Mexican film El lugar sin límites —The Place Without Limits— (1977), by Arturo Ripstein, in which the dance performed by the character “La Manuela,” a homosexual transvestite, for Pancho, a typical ‘macho’ homosexual Mexican trucker, which culminates in a homosexual exchange. This, based on the concept of the ‘performative dimension’ of the Judith Butler genre.*

Keywords: *Ripstein, The Place Without Limits, genre, performativity, masculine sexuality*

Introducción

La mirada crítica sobre *El lugar sin límites* [1977], de Arturo Ripstein, que aborda el presente ensayo, parte de un interés indagatorio sobre el tema de las identidades sexo-genéricas en esta afamada obra del galardonado director mexicano. ¿Cómo se construyen, en ella, las identidades sexo-genéricas de los diversos personajes? ¿Cómo se presentan y re-presentan?

El estudio aquí planteado tiene la intención de analizar dicha problemática en la secuencia climática del filme, aquella del baile de “La Manuela” (Roberto Cobo) a Pancho (Gonzalo Vega), retomando los planteamientos epistemológicos de Judith Butler sobre el concepto de género, específicamente su idea de la dimensión *performativa* del mismo, para ampliar la visión interpretativa acerca de esta obra.

Cabe recordar que la película narra las vicisitudes de El Olvido, pueblo mexicano en decadencia. La historia se centra en la vida en el burdel de “La Manuela”, un homosexual travesti, y su hija “La Japonesita”, producto del desliz de aquél con la fallecida “Japonesa” —matrona original del lugar—. Don Alejo, el viejo cacique mandamás, pretende comprar el prostíbulo para venderlo a un consorcio junto con el resto del pueblo. El retorno de Pancho, un joven camionero ahijado suyo, provocará el desenlace de las tensiones entre los personajes.¹

La crítica y los análisis sobre *El lugar sin límites* consultados durante el desarrollo de la investigación de la cual es fruto el presente trabajo, hacen hincapié en la lectura del filme en términos de un cuestionamiento de ciertas imágenes estereotípicas del cine mexicano de aquellos años, relativas a los modos de representación de la masculinidad y las identidades sexo-genéricas “transgresoras” del orden sexual —como el travestismo o la homosexualidad.²

Se ha señalado que en esta obra se replantea el estereotipo del “macho” dominante mexicano que había sido ampliamente representado en numerosas películas de nuestro cine (especialmente en aquellas pertenecientes a la denominada “época de oro”)³ al presentar a Pancho, un hombre que se asume como heterosexual y “muy macho”, que desarrolla una atracción

¹ Transcribo aquí una paráfrasis de la sinopsis oficial. Ésta puede consultarse, además, en cualquier ejemplar en DVD de la película, en red: <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/lugar.html>>. La ficha técnica puede consultarse en [Filmoteca de la UNAM, 2008].

² Presumiblemente, tales estereotipos filmicos serían significativos de ciertos rasgos culturales comunes dentro del universo sociocultural mexicano de la época, aunque habría que precisar y ahondar en el estudio de la relación entre el discurso cinematográfico y la cultura dentro de la cual surgían las películas. Me limito a mencionar la pertinencia de una línea de investigación cuya posibilidad se develó al elaborar el presente ensayo, cuyo desarrollo excedería los propósitos del mismo.

³ El tema de la construcción de imágenes estereotípicas de la masculinidad en el cine mexicano de las décadas de los cuarenta y cincuenta es lúcidamente analizado, si bien de manera tangencial, por Julia Tuñón en su libro sobre la construcción de las imágenes femeninas en la cinematografía comercial de dicha época [véase Tuñón, 1998].

sexual por La Manuela, un homosexual travesti.⁴ Asimismo, se ha insistido en la importancia del filme al ser la primera obra cinematográfica mexicana en que se rompe con el estereotipo del travestismo masculino predominante en el cine nacional previo y el de su época, en los cuales el travesti era utilizado siempre como un recurso de comicidad.⁵

Ciertos análisis aluden al tratamiento de las identidades sexo-genéricas dentro de la película planteando la idea de una “inversión de roles” de género. La escena del baile de La Manuela a Pancho (la dramatización de la canción *La leyenda del beso*, que culmina con el beso entre ambos, acto que desembocará en el asesinato del travesti por parte de aquél y su cuñado) es interpretada por numerosos autores como el momento simbólico cumbre de “la victoria” de lo femenino encarnado en dicho personaje sobre Pancho, pues el poder “activo” de seducción de La Manuela suscita en él un deseo que desmiente su supuesta identidad heterosexual y anula, por lo tanto, su pretendida potencia dominante.⁶

Estas perspectivas se centran en la apreciación de ambos personajes desde el parámetro del carácter activo o pasivo que tienen, es decir, de la medida en la cual “cumplen” o no con la reproducción del rol relativo a la identidad sexo-genérica que socialmente se esperaría de ellos según su condición biológica. Ciertamente, pueden entenderse en términos de “inversión” de las conductas y deseos pertenecientes a los roles sexuales “naturales” el deseo y la “pasividad” frente a la seducción de La Manuela por parte de Pancho (y los hombres del burdel) y, sobre todo, la identidad femenina del travesti, que conjuga el deseo homosexual con la representación y “dramatización” visuales (corporeizadas) de la feminidad asumida por él como su identidad genérica.

Se plantea aquí la pregunta sobre qué significa hablar de “imágenes estereotípicas” en el discurso cinematográfico. En el análisis que aquí

⁴ [Véase Aviña, 2004:176; Barrios, 2007:167; García, 1998:309; Montes de Oca, 1985:82; Sánchez, 2002:131; Schulz, 2008:94 y 97].

⁵ [Véase “Arturo Ripstein, la cámara como un bolígrafo”, 2006; Rodríguez, 2005; Montes de Oca, 1985:83; Montien, 1978:11 y 12; Sánchez, 2002:130; Valdovinos, 1990:55 y 107].

Cabe recordar, aquí, la idea de la Linda Nohilin en su ensayo sobre la pintura orientalista europea, respecto de las significaciones de las “ausencias representacionales” en las obras de arte [Véase Nohilin, 2002:70]. En el caso del cine mexicano de la época aludida, la ausencia de representaciones complejas de la identidad homosexual y/o travestida (presentada solo desde el punto de vista simplificado y burlón) denotan claramente el carácter del tabú de dichos fenómenos, así como el sistema ideológico falocéntrico de la sociedad mexicana de esa época.

⁶ [Véase Ayala, 1986:379; Schulz, 2008:95 y 96; Suárez, 2008:14 y 15; Taibo, 1979:1; Valdovinos, 1990:108].

desarrollaré emplearé “estereotipo” desde una postura que conjuga las perspectivas de Martine Joly y Richard Dyer. Entenderé las imágenes estereotípicas fílmicas como representaciones “simplificadas” —en tanto que (re)presentan imaginarios parciales y “parcializantes”— que, sin embargo, implican una compleja serie de connotaciones sobre un personaje (su carácter, cualidades, ambientes que “le son propios”, elementos culturales abstractos que “encarna” o simboliza, etcétera).⁷

A la luz de tales perspectivas y en relación con la temática anteriormente aludida, surge la siguiente pregunta: ¿Cómo se lleva a cabo la ruptura con las imágenes estereotípicas de la masculinidad y el travestismo en *El lugar sin límites*? ¿La ruptura se articula mediante “inversiones” de los roles de género?

Las propuestas teóricas de Judith Butler sobre el problema del género, que se centran en la idea de la dimensión *performativa* del mismo, permiten complejizar las perspectivas analíticas citadas para ampliar la comprensión de estos personajes. Según Andrew Parker y Eve Kossofsky, el concepto de *performatividad*, que se tomó del performance visual —artístico— y fue posteriormente reutilizado por autores entre los cuales se encuentran Jacques Derrida y Butler, ha permitido reconocer “una dimensión performativa en todas las conductas rituales, ceremoniales y prescritas”,⁸ lo que posibilita el estudio de las mismas en términos de los mecanismos y reglas de dicha “puesta en escena” (reactualización) de lo naturalizado por la cultura.

Retomando la idea de Merleau Ponty de que el cuerpo no es solamente una “idea histórica”, sino una “serie de posibilidades” que son constantemente realizadas, Butler plantea que el cuerpo es “una continua e incesante *materialización* de posibilidades”. Así, el género no es una identidad *sustancial* ni *esencial* del sexo biológico de un individuo sino, más bien, “un constructo hecho mediante actos corporales específicos”.⁹ El carácter de “realidad” del género es, entonces, “performativo”, lo que significa que es “real” sólo en la medida y la extensión en que es “puesto en escena” (*performed*) dentro de la dimensión temporal, espacial y situacional: en determinados contextos y situaciones. Ello, a través de lo que la autora denomina “la repetición estilizada de actos (gestos corporales, movimientos, y “actuaciones”

⁷ [Véase Dyer, 1995:7-18; Joly, 2003:222-224]. La recepción e interpretación de tales imágenes se encuentran, obviamente, atravesadas por el contexto cultural dentro del cual son percibidas. Su efectividad comunicativa depende de que el espectador comparta, al menos en cierta medida, los contenidos culturales a los cuales aluden.

⁸ Véase Kossofsky, 2004:167.

⁹ Véase Butler, 2004:154-156.

—*enactments*— de varios tipos)” que, en su conjunto, constituyen la *ilusión* de una identidad de género fija, estable y quintaesencial del sexo.¹⁰

Debido a aquella cualidad performativa (esto es, a la relación arbitraria que existe entre los actos que materializan la identidad de género, y el sexo biológico), dicha identidad contiene, en sí, la posibilidad de maneras distintas de repetición, de repeticiones “subversivas” de quiebre o cuestionamiento de aquel “estilo” (el atribuido a cada género). Por ejemplo el individuo travesti, además de expresar claramente la diferencia entre el género y el sexo, manifiesta y cuestiona la concepción común de la distinción entre apariencia y realidad. Puesto que la realidad del género se constituye por el *performance* del mismo y no existe, por lo tanto, un sexo o género esencial (atemporal), la identidad de género del travesti es tan real como aquella cuyo *performance* cumple con las expectativas sociales.¹¹

Ahora bien, al proponerse analizar la identidad sexo-genérica de los personajes de *El lugar sin límites* ya referidos tomando como base estas propuestas teóricas, se abre la siguiente pregunta: ¿Es posible interpretarlos no sólo en términos del carácter (o los actos de tipo) activo o pasivo que predomina en ellos, sino también estudiar las “rupturas” con contenidos estereotípicos en relación con la dimensión performativa de sus identidades sexo-genéricas?

En un esfuerzo investigativo por llevar a cabo tal empresa, el presente ensayo se aboca a la afamada secuencia del baile de La Manuela al joven camionero, ritual de seducción que culmina con el acto homoerótico —el beso entre ambos— que detonará el desenlace trágico de la historia en el cual el travesti es brutalmente asesinado por los dos hombres. El trabajo se centra en el estudio minucioso de dicho pasaje, en el afán de dilucidar el grado de validez de la siguiente hipótesis: ¿Contiene dicho pasaje y/o elabora una serie de elementos que son definitivos en cuanto al tratamiento de las imágenes estereotípicas y las identidades sexo-genéricas?

A partir de la intención de examinar la manera en la que ambos personajes llevan a cabo el *performance* de su identidad sexo-genérica (es decir, los modos de articulación y las significaciones de los actos *performativos* que la expresan y denotan), exploraré tal aspecto a través de las *imágenes* —entendiendo este último término en su sentido más amplio, de constructo de sentidos— que constituyen, en cada caso, la “puesta en escena” de la misma, y las implicaciones que ello tiene en relación con el desarrollo narrativo de cada uno en términos de contenidos estereotípicos. Esto, mediante la

¹⁰ Véase Butler, 2004:154-161.

¹¹ Véase Butler, 2004: 155 y 161.

articulación de las herramientas metodológicas y teóricas mencionadas y aquellas relativas al análisis de la imagen y el discurso cinematográficos.

...y aquí donde es el Infierno tenemos que permanecer

La secuencia que nos ocupa¹² ocurre luego de que Tavo y Pancho saldan una antigua deuda del joven camionero con don Alejo. Tras dicho ritual de “resarcimiento” del honor masculino, los dos hombres deciden “festejar” en la casa de citas, donde son recibidos por La Japonesita mientras el padre de ésta, temeroso de Pancho (quien juró vengarle), se esconde en el granero del lugar. Después de una trágica secuencia en la cual, por entre los hilos de un aparente ritual seductor dirigido a La Japonesita, Pancho revela su intención de violarla (en venganza por un acontecimiento anterior, en el cual ella lo humilló al descubrirlo, accidentalmente, llorando),¹³ el travesti entra a escena para salvar a su primogénita.

Al comenzar la secuencia aludida, La Manuela aparece, encuadrado en un plano general, recargado en el quicio de la puerta que da al gallinero. Su posición espacial insinúa la ruptura de la separación entre el interior del prostíbulo y el patio y la función del quicio como objeto vinculante entre ambos espacios. Su postura abierta (uno de los brazos recargado en la cadera, el otro estirado y recargado en el marco, y mostrando el torso) y su vestido rojo parecen sugerir la imagen de un Cristo ensangrentado, suspendido en una imaginaria cruz. La madera del quicio, de tonalidades rojizas, refuerza la alusión. Jesús “que no tenía pecado, ocupó el lugar de los seres humanos pecadores”.¹⁴ A la vez, dicho gesto va acompañado de una sensualidad voluptuosa, así como la malicia seductora de su rostro.

Su situación espacial —justo en el límite entre un espacio abierto, que alude a la naturaleza cultivada, y otro cerrado, que prefigura el “espectáculo” humano que culminará en desventura— podría remitir también a la imagen de un torero a punto de entrar al ruedo —para relevar a su hija en el “toreo” de la “bestia embravecida” que estaba por “cornearla” sanguinariamente—. Las imágenes de seducción y pasión se unen con la imagen

¹² En el Anexo de imágenes, al final de este trabajo, puede verse una selección de *stills* a manera de breve síntesis del desarrollo de dicha secuencia.

¹³ En otro lugar he analizado aquella secuencia en términos de los mecanismos de poder y la relación de dominación que subyacen al aparente “ritual” seductor, así como la dimensión *performativa* que puede leerse en la identidad sexo-genérica de Pancho y La Japonesita [Véase Aguirre, 2010:12-33].

¹⁴ [Diccionario de La Biblia, 2006:404] [entrada sobre *sacrificios*].

de la sangre configurando un “anuncio” de tragedia. La Manuela, corde-ro de Dios y ángel caído a la vez, “encarnado” en una estampa de “ritual popular” (que, me parece, funciona aquí como referencia del carácter “hu-mano, demasiado humano” de la situación, inscrita dentro de la miseria humana cotidiana), se entrega en sacrificio para salvar a su hija.

Pero ¿cómo contrarrestar el poder avasallante del “macho” alterado?...

Mira fijamente y con una media sonrisa pícara en los labios. La falta de música aumenta la tensión del momento. Pancho se sorprende alegremente ante la visión de “la vestida”. La Japonesita y Cloti miran a La Manuela, ex-pectantes. Mientras éste camina aproximándose con movimientos y gestos marcadamente sensuales al otro hombre (“Yo salgo hasta el final. Yo soy el plato fuerte, corazón”, le dice sonriendo), su hija se retira, cabizbaja, hacia el fondo. Contemplamos, cual testigos de una obra teatral (que irá tornán-dose en tragedia), la respuesta insinuante de Pancho (“Y el más sabroso”) y la declaración del travesti de que, en lugar de bailar la pieza española (“El relicario”), actuará para él “La leyenda del beso”, que “es más dramática todavía”.

La seducción se anuncia.

Mientras circula, recitando la anécdota de la canción española, el travesti ejecuta magistrales movimientos corporales que acompañan la historia y cuya rapidez y ágil firmeza denotan un cauteloso dominio de la situación: Pancho se encuentra “embelesado” ante él, y él juguetea acercándose cada vez más en actitud de coquetería retadora. La cámara hace un ligero *trave-lling* de derecha a izquierda siguiendo con precisión los movimientos con-juntos (en sincronía, “La Manuela” se acerca “acorrallando” al otro, quien se aleja, aunque riendo y en una actitud relajada que indica disponibilidad). Frente al ímpetu violento del macho, la astucia de la sensualidad. ¿Estrate-gia seductora?... ¿táctica?

En este punto retomaré la distinción de Michel de Certeau entre los ac-tos de *estrategia* y *táctica*. La estrategia es el “cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un *ambiente*”, es decir, de posicionar-se desde “un *lugar* susceptible de ser circunscrito como *algo propio* y de ser la base donde administrar las relaciones con una *exterioridad* de metas o de amenazas” (los competidores, enemigos, etcétera). La táctica es lo contrario. La estrategia se posiciona *desde* el poder: conlleva un actuar en el que, dentro de un marco de circunstancias, existe la posibilidad inmediata de imponer la propia voluntad —y, diríamos, el propio deseo—, el “lugar propio”.

La táctica, en cambio, actúa desde una posición que se encuentra *en los márgenes* del poder y, por lo tanto, carece de la autonomía y dominio para

ejercer exitosamente la propia voluntad (pues “no tiene más lugar que el del otro”). Para revertir esta situación, debe proceder atendiendo astutamente al devenir temporal, distinguiendo el momento y circunstancias (la “ocasión” oportuna) en que puede revirar la situación a su favor, mediante “movimientos” y “procedimientos” que produzcan cambios en la organización y en los “cimientos” del poder a que se enfrenta.¹⁵

Un fugaz primer plano nos muestra la reacción de La Japonesita ante la escena (al tiempo que escuchamos, en *off*, a La Manuela prosiguiendo su narración), encorvada y sollozando. El siguiente primer plano encuadra el cortejo desde una mayor proximidad. El travesti continúa narrando la historia de aquel “jovencito dormido en el bosque” (¿como Pancho, cuya sexualidad está “dormida”?) que está “como embrujado” (no come, no ve, no escucha, etcétera) y que “va a volver a vivir” cuando una mujer “muy bella” (¿como La Manuela?) lo encuentre y lo bese para romper el hechizo. Al decir esto último, se aproxima más al otro, quien súbitamente se retira y lo rechaza (“Pero ¿y yo qué diablos hago?”).

La meta fundamental de las tácticas es revirar la relación original y convertir la posición más débil en la más fuerte, “trastornando” el poder “mediante una manera de aprovechar la ocasión”.¹⁶ Cuando los cimientos de la “ocasión” se tambalean, es preciso reforzar suavemente el dominio. Contrarrestando la negativa del joven camionero, La Manuela detiene momentáneamente su relato (“Espérate”) quedando de pie frente a él. Camina rodeando una mesa, que luego aparta de sí. Señala una silla que ha quedado solitaria al frente suyo y lo insta coquetamente a sentarse (“Tú... te quedas sentadito aquí”). Se aproxima; Pancho se aleja (de nuevo) y dan vueltas alrededor del mueble hasta que éste se sienta y queda mirándolo, sonriente.

El travesti pide a Cloti que ponga la pista de “La leyenda del beso”. Recargado en la silla, en una postura erguida y “mostrando” el cuerpo —sacando el pecho—, en el momento de voltear e indicarle que active el tocadiscos, su mirada —fija y pícaramente seductora— ve de frente a la cámara (y con ello, a nosotros): “Ya”.¹⁷ A primera vista (literalmente) ello activa en

¹⁵ Véase Certeau, 2000: XLIX y L.

¹⁶ Véase Certeau, 2000: LI.

¹⁷ Éste será uno de los dos instantes en que el personaje nos “implicará” directamente dentro de la ficción como uno más del “coro” que atestiguará su “caída”. A lo largo de la secuencia (y desde la secuencia anterior, ya citada), la cámara elabora una compleja articulación discursiva que, jugando con la diversidad de puntos de vista, implica al espectador dentro de la diégesis de una manera muy particular, activando procesos de identificación múltiple. En un texto citado previamente he analizado los mecanis-

nosotros la conciencia de que nuestra mirada cómplice está inscrita dentro de un universo ficticio. La “puesta en escena” es, sin embargo, doble. Dentro de la ficción del filme está desarrollándose otra “ficción”, la de La Manuela “performando” un acto de seducción femenina. ¿Y, acaso, “capitalizando” sus recursos de artilugio, conseguirá “engañar con arte y maña”¹⁸ al otro incitándolo al deseo prohibido y “burlando”¹⁹ su resistencia?

Los poderes se enfrentan, se manifiestan dentro del clima de ritual de apareamiento que semejan los movimientos de ambos cuerpos y las actitudes de los dos hombres.

Estando Pancho sentado, el travesti empieza a danzar al compás de la zarzuela española. Cabe señalar que el que su vestimenta (como de baile flamenco) y la música que baila sean extranjeras —españolas—, puede entenderse como un “indicio” visual y sonoro de su cualidad de ser “extraño” —inclasificable dentro del orden social en el que los demás personajes sí “encajan”, puesto que su comportamiento e identidad no corresponden a los parámetros del orden sexual hegemónico.

A la par que reanuda el relato, La Manuela realiza nuevamente movimientos y gestos alusivos a la historia y al parangón entre el “jovencito dormido” y Pancho, y entre la “mujer muy divina” y él mismo. En concordancia con la anécdota (“Y [el jovencito] le gusta tanto, que aunque él está muerto, le dan ganas de darle un besote”), en cierto momento intenta besarle el cuello al otro, quien vuelve a retirarse, aventándolo iracundo. Tras un breve silencio, sigue hablando mientras se aleja en dirección a la barra. Luego gira dando una vuelta, recorriéndola de derecha a izquierda.

A continuación, retoma la “ofensiva”. “Y él le pide a ella que le dé un beso en los ojos, para ya no ser ciego... (camina hacia Pancho)... Sí... Un beso en los ojos... para ya no ser ciego”. Al terminar la frase, acerca su rostro al de Pancho, frunciendo los labios y mirándolo. El otro lo contempla en si-

mos e implicaciones de dicho fenómeno, en términos de la recepción. [Véase Aguirre, 2010: *passim*].

¹⁸ Tal frase aparece como la primera acepción del verbo “seducir” en Real Academia Española [2008].

¹⁹ En Moliner [2007], la primera acepción de “seducir” alude a “Burlar, corromper [o] engañar” a otro. Las referencias a las acepciones normativas del acto de seducción son interesantes en tanto que aluden a la “maldad” o “perjuicio” que se provoca al objeto de la seducción. Ello podría interpretarse, tal vez, como un “rastreo” cultural de la “culpa” —y la idea del “pecado”— asociados al ejercicio de la sexualidad declarada. Me parece más significativo de una “referencia inconsciente” del lenguaje a la manipulación psicológica y la articulación de un poder de dominación que, tanto en el discurso abstracto como en las prácticas individuales, se plantea como elemento esencial del acto culturalmente entendido como “seducción”.

lencio, receloso. En una momentánea pausa de la música, La Manuela deja otra vez de narrar y hace un gesto de ofensa: “¡Ay viejo...! Tú me tienes que decir... ¡‘Bésame en los ojos, mi amor!’”. Pancho se opone socarronamente (“Yo no te digo nada, pinche jotón”). El travesti se niega a seguir bailando. El joven camionero recula (“Bueno... bueno... Bésame los ojos, ¡vieja puta!”), pero lo golpea en las nalgas mientras responde. La Manuela sonríe y regresa bailando al centro del cuarto.

Al “obligar” a Pancho a seguir sus instrucciones y actuar conforme al “guión” implícito del acto de seducción —es decir, a comportarse como “el seducido” —, La Manuela reafirma su “control” de la situación. Aquél cede a la disparidad, si bien la violencia que ejerce (la burla y la nalgada) constituye al mismo tiempo una negación del otro.

En el evidente carácter *espectacular* que el travesti imprime a su narración, acompañándola de una intensa gestualidad acorde, asistimos a una magnificente escenificación *performática* del acto de la seducción femenina.²⁰ Según afirma Jean Baudrillard, lo femenino es “la efigie” —la personificación— del “ritual de la seducción”. La cualidad inmanente de lo femenino —que alcanza su máxima expresión en la figura de “la [mujer] seductora”— es la posibilidad de ser el *objeto sexual* que, mediante lo que Baudrillard llama “la sofisticación de las apariencias”, se “maquilla” y, desde aquel artificio que lo convierte en un “*objeto* de culto”, ejerce un poder seductor cuya “estrategia” es “la forma eclíptica de aparecer/desaparecer”.²¹

Tras haber permanecido oculto (ausente) durante la secuencia anterior, La Manuela reaparece ejecutando ¿triunfalmente? lo que, desde nuestra mirada, parece ser una táctica seductiva que provoca, a la par que la atracción sexual, la “objetivación” del propio cuerpo como espectáculo a la vista y disfrute de Pancho (y a disponibilidad suya, dejándose golpear). ¿Táctica que parte del no-lugar, situado en las márgenes de los límites, consiguiendo apenas transformar lo que antes fuera deseo de violencia en alegre complacencia?

²⁰ Para un análisis sobre la figura de La Manuela en términos de una “desterritorialización” respecto del orden sexual mediante la construcción del cuerpo homosexual travestido como detonante que replantea las dimensiones de la abyección, la violencia y la perversión culturalmente asociadas con la homosexualidad y el travestismo, relacionando dicho fenómeno con el contexto cultural mexicano y la filmografía posrevolucionaria [véase Barrios, 2007].

²¹ “La efigie de la seductora” [Baudrillard, 1990:83-93]. Cabe señalar la genealogía del estereotipo de “la seductora”, que se remonta al romanticismo. Para un acucioso estudio del tema, véase Dijkstra [1986].

El acucioso “performance” de feminidad seductora del travesti consigue progresivamente “derrotar” a Pancho. Conforme la secuencia avanza (y a la par del “acto teatral”), la ira que originalmente expresara el joven camionero, así como el desprecio burlón con que inicialmente respondía, van trocándose en un embeleso a cada segundo más obvio y por entre cuyos hilos se asoma el deseo, cada vez menos velado. “Y él ve... por primera vez... lo divina que ella es...”. Mediante la narración de la fábula hipotética, el discurso de La Manuela va envolviendo sutilmente al macho, cual tela de araña.

En ese momento, un primer plano subjetivo nos muestra, “a través” de la mirada del travesti, la reacción de Pancho, sonriendo en silencio y mirándolo fijamente con fascinación. Frente a la respuesta “enamorada” del macho, el travesti recrudce su embate. En concordancia con la anécdota, lo insta a que le pida “un beso en las rodillas [para poder caminar]”. Súbitamente, Pancho juega nuevamente a resistirse, guardando silencio. La Manuela repite el anterior gesto ofendido y, ahora con menor finura, vuelve a acuciarlo a “participar” en el ritual (“¡Ándale güey, pídemelo!”). El joven camionero cede, esta vez rápidamente y, con una nerviosa delicadeza que casi traslucе admiración, clama por el contacto (“Bésame las rodillas... Manuelita”).

Al acercarse, el travesti, ironizando pícaramente aquella vulnerabilidad, le besa el glúteo izquierdo (“... como es cegatona... ¡se equivoca!”). Pancho responde de nuevo con ira, empujándolo violentamente y vociferando, al tiempo que se alza de la silla. La Manuela escapa dando giros, mientras él lo persigue. (Estos instantes constituyen un pasaje de gran calidad estética, pues los movimientos y gestos de ambos se dan de manera sincronizada y en concordancia con la música. El contraste de la postura rígida de Pancho y su corporalidad “acartonada” con los movimientos y giros extremadamente ágiles, vitales y gráciles del travesti, reafirman la esteticidad).

Tras detenerse y “enfrentarse” durante un par de segundos, La Manuela finaliza su acto con una serie de elegantes gestos acordes a la terminación de la música. Luego, cuando inicia un pasodoble español, toma al otro por los hombros y empieza a bailar con él al tiempo que ríe fuertemente. El joven camionero permanece rígido un instante, después de lo cual danza y se carcajea también. El tono exacerbado y el alto volumen de las carcajadas del travesti podrían interpretarse como una alusión a risas “diabólicas” que simbolizarían su pertenencia a una esfera “infernál” (en la que el deseo no tiene límites), prefigurando la “caída” del otro en la tentación —que conlleva el abandono del deber-ser masculino y de su original desprecio homofóbico.

Tras un fugaz “recuerdo visual” de La Japonesita observando, frustrada, la escena, regresamos al encuadre en el que aquéllos bailan alegre-

mente. La actitud de Pancho indica ahora una aceptación total del rol de “seducido” y denota un abandono de la propia represión. ¿La “fragilidad” travestida avanza vertiginosamente hacia la conquista de un lugar propio? Sigue otra brevísima “estampa voyeur” que (en un plano medio idéntico al de la secuencia anterior) expone la mirada seria y preocupada de Cloti, sentada cerca de la puerta que da al gallinero. Mediante esta repetición, la cámara pareciera insinuar el peligro que se acerca y la fugaz posibilidad desperdiciada de escape, simbolizada en la puerta.

Volvemos a ver a los dos hombres danzando y riendo; La Manuela juguetea con Pancho y le acaricia la cabeza. Sorpresivamente entran, por un lado, al encuadre Tavo y Nely y, por el otro, Lucy, quien celebra con el travesti el “triumfo” de éste (“¡Esa Manuela, te tiraste al más guapo!” / “¡Yo siempre soy así, triunfe y triunfe!”). Extrañamente, en ese momento Pancho se aleja hacia el fondo del cuarto e interpela a La Japonesita por no bailar, comparándola socarronamente con “su madre” (“¿Y tú por qué no bailas, baba de perico?... Debías de aprender un poco de tu madre”).

La Manuela la “salva” otra vez, ofreciéndose en intercambio (“Déjala en paz. ¿Qué más quieres que echarte a su mamá?”). En la mirada reprobatoria y el gesto de enojo que ella le dirige luego, al tiempo que él baja la cabeza avergonzado, pareciera sugerirse un reclamo por desviar de nuevo la atención del joven camionero.

Podría postularse que el retorno de su cuñado hace renacer en Pancho el deseo de la venganza y reafirmación de su “hombría” mediante la violación de La Japonesita. En el ejercicio del deber-ser social, Pancho es un “macho feminizado” —pasivo frente a don Alejo y su cuñado—. Lo mismo ocurre en relación con su esposa. (En una escena previa, por ejemplo, acata inmediatamente y sin chistar sus deseos —relativos a emplear en la compra de una casa el dinero que ha ganado con los fletes del camión—. En el resto de escenas en las que aparecen juntos, constantemente intenta acercarse sexualmente a ella —acariciar sus senos, besarla, etcétera— y, ante el pudoroso recato de la mujer, recula tímidamente sin protestar).

Tavo es la figura paternal frente a la cual Pancho intenta constantemente afirmar y reafirmar su minusválida hombría (sigue sus órdenes, lo trata con sumo respeto, etc.). La liquidación del dinero que debía al cacique marca el inicio de una serie de “actos afirmativos” de la masculinidad frente a su cuñado. Habiendo sido éste quien sugiere la visita al prostíbulo, estando allí Pancho pretende “vengarse” de la joven lo cual insinúa, antes que nada, la ya mencionada necesidad de ratificación a sus ojos. La intención violenta reaparece cuando Tavo regresa a la escena, lo cual sugiere el filo doble de aquel deseo: búsqueda de reafirmación frente a la figura femenina que lo

ha visto “flaquear” y, también, de afirmación frente a un “macho mayor” —imagen estereotípica, además, del correcto ejercicio del deber-ser social—.

El desarrollo narrativo de Pancho a lo largo del filme revela el constructo polivalente a través del cual se “materializa” la identidad sexo-genérica de este personaje masculino. Frente a los seres de menor rango social que el suyo —las prostitutas y La Manuela—, Pancho “encarna” una hombría avasallante (es “duro”, “frío”, violento, dominante, etcétera). Sin embargo, con los hombres que se encuentran en una jerarquía social más elevada que la suya, tiene actitudes y comportamientos “femeninos” (es “pasivo”, solícito, se deja dominar, etc., tal y como ocurre con su esposa). Aunado a esta diversidad de comportamientos, frente al dominio seductor del travesti termina posicionándose en el polo de la pasividad que va “abandonándose” al deseo. Su identidad sexo-genérica va revelándose imbricada dentro de mecanismos y posicionamientos de poder (imágenes 1 y 2).

Al retomar La Manuela el ímpetu dominante y seguir bailando con Pancho, va acercándosele cada vez más y él responde haciendo lo mismo. A continuación, un fugaz encuadre nos muestra la reacción de Tavo, bebiendo y mirándolos con aparente desidia. Después volvemos a verlos, ahora mirándose fijamente. Tras unos segundos, el joven camionero se insinúa claramente (“Un hombre tiene que ser capaz de... probar de todo... ¿no cree?”). El otro contesta seductoramente (“Pues... cuando usted disponga...”), se miran, y luego se besan apasionadamente.

Estos breves instantes son el punto climático en la escenificación “espectacular” de la feminidad seductora que lleva a cabo el travesti. A lo largo del filme, La Manuela “encarna” una “materialización” *performática* de la identidad femenina que asume como propia y reafirma constantemente. Se comporta, se mueve, se presenta y asume como una mujer, recreando actitudes y características consideradas exclusivas —y esenciales— de la feminidad: la suavidad, la dulzura, el infantilismo, la pasividad, la coquetería, etcétera. El que su anatomía genital sea la de un varón lo condena a una marginalidad irreversible, puesto que dentro del sistema binario oposicional del ejercicio de los roles masculino/femenino no existe la posibilidad de una “materialización” “incorrecta” de la identidad que se presupone “natural” a cada sexo. El travesti provoca la burla y el escarnio o, cuando menos, la lástima amable.

En su baile final a Pancho, aquella “escenificación” de la feminidad va articulando un ejercicio del poder —mediante el “dominio seductor”— que consigue materializarse e imponerse sobre la inicial reticencia del otro. Aquel “acto” tiene, además, la grandilocuencia evidentemente teatral —*espectacular*— ya mencionada y dentro de la cual se inscribe la “puesta en escena” de la seducción femenina que “induce” progresiva-

mente a Pancho, primero, a “validar” su “feminidad”²² y, posteriormente, a “rendirse” al deseo.

El viraje en la figura de La Manuela como imagen estereotípica de la debilidad y pasividad del homosexual/travesti ridiculizados se articula a través del bosquejo de la dimensión *performativa* de su identidad. Se revela, así, la complejidad del ejercicio de su rol dentro del filme, inicialmente planteado como referencia a una imagen cliché relacionada con el elemento del patetismo cómico-trágico (imágenes 3 y 4).

El final de la secuencia elaborará el desenlace trágico que se sucederá vertiginosamente. Un plano general retoma la imagen de Tavo, ahora de espaldas a la cámara y recargado en la barra. Al voltear y descubrir a la pareja besándose, impone la represión del deber-ser y la moral sexual socialmente aceptada (“¡Órale, cuñado... no sea maricón usted también!”, “¡Te vi que lo estabas besuqueando!”), reinstaurando los límites del “orden”.

Al verse descubierto por la mirada represora, Pancho intenta negar lo ocurrido (“¿Cómo cree, cuñado? ¡Cómo me voy a dejar besar por ese pinche puto!”) y responsabiliza al travesti del “acto fallido” transgresor (“¡A ver, tú! ¿A poco me besaste?”, le grita agarrándolo fuertemente por el escote del vestido). Éste responde cual presa asustada, encorvándose y mirándolo temerosamente y afligido.

Tavo, que ha prendido un cigarro mientras, mira fija y gravemente a Pancho al tiempo que le echa el humo en la cara. Mediante dicho gesto reafirma su posición censora. La imagen sugiere asimismo una insinuación al otro de que debe “resarcir” su “pecado”. Avergonzado, Pancho se retira al fondo. En ese momento, La Manuela huye despavorido. Se sucederá a continuación una serie de planos generales en los cuales, desde la “impotencia limitada” del espectador, observaremos su trágica persecución y cruento asesinato a manos de los otros dos.

Conclusiones

El análisis minucioso de la secuencia a la que he aludido revela que, a nivel del relato, en ella se borda acuciosamente lo que en la esfera del tratamiento de las identidades sexo-genéricas de los personajes puede leerse, más

²² A partir del momento en que le “impone” que responda como le indica, Pancho lo tratará en femenino (más adelante, se dirigirá a él diciéndole “Manuelita”), aceptando así un cierto pacto implícito en el cual afirma aquella identidad “femenina” como “verdadera”.

que como simple “inversión” de roles de género, como deconstrucción de las imágenes estereotípicas que inicialmente —y hasta antes del fragmento aquí analizado, así como del anterior dentro de la diégesis, ya mencionado— pareciera plantear el filme.

Pancho, quien hasta antes de esta secuencia podría asociarse con la representación de una imagen estereotípica de “macho”, expresa en dicho pasaje el deseo homoerótico y la “pasividad” frente a la seducción del travesti que, también en este caso, denota el carácter multifacético de su identidad de género y quiebra aquella imagen cliché. La Manuela, —personaje originalmente asociado al estereotipo del travesti melancólico, frágil, ridiculizado y vulnerado por todos— ejecuta al final una estrategia de seducción dominante y de “escenificación espectacular” de la identidad femenina que, de nuevo, devela la dimensión *performativa* (sujeta a “materializaciones” de carácter tanto “pasivo”/femenino como “activo”/masculino) de su identidad sexo-genérica.

Tales desmantelamientos de la dimensión estereotípica implican más que la ruptura con parámetros y convenciones del imaginario androcéntrico, enunciando, en cambio, el carácter plurivalente y multifacético (*performativo*, diríamos) de las identidades sexo-genéricas de ambos personajes.

A la par de la “riqueza” de la secuencia aquí estudiada en términos del discurso artístico y estético —dimensión cuyo análisis excedería las intenciones críticas del presente ensayo—, su importancia reside en que, como he pretendido clarificar, dicho fragmento elabora y desarrolla un planteamiento crítico respecto de las imágenes estereotípicas fílmicas con que se representan imaginarios culturalmente hegemónicos. Tal “ruptura” no se limita, como he dicho, a una sencilla “negación” de estereotipos, sino que expone la complejidad multifacética de las identidades de género de los personajes, retratando, con ello, la dimensión *performática* de la sexualidad y las relaciones y juegos de poder que la atraviesan.

Cabe preguntarse si es que, a través del sangriento sacrificio del elemento disruptor (La Manuela), los dos “machos” (Tavo y Pancho) reinstauran el “orden del mundo” y si hay, aquí, una metáfora en términos de la mitología cristiana de la “salvación” y la “redención” humanas.

Considero que, más bien, lo que se restaura es simplemente el orden sexual y social hegemónico y los posicionamientos de poder que lo acompañan. La muerte no conlleva aquí resurrección ni expiación de los “pecados”. Trágicamente, en cambio, el crimen sacrificial recompone el infierno enclaustrado en el corazón de las miserias humanas, donde la sexualidad nunca es “inocente” ni “natural”, sino que está, todas las veces, atravesada por mecanismos de poder.

Bibliografía

Aguirre Barrera, Dulce Isabel

- 2010 *La performatividad del género en El lugar sin límites, de Arturo Ripstein*, tesis de maestría en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Aviña, Rafael

- 2004 *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano.

Ayala Blanco, Jorge

- 1986 *La condición del cine mexicano (1973-1985)*, México, Posada.

Barrios, José Luis

- 2007 "El lugar sin límites y Mil nubes de paz cercan el cielo, amor jamás acabarás de ser amor. Símbolos y desterritorializaciones de la mirada: deseo y representación del cuerpo homosexual en el cine mexicano", en Alberto Dallal (comp.), *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, pp. 165-177.

Baudrillard, Jean

- 1990 *De la seducción*, México, REI.

Certeau, Michel de

- 2000 *La invención de lo cotidiano, 1, Artes de hacer*, México, UIA.

Diccionario de la Biblia

- 2006 *Diccionario de la Biblia. Guía básica sobre los temas, personajes y lugares bíblicos*, Browning, W. R. F. (ed.), Barcelona, Ediciones Folio.

Dijkstra, Bram

- 1986 *Idols of perversity: Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press.

Dyer, Richard

- 1995 "The role of stereotypes", *The matter of images. Essays on representations*, Nueva York, Routledge.

García Riera, Emilio

- 1998 *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, Conaculta-Imcine/Ediciones Mapa.

Joly, Martine

- 2003 *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona, Paidós (colección Comunicación, núm. 144).

Montes de Oca Heredia, Raúl

- 1985 "El estereotipo del homosexual en el cine mexicano", tesis de licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, México, UNAM.

Montiel Pagés, Gustavo

- 1978 "Reseña de *El lugar sin límites*", en "Sábado", suplemento cultural de *Uno más uno*, 29 de abril, pp. 11 y 12.

Nochlin, Linda

- 2002 "The Imaginary Orient", en *Race-ing Arte History. Critical readings in Race and Art History*, Londres, Nueva York, Routledge, pp. 69-85.

Sánchez, Francisco

- 2002 *Luz en la oscuridad: crónica del cine mexicano (1896-2002)*, México, Conaculta-Cineteca Nacional.

Schulz Cruz, Bernard

- 2008 *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío 1970-1990*, México, Fontamara (colección Cine, núm. 67).

Taibo, Paco Ignacio

- 1979 "Cadenas, condenas y exilios perpetuos", en *Revista Proceso*, núm. 146, 18 de agosto, pp. 1 y 2.

Tuñón Pablos, Julia

- 1998 *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, Imcine/El Colegio de México-PUEG.

Valdovinos Torres, Javier

- 1990 *La homosexualidad en el cine mexicano*, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM.

Consultas electrónicas

- 2006 "Arturo Ripstein, la cámara como un bolígrafo", entrevista de Pablo Russo a Arturo Ripstein, revista electrónica *Miradas de Cine*, número 56 [ref. de 14 de noviembre de 2008]. Disponible en Web: <<http://www.miradas.net/2006/n56/actualidad/eltunel.html>>.

Butler, Judith

- 2004 "Performative acts and gender constitutions. An essay in phenomenology and feminist theory", en Henry Bial, *The Performance Studies Reader* [ref. de 1 de diciembre de 2008]. Disponible en Web: <http://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=9_EWvlnrxp0C&oi=fnd&pg=PA154&dq=performance+judith+butler&ots=7tivw_65lh&sig=ruNe5TCk3xc8k8X8eORH_8kzZks#PPA154,M1>.

Filmoteca de la unam

- 2008 Ficha técnica de *El lugar sin límites*. Página de la Filmoteca de la UNAM [ref. de 29 de octubre de 2008]. Disponible en Web: <<http://www.filmoteca.unam.mx/cgi-bin/filmoteca/busqueda.pl>>.

Kossofsky Sedwick, Eve y Andrew Parker

- 2004 "Introduction to *performativity* and *performance*", en Henry Bial, *The Performance Studies Reader* [ref. de 1 de diciembre de 2008]. Disponible en Web: <http://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=9_EWvlnrxp0C&oi=fnd&pg=PA154&dq=performance+judith+butler&ots=7tivw_65Ih&sig=ruNe5TCk3xc8k8X8eORH_8kzZks#PPA154,M1>.

Moliner, María

- 2007 *Diccionario del uso del español* [ref. de 12 de agosto de 2010]. Disponible en Web: <<http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?base=moliner&page=showpages>>.

Real Academia Española

- 2008 *Diccionario de la Lengua española de la Real Academia Española* [ref. de 1 de diciembre de 2008]. Disponible en Web: <<http://buscon.rae.es/draeI/>>.

Rodríguez, Antoine

- 2005 "El Joto Decente se casa: Normas y Margen en *Doña Herlinda y su Hijo* de Jaime Humberto Hermosillo (México, 1985)", en la revista electrónica *Razón y Palabra* [ref. de 12 de noviembre de 2008]. Disponible en Web: <<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n46/arodriguez.html>>. Sinopsis oficial de *El lugar sin límites* [ref. de 17 de agosto de 2010]. Disponible en Web: <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/lugar.html>>.

Suárez, Juana

- 2008 "Decentering the 'Centro': *Noir* Representations and the Metamorphosis of Bogotá", en *Hispanic Issues Online*, otoño de 2008 [ref. de 12 de noviembre de 2008]. Disponible en Web: <http://spanport.cla.umn.edu/publications/HispanicIssues/Online_2008.html>.

Imágenes 1 y 2.



Imágenes 3 y 4.



Imagen 5.
Stills de la secuencia analizada

