

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE. MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

**LA PERFORMATIVIDAD DEL GÉNERO EN *EL LUGAR SIN LÍMITES*,  
DE ARTURO RIPSTEIN**

ENSAYO QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO  
DE: MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE  
P R E S E N T A:

**DULCE ISABEL AGUIRRE BARRERA**

**ASESORA DEL ENSAYO**

**DRA. JULIA TUÑÓN PABLOS**

MÉXICO, D. F.

2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

<b>1. Introducción. <i>El lugar sin límites</i>, de Arturo Ripstein: ¿Ruptura estereotípica? ¿Inversión de roles?</b> .....	1
1. 1 Objetivos del trabajo.	
1. 2 Crítica de fuentes.	
1. 3 La <i>performatividad</i> del género según Judith Butler.	
<b>2. La <i>performatividad</i> del género en <i>El lugar sin límites</i></b> .....	12
2. 1 “... <i>porque el Infierno es aquí donde estamos</i> ”. La <i>¿seducción? del poder</i>	
2. 2 “... <i>y aquí donde es el Infierno tenemos que permanecer</i> ”. El poder de la <i>seducción</i>	
<b>Consideraciones finales</b> .....	45
<b>Anexos</b> .....	48
I. Ficha técnica de la película	
II. Sinopsis comerciales	
III. Síntesis de datos importantes sobre recepción y difusión del filme	
IV. Descripción de secuencias	
<b>Bibliografía</b> .....	66
<b>Imágenes (secuencias de stills)</b> .....	75

# ***La performatividad del género en El lugar sin límites, de***

**Arturo Ripstein**

*El lugar sin límites ¿ruptura estereotípica?...*

La mirada crítica sobre *El Lugar sin límites*, de Arturo Ripstein,<sup>1</sup> que desarrolla 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 análisis aquí planteado tiene la intención de analizar dicha problemática en dos secuencias clave de la película 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. Conjugo el análisis detallado de las secuencias con la atención a la crítica que recibió el filme y al contexto en que se produjo.

Desde la época de su estreno (1978) y a lo largo del tiempo, *El lugar sin límites* ha sido una de las obras más encomiadas del cine mexicano.<sup>2</sup> Dentro del *corpus* consultado, la mayoría de las reseñas y críticas contemporáneas al filme y posteriores exaltan o critican diversos aspectos (la buena adaptación, las actuaciones; el manejo desigual en la narración, la

---

<sup>1</sup> En los apartados I y II del documento de Anexos al final de este trabajo se incluyen la ficha técnica del filme que incluye el reparto, duración, etc., así como diversas sinopsis comerciales de la historia pertenecientes a fuentes comerciales de amplia difusión y consulta actualmente. (Parafraseo la sinopsis oficial dentro del cuerpo del trabajo, más adelante).

<sup>2</sup> En el apartado III de los Anexos puede consultarse una breve síntesis con datos importantes relativos a la favorable recepción que la película tuvo dentro del ámbito mediático -en periódicos y revistas- y en el ambiente institucional cinematográfico de su época. (Por ello y para facilitar la lectura, en el cuerpo del trabajo omitiré toda mención a datos específicos del estreno, producción, etc. En cuanto al reparto actoral me limito a mencionar más adelante, en el análisis de las secuencias, a los actores que interpretaron los personajes que en ellas aparecen). La revisión historiográfica realizada para esta investigación reveló la pertinencia que tendría la elaboración de un amplio estudio que profundizara en el análisis comparativo de la crítica contemporánea al filme y la de épocas posteriores. También, la relevancia que tendría el efectuar una investigación que abordara el tema de la recepción que los diversos públicos -contemporáneos al filme y actuales- tuvieron y han tenido sobre él. Me ciño a la mención de la posibilidad de dichas líneas de investigación, pues su desarrollo excedería los propósitos del presente ensayo.

“pobreza” de los sets, etc.)<sup>3</sup> y encomian, de manera general, la película.<sup>4</sup> Sin extenderse en comentar el tema del travestismo, se limitan a resaltar la calidad fílmica de la secuencia del baile de La Manuela a Pancho.<sup>5</sup>

Lo mismo ocurre en artículos sobre el cine de la época y en las menciones que aparecen en *Historias del cine mexicano*, que se centran en alabar la calidad general en comparación con la mayoría de las obras producidas en la época dentro del marco institucional cinematográfico. Según diversos autores *El lugar sin límites* se encuentra dentro de los filmes que, aunque producidos por el Estado, mantuvieron un nivel de excelencia artística.<sup>6</sup> En las obras que, en la década de los 70's y 80's, y a pesar de estar insertos dentro del ámbito institucional, produjeron autores como Ripstein o Felipe Cazals (por mencionar sólo un par de ejemplos), se ha interpretado un abordaje crítico de la realidad mexicana similar al que el entonces llamado “nuevo cine” mexicano realizaba. Surgieron en estos años cineastas independientes que producían con el apoyo de la iniciativa privada. Se han calificado como características esenciales del “nuevo cine” el tratamiento crítico de la realidad mexicana, así como la ruptura con la presentación de personajes estereotípicos.<sup>7</sup> La mayoría de los autores adscritos al margen institucional se ciñeron, en cambio, a los lineamientos que regulaban la producción cinematográfica adscrita a él.

---

<sup>3</sup> Véase, por poner sólo un ejemplo, la reseña de Fernando Morales Ortiz, del 24 de abril de 1978, *El Sol de México*, pp. 1 y 4 (Portada y Cartelera, respectivamente).

<sup>4</sup> Véase García Riera, Emilio, reseña de *El lugar sin límites*, columna La semana en el cine, *Unomásuno*, 28 de abril de 1978, p. 41; Piemonte, Nadia, “Ver, oír, aplaudir, silbar”, *Guía de Espectáculos, Proceso*, 3 de junio de 1978, no. 83, p. 1, y Taibo, Paco Ignacio, “El amor por los lugares limitados”, revista *Proceso*, 29 de abril de 1978, no. 78, p. 1.

<sup>5</sup> Véase de Luna, Andrés, “¿Quién podría hablar de una nueva estética?”, revista *Artes de México*, p. 60; García, Gustavo, “De las conquistas estéticas del cine mexicano”, *ibid.*, p. 54; Piemonte, *op. cit.*, *loc. cit.*; Taibo, “Cadenas, condenas y exilios perpetuos”, revista *Proceso*, 18 de agosto de 1979, no. 146, p. 1.

<sup>6</sup> Véase del Moral González, Fernando, “Cronología del cine mexicano”, *Hojas de cine*, p. 288; Espinasa, José María, “El cine mexicano hoy”, *ibid.*, p. 264; García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 309; Monsiváis, Carlos, *A través del espejo*, p. 220; y Pérez Turrent, Tomás, “Notas sobre el actual cine mexicano”, *Hojas de cine*, p. 246.

<sup>7</sup> Véase de la Vega Alfaro, “El cine independiente mexicano”, *Hojas de cine*, pp. 69-82, *passim*; García Riera, *Historia del cine mexicano*, p. 295, y Vázquez Mantecón, Álvaro, “Sexualidad y contracultura en el cine Súper 8 mexicano de los años setentas”, *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, pp. 143-161.

Como apuntan Rossbach y Canel, la política cinematográfica del sexenio echeverrista (1970-1976) se distingue por lo que se ha llamado la “estatización” del cine mexicano, esto es, el aumento en la injerencia y control del Estado en el financiamiento, la producción, la distribución y promoción de los filmes.<sup>8</sup> Dicha política se centró, según el discurso oficial de las instituciones cinematográficas, en “el fortalecimiento de la base cultural del cine” para lo cual, entre otras cosas, se creó la Muestra Internacional de Cine en 1971<sup>9</sup> y se reconstituyó la academia encargada de otorgar los premios Ariel, en 1972.<sup>10</sup> Al aumentar las regulaciones legales y el control sobre el financiamiento y la producción, el Estado ejerció un monopolio casi total, no exento de censura y que controló el tipo de películas que se hicieron al amparo de sus instituciones.<sup>11</sup> A grandes rasgos, esta situación continuó durante el sexenio de José López Portillo (1976-1982) sumándose el gran recorte presupuestal, en el año 77, a las productoras estatales (Conacine y Conacite I y II), lo que se tradujo en la reducción del número de obras producidas y en el empobrecimiento de su calidad.<sup>12</sup>

Dos hechos indican el apoyo oficial del aparato institucional cinematográfico a la producción de *El lugar sin límites* (y, por tanto, el vínculo de Ripstein dentro del marco institucional de su época<sup>13</sup>). Primero, que la película haya formado parte de la X Muestra de Primavera. Segundo, que haya sido producida y financiada por Conacite II -y esto dentro del contexto del recorte presupuestal mencionado, el cual anuló la posibilidad de producción de otros filmes-.<sup>14</sup>

Como dije, la práctica artística de Ripstein en aquellos años destaca por su calidad y su riqueza de contenidos. La calificación de “calidad artística” que la crítica ha otorgado a *El*

---

<sup>8</sup> Véase Rossbach y Canel, “Política cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría”, *op. cit.*, p. 103.

<sup>9</sup> Véase *ibid.*, p. 112.

<sup>10</sup> Véase García Riera, *Historia del cine mexicano*, p. 297.

<sup>11</sup> Véase *ibid.*, p. 295

<sup>12</sup> Véase Rossbach y Canel, “Política cinematográfica del sexenio de José López Portillo”, *op. cit.*, p. 180.

<sup>13</sup> Resultaría pertinente un estudio que precisara las particularidades de la relación de Ripstein con la institución cinematográfica dentro de la cual estaba inserto. Me limito a mencionar la importancia que tendría una investigación de tal envergadura, pues su desarrollo excedería los propósitos de este trabajo

<sup>14</sup> Véase *idem*, *op. cit.*, *loc. cit.*

*lugar sin límites* refiere tanto a aspectos estéticos como a la intención crítica y de ruptura con los estereotipos cinematográficos predominantes en el cine contemporáneo a la película. Así, por ejemplo, se ha señalado que en esta obra se replantea el estereotipo del “macho” dominante mexicano al presentar a Pancho, un hombre que se asume como heterosexual y “muy macho”, que desarrolla una atracción sexual por La Manuela, un homosexual travesti. Los comentarios y análisis sobre el tema de la homosexualidad en el filme insisten en dicho cuestionamiento de la imagen estereotípica del “macho” mexicano que había sido ampliamente representada en numerosas películas de nuestro cine (especialmente, en aquellas pertenecientes a la denominada “época de oro”).<sup>15</sup> Este abordaje polémico va de la mano con la denuncia de la intolerancia y la negación hacia la homosexualidad, y del paternalismo y el poder patriarcal encarnados en el personaje de don Alejo, el cacique gobernante de El Olivo.<sup>16</sup>

El largometraje de Ripstein ha sido definido como una obra que, mediante un acercamiento de corte “intimista”, ilustra las ambivalencias y ambigüedades de la sexualidad masculina y desmiente las convenciones comunes dentro de la cultura machista mexicana.<sup>17</sup> De acuerdo con varios autores, dicho cuestionamiento claro y crítico marcó pauta dentro del cine mexicano, al inaugurar el tema homosexual tratado abierta y “seriamente”.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> El tema de la construcción de imágenes estereotípicas de la masculinidad en el cine mexicano de las décadas de los 40's y 50's 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 *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, passim*).

<sup>16</sup> Véase Ayala Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano*, p. 382; Delgado, Josefina, “La mirada sin cuerpo”, [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91305009658029729754491/209441\\_0005.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91305009658029729754491/209441_0005.pdf); García Riera, reseña de *El lugar sin límites*, *loc. cit.*; <http://www.filmoteca.unam.mx/cgi-bin/filmoteca/busqueda.pl>; Montes de Oca Heredia, Raúl. *El estereotipo del homosexual en el cine mexicano*, p. 82; Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 244; y Schulz Cruz, Bernard, *Imágenes gay en el cine mexicano*, p. 94.

<sup>17</sup> Aviña, Rafael, *Una mirada insólita*, p. 176; García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 309; y Schulz, *op. cit.*, p. 94.

<sup>18</sup> Véase Barrios, José Luis, “*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”, *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, p. 167; Montes de Oca, *op. cit., loc. cit.*; Sánchez, Francisco, *Luz en la oscuridad*, p. 131; y Schulz, *op. cit.*, p. 97.

Anteriormente, dicha temática era aludida sólo lateralmente dentro de los filmes mexicanos sin abundar en su desarrollo.<sup>19</sup> Como apunta Sergio de la Mora:

the consistent inclusion of gay male characters and/or references to homosexuality in many Mexican films since the sound period and across various genres [...] indicate that male homosexuality is an integral component of national erotics. [...] while at the same time homosexuality is just as frequently denied, sublimated, or repressed.<sup>20</sup>

*El lugar sin límites* es importante no sólo porque desmantela el mito de la heterosexualidad como norma entre los mexicanos (que escenifican Pancho y, también, los hombres que asisten al primer baile de la Manuela en el burdel -cuando celebran la recién obtenida diputación de don Alejo-, expresan una cierta atracción por él/ella, si bien más velada que la de aquél, y momentánea). También, por ser la primera obra cinematográfica mexicana en que se rompe con el estereotipo del travestismo masculino predominante en las películas, en que el travesti era utilizado siempre como un recurso de comicidad.<sup>21</sup> Existen autores que postulan, sin embargo, que el personaje de la Manuela, aunque expresa un

---

<sup>19</sup> Véase del Río, Joel, “Homo-identidad en el cine latinoamericano reciente”, <http://www.cenesex.sld.cu/webs/diversidad/homoidentidad.htm>; Díaz Mendiburo, Aarón, *Los hijos homoeróticos de Jaime Humberto Hermosillo, passim*; Rodríguez, Antoine, “El Joto Decente se casa: Normas y Margen en *Doña Herlinda y su Hijo* de Jaime Humberto Hermosillo (México, 1985)”, *Revista Electrónica Razón y Palabra*, <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/antiores/n46/arodriguez.html>; Schulz, *op. cit., passim*; Valdovinos Torres, Javier, *La homosexualidad en el cine mexicano, passim*. Entre las películas que “citaban” el tema de manera tangencial se encuentran, por mencionar sólo algunos ejemplos, *Me ha besado un hombre* (1944) de Julián Soler, *El gavilán pollero* (1950) de Rogelio A. González, *A toda máquina* (1951), *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) y *Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez, *Yo soy muy macho* (1953) de José Díaz Morales, *Modisto de señoras* (1969) de René Cardona. Debo parte de estos datos a la amable asesoría del maestro Jesús Daniel González Marín (FCPS UNAM/ITESM CCM).

<sup>20</sup> De la Mora, Sergio, *Cinemachismo: masculinity and sexuality in mexican film*, <http://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=UiY4CX0F4j4C&oi=fnd&pg=PA151&dq=el+lugar+sin+l%C3%ADmites+ripstein&ots=t7Smgv0L8f&sig=syB-4lAa7Ak6ANo3481-1oCBsZE#PPA152,M1>, p. 108. Sobre este punto, véase también Schulz, *op. cit.*, p. 94.

<sup>21</sup> Véase “Arturo Ripstein, la cámara como un bolígrafo”, revista electrónica *Miradas de Cine*, <http://www.miradas.net/2006/n56/actualidad/eltunel.html>; Rodríguez, *op. cit.*; Montes de Oca, *op. cit.*, p. 83; Montiel Pagés, Gustavo, reseña de *El lugar sin límites*, “Sábado”, *Unomásuno*, 29 de abril de 1978, pp. 11 y 12; Sánchez, *op. cit.*, p. 130; Valdovinos, *op. cit.*, pp. 55 y 107. Cabe recordar, aquí, la idea de Linda Nochlin en su ensayo sobre la pintura Orientalista europea, respecto de las significaciones de las “ausencias representacionales” en las obras de arte. (Véase Nochlin, Linda, “The imaginary Orient”, *Race-ing Art History*, p. 70). En el caso del cine mexicano de la época aludida, la ausencia de representaciones complejas de la identidad homosexual y/o travestida (presentada sólo desde el punto de vista simplificado y burlón) denotan claramente el carácter tabú de dichos fenómenos, así como el sistema ideológico falocéntrico de la sociedad mexicana de esa época.



tratamiento del travesti homosexual que prescinde de la representación cliché y ridiculizada del mismo, se inscribe dentro de otro modelo estereotípico, el del homosexual incomprendido cuyo destino es invariablemente trágico.<sup>22</sup>

Como puede verse, las críticas y comentarios citados hacen hincapié, de una u otra manera y aunque desde diferentes posturas y perspectivas analíticas, en la lectura de *El lugar sin límites* 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-.<sup>23</sup>

Se plantea entonces la pregunta sobre qué significa hablar de “imágenes estereotípicas” en el discurso cinematográfico. Martine Joly define “estereotipo” como “una representación colectiva [un “discurso social”] constituida por la imagen simplificada de individuos, de instituciones o de grupos”, que funciona activando y “reactivando su aceptabilidad” dentro de la sociedad en la cual tiene vigencia y cuyos valores expresa.<sup>24</sup>

En relación con el discurso cinematográfico cabe resaltar, de entrada, el mecanismo de “visibilización parcial” que implica toda representación cinematográfica.<sup>25</sup> Parece evidente que el carácter de símbolo da a los estereotipos un lugar importante en el cine. Al hablar de estereotipos fílmicos, la insistencia recae en los discursos socio-culturales hegemónicos a los cuales alude la parcialidad de dichas imágenes, resaltando ciertas cualidades o imaginarios como elementos esenciales -si no pretendidamente únicos- de un individuo, grupo o institución. Ahora bien, como apunta Richard Dyer recuperando el análisis de Walter

---

<sup>22</sup> Véase del Río, *op. cit.*; Montes de Oca, *op. cit.*, p. 82; Rodríguez, *op. cit.*; Valdovinos, *op. cit.*, p. 135.

<sup>23</sup> Presumiblemente, tales estereotipos fílmicos serían significativos de ciertos rasgos culturales comunes dentro del universo socio-cultural 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. Nuevamente, me limito a mencionar la pertinencia de una línea de investigación cuya posibilidad se develó al elaborar el presente trabajo, pero cuyo desarrollo excede las intenciones críticas del mismo.

<sup>24</sup> Joly, Martine, *La interpretación de la imagen*, pp. 222-224.

<sup>25</sup> Al respecto, véase Sorlin, Pierre, *Sociología del cine*, p. 29.

Lippmann sobre los estereotipos, las imágenes estereotípicas cinematográficas no sólo implican una “forma simplificada” de representación que se capta “al instante” (a primera vista, diríamos) sino que, al mismo tiempo, condensan un alto grado de información compleja y de connotaciones sobre aquello que representan.<sup>26</sup>

En el análisis que aquí desarrollaré emplearé “estereotipo” desde una postura que conjuga las perspectivas de Joly y Dyer. Es decir, entendiendo las imágenes estereotípicas filmicas 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, etc.).<sup>27</sup>

¿Cómo se lleva a cabo la ruptura con las imágenes estereotípicas de la masculinidad y el travestismo en *El lugar sin límites*?

...¿ejemplo de inversión de roles?

Ciertos análisis aluden al tratamiento de las identidades sexo-genéricas dentro de la película planteando la idea de una “inversión de roles” de género en referencia a uno o varios de los personajes, y a una o varias de las escenas decisivas. Por ejemplo, García Riera postula que “La Japonesita” cumple un rol “masculino” al ser quien, tras la muerte de su madre (“La Japonesa”), maneja el burdel, así como por su carácter “protector” (hacia su padre, La

---

<sup>26</sup> Véase Dyer, Richard, “The role of stereotypes”, *The matter of images*, pp. 7-18.

<sup>27</sup> 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.

En al análisis aquí planteado cabe señalar que, como han señalado numerosos autores, el acto de recepción e interpretación de una obra de arte está condicionado por la subjetividad (históricamente enmarcada) del observador. (Véase, por poner sólo algunos ejemplos, Bal, Mieke y Bryson, Norman, “Semiotics and Art History”, *The Art Bulletin*, volumen LXXIII, número 2, june 1991, p. 180; Baxandall, Michael, *Modelos de intención*, p. 15; Foster, Hal, *El retorno de lo real*, p. X; Holly, Michael Ann, *Past Looking*, pp. 7, 14 y 15; Joly, Martine, *op. cit.*, p. 276; Lizarazo, Diego, “Exploración para una perspectiva pragmática de la significación de la imagen (primera parte)”, [http://www.usb.edu.mx/downloads/publicaciones/No2/r02\\_art007.pdf](http://www.usb.edu.mx/downloads/publicaciones/No2/r02_art007.pdf)). El presente trabajo parte del reconocimiento de la subjetividad analítica de la mirada crítica aquí propuesta.

Manuela), “recio” y de “respuestas punzantes, cortantes [y] feroces”.<sup>28</sup> Por otra parte, la escena del baile de la Manuela frente a los hombres del burdel y la secuencia posterior de su baile para 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) son interpretadas por numerosos autores como momentos simbólicos de “la victoria” de lo femenino encarnado en dicho personaje sobre aquellos personajes masculinos, pues el poder “activo” de seducción de la Manuela suscita en ellos un deseo que desmiente su supuesta identidad heterosexual y anula, por lo tanto, su pretendida potencia dominante.<sup>29</sup>

Estas perspectivas se centran en la apreciación de los personajes mencionados desde el parámetro del carácter activo o pasivo de cada uno, es decir, de la medida en la cual “cumplen” o no con la reproducción del rol masculino o femenino que socialmente se esperaría de cada cual según su condición biológica. La cosmovisión androcéntrica prevaleciente en nuestras sociedades se actualiza en sus agentes configurando y regulando la identidad de género de hombres y mujeres, es decir, las conductas y esquemas de pensamiento adjudicados y permitidos a cada sexo. De acuerdo con Pierre Bourdieu, cada uno de los dos sexos es el producto de un trabajo de construcción (tanto teórico como práctico, explícito como tácito) necesario para producirlo “*como cuerpo socialmente diferenciado del sexo opuesto*”, desde todos los puntos de vista culturalmente pertinentes. Esto es, como cuerpo regido por el hábito viril (no femenino, activo) o el femenino (no masculino, pasivo), cuyas costumbres, funciones y esquemas cognitivos están definidos por estos dos principios

---

<sup>28</sup> Véase Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera, p. 195. Comentario de García Riera. De igual manera, el autor considera que la Japonesa (la matrona del burdel) funciona, en la escena de la relación sexual con la Manuela, como el “sujeto masculino” en relación al travesti ya que, dado que este último se asume como un “sujeto femenino” que no desea a la mujer, ésta le propone que “piense que ella es el macho”, y él “la hembra”. (Véase *ibid.*, p. 194). Me limito a la referencia tangencial de este comentario pues el presente ensayo no aborda este personaje, centrándose en el análisis de las dos secuencias que constituyen el clímax narrativo del filme.

<sup>29</sup> Véase Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, p. 379; Schulz, *op. cit.*, pp. 95 y 96; Suárez, Juana, “Decentering the “Centro”: *Noir* Representations and the Metamorphosis of Bogotá”, *Hispanic Issues Online*, otoño de 2008, [http://spanport.cla.umn.edu/publications/HispanicIssues/Online\\_2008.html](http://spanport.cla.umn.edu/publications/HispanicIssues/Online_2008.html), pp. 14 y 15; Taibo, “Cadenas, condenas y exilios perpetuos”, *loc. cit.*; Valdovinos, *op. cit.*, p. 108.

considerados antagónicos y producen lo que llamamos “una mujer femenina” o “un hombre viril”.<sup>30</sup>

El cuerpo sexuado conlleva en sí, además, la legislación del deseo permitido a cada individuo según su sexo y la identidad de género que este último presupone: la normatividad sexual impone como reglamentario y “natural” (lo que significa, más bien, naturalizado) el deseo heterosexual.<sup>31</sup> El concepto de legislación del cuerpo que aquí utilizo tiene como referencia los análisis de Michel de Certeau y Michel Foucault al respecto. Recupero la idea general que puede leerse en ambos autores sobre el mecanismo de “apropiación de los cuerpos” por parte de la Ley universalizada (en el caso del que me ocupó, la cosmovisión androcéntrica), que impone en éstos la introyección y el cumplimiento de ciertas regulaciones conductuales y cognitivas.<sup>32</sup> Por otra parte, el concepto de normatividad sexual que empleo se inscribe dentro de lo que Edgar Morin denomina el *imprinting* cultural, es decir, el complejo de determinaciones socio-culturales que imponen la norma de lo que es válido y, por oposición, lo inadmisibles. Retomando dicha categoría la normatividad sexual puede entenderse como el *imprinting* que determina el deseo sexual permitido y, a su vez, el prohibido.<sup>33</sup> Dentro de este contexto, las conductas y deseos de un individuo que no se ajustan a lo que se supone propio de su identidad sexo-genérica, son percibidos y juzgados como “extraños”, ya sea en términos de una transgresión o -en palabras de los autores citados al inicio de este apartado- una inversión del rol sexuado que “naturalmente” (esto es, socialmente) le corresponde.

Ciertamente, pueden entenderse en términos de “inversión” de las conductas y deseos pertenecientes a los roles sexuados “naturales” la seducción “dominante” de “La Japonesa”,

---

<sup>30</sup> Véase *La dominación masculina*, pp. 37-40. También Guiraud, Pierre, *El lenguaje del cuerpo*, pp. 56-64.

<sup>31</sup> Véase Butler, Judith, *Des hacer el género*, p. 15.

<sup>32</sup> Véase de Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, pp. 152-161; y Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, passim*.

<sup>33</sup> Véase Morin, Edgar, *El Método. 4. Las Ideas*, pp. 29 y 30.

los rasgos de carácter “activo” de “La Japonesa”, 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. ¿Aquella “ruptura” con las imágenes o elementos estereotípicos antes citada, que plantean los personajes de Pancho y La Manuela, se articula mediante tales “inversiones”? ¿Qué ocurre con “La Japonesa”? ¿Su papel “masculino” podría, tal vez, aludir a una imagen estereotípica de “mujer viril”?

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 aquí planteadas 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”,<sup>34</sup> 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”.<sup>35</sup> El carácter de “realidad” del género es, entonces, “performativo”, lo que significa que es “real” sólo en la medida y la

---

<sup>34</sup> Véase Kossofsky Sedwick, Eve y Parker, Andrew, “Introduction to *performativity* and *performance*”, *The Performance Studies Reader*, [http://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=9\\_EWvlnrxp0C&oi=fnd&pg=PA154&dq=performance+judith+h+butler&ots=7tivw\\_65Ih&sig=ruNe5TCk3xc8k8X8eORH\\_8kzZks#PPA154,M1](http://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=9_EWvlnrxp0C&oi=fnd&pg=PA154&dq=performance+judith+h+butler&ots=7tivw_65Ih&sig=ruNe5TCk3xc8k8X8eORH_8kzZks#PPA154,M1), p. 167.

<sup>35</sup> Véase Butler, “Performative acts and gender constitutions. An essay in phenomenology and feminist theory”, *ibid.*, pp. 154-156.

extensión en que es “puesto en escena” (*performed*) dentro de la dimensión temporal. Ello, a través de lo que la autora denomina “la repetición estilizada de actos (gestos corporales, movimientos, y “actuaciones” -*enactments*- de varios tipos)” que, en su conjunto, constituyen la *ilusión* de una identidad de género fija, estable y quintaesencial del sexo.<sup>36</sup>

Debido a esta 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 puede construirse con maneras distintas de repetición, incluso repeticiones “subversivas” de quiebre o cuestionando el “estilo” 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 distinción común 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 aquélla cuyo *performance* cumple con las expectativas sociales.<sup>37</sup>

Ahora bien, al proponerse analizar la identidad sexo-genérica de los personajes de *El lugar sin límites* ya referidos desde estas propuestas teóricas, se abre la siguiente pregunta: ¿Es posible interpretarla no sólo en términos del carácter o los actos de tipo activo o pasivo que predomina en ellos, y estudiar las “rupturas” de los estereotipos atendiendo a la dimensión performativa de sus identidades sexo-genéricas? El presente ensayo se aboca a dos secuencias que, dado el estilo narrativo clásico (prólogo, desarrollo, clímax y final) de la película, representan su punto climático. La primera, aquélla de la “seducción” de Pancho a “La Japonesita” cuando éste, acompañado de su cuñado, va a “festejar” en el burdel la liquidación de su deuda al cacique del pueblo (don Alejo). La segunda -continuación inmediata de ésta dentro de la narración- la afamada secuencia del baile de La Manuela al

---

<sup>36</sup> Véase *ibid.*, pp. 154-161.

<sup>37</sup> Véase *ibid.*, pp. 155 y 161.

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 tales pasajes, en el afán de dilucidar el grado de validez de las siguientes hipótesis de investigación: ¿Son éstos los momentos climáticos narrativos del filme? ¿Contienen y/o elaboran una serie de elementos que son definitivos en cuanto al tratamiento de las imágenes estereotípicas y las identidades sexo-genéricas? Los personajes involucrados ¿expresan estereotipos de género? Para analizar el *performance* de su identidad sexo-genérica atendiendo su articulación y las significaciones que adquiere en el filme exploro a través de las *imágenes* la “puesta en escena” de la misma, y contraste con los estereotipos aceptados. Esto, mediante la articulación de las herramientas metodológicas y teóricas mencionadas y aquellas relativas al análisis de la imagen y el discurso cinematográficos. Cuando vemos delinear la identidad sexo-genérica de Pancho, La Manuela y “La Japonesita” ¿qué vemos?

*“...porque el Infierno es aquí donde estamos”. La ¿seducción? del poder*

Primero, somos simples testigos. 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.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Transcribo aquí una paráfrasis de la sinopsis oficial. Éste puede consultarse, además de en cualquier ejemplar en DVD de la película, en red: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/lugar.html>.

La primera secuencia que nos ocupa ocurre tras el pago, por parte de Tavo y Pancho, de una antigua deuda al cacique. Aquéllos deciden “festejar” en la casa de citas. Llegan allí dando bocinazos con el claxon del camión rojo del primero. El sonido quiebra el ambiente lánguido que, hasta hace unos segundos, reinaba en el lugar. En breves instantes, la cámara nos presenta un “abanico” emocional de reacciones<sup>39</sup> (La Manuela y Lucy, lívidos de temor y “La Japonesita” entre impasible y seria) que, gracias a la fuerza expresiva de los actores, insta un clima de intensidad narrativa. Recordamos entonces las primeras escenas del filme: a su arribo a El Olivo y al pasar al lado del prostíbulo, Pancho “se anuncia” mediante una serie de bocinazos y a continuación atestiguamos, en un encuadre intimista, cómo éstos despiertan a La Manuela y “La Japonesita”, quienes dormían en el cuarto compartido. Recordamos la mirada de espanto del travesti y que en aquella escena, como en ésta, la violencia del sonido lo tomó por sorpresa cuando se encontraba con su hija dentro del espacio cerrado de la casa de citas. (Véase secuencia de stills 1 en la sección de Imágenes al final del trabajo).

La repetición del sonido y de la situación que originalmente dieran pie a la historia sugiere la proximidad del clímax narrativo de la película y, a la vez, el “anuncio” de un desenlace en el que, en estos segundos, se prefigura un elemento de peligro aún imprecisable. El golpeteo tronante de la bocina “allá afuera” y el coro de espantos que ocurre “aquí adentro” traen a la mente imágenes como la de un par de gallos a punto de entrar a un gallinero lleno de asustadas hembras, el espacio de un ring o de un escenario teatral antes de una pelea o una obra de corte clásico o, también, los instantes previos a una sangrienta corrida de toros, recordando el sonido a aquél que anuncia la lucha, la tragedia o la violencia que está por suceder.

---

<sup>39</sup> Para facilitar la lectura, dentro del cuerpo del trabajo me he limitado a la descripción puntual de las particularidades de la narración sólo en los momentos de cada secuencia que resultan significativos para mi análisis. En el apartado IV de los Anexos puede consultarse la descripción detallada del resto de los dos fragmentos.



Pero claro, estas imágenes son sólo alusiones subjetivas. Lo que vemos es a “La Japonesita” quien, luego que su padre ha abandonado el cuarto, sale al encuentro de los hombres y los deja entrar tras la promesa de no crear problemas. “Primero te interrogaré acerca del Infierno. Dime, ¿dónde queda el lugar que los hombres llaman Infierno?”<sup>40</sup> Las múltiples zonas en sombras y los tonos rojizos que abundan por todas partes dentro del burdel -apreciables en esta y otras escenas que allí ocurren- parecen sugerir una metáfora visual de un espacio infernal incandescente (como “entre llamas”) (Véase secuencia de stills 2). ¿Puerta del Infierno?

Pancho y Tavo entran. A continuación vemos a los tres personajes situados junto a la barra principal del cuarto. En actitud regente, la joven declara: “La regla es dejar las pistolas aquí si se van a meter a los cuartos. No queremos líos”. Los hombres responden burlonamente: “¿Pos cuáles armas? ¿No ve que somos gente decente nosotros?” (Tavo); “¿Eh, ya oíste? Tavo no trae más que una mugre navaja y yo, ni eso” (Pancho). Este diálogo podría hacer pensar en una metáfora sutil de la masculinidad “secundaria” -en comparación con la figura del “macho mayor”, don Alejo- que define a ambos personajes dentro de la historia. Para demostrar la ausencia de “pistola”, Tavo se abre la chaqueta dejando al descubierto el torso y el pequeño estuche que, colgado de su cinturón, contiene la “mugre navaja”, que “La Japonesita” mira desdeñosamente. Pancho se encuentra posicionado de tal manera que sólo puede verse su rostro -y no su pelvis ni genitales- fragmentándose, así, toda alusión a la “potencia” de su identidad masculina.

El encuadre en plano medio nos limita, manteniéndose y manteniéndonos a distancia de lo que está aconteciendo y provocando con ello la sensación de estar mirando la situación “desde fuera”. Somos (todavía) meros observadores. Mientras se da el diálogo anterior, Nely

---

<sup>40</sup> Inicio de la cita de *Doktor Faustus*, de Christopher Marlowe, que aparece al comienzo de la película (antes de los créditos y de que comience la historia).

se sitúa junto a Tavo y sonrío al tiempo que él mete la mano en su escote y acaricia su seno izquierdo. Su actitud expresa una disponibilidad corporal total, dejándose tocar y sonriendo como “complacida” por aquel gesto masculino y “deseosa” del contacto. Ello, aunado a su postura (recargada lánguidamente en el pecho del hombre) y a la conformidad sensual de su rostro, nos transmite una imagen estereotípica de la disponibilidad sexual que se presupone “natural” a una mujer<sup>41</sup> y, en especial, a una de su condición.<sup>42</sup>

Como apunta Julia Tuñón en su análisis sobre la representación de las imágenes femeninas en el cine comercial mexicano de las décadas de los 40’s y 50’s, la prostituta constituye “el otro lado” de la feminidad, una imagen complementaria de las figuras de la esposa, la “noviecita santa” y la madre, en la cual se concentran las características que en aquéllas se plantean como supuestamente inexistentes. En su dimensión estereotípica, esta imagen transmite la idea de que se trata de una mujer que incumple con los parámetros de la moral sexual pues, si bien mantiene la disponibilidad sexual frente al deseo masculino asociada a todos los entes femeninos, ésta no ocurre inscrita dentro de la institución matrimonial sino que es “pública” (está a la venta -y a la vista- para todos los hombres). Enuncia, por tanto, una serie de implícitos sobre el carácter de estos personajes femeninos (“laxo”, “inmoral”, “fácil”, etc.), sus conductas, deseos, posición social (entre otros, “marginal” e “inferior”) etc., los cuales se metaforizan y simbolizan a través del discurso y de

---

<sup>41</sup> Más allá de la imagen fílmica, la representación de la disponibilidad sexual femenina que conlleva la “objetivación” corporal (el cuerpo de la mujer planteado y auto-presentado como el “objeto” que se “abre” al deseo del hombre, del cual él dispone a su antojo) hace pensar en el análisis de Bourdieu sobre la construcción socio-cultural del cuerpo femenino como un “cuerpo para otro”, esto es, un cuerpo cuya función es la de ser *mirado y gozado* por otros. (Véase *op. cit.*, p. 83. Al respecto véase también Guiraud, *op. cit.*, pp. 55-61, y Torres, Ana Teresa, “Mujer y sexualidad. La inserción de la mujer en el orden sexual”, en *Diosas, musas y mujeres*, p. 40). Sobre la representación fílmica de dicha conceptualización de la sexualidad femenina, véase de Lauretis, Teresa, *Alicia ya no*, p. 64. Para un análisis al respecto en términos psicoanalíticos, véase Mulvey, Laura, “Visual pleasure and narrative cinema”, *Issues in Feminist Film Criticism*, pp. 28-40.

<sup>42</sup> Dentro del orden sexual androcéntrico, el Deber-ser femenino se actualiza en los dos roles femeninos socialmente aceptados: la esposa -y, asimismo, la novia “casta y pura”, prefiguración de aquélla- y la madre. Ambos presuponen el ejercicio de la sexualidad femenina dentro de los parámetros de la moral sexual, esto es, exclusivamente dentro del ámbito matrimonial y dirigida hacia la maternidad. (Véase Bourdieu, *ibid.*, pp. 83-86; Dalton, Margarita, *Mujeres, diosas y musas*, pp. 41 y 48; Torres, Ana Teresa, *op. cit.*, p. 42; y Tuñón, *op. cit.*, pp. 141-144, 173-198 y 241-244).

diversos elementos visuales (los ambientes, espacios, posiciones corporales, elementos visuales o sonoros, con los cuales se les coliga).<sup>43</sup>

La postura erguida y “abierta” de Tavo y su gestualidad relajada -bromeando y disponiendo con naturalidad del cuerpo femenino- expresan una actitud “dominante” que configura una imagen estereotípica del “macho” mexicano y los atributos de masculinidad (en este caso, “seguridad” en el avance sexual) que se le asocian. Igualmente, la mirada lasciva que Pancho dirige al cuerpo de “La Japonesita” mirándole las nalgas y haciendo un juego de palabras en el que, al pedirle que ponga música y hablando del tocadiscos, alude realmente a aquéllas (“Pero qué buen aparato tienen...”), denota una afirmación de “hombría” que se conjuga con la sonrisa burlona en su rostro y el relajamiento de sus músculos recreando una instantánea estereotípica de la sexualidad masculina “avasallante”.<sup>44</sup>

“La Japonesita” responde con una indiferencia que iguala momentáneamente el juego de poderes implícito en la situación y crea una tensión narrativa. Su postura rígida y “acartonada”, así como su mirada fría y el tono impasible con que se dirige a los hombres refuerzan la imagen del personaje como una mujer cuyo rol dentro de la historia es “masculino”. Si bien su fisonomía y arreglo son marcadamente “femeninos”, su comportamiento carece de la “suavidad” y es contrario a la actitud de disponibilidad de Nely, expresando una “dureza” de carácter que pareciera relacionarla con la imagen, también

---

<sup>43</sup> Véase *op. cit.*, pp. 237-244, 249-262 y 277-282. En relación con los análisis que tratan el tema de la representación visual de las actitudes de “ofrecimiento” y “facilidad” sexuales (las cuales se presuponen indicativas del carácter moralmente condenable en las mujeres) y sus contrapuestos de “recato” y “decencia” femeninos véase, además del texto de Tuñón (*passim*, pero especialmente, pp. 235-262), la tesis de Cabañas, Jesús, *La masculinización de la cámara en el cine mexicano: la construcción de los discursos de poder en la llamada “mujer fatal”, passim*.

Al margen de la referencia específica es importante señalar que, si bien ambos trabajos se centran en el estudio de películas pertenecientes a la primera mitad del siglo XX, las herramientas analíticas que emplean fueron imprescindibles referencias que guiaron el desarrollo del presente ensayo. Asimismo, el texto de Francesco Casetti referente a los métodos de análisis de un film constituyó una base fundamental de partida para el método analítico aquí empleado. (Véase *Cómo analizar un film, passim*)

<sup>44</sup> Sobre la idea de la sexualidad masculina en términos de un instinto “incontrolable” y “avasallante” que se dirige naturalmente a todas las mujeres, véase Bourdieu, *ibid.*, pp. 35-37.

estereotípica, de la “marimacha” o “machorra”.<sup>45</sup> Tal posibilidad alusiva se intensifica en tanto que el personaje ha sido ciertamente planteado, a lo largo del filme, ocupando una posición de regencia “reemplazante” de la figura de su madre, “La Japonesa”, matrona original del prostíbulo.

Tras haber pedido socarronamente música a “La Japonesita” (petición que da pie al comienzo del bolero mexicano “Perfume de gardenias” como música diegética) en el siguiente encuadre Pancho entra y se establece un cierto “enfrentamiento” entre ambos. Contrastando con la frialdad de ella, la corporalidad y gestualidad de él parecieran esbozar una intención seductora (que podríamos llamar “de insinuación dominante”) que se articula, ante nuestra mirada, en estampas fugaces estereotípicas de la figura del “macho seductor”. A pocos instantes de que iniciara la secuencia,<sup>46</sup> las imágenes parecen sin lugar a dudas afianzar el imaginario jerarquizado de los roles de cada uno de los personajes que aquí aparecen -que habían venido planteándose a retazos a lo largo de la historia- (Véase secuencia de stills 3). Inexpresiva y “dura”, “La Japonesita” se muestra incólume frente al ¿cortejo? avasallante del “macho”.

¿O... no?

A continuación él la toma por el cuello en un movimiento que se adivina cauteloso pero, al mismo tiempo, ejerciendo cierta fuerza sobre el cuerpo femenino. Sorpresivamente ella, en lugar de rechazarlo, deja que la acerque hacia sí y ladea la cabeza “mostrando” el cuello en un gesto que recuerda el de los mamíferos hembras durante el acto sexual. “Perfume de gardenias, tiene tu boca...”, reza el bolero. Él la “repega” más a su cuerpo con un

---

<sup>45</sup> Mujer cuya característica principal es la manifestación de un atributo de poder de carácter “masculino”, la “marimacha” ejerce un poder explícito que, recreando atributos asociados con la masculinidad -la frialdad, la “dureza” en la conducta, etc.-, transgrede la dimensión de pasividad del ámbito de poder asociado a los entes femeninos, aquel de la seducción femenina. La “dominación” seductora femenina, aunque declarada, se articula desde el ejercicio de la manipulación psicológica mediante la provocación sexual pasiva -pues no es dominación activa, ni se plantea como “posesión” corporal del otro en los términos del “poder seductor masculino”- que, supuestamente, “induce” al hombre a “rendirse” al deseo y ser “devorado” por la potencia femenina.

<sup>46</sup> Aproximadamente, 1 minuto con 45 segundos -de los cerca de 7: 23 durante los cuales transcurre la secuencia- (tiempo muy breve en relación a la duración total del filme, poco más o menos 1 hora con 10 min).

movimiento ahora decidido mientras la mira entrecerrando los ojos (como si su mirada se centrara en los labios femeninos) y comienza a bailar. Ella mantiene rígidos los músculos, pero empieza a moverse siguiéndole el paso. Entrecierra los ojos un brevísimo instante y luego lo mira al tiempo que la música, acompañando el encuentro de miradas (“Bellísimos destellos de luz en tu mirar...”), lanza una metáfora sonora del viraje narrativo. Aparentemente, el avance masculino dominante ha provocado el deseo de “La Japonesita”. Su frialdad y dureza iniciales la habían colocado en una posición de igualdad de poder frente a Pancho quien, hasta antes de aquel movimiento “forzante”, se limitó a insinuársele. ¿Qué significa el repentino cambio de actitud?

En este punto retomaré la distinción de Michel de Certeau entre los actos 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 posicionarse 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, etc.). 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 “oportunidad” 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.<sup>47</sup>

¿La indiferencia de “La Japonesita” era en realidad una estrategia de seducción que buscaba “obligar” a Pancho a ser quien actuara primero?

Súbitamente la cámara cambia a un primer plano de Cloti quien, sentada junto a una mesa situada al lado de los otros dos, cose y observa la escena con un gesto que oscila entre la seriedad y la preocupación e instaura en nosotros un presagio de momentos decisivos (¿y trágicos?... ) en la trama. Su vestimenta es roja y el tejido que sostiene en las manos, rojo-violáceo. La predominancia tonal parece sugerir nuevamente el carácter “infernado” del burdel y, ahora, de la situación que está desarrollándose dentro, aludiendo también a metáforas relacionadas con la muerte, la sangre y la pasión (¿como si se encontraran, todos, en uno de los círculos del Infierno?...).

El acto de costura que lleva a cabo “evidencia” ante el espectador una faceta de cotidianeidad en la vida del prostíbulo que, al manifestarse inscrita dentro de aquel ambiente “espectacular” y “extraordinario”, produce un efecto de “encarnación” de lo que está ocurriendo: aquel espacio “encierra” dentro de sí la esfera “infernado” en la que las pasiones y deseos exceden los límites naturalizados y normalizados del orden social cotidiano y se desatan procesos y hechos extra-ordinarios. Las situaciones límite ocurren, sin embargo, “encarnadas” en lo humano. ¿Es que los personajes encuentran su “caída” al entrar o vivir dentro de este espacio que “abre las puertas” a aquella dimensión “diabólica”?

La enunciación de la mirada espectadora y “terrenal” de Cloti expone, a su vez, la nuestra. Somos, igualmente, testigos del inicio de lo que parece ser un ritual de seducción masculina en el cual se “juegan” los modos de articulación del deseo y el contacto. Asistimos a ello desde una mirada que observa atentamente y repite el gesto voyeur del personaje. La

---

<sup>47</sup> Véase de Certeau, *op. cit.*, pp. XLIX y L; al respecto, véase también pp. 40-45.

nuestra encierra, sin embargo, la posibilidad analítica de notar la recreación de roles sexuales tradicionales que está desarrollándose. (La fuerza masculina “avanza incontrolable” hacia la aparente “indiferencia” femenina que rápidamente “se rinde” sugiriéndose, así, una arista que apunta hacia dos posibles recreaciones estereotípicas. O bien, la idea tradicional de que, en toda mujer, la actitud seductora “avasallante” masculina hace surgir el deseo, o bien, la existencia previa de éste escondida tras la frialdad cuyo propósito habría sido el de inducir el ejercicio de la “potencia activa” masculina -idea igualmente tradicional-)<sup>48</sup>. Por su parte, el rostro de Cloti expresa disgusto frente a lo que está observando, como si previera en la escena algún elemento de peligro. Su reacción resulta extraña y confusa (tratándose de una prostituta ¿qué, en la situación, podría inquietarla?). ¿La cámara está insinuando que esa “debería” ser nuestra actitud (alerta al riesgo)? ¿Por qué?

La duda queda suspendida. En el primer plano siguiente Pancho y “La Japonesita” continúan bailando. El encuadre permanece fijo mientras dan vueltas y van aproximándose a la cámara. En un par de segundos dejamos de ser observadores distanciados, pues aquel acercamiento provoca una sensación de intimidad y mayor vínculo con los personajes. El mecanismo de identificación se potencia y, súbitamente, nos sentimos parte de la escena de (¿)seducción(?). Él continúa acariciándola y acercándose fogosamente. El repentino gesto ansioso que, en una de las vueltas, descubrimos en la mirada de ella, nos confunde nuevamente. Primero, la dureza y frialdad parecían sugerentes de una indiferencia que, sin embargo, rápidamente pareció develar una estrategia seductora. Ésta parecería haberse trocado ahora -¿como respondiendo a la mirada intranquila de Cloti?- en una ¿táctica?... ¿de

---

<sup>48</sup> Dicho juicio, que produce una cierta disminución del efecto de involucramiento afectivo implica, obviamente, una mirada cuya subjetividad está atravesada por el interés sobre las problemáticas del género. Sería interesante, y pertinente, un estudio cuantitativo y cualitativo que abordara las diferentes experiencias de recepción del filme, de un número de espectadores masculinos y femeninos. Asimismo, el análisis que profundizara en la reflexión sobre si la mirada de la cámara podría considerarse “masculina” o “femenina”. Nuevamente me limito aquí a mencionar la posibilidad de ambas líneas de investigación.

protección? ¿“La Japonesita” finge “ceder” deseando el acercamiento para distraer a Pancho... y proteger a su padre?

Las imágenes subsecuentes constituyen un interesante viraje narrativo de la cámara. Como si confirmara la presencia del travesti en la mente de la joven, el plano general siguiente distiende momentáneamente la intensidad afectiva. Desde una “objetividad cómplice” -desde lejos, pero acompañando sus movimientos mediante un *travelling*- observamos a La Manuela salir del gallinero en el que estaba, acercarse a la ventana y mirar por ella. A continuación la cámara nos reintroduce en el cuarto y suma un elemento que precisa la incertidumbre respecto a la pareja Pancho/“Japonesita”. Los vemos bailando e igualmente, a su izquierda y más atrás, a Tavo y Nely. Las actitudes de cada pareja son, sin embargo, distintas. La pareja secundaria danza sin mirarse uno al otro y, aunque Tavo acaricia el cuerpo de Nely, los gestos desinteresados de ambos aluden a la recreación de un simple ritual previo al intercambio mercantil sexual. Entre “La Japonesita” y Pancho el contacto y gestualidad son, por el contrario, marcadamente eróticos. Ambas parejas giran en una sincronía casi perfecta. El encuadre construye, así, una metáfora de oposición complementaria. Entre Pancho y “La Japonesita” se juega una ¿seducción? en la que el poder rebota de uno a otro. Tavo y Nely refieren, en cambio, a los roles sexuados tradicionales y la reproducción de las conductas y rituales del Deber-ser social que atañe a cada cual según su condición (Véase secuencia de stills 4).

De súbito un nuevo encuadre general en ligero picado nos devuelve, desde dentro del cuarto, la imagen del travesti observando a través de la ventana. Inmediatamente después el punto de vista se convierte en un plano subjetivo general, enmarcado desde uno de los cuatro vitrales vacíos, de cuyo extremo izquierdo pende un pedazo de vidrio. La configuración visual



del encuadre<sup>49</sup> pareciera metaforizar el presagio de una estructura rota. La mirada ¿ajena? y “desde lo alto” es sustituida por la de La Manuela provocando una identificación total y “somos”, ahora, su mirada expectante. Una mirada que observa desde los márgenes del Infierno ¿y excluida (resguardada) de él?... Vemos a las dos parejas bailando en las mismas actitudes. Repentinamente la cámara retoma la mirada del espectador-testigo y repite el plano en el que observamos, desde el interior, la mueca de angustia del travesti, esta vez en primer plano. Tras un brevísimo instante, regresa al plano subjetivo reactivando la identificación.

La rapidez de estos cambios produce un efecto de espejo múltiple: “somos”, al mismo tiempo, una mirada *in situ* (la de La Manuela) y una “objetiva” (de espectador). Esta última se transforma de un punto de vista “lejano” -el plano previo en el que “espiamos” el acercamiento del travesti a la ventana- a aquel, más “intimista”, en el cual lo vemos *desde dentro* del cuarto. ¿Con la mirada de alguno de los personajes? -¿La de Cloti?- O ¿es que, cual “ojo de dios” omnipresente, estamos “en todas partes” de la acción observando, invisibles, el corazón del Infierno y sus linderos?... La cámara ha conseguido así, con una sutileza de vértigo que apenas se delata, involucrarnos sugiriéndonos al mismo tiempo como “personajes”, como “espectadores invisibles” incluidos en la trama y como “voyeurs objetivos” del otro lado de la pantalla. Este complejo mecanismo de “manipulación” de nuestra identificación afectiva nos “incita”, por una parte, a “rendirnos” completamente al placer de la contemplación cómplice y, a la vez, lo evidencia haciendo un guiño irónico al enunciar la posibilidad de la mirada analítica (“objetiva”) (Véase secuencia de stills 5).

Desde esta mirada múltiple atestiguamos a continuación cómo la “lucha” de poderes ha cedido el paso a la conformidad con los roles sexuales. Rompiendo las respectivas dinámicas con sus parejas, Tavo y Pancho se ofrecen la botella de la cual bebieran en un

---

<sup>49</sup> Las líneas irregulares del vidrio colgante “quiebran” visualmente la armonía de las líneas rectas del marco de la ventana. (Véase secuencia de stills 4).

principio y toman de ella, riendo. Pancho, entre risas, agarra fuertemente las nalgas de Nely, lo cual provoca la risa de “La Japonesita”. Su cuñado, riendo, intenta hacer lo mismo con la joven prostituta, pero es detenido por un recio manotazo del otro al que le sigue una carcajada general de los cuatro personajes antes de reanudar el baile. Tendido el puente de la complicidad masculina, entre risas y manoteos se evidencia la certidumbre, por parte de los dos hombres, y la aceptación, por parte de ambas mujeres, de la disponibilidad sexual absoluta de ellas. Incluso en el Infierno, lugar “sin límites”, aquéllos del orden sexual no dejan de imponerse.

En seguida vemos a Lucy sentada jugando baraja en otra de las mesas del cuarto. La mueca en sus labios parece sugerir desaprobación. ¿Se insinúa, con ello, un acto de cuestionamiento -si bien silencioso y pasivo- de la situación de dominación sexual que, disfrazada entre risas, está sucediendo? Esta posible “rebeldía muda” complejiza el tratamiento estereotípico (alusivo al rol de una vieja prostituta conforme con el orden sexual en el que está inmersa) que ha tenido este personaje a lo largo del filme y hasta antes de este momento.<sup>50</sup> Su gesto preocupado y grave y su postura rígida remiten a la consternación alerta del rostro de Cloti en el primer plano anteriormente descrito. Asimismo, en la escenografía que la rodea predominan los tonos rojizos, aludiéndose de nuevo a la cualidad “infernál” del contexto. Augurios, presagios de un peligro indefinible...

¿O no? Pasamos rápidamente a un primer plano en el que vuelven a verse las dos parejas danzando al compás del bolero y, entonces, la amenaza toma forma. Entre Pancho y “La Japonesita” se da el siguiente diálogo:

Pancho- ¿Tons qué, bailo muy mal?  
Japonesita- Como todos...

---

<sup>50</sup> Puesto que el presente ensayo no ahonda en el estudio de este personaje, me ciño a la mención de esta posibilidad analítica en tanto que apunta igualmente a una ruptura con el tratamiento estereotípico de los personajes.

Pancho- Tú me debes una, ¿sabes?  
Japonesita- Yo no te debo nada.  
Pancho- Me las vas a pagar...  
Japonesita- ¿Ya empezaste con tus broncas?

Conforme se desarrolle el diálogo la cámara ira aproximándose ligeramente, acompañando la declaración de intenciones violentas que ha comenzado a traslucir la “seducción avasallante” de Pancho, la cual plantea en nosotros la duda sobre lo que a continuación sucederá. ¿Qué y en qué manera planea “hacerle pagar”? Recordamos entonces la escena anterior en la cual “La Japonesita” lo humilló intimidándolo mediante un acercamiento “seductor” en el que, conjugando la burla con la provocación sexual, parecía querer mofarse de su fragilidad.<sup>51</sup> Recordamos las miradas de Cloti y Lucy y en retrospectiva se replantean, ahora, como “premoniciones” que, combinando la función de voyeur con un rol semejante al de un coro griego, “anunciaban” los cruentos propósitos que acaban de empezar a manifestarse. La “seducción” escondía un deseo de venganza, que enseña ahora las garras (Véase secuencia de stills 6).

Extrañamente, la revelación de la violencia provoca una increíble reacción doble en la joven prostituta, que a partir de este momento se reiterará insistentemente, repitiendo el ritual ya descrito en el que se entremezclarán reacciones de goce y excitación sexual con otras de enojo y miedo. ¿De dónde proviene esta ambigüedad? ¿Alude a la idea estereotípica del goce sexual de las mujeres frente al acercamiento violento de los hombres?

De pronto la cámara retoma el primer plano general en ligero picado en el que La Manuela observa la escena desde el patio del gallinero y, velozmente, cambia luego al primer

---

<sup>51</sup> En aquella escena, escondido en el granero de su cuñado, Pancho lloraba acongojado por las burlas de don Alejo (quien aprovechó que le pagara una deuda para humillarlo frente a Tavo). “La Japonesita” (quien se encontraba allí buscando al cacique) entra y lo insulta, burlándose de que “llora como una mujer” y anunciándole que ella y su padre cuentan con la protección del “macho mayor”. Él la embate con violencia y luego vuelve a la actitud de indefensión, sollozando. En cierto momento ella agarra fuertemente los genitales masculinos, en un gesto de evidente detentación de poder que “aprovecha” la guardia baja del hombre, y repite su advertencia. El amedrentamiento que lleva a cabo durante esta escena se articula a través de un acercamiento y gestualidad corporales marcadamente sexuales cuya intención pareciera ser el escarnio frente a la “debilidad” masculina, excitando al hombre al tiempo que lo amenaza.

plano subjetivo general en el que “compartimos” su mirada. La repetición del intercambio de encuadres refuerza la metáfora de la ventana como un “puente” entre el espacio abierto y “libre” del gallinero y aquel del burdel, cerrado y en el cual se (re)presentan las sujeciones humanas llevadas al límite. Se renueva, además, el mecanismo antes descrito de “visión múltiple” en el espectador. Ahora, la cámara ironiza con el placer escopofílico<sup>52</sup> que nos mantiene observando, a pesar de que la situación vaticina una tragedia. Desde nuestra “culpa compartida” expuesta, observamos la reiteración de la reacción confusa de “La Japonesita”. Estando sentada en las piernas de Pancho, aquélla ocurre mientras termina la música e inicia otra pieza (“Mambo no. 8”) y al tiempo que Tavo y Nely salen del encuadre.

Como mencioné, desde el comienzo y tras la manifestación verbal de su intención violenta, el joven camionero ha conjugado fugaces movimientos agresivos con un contacto marcadamente sexual. ¿Seducción... o, mejor dicho, estrategias de poder? Su furor ardoroso pareciera un cruento escarnio que, repitiendo el de la joven en la escena anterior mencionada, se mofa de la fragilidad femenina excitando a la mujer al tiempo que anuncia la intención denigrante (la cual se declara aquí bajo el augurio infernal de ejercerse en su grado máximo, mediante la violación del cuerpo femenino).

¿Estrategia seductora... táctica de protección... o, más bien, excitación frente a la violencia? El ambiguo y contradictorio temor/goce de “La Japonesita” parece recrear, ciertamente, el goce femenino que comúnmente se supone es el efecto natural que provoca el avance sexual masculino violento. ¿Es “seducida” por el “poder dominante” de Pancho? Una mirada analítica basada en las problemáticas de las identidades sexo-genéricas lleva a

---

<sup>52</sup> Me refiero, obviamente, al mecanismo psicológico de la contemplación placentera, que constituye el elemento crucial de la mirada del espectador cinematográfico, y que detona los diversos mecanismos de proyección e identificación que producen el goce “voyeurista” que mantiene su atención a lo largo de una película y lo involucra afectivamente con la historia, personajes y situaciones de ésta. Para un amplio análisis psicoanalítico al respecto, en relación con las representaciones de lo femenino comunes al cine narrativo convencional, véase Mulvey, *op. cit.*

entender su conducta no tanto como un simple goce masoquista sino, más complejamente, como una expresión de *erotización* de la dominación sexual masculina.

Según Bourdieu, en la sociedad falocéntrica las mujeres tienen una concepción de su sexualidad y de su cuerpo que corresponde a lo que él llama los “actos de reconocimiento” de la sumisión por parte de los dominados. Experimentados como “actos de conocimiento” de sí mismos, implican una aceptación e introyección inconscientes de la dominación (y, por lo tanto, de tener el papel del dominado). Gracias a la educación y a la modulación constante de los cuerpos, sus esquemas de percepción y de pensamiento se construyen de acuerdo con las estructuras de la relación de dominación que se les impone. En términos sexuales esto se traduce en una introyección, por parte de las mujeres, del deseo de ser “poseídas” sexualmente por los hombres. El principio que divide el mundo en lo masculino, activo o encima, y lo femenino, pasivo o debajo, crea, dirige y organiza el deseo de los individuos e instituye el acto sexual como una relación de dominación. Al hombre se asigna el deseo de *posesión*, de sometimiento a su poder, expresado como dominación erótica; a la mujer, el deseo de la dominación masculina, que se manifiesta como “subordinación erotizada” o, en el límite, como “reconocimiento erotizado de la dominación”.<sup>53</sup>

A lo largo de la secuencia analizada, la igualdad de poder desde la cual se posiciona inicialmente “La Japonesa” va “fragmentándose” y trocándose en aquella erotización de la violencia que se trasluce por entre la fogosidad de la “seducción” masculina. (A nivel visual, cabe destacar una imagen que sugiere metafóricamente este proceso. En el primer plano subjetivo general en el que, a través de la mirada de La Manuela, vemos lo que acontece en el interior del cuarto, Pancho aparece al principio de espaldas y de “La Japonesa” vemos únicamente asomarse una pierna por el flanco del cuerpo masculino. La imagen del miembro femenino que aparece solitario ante nuestros ojos podría entenderse como metáfora corporal

---

<sup>53</sup> Véase *op. cit.*, pp. 26-35. También, Guiraud, *op. cit.*, p. 59.

del inicio de aquella “fragmentación” del poder). Tal proceso implica el fraccionamiento de la imagen relativa a un rol “masculino” que, originalmente, parecía representar. A primera vista, ello podría parecer incoherente con la construcción estereotípica que la ha caracterizado en momentos anteriores de la historia.

En párrafos previos comenté el postulado de García Riera según el cual el rol masculino que “La Japonesita” cumple dentro de la historia se articula mediante el ejercicio de una función regente dentro de su universo social, el “carácter protector” hacia su padre y sus actitudes “recias”, que denotan dureza de carácter. Ciertamente, actúa y funge como la matrona del burdel (cobra a los hombres que pasan allí la noche, da órdenes a las prostitutas y es a ella a quien don Alejo busca cuando quiere comprar el lugar). Su postura, gestualidad y movimientos corporales rígidos la asocian con atributos de inflexibilidad, frialdad, dureza y disciplina relacionados con el comportamiento masculino. El control y dominio que en un principio demuestra respecto de su sexualidad reafirman la imagen de una mujer “fállica”. En una de sus primeras escenas declara firmemente no tener relaciones sexuales nunca por dinero sino, solamente, “cuando quiere”. Asimismo, en su primer encuentro con Pancho, se vale del acercamiento “sexual” y “seductor” -que, más bien, esconde un ejercicio de poder vejatorio-aquí puntualizado para ejecutar aquel acto de intimidación humillante.

Tales cualidades que la relacionan con el cliché mencionado contrastan, como mencioné anteriormente, con su vestuario y arreglo “femeninos”, así como con la finura de sus rasgos fisionómicos, que la asocian con la cualidad de belleza tipificada como característica ideal de la feminidad. A este conglomerado de comportamientos contrastantes se suma la erotización de la dominación sexual de la que he hablado aquí.

En la secuencia estudiada, el vestido de un intenso color amarillo que viste podría interpretarse como una alusión al tono sexual “ardiente” y “cálido” que va trasluciéndose en su conducta. A reserva de tal posibilidad, me parece indicativo de otro aspecto que la trama ha

delineado sutilmente y que se hace evidente a lo largo de las escenas a las cuales alude este trabajo: “La Japonesa” ocupa un papel sustituto de la figura de su madre. Su vestimenta amarilla recuerda aquí la tonalidad de aquella que, en una escena pasada, viste “La Japonesa” en la fotografía que la hija conserva dentro del baúl en el cual guarda, además, las ropas maternas. Dicho pasaje da pie al flashback que narra la historia pasada de El Olivo contándonos la llegada de La Manuela al pueblo y el origen de la joven (tras el encuentro sexual entre el travesti y la matrona, producto de la apuesta entre ella y el cacique ocurrida durante la fiesta de celebración por la diputación de este último). Precede a la secuencia aquí analizada -y obviamente, al encuentro de Tavo y Pancho con don Alejo, que deviene en su arribo al burdel- y sucede tras la pelea entre “La Japonesa” y su padre sobre si vender o no el prostíbulo. En tales momentos, ella recuerda con amorosa melancolía a su madre. (Y recordemos que, en la escena de la discusión con La Manuela, la menciona alabándola y contraponiéndola con él, del cual reniega y a quien vitupera llamándolo “viejo maricón” cuando el intercambio de palabras se acalora). Un primer plano de la fotografía de ésta, sonriente (que, deducimos, la joven contempla en esos instantes) expresa la importante y significativa presencia que, aún muerta, le representa.

“La Japonesa” no vuelve a aparecer en la historia hasta que inicia la secuencia aquí abordada en la cual, “a primera vista”, recordamos aquel primer plano al ver la tonalidad de su vestido. En el encuadre posterior en el cual anuncia a Tavo y Pancho las reglas del burdel, su actitud regente rememora fugazmente la de “La Japonesa” es la escena de su apuesta con el cacique, si bien aquí la mirada de la joven no expresa la confianza retadora de aquella sino, simplemente, una desdeñosa seguridad que “hace frente” a los hombres.

Conforme transcurre el pasaje, la quebradura de su imagen “recia” va bordando en nosotros un replanteamiento del personaje que, segundo a segundo, la acerca más al de la madre, pero dibujándose como un pálido reflejo de ésta. También “La Japonesa”, a pesar de

su fuerte carácter, “se abandonaba” a la dominación masculina. Sin embargo, ella evidenciaba un cinismo crudo al respecto. En su primera escena, la vemos llorar por el padrote que la había desamparado y Lucy, instándola a recuperarse, ironiza de su sufrimiento burlándose porque “parece primeriza” y hablando de cómo él “siempre la golpeaba”. “La Japonesa”, dejando de llorar instantáneamente, responde con una frialdad calculadora (“Pero es que a mí ya no me quedan muchos [hombres]”) que refuerza la “potencia” de su personalidad.

Sus momentos de sufrimiento ocurrían, además, en un ambiente iluminado, colorido y “teatral” que contrasta enormemente con el ambiente en sombras dentro del cual “La Japonesita” se lamenta ante la posibilidad de perder su hogar. Aunque, en ambas escenas, las dos mujeres aparecen recostadas en la misma cama -y, al ver a “La Japonesita” triste y doliente, recordamos la imagen de la madre sufriente-, en la escena de “La Japonesa” predomina una intensa iluminación colorida y su postura -acostada lánguidamente y mostrándose un fragmento de piel de una de sus piernas, que sobresale por entre la tela de la bata de satín que la cubre- evoca una cierta sensualidad que está totalmente ausente en la postura encorvada y casi fetal -de protección- de la hija, quien solloza dentro del cuarto apenas iluminado por una lámpara de aceite. Además, las vestimentas de cada una aluden a elementos contrarios. La bata de un rosa intenso y de sugerente tela expresa la magnificente sexualidad -y sensualidad- que caracteriza a “La Japonesa”. La pulcritud y “decencia” de la ropa de “La Japonesita” remiten, en cambio, a su recato e, inclusive, podrían hacer pensar en una cierta “pureza” sexual.

“La Japonesa” era una mujer “viril” -por su carácter y actitudes imponentes, por la tosquedad de algunos de sus movimientos, etc.- que conjugaba una belleza y arreglos “femeninos” con una sexualidad explícita y dominante. La “preciosura” física de su hija detona, más bien, la remembranza de la imagen de una frágil muñeca de porcelana que, si bien recrea actitudes y comportamientos que expresan cierta fortaleza e “impasibilidad” de



carácter, progresivamente va exudando aquella pasividad inerme frente a la dominación masculina que revela la erotización del sometimiento sexual (Véase secuencia de stills 7).

“La Japonesita” alcanza su máximo desarrollo narrativo en las escenas aquí descritas. A lo largo de la película, su personalidad “masculina” ha venido perfilándose mezclando algunos elementos “femeninos” con una mayoría de elementos “masculinos”. La pasividad y erotización de la dominación sexual que demuestra frente a Pancho constituye el elemento climático que revela la complejidad de su identidad sexo-genérica. Retomando los planteamientos de Judith Butler delineados en la Introducción de este trabajo, podríamos decir que su desarrollo narrativo expresa un abanico de “materializaciones” de la identidad de género plurivalentes, pues “encarna” actitudes y comportamientos atribuidos a ambos sexos. (No ocurre así con “La Japonesa” quien es construida y se mantiene dentro de la imagen estereotípica de la “marimacha” -aunque se trata, en su caso, de una fina representación de tal imagen, pues su “virilidad” se articula (y “se muestra”) a través de una sexualidad potente pero alusiva a la femineidad en el arreglo y sensualidad sugerentes-).

A nivel de la historia, “La Japonesita” parece plantearse esencialmente bajo una imagen estereotípica de mujer “masculina” y, hasta antes de la secuencia aquí estudiada, el limitado desarrollo narrativo que tiene el personaje parece confirmar tal hipótesis. A nivel del relato, los elementos ya detallados complejizan el aparente tratamiento estereotípico mediante un mecanismo narrativo progresivo.<sup>54</sup> El carácter plurivalente de su identidad sexo-genérica va esbozándose paulatinamente, siendo esta secuencia el punto crucial de su desarrollo narrativo, el cual culmina con aquella desgarradora manifestación del “placer del sometido” (Véase secuencia de stills 8).

---

<sup>54</sup> Retomo para mi análisis la dicotomía historia/retrato que plantea Pierre Sorlin como elemento fundamental de partida para el estudio de las obras cinematográficas. La anécdota narrada constituye la historia que cuenta una película. El relato, en cambio, incluye los contenidos significativos de la misma (la retraducción imaginaria – selectiva y redistributiva- de un cierto universo socio-cultural) y los mecanismos de construcción del material fílmico. Véase *op. cit.*, pp. 169-186.

Detrás del goce (de “La Japonesa”), la dominación erotizada. Detrás de la “seducción” (de Pancho), el deseo de opresión aniquilante. Se nos revela así una dimensión cotidiana del poder y de la “encarnación” del dispositivo normativo del orden sexual androcéntrico que se actualiza en la especificidad de las relaciones de dominación.<sup>55</sup> Detrás de lo que parece ser una simple anécdota de seducción de burdel, el relato escenifica una situación de juego de poderes y relaciones de dominación que atraviesan la sexualidad de los personajes y la “materialización” de su identidad sexo-genérica.

La erotización de la dominación sexual que en “La Japonesa” provoca la “seducción violenta” de Pancho encuentra, sin embargo, su límite cuando el hombre abandona la sutileza del “juego seductor” y, entre gritos y movimientos cada vez más violentos, le demanda “que se encuere” para violarla frente a las demás prostitutas. ...¿Perfume de gardenias, tiene tu boca?... Tras un brevísimo forcejeo, la joven deja de resistirse y pide, lastimera, que al menos la degradación se lleve a cabo de manera privada, en uno de los cuartos del burdel (“¡Vamos adentro entonces!”). En un viraje narrativo que completa el sentido de los intercambios del punto de vista de la cámara, escuchamos esta última declaración en *off* al tiempo que, desde aquel plano general en ligero picado, vemos de nuevo a La Manuela observando la escena, angustiado y contrahecho, a través de la ventana.

Volviendo a un encuadre “objetivo” anterior, lo vemos alejarse sigilosamente y dirigirse rápidamente al fondo del gallinero. (Y, otra vez, lo “acompañamos” mediante un *travelling*). Recoge su vestido y se recarga en la jaula en la que originalmente se escondiera.

---

<sup>55</sup> Al respecto, resulta imprescindible la referencia al conocido planteamiento de Michel Foucault sobre las relaciones de poder que, a nivel micro-social, se dan “entre cada punto del cuerpo social” y constituyen la dimensión sobre la cual los poderes hegemónicos se “incardinan”, esto es, los mecanismos de relación que configuran las “condiciones de posibilidad de su funcionamiento”. (Véase “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”, *Microfísica del poder*, p. 157). En relación con la problemática de género, dicha idea puede retomarse para plantear que el orden sexual y la cosmología androcéntricos y hegemónicos se “materializan” “encarnándose” en los individuos (en sus esquemas de percepción, de conocimiento y autorrepresentación, en sus cuerpos, conductas y formas de relación consigo mismos y con los demás seres) de maneras específicas y produciendo relaciones de dominación particulares que “reproducen” de distintas formas los esquemas, parámetros y regulaciones de dichos discursos hegemónicos.

Mira fijamente en dirección a la ventana y en su rostro se dibuja un gesto dubitativo y ansioso; mira su vestido y comienza a plancharle con la mano los holanes arrugados y a quitarle el polvo. El ambiente apacible, iluminado únicamente por lo que se adivina es la luz lunar, y el silencio que predomina en el ambiente, contrastan increíblemente con el colorido, el ruido y la sensación “espectacular” -de espectáculo trágico- de las escenas del interior del prostíbulo.

Pareciera sugerirse, entonces una metáfora de la “caída” del personaje. Como si, en esos instantes, lo que se aproxima es su entrada al Infierno (y recordamos, otra vez, la cita al inicio del filme: “¿...dónde queda el lugar que los hombres llaman Infierno?”. “Debajo del cielo”. ¿En las entrañas del burdel?). El travesti pasará del gallinero, espacio abierto de naturaleza cultivada, al espacio cerrado y cultural de la casa de citas que encierra dentro de sí el peligro de la violencia humana, fungiendo él mismo como una figura transicional dentro de la historia cuyo rol será posteriormente el de modificar roles y situaciones. (El cordero de Dios, símbolo de Cristo, era “una figura destinada a vencer el mal y el pecado, que estaba simbolizado por las bestias”<sup>56</sup>...).

Pancho repite su demanda. “La Japonesita” permanece rígida y en silencio, mirándolo con recelo. Por un segundo, su resistencia muda parece suficiente para que él abandone su intención vejatoria. El joven camionero le pide, entonces, “que traiga a La Manuela”. (En ese momento la música termina, aumentando la tensión narrativa). Mientras exige la presencia del travesti, vuelve a acercarse “seductoramente” (acariciándola y hablándole en voz baja y sensual) y ella expresa otra vez goce (¿por entre los hilos de la resistencia a la violencia, se insinúa aún el deseo?). Pancho se mofa de la excitación femenina (se puede humillar a través del desprecio) y, burlón, reclama de nuevo a La Manuela. La corporalidad y gestos de ambos recrean ante nuestros ojos, en un par de segundos, la situación entera que ha venido

---

<sup>56</sup> *Diccionario de La Biblia*, W. R. F. Browning, p. 106. [Entrada sobre **Cordero de Dios**].

desarrollándose: ella comienza expresando rigidez, él finge acercársele deseoso y ella lo permite; después, la desprecia agresivamente en una implícita burla del deseo traslucido detrás de la inicial frialdad.

“La Japonesita” reitera la supuesta ausencia del padre, lo cual provoca el regreso de Pancho a la actitud violenta y la exigencia de que ella se desnude. La joven intenta disuadirlo aludiendo a la obligación del honor masculino -el cumplimiento de la promesa original de no “armar bronca”- (“¡No seas poco hombre! ¿Qué no tienes palabra?”) y apelando al comportamiento del hombre en términos de una “masculinidad verdadera” -que cumple sus promesas-. La respuesta de él (“¡Sí tengo, y prometí que hoy mismo te iba a echar!”) alude a otro de los rasgos de la hombría, la dominación sexual de los entes femeninos. El diálogo resulta por demás interesante puesto que expresa, en un par de frases sencillas, el carácter complejo de la masculinidad y de los supuestos de la identidad masculina.<sup>57</sup>

Pancho insiste, cada vez más violentamente. “¡Está bien!” grita sorpresivamente ella anunciando su renuncia a la resistencia y, en un gesto de resignación desesperada, aceptando la humillación absoluta (pública). “¡De una vez entonces!”, vocifera soltándose violentamente de las manos del hombre, lo mira en silencio un instante y comienza a desvestirse. Tras la declaración y justo en el momento en que, en un estado de tensión absoluta, prevemos una terrible escena, se escucha la sorpresiva voz en *off* de La Manuela proveniente de algún punto impreciso fuera de cámara: “Pónganme “El relicario”, chiquillos”...

---

<sup>57</sup> Ser “muy hombre” (un hombre “verdadero”) implica mantener siempre el “honor” masculino. La súplica de “La Japonesita” alude al ejercicio del Deber-ser masculino en los términos de lo “moralmente correcto”: la afirmación y reafirmación de la masculinidad conlleva el respeto y mantenimiento de las promesas hechas, es decir, el ejercicio y demostración de la cualidad de “razón” -equilibrio, ordenamiento, etc.- atribuida a los entes masculinos como una de sus características fundamentales. (Respecto al tema de la “razón” -principio de “orden”- como facultad esencial de la masculinidad, véase Guiraud, *op. cit.*, pp. 61 y 62). La actitud y discurso de Pancho refieren, por el contrario, a la complejidad contradictoria que conlleva aquel Deber-ser en la práctica. Puesto que ser “muy hombre” implica defender el propio “honor” a toda costa, resulta lícito ejercer violencia sexual para demostrar, con ello, su virilidad anteriormente “puesta en duda” por haber sido descubierto llorando. La defensa del “honor” debe llevarse a cabo incluso en el caso de que la reafirmación de la masculinidad implique violar a una mujer.

*“...y aquí donde es el Infierno tenemos que permanecer”. El poder de la seducción*

En el siguiente plano general, La Manuela aparece 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”<sup>58</sup>... 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 está por “cornearla” sanguinariamente-. Las imágenes de seducción y pasión se unen ahora con la imagen de la sangre configurando un “anuncio” de tragedia. La Manuela, cordero de Dios y ángel caído a la vez, “encarnado” en una estampa de “ritual popular” (que, me parece, funciona aquí como referencia del carácter “humano, 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 pícaro 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, expectantes. 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. Desde que comenzara la secuencia la cámara ha reinstaurado la posición de

---

<sup>58</sup> *Diccionario de La Biblia*, p. 404. [Entrada sobre **sacrificios**].

observadores-voyeurs en nosotros y contemplamos, cual testigos de una obra teatral (que irá tornándose 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 *travelling* de derecha a izquierda siguiendo con precisión los movimientos conjuntos (en sincronía, La Manuela se acerca “acorralando” al otro, quien se aleja, aunque riendo y en una actitud relajada que indica disponibilidad). Al moverse en dirección opuesta a la “natural” en nuestra mirada occidental (puesto que leemos de izquierda a derecha, el movimiento narrativo de la cámara que perceptualmente resulta “lógico” es en tal dirección) se produce un efecto de “inestabilidad” y “desorden” que insinúa el carácter extra-ordinario (fuera del orden establecido) de la situación que ha comenzado a desarrollarse. Frente al ímpetu violento del macho, la astucia de la sensualidad. ¿Estrategia seductora?... ¿táctica?

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, se encuentra ahora en una posición de testigo-voyeur similar a la nuestra. Baja la mirada renunciando momentáneamente a la “complicidad” de observación. ¿Quién la mira? ¿Nosotros... o su padre? La mirada múltiple vuelve a ironizar con nuestro placer visual contemplativo recordándonos, además, el carácter “teatral” -cual nudo de pasiones que se desteje exhibiendo los hilos- de la escena.

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 “cómo embrujado” (no come, no ve, no escucha, etc.) 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”.<sup>59</sup> 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 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.

Encuadrándose desde diversos ángulos la cámara muestra, una y otra vez, la reiteración de la dinámica de “gato y ratón” (acercamiento/retirada) entre ambos hombres. Como si, estando dentro de un cuadro cubista, los observamos “enfrentándose” desde diferentes puntos focales (en este encuadre, por ejemplo, Pancho inicia dando la espalda a la cámara y La Manuela en la posición contraria). ¿Estamos, otra vez, “en todas partes”, viendo al mismo tiempo los mil reflejos del encuentro?

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-, al momento de voltear e indicarle que active el tocadiscos su mirada -fija y pícaramente seductora- ve de

---

<sup>59</sup> De Certeau, *op. cit.*, p. LI.

frente a la cámara (y con ello, a nosotros): “Ya”. Este 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”. Esa breve mirada nos convierte en “cómplices” suyos. De testigos “objetivos” -“ojo omnipresente”- pasamos a ser “sujetos” de la identificación. La cámara no cesa en su empeño irónico. Al mismo tiempo, tal enfrentamiento produce un efecto de “develación” -expresada en aquella sonrisa mordaz- del carácter escénico de la situación.

A primera vista (literalmente) ello activa en 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”<sup>60</sup> al otro incitándolo al deseo prohibido y “burlando”<sup>61</sup> 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-.

---

<sup>60</sup> Tal frase aparece como la primera acepción del verbo “seducir” en el *Diccionario de la Lengua española de la Real Academia Española* (consultado en red: <http://buscon.rae.es/draeI/>).

<sup>61</sup> En el *Diccionario del uso del español* de María Moliner, la primera acepción de “seducir” alude a “Burlar, corromper [o] engañar” a otro. (Consultado en red: <http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?l=es&base=moliner&page=showid&id=70640=>). 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 “rastros” 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”.



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. Concordantemente 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, movimiento que la cámara acompaña haciendo un *travelling*. Tal direccionamiento inusual sugiere nuevamente una metáfora del efecto destabilizador de lo ordinario que el personaje ha venido “creando” a su alrededor.

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 silencio, 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 sonrío 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 magnificante

escenificación performática del acto de la seducción femenina.<sup>62</sup> 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”.<sup>63</sup> Tras haber permanecido oculto (ausente) durante el pasaje anterior, La Manuela reaparece ejecutando (¿)triumfalmente(?) lo que, desde nuestra mirada, parece ser una táctica seductiva que provoca, a la par de 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?

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).

---

<sup>62</sup> 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, *op. cit.*

<sup>63</sup> “La efigie de la seductora”, *De la seducción*, pp. 83-93. Cabe señalar la genealogía del estereotipo de “la seductora”, que se remonta al Romanticismo. Me limito a mencionar este punto pues una detallada explicación al respecto excedería, con mucho, los propósitos del presente ensayo. Para un acucioso estudio del tema véase Dijkstra, Bram, *Idols of perversity: Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*.

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. La cámara vuelve a interpelarnos, ahora de una manera más directa que el anterior guiño de La Manuela “mirándonos”. El mecanismo de la identificación nos implica nuevamente ya no sólo como “cómplices” del personaje sino “dentro” de su mirada. Estamos *aquí adentro*, ¿al lado, en el centro, entre las llamas?

Frente a la respuesta “enamorada” del macho, el travesti recrudece su embate. En concordancia con la anécdota, lo insta a que le pida “un beso en las rodillas [para poder caminar]”. Para este momento, y aunque el plano ha regresado al punto de vista “objetivo”, la repetición de la mirada voyeur se encuentra ya imbricada con la anterior mirada subjetiva y, otra vez, “somos” a la vez “juez y “parte”. 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 trasluce admiración, clama por el contacto (“Bésame las rodillas... Manuelita”).

Al acercarse, el travesti, ironizando pícaramente de 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 paso-doble 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 “infernol” (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 alegremente. 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 “trunfo” 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, su cuñado y su esposa<sup>64</sup>-. Tavo es la figura paternal frente a la cual 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 es similar al de “La Japonesita”. Las dos secuencias que aquí abordo constituyen los puntos climáticos en los cuales se 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, etc.). 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.). Lo mismo con su esposa. Aunado a esta diversidad de comportamientos, frente al dominio

---

<sup>64</sup> En una escena previa, 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, etc.- y, ante el pudoroso recato de la mujer, recula tímidamente sin protestar.

seductor del travesti termina posicionándose en el polo de la pasividad que va “abandonándose” al deseo. Su identidad sexo-genérica va revelándose, tal y como ocurría con la joven prostituta, imbricada dentro de mecanismos y posicionamientos de poder (Véase secuencia de stills 9).

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, etc. 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” progresivamente a Pancho, primero, a “validar” su “feminidad”<sup>65</sup> 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 (Véase secuencia de stills 10).

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!”) responsabilizando 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 sucederán a continuación una serie de planos generales en los cuales, desde la “impotencia limitada” del

---

<sup>65</sup> 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”.

espectador, observaremos su trágica persecución y cruento asesinato a manos de los otros dos (Véase secuencia de stills 11).

### *Consideraciones finales*

Recapitulemos. A lo largo de estas páginas he intentado exponer detalladamente el complejo universo de elementos que subyace en estos dos pasajes. Ambos constituyen el clímax narrativo de la historia en cuanto a la anécdota que cuenta. El análisis minucioso de las dos secuencias revela que, a nivel del relato, en ellas se borda acuciosamente lo que en la esfera del tratamiento de las identidades sexo-genéricas de los personajes puede leerse, más que como simple “inversión” de roles de género, como deconstrucción de las imágenes estereotípicas que inicialmente -y hasta antes de ambos fragmentos- pareciera plantear el filme. Esta deconstrucción se lleva a cabo mediante un tratamiento narrativo que, progresivamente, va develando la dimensión “performativa” de dichas identidades.

“La Japonesa”, que a lo largo de la historia tiene un desarrollo aparentemente estereotípico de un “rol masculino” revela, en la primera secuencia analizada, elementos de pasividad (erotización de la dominación sexual masculina y una pasiva aceptación de ésta) que delatan claramente el abanico de “materializaciones” plurivalentes que conforman su identidad de género, complejizándose así la original alusión estereotípica.

Asimismo Pancho, quien hasta antes de la segunda 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 los tres personajes. En tanto que instantes del desenlace anecdótico de la trama, las dos secuencias constituyen el punto de máxima expresión de la “riqueza” de *El lugar sin límites* en términos del discurso artístico y estético.

En cuanto al tratamiento de la temática de las identidades sexo-genéricas su importancia reside en que, como he pretendido clarificar aquí, ambos fragmentos elaboran y desarrollan 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. ¿La muerte de este Cristo “invertido” “redime a la Humanidad de las consecuencias o castigos debidos a sus pecados”,<sup>66</sup> salvándolos, con ello, “de los peligros del juicio futuro”<sup>67</sup>?

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

---

<sup>66</sup> *Diccionario de La Biblia*, Browning, p. 384. [Entrada sobre **redención**].

<sup>67</sup> *Diccionario de La Biblia*, Browning, p. 408 [Entrada sobre **salvación**].

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. El burdel no era otra cosa que la puerta a ese infierno privado que condena a cada uno y cuyo sufrimiento es, ciertamente, ilimitado, y no hay redención posible.

Averno dentro del Averno. “Sí, pero, ¿en qué lugar?”. “En las entrañas de estos elementos, donde somos torturados y permanecemos siempre. El Infierno no tiene límites...”. Porque el Infierno, es aquí donde estamos. Donde permanecemos.

# ANEXOS

## I. Ficha técnica de la película<sup>68</sup>

Título: *El lugar sin límites*.

Año de estreno: 1978 (Año de producción: 1977).

Director: Arturo Ripstein.

Productor: Francisco del Villar.

Guión: Arturo Ripstein/José Emilio Pacheco/José Donoso/Manuel Puig -su nombre no aparece en los créditos, pero se sabe que colaboró en la escritura original del guión-<sup>69</sup>. Basado en la novela homónima de Donoso.

Fotografía: Miguel Garzón.

Escenografía: Kleomedes Stamatiades.

Decorados: Kleomedes Stamatiades.

Vestuario: Kleomedes Stamatiades.

Edición: Francisco Chiu.

Sonido: Guillermo Carrasco y Ricardo Saldívar.

Duración: 110 min.

Género: Drama.

Color (Eastmancolor).

País: México.

Producción: Conacite II.

---

<sup>68</sup> Tomada del ejemplar en DVD del filme propiedad de la autora del presente ensayo. La ficha puede consultarse en red en diversas páginas. La información más completa se encuentra aquella proporcionada por *Internet Movie Data Base (IMDB)*, <http://www.imdb.es/title/tt0076336/>. NOTA: En ninguna de las fichas de la película consultadas aparece el nombre de la actriz que interpretó al personaje de Nely.

<sup>69</sup> Véase Delgado, *op. cit.*

Reparto: Roberto Cobo (*La Manuela*), Lucha Villa ("*La Japonesa*"), Ana Martín ("*La Japonesita*"), Gonzalo Vega (*Pancho*), Julián Pastor (*Octavio*, "*Tavo*"), Carmen Salinas (*Lucy*), Fernando Soler (*don Alejo*), Emma Roldán (*Ludovinia*), Hortensia Santoveña (*Clotilde*, "*Cloti*"), Blanca Torres (*Blanca*), Marta Aura (*Emma*, *hermana de Tavo*).

## II. Sinopsis comerciales<sup>70</sup>

Family honor, greed, machismo, homophobia, and the dreams of whores collide in a Mexican town. Rich, elderly Don Alejo is poised to sell the town for a profit, needing only to buy a whorehouse to own all the buildings and close the deal. It's owned by a man and his daughter: Manuelita is gay, aging, afraid; he cross-dresses and entertains as a flamenco dancer; he wants to sell and leave. His daughter wants to stay. The return of Pancho complicates things: he's a hothead Alejo tries to control and he scared Manuelita the year before. Things come to a head as Pancho breaks Alejo's hold on him, then flirts and dances with Manuelita and finds himself at risk of being called a "maricón".<sup>71</sup>

This remarkable film presents a critique of macho mexican culture. "La Manuela" played by Roberto Cobo, doesn't want to be a man because she doesn't want to be a "bruto". Pancho and Octavio (his brother in law), represent the typical stereotype of a mexican man: obsessed with appearing "manly", treat women like objects, violent, and controlling.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Incluyo en este apartado un par de sinopsis comerciales tomadas de dos sitios de amplia difusión y consulta actualmente (*IMDB* y *Amazon.com*). Ambas carecen de todo "rigor", seriedad e intención críticas de la película. Por su parte, la sinopsis oficial parafraseada dentro del cuerpo del trabajo vale únicamente como documento enunciativo de la estrategia comercial de promoción de la película -temática que, desde otras premisas analíticas, bien valdría la pena estudiar-. Incluyo las tres dentro de mi trabajo simplemente para hacer una alusión a la pertinencia que, probablemente, podría tener la realización de un análisis que recopilara documentos de este tipo, significativos de la apreciación comercial de los contenidos del filme y que podría, a la par, efectuar un análisis comparativo con las perspectivas que desde la crítica lo abordan. De nuevo, me ciño a referir una línea de investigación alumbrada por el desarrollo de la mía.

<sup>71</sup> Sinopsis de la página en inglés de *IMDB* (en la versión en español, no aparece resumen alguno de la historia), <http://www.imdb.es/title/tt0076336/plotsummary>.

<sup>72</sup> Sinopsis de la página de la compañía comercial estadounidense *Amazon*, <http://www.amazon.com/El-lugar-sin-Limites/dp/B002WP6E6U>.

### III. Síntesis de datos importantes sobre la difusión y recepción mediática -en periódicos y revistas- y dentro del ámbito institucional cinematográfico contemporáneos a su estreno

*El lugar sin límites* se estrenó en la ciudad de México el viernes 28 de abril de 1978 en el cine Roble.<sup>73</sup> Antes del estreno comercial fue proyectada el domingo 23 dentro de la X Muestra Internacional de Cine de Primavera de ese año, que se llevó a cabo en el mismo lugar.<sup>74</sup> En su reseña de la Guía de Espectáculos de la revista *Proceso*, Nadia Piemonte refiere, además del Roble, otros siete cines (el Dolores del Río, el Cuitláhuac, el Virgo, el Palacio, el V.M. Mendoza, el Teresa y el Carrusel) en los cuales, durante junio, aún se proyectaba el filme.<sup>75</sup>

Aunado a esto, *El lugar sin límites* fue una obra muy favorablemente reseñada en periódicos<sup>76</sup> y ganó tres Arieles ese mismo año<sup>77</sup> (sin contar con los varios premios que le fueron otorgados en los festivales de San Sebastián, España, en el '78, y en el de Cartagena, Colombia, en el '79).<sup>78</sup>

---

<sup>73</sup> V. *El Heraldo de México*, 27 de abril de 1978, p. 8; *El Nacional*, 27 de abril de 1978, p. 15; “Ficha técnica de *El lugar sin límites*”, página de la Filmoteca de la UNAM: <http://www.filmoteca.unam.mx/cgi-bin/filmoteca/busqueda.pl>; *Unomásuno*, 27 de abril de 1978, p. 20; Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano*, p. 417.

<sup>74</sup> V. *El Heraldo de México*, 23 de abril de 1978, p. 6; *El Sol de México*, 24 de abril de 1978, pp. 1 y 4; *Unomásuno*, 3 de mayo de 1978, p. 24.

<sup>75</sup> V. Piemonte, *op. cit.*, *loc. cit.*

<sup>76</sup> V. Por mencionar sólo algunos ejemplos: *El Sol de México*, 24 de abril de 1978, pp. 1 y 4; *Unomásuno*, 29 de abril de 1978, pp. 11 y 12, y 4 y 11 de mayo, pp. 25 y 24, respectivamente.

<sup>77</sup> Por mejor actuación protagónica (Roberto Cobo), mejor coactuación femenina (Lucha Villa) y mejor coactuación masculina (Gonzalo Vega). V. García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, pp. 325 y 326, y <http://www.filmoteca.unam.mx/cgi-bin/filmoteca/busqueda.pl>.

<sup>78</sup> V. <http://www.filmoteca.unam.mx/cgi-bin/filmoteca/busqueda.pl>, y Paz Gago, José María, “Escritores de cine. Nuevo cine y nueva narrativa latinoamericana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 29, 2000, <http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/fli/02104547/articulos/ALHI0000110043A.PDF>, p. 21.

Otro dato aledaño y más actual es significativo de la celebridad que el filme continuó teniendo dentro de nuestra sociedad, aún en épocas recientes. En su número 100 de julio de 1994 la revista *Somos*, publicación monográfica mensual dedicada a la promoción del cine mexicano desde 1991, de amplia lectura en la ciudad de México, catalogó *El lugar sin límites* en el número 9 de su lista de “Las cien mejores películas del cine mexicano” (Véase <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>). Este dato destaca no sólo por tratarse de un suplemento cultural de cierta importancia dentro del ámbito mediático capitalino de épocas recientes. En un sitio en web español que se autodescribe dedicado al estudio “del cine y el audiovisual latinoamericanos y caribeños”, aparece dicha referencia dentro de la ficha técnica de la película -si bien, no se menciona que proviene de aquella revista-. (Véase *Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño*, Fundación Española del Nuevo cine latinoamericano (FNCL), <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=2154>). Cito este curioso punto pues me parece descriptivo de la difusión que tal listado parece haber tenido -que, considero, sugiere la difusión de la apreciación comercial de su importancia dentro de nuestra cinematografía-.

#### **IV. Descripción de secuencias**

##### **IV. I Secuencia 1. *La ¿seducción? del poder***

Es de noche. Dentro del burdel se respira un ambiente silencioso (La Manuela y Lucy juegan baraja, Nely y Cloti piden música y “La Japonesita” observa a todos desinteresadamente). Pancho y Tavo arriban al recinto dando bocinazos con el claxon del camión rojo de aquél. Sin poder verlos, escuchamos el sonido insistente y vemos en primer plano el gesto aterrorizado de La Manuela mientras se levanta, lívido, de la silla en la que estaba. Un siguiente plano medio nos muestra a “La Japonesita” que voltea hacia el fuera de cuadro donde se encuentra su padre. La cámara acompaña a este último al tiempo que se aleja de la mesa y, ansioso, hace prometer a la joven que no los dejará entrar. Mientras se da ese diálogo, observamos el gesto preocupado y serio de Lucy, mirando fijamente y con angustia al travesti. Padre e hija se miran, y después él corre a esconderse en el gallinero situado junto al cuarto principal del burdel.

En el siguiente plano medio, “La Japonesita” sale del cuarto y corre hasta la puerta del zaguán; abre la rendija y, tras hacer prometer a los hombres que no “armarán bronca”, los deja pasar. A continuación los vemos, ya adentro, junto al extremo izquierdo de la barra principal del cuarto (Pancho recargado sobre ella y al lado derecho su cuñado, de pié) y a “La Japonesita” de espaldas marcando los límites. Mientras, Nely se acerca y se deja acariciar por Tavo en una actitud “gozosa”. Pancho se mofa de la falta de música. “La Japonesita” sale del encuadre en dirección a donde se adivina que está el tocadiscos. Activa la música y empieza a escucharse “Perfume de gardenias”. Tavo y Pancho brindan. Aunque Nely se encuentra entre ambos y acerca su vaso cuando se disponen a hacerlo, ellos se limitan a entrechocar los suyos entre sí ignorándola y demarcando, con ello, que su trato hacia ella parte de considerarla como un ser anónimo y de carácter instrumental. Luego Tavo y Nely comienzan a bailar. Pancho sale del encuadre (en dirección a donde se adivina que está el tocadiscos y, en frente, “La

Japonesita”) y acompaña su andar con una mirada lasciva a las nalgas de Nely que repite el gesto de “lujuria avasallante” anteriormente dirigido a la otra.

En otro plano medio, entra en el encuadre y se recarga en el extremo derecho de la barra, ahora en una posición “abierta” y en una postura corporal marcadamente sexual: sin moverse, pero con el pecho erguido y “mostrando” la pelvis, sonriendo y mirando fijamente a “La Japonesita” quien, de espaldas a la cámara y de lado en relación a él, lo mira desdeñosamente y se incorpora quedando en una postura tensa. “Yo quiero bailar contigo”, dice. “Pero yo no. Me dijeron que bailas muy mal”, contesta ella en un tono impasible al tiempo que se vuelve y lo mira desafiante y con un gesto frío. “Lo mismo me dijeron de ti”, replica Pancho sin dejar de mirarla y sonreír con gesto malicioso. El duelo de miradas continúa en silencio un instante. A continuación él realiza un sorpresivo movimiento de “avance” directo, al cual ella responde revelando un asomo de lujuria contrastante con su anterior inexpresividad y lejanía.

El primer plano subsecuente muestra a Cloti en una actitud voyeur y, a la vez, de temerosa expectación. En otro primer plano sucesivo vemos a la pareja bailando. Se miran de frente entrecerrando los ojos, él rodea fuertemente su cintura con los brazos y ella se mantiene rígida con los suyos pegados al cuerpo. En una de las vueltas, él le besa el cuello y rodea su torso con un brazo pegándose más al cuerpo femenino. Cuando ella sube la cara y recarga el mentón en el hombro masculino, se descubre su mirada asustada. Ésta sorprende al espectador por el contraste con la actitud de hace unos segundos.

A continuación, un plano general nos muestra a La Manuela en cuclillas dentro de una de las jaulas del gallinero apenas iluminado por la luz que sale de la ventana del cuarto. Se levanta y se aproxima sigilosamente, se asoma y mira por ella con curiosidad. El siguiente plano medio nos devuelve al interior del cuarto. Las dos parejas (Pancho/“Japonesita” en primer plano y Tavo/Nely en segundo) bailan al compás del bolero que continúa

escuchándose. Mientras dan vueltas, Pancho acaricia el torso y nalgas de “La Japonesa” en una actitud notoriamente sexual. Ella lo mira ahora de frente entrecerrando los ojos en un gesto que ya no parece indicar miedo sino, otra vez, deseo -y ahora, incluso goce-. Pega el vientre a la pelvis masculina y, en cierto momento, le rodea los hombros con sus brazos, acercando ahora el torso y empieza a acariciarlo también fogosamente.

Tras un fugaz plano medio en el que atestiguamos (aún desde dentro del cuarto) la mirada mortificada del travesti, la cámara cambia a un primer plano subjetivo general en el cual, desde su mirada, volvemos a ver a las parejas bailando. Entre Pancho y “La Japonesa” continúa la “seducción”. Cuando él la carga de pronto, en un movimiento fuerte, ella se desprende de sus brazos y lo empuja, pero riendo y en una actitud lúdica. Los otros dos bailan sin enfrentarse. Luego, con una rapidez vertiginosa, se repiten ambos encuadres, y vemos la continuación de la danza de las parejas.

El plano medio subsiguiente nos muestra a Lucy en un gesto voyeur que repite el que previamente observamos en Cloti. A continuación, en un primer plano Pancho manifiesta, entre caricias, su intención de violar a “La Japonesa”. Mientras habla, mantiene una actitud y una corporalidad explícitamente sexuales: le besa el cuello, le “encima” totalmente el cuerpo y la acaricia con movimientos progresivamente más fuertes (ejerciendo cada vez más presión muscular). La joven primero conjuga declaraciones verbales de ira y temor con expresiones corporales, gestuales y de voz (mirada entrecerrada, gemidos, hablar susurrando, seguir acariciando a Pancho) que indican placer. Cuando él dice “Me las vas a pagar”, su postura se vuelve súbitamente rígida, retira sus brazos de los hombros masculinos y los pega al cuerpo manteniendo, sin embargo, los ojos entrecerrados y el gesto placentero. Pancho continúa: “Shh. No te alborotes”. Ella suspira débilmente. “Aquí no hay por qué asustarse”. Al decir esta línea la toma del cabello fuertemente y “La Japonesa”, con ojos entrecerrados, gime y a la vez lo empuja suavemente con la mano izquierda. “Dime, ¿qué te traes?”, pregunta. “Que si



vamos a ser amigos... tenemos que emparejarnos antes”, responde él besándole el cuello. Ella vuelve a rodearle el cuello y suspira gimiendo, aunque su mirada expresa una mezcla de deseo y temor. Mientras le contesta (“Ay, ¿yo qué te hice?”) gime y sus gemidos aumentan de volumen, incrementándose con ello el tono sexual y de placer que sugiere la imagen.

El hombre sigue hablando (“Tú me viste llorar”) acercando cada vez más su rostro. Al responder (“¿Y qué? ¿Y qué con eso?”), “La Japonesita” pega los labios a los de él y entrecierra más los ojos, como si fuera a besarlo, y sus últimas palabras se entremezclan con la exhalación de un largo gemido que insinúa, a la vez, excitación sexual y un sollozo. “Que ahora me toca verte chillar a ti”, sentencia Pancho y, luego, la besa. Ella responde besándolo también, fogosamente. “Te dejé entrar porque prometiste no armar bronca”, replica gimiendo. “Y ahora tienes que cumplir tu palabra”. Mientras dice esto último, baja las manos y vuelve a la actitud defensiva de instantes anteriores. “Yo no quiero bronca. Pero te voy a ver chillar...”, responde Pancho al tiempo que frota su nariz contra la otra, quien lo mira y suspira. “...Y me voy a reír yo”, termina diciendo mientras ella pega más su cuerpo al masculino, gime intensamente, alza las manos y, tras un momento dubitativo, vuelve a rodearle el cuello con los brazos.

Subsecuentemente, la cámara repite rápidamente el encuadre de la mirada objetiva que observa a La Manuela “desde dentro” del cuarto y, en seguida, aquel que alude a su mirada mediante un primer plano subjetivo. “Enmarcados”, nosotros, dentro de éste, continuamos siendo testigos de la actitud de “La Japonesita”. Las dos parejas siguen danzando. El bolero termina. En un par de segundos sin música, Pancho la acaricia muy lascivamente y ella mira al horizonte, rígida y con gesto temeroso. Da inicio “Mambo no. 8”. Tavo y Lucy caminan dirigiéndose hacia la puerta que da al patio principal (desde donde se accede a los cuartos de las prostitutas). Mientras, Pancho se sienta en una postura completamente “abierta” y que denota “fortaleza física” (con las piernas abiertas y el pecho erguido) y “jala” a “La

Japonesita” sentándola en sus piernas. Ella sonríe, se deja acariciar y lo acaricia vorazmente. Al pasar junto a Pancho, su cuñado lo insta a ir también a un cuarto con la joven prostituta. Él se niega y aquéllos salen del encuadre. Pancho y “La Japonesita” prosiguen acariciándose, mirándose de frente, y el tono sexual de su contacto se agudiza. Él mete la mano entre sus piernas alzándole el vestido; ella lo besa con vehemencia, su sonrisa se agranda y luego se le oye reír fuertemente. Se levantan, tocándose lujuriosamente uno al otro. De repente, la actitud de Pancho vira sorprendentemente dejando de lado el acercamiento “seductor”. Jalándola fuertemente del escote del vestido, empieza a gritarle demandándole que se desnude (“¡Ven pa’ acá!”, “¡Ya!”). Forcejean. La carga y ella solloza respondiendo con un tono entre iracundo y lastimero (“¡Suéltame!”). Sus movimientos y actitud se vuelven progresivamente más violentos. Proporcionalmente, la postura de la joven va rigidizándose y en su rostro se incrementa la expresión de enojo y miedo.

A continuación la cámara cambia a un plano general en ligero picado que repite aquel que, desde dentro del cuarto, nos mostraba la reacción de La Manuela ante la escena. Va aproximándose hasta quedar fijo en un primer plano del marco de la ventana y vemos de cerca su mirada profundamente apesadumbrada, su postura rígida y gesto de gran angustia. En *off* escuchamos a “La Japonesita” que se rinde e intenta evitar por lo menos la humillación pública (“¡Vamos adentro entonces!”) y los gritos de Pancho que expresa ya sin ambages su intención (“¡No. Tiene que ser aquí, delante de estas!” “¡Aquí mero, pa’ que vean!”). Ella responde apelando a su civilidad (“¡No seas animal!”) y él afirma claramente su machismo (“¡Ya cállate. No me gusta que hablen las viejas!”).

El siguiente plano general nos muestra al travesti alejándose de la ventana. Una vez en el fondo del gallinero, recoge su vestido y empieza a limpiarlo. A continuación regresamos al plano medio en el que el enfrentamiento continúa. “¡Órale. Baila y encuérate que me quiero divertir!”, demanda Pancho. “La Japonesita” permanece sin moverse y mirándolo fijamente,

recelosa y asustada. “¡Ya! ¿Qué no vas a encuerarte?”... “¡Ni sabes bailar ni un carajo!”... “¿Dónde está La Manuela?”. La música termina. Ella le niega al padre mintiéndole su ausencia y se voltea dándole la espalda. Él la jala del brazo acercándola hacia sí, ella mira tristemente hacia abajo. La toma del cuello y la acaricia y ella, con los ojos aún entrecerrados, exhala un breve y suave suspiro. Luego la empuja, manteniéndola firmemente detenida del escote y burlándose. “¡¿Y tú que te creíste, que vine a verte a ti?! ¿Con esa cara que tienes de pedo catarriente?”. Ella lo mira de frente, triste y a la vez, temerosa. “No. Vine a ver a La Manuela. ¡Ándale, vete a llamarla! Dile que venga a bailar. Que yo quiero verla”. La joven intenta irse, él la detiene tomándola firmemente del brazo. Ella pretende alejarse otra vez, Pancho vuelve a impedirselo tomándola de nuevo por el escote y “zarandeándola” mientras ella ruega. “¡Te digo que mi papá no está aquí. Se fue pa’ San Juan!”.

La negativa provoca el regreso de la intención de violencia física. “¡Pues si no es con ella, tú vete bajando los calzones pero ya!”, grita el hombre al tiempo que intenta subirle la falda y bajarle la ropa interior. Ella busca contrarrestar los violentos movimientos agarrándole las manos con las suyas para alejarlas de su cuerpo. “¡No seas poco hombre! ¿Qué no tienes palabra?”. “¡Sí tengo, y prometí que hoy mismo te iba a echar!”, replica él. “¡Sí. Pero allá adentro!”. “¡No, cuál adentro!”, “¡Aquí, te digo. Aquí!” grita Pancho exasperado. “¡Está bien! ¡De una vez entonces!”, grita ella desprendiéndose con violencia del cuerpo masculino. Lo mira y empieza a desvestirse. Acto seguido escuchamos, en *off*, la voz de La Manuela pidiendo “El relicario”.

#### **IV. II Secuencia 2. *El poder de la seducción***

Plano general. El travesti recargado en el quicio de la puerta que da al patio en el cual se encuentra el gallinero, sonriendo maliciosamente. Desde una sorprendida y alegre voz en *off*, Pancho exclama: “¡Ámonos!”. La cámara cambia a un plano americano en el que lo vemos,

así como a “La Japonesita” y a Cloti, sorprendidos y expectantes. Sonríe y mira fijamente al travesti (Cloti los observa) mientras celebra divertido la entrada del otro hombre (“¡Aquí se curó la enferma!”). “La Japonesita” mira hacia abajo con gesto de frustración; le cuelgan del hombro los tirantes del brassiere y del vestido. Encuadrado en un plano medio, el travesti se acerca caminando hacia Pancho. Su sonrisa es ahora más amplia, y en su mirada el gesto seductor es aún más claro. Lo mismo los movimientos sinuosos y lánguidos de su cuerpo - camina lentamente, “bamboleándose” al andar. “Yo salgo hasta el final. Yo soy el plato fuerte, corazón”.

Volvemos de súbito al plano americano que expone la reacción jubilosa de Pancho. “La Japonesita” se sube los tirantes del vestido y la prenda íntima y se retira hacia el fondo, cabizbaja. La cámara regresa al plano medio en el que La Manuela continúa caminando hacia él. Cambiamos de nuevo al plano americano en el que el hombre le contesta, riendo: “Y el más sabroso”. Cloti se levanta y se dirige al tocadiscos. El travesti la detiene: “No, Cloti. No pongas eso. Porque pensándolo bien... lo que les voy a bailar...” y, mientras habla, va recorriendo lentamente el cuerpo de Pancho con la mirada.

Un siguiente plano medio nos muestra a Pancho de pie, de espaldas a la cámara y situado en el lado derecho del encuadre. La Manuela, también de pie y posicionado del lado izquierdo, comienza a caminar a su alrededor; él responde alejándose y dan vueltas hasta que se invierten las posiciones, quedando otra vez uno frente a otro. Mientras camina (y la cámara lo sigue haciendo un *travelling*) el travesti sigue hablando, mirando fijamente y con una sonrisa coqueta al otro: “...es la Leyenda del beso... que es más dramática todavía...” (aquél ríe). Se recarga en la barra. “...Pero tú me tienes que acompañar...” (empieza a mover la mano derecha haciendo figuras sinuosas), “...porque es un baile, donde una mujer *muy* bella encuentra dormido a un jovencito en el bosque...”. Al decir “muy” acerca el rostro y el torso. “...Pero *muy, muy* guapo...”. Vuelve a acercarse. Pancho lo detiene suavemente con un brazo

aunque mantiene la postura relajada. “...Pero que está como embrujado... Y el pobre, ni ve...ni oye... ni come...” (gesticula imitando el ver, oír, comer), “...ni...nada”. Entre estas dos últimas palabras, exhala gemidos de evidente tono sexual al tiempo que aproxima rápidamente más su rostro, el otro se aleja más, riendo.

“Pero entonces...”. La cámara cambia a un primer plano en el cual vemos la reacción frustrada de “La Japonesita”, al tiempo que la voz en *off* de La Manuela continúa narrando: “...Dice la leyenda... que él va a volver a vivir...”. Nuevo primer plano. El travesti y Pancho, uno frente a otro y de lado respecto a la cámara. Aquél: “...cuando una mujer muy bella... Pase por ahí...” (se acerca ligeramente al otro, quien se aleja riendo), “...Por ese bosque...” (se repiten ambos gestos), “...Donde él está... como dormido...”. Dice aproximándose de nuevo. El otro retrocede cada vez menos; súbitamente, vuelve a marcar distancia dándose la vuelta y alejándose otra vez mientras replica incómodo “Pero ¿y yo que diablos hago?”.

“Espérate”. En el nuevo plano medio vemos a Pancho relajándose, erguido y haciendo un gesto de divertida complacencia. El travesti, de frente, está ahora recargado en el respaldo de una silla junto a la cual hay otra silla y una mesa. Da la vuelta rodeando la mesa; luego la aleja de sí y hace lo mismo con una de las sillas. “Tú... te quedas sentadito aquí” dice señalando la silla restante, “acariciando” el respaldo con movimientos sinuosos y ampliando su sonrisa. Se acerca al otro, quien se aleja, y dan vueltas rodeando el mueble. Pancho se sienta quedando enmarcado del lado izquierdo del encuadre y enfrente de él (“encuadrándose” del lado derecho) La Manuela de pie. “¡Pinche Manuela!”, espeta riéndose, aunque su mirada embelesada y postura indican comodidad y un asomo de deseo (aún muy sutil). “Aquí... En medio de la pista”, responde éste manteniendo la mirada fija y seductora al tiempo que sus movimientos corporales se vuelven más sinuosos (más lentos y suaves). Pide a Cloti que ponga el disco con la pista de “La leyenda del beso”. Recargado sobre el respaldo de la silla, en una postura erguida y “mostrando” el cuerpo—sacando el pecho-, al momento de voltear e

indicar a la prostituta vieja que debe activar el tocadiscos, su mirada -fija y coquetamente seductora- ve de frente a la cámara: “Ya”.

En un fugaz plano americano vemos la reacción de Cloti, quien pone el disco y mira al travesti con un gesto de solícita complacencia, y de “La Japonesita” quien mira todavía hacia abajo, tristemente. Sigue un plano general que continúa el anterior plano medio: Pancho, sentado, situado del lado izquierdo del encuadre; La Manuela, de pie y del lado derecho. Aquél sonríe y se mantiene en una postura abierta -las piernas abiertas, las manos sobre los muslos-. El travesti lo mira fijamente y sonriendo, mientras suenan las primeras notas de “La leyenda del beso”.

Camina hacia el fondo del cuarto, moviendo las caderas al ritmo de la música. Entre un breve silencio y la continuación de la pieza, suspira arrastrando las palabras (“¡Ayy, Pancho!”). Pancho le contesta, burlón: “¡Hija de tu...!”. Él prosigue su relato: “Está cayendo la tarde... Y una mujer *muy divina* (al decir estas dos palabras, se pasa las manos suavemente por el torso y las caderas)... estaba recogiendo flores en el bosque (mueve las manos haciendo gestos alusivos a la historia)... Y se perdió... Y ¿qué ve de repente?... pues al hombre (señalando al otro con los brazos) más primoroso del mundo... Pero qué desgracia... parece que está todo muerto (se toma el rostro con las manos y hace un gesto de dolor)... Y se acerca... Así (camina en dirección hacia Pancho, recorriéndose de nuevo el torso con las manos)... Así... Y lo mira (lo observa fijamente y sonriendo con malicia)... Y le gusta tanto, que aunque él está muerto, le dan ganas de darle un besote... Y se acerca...” (intenta besarle el cuello, a lo cual el otro responde empujándolo y gritando, ofendido).

Se detiene y permanece sin moverse un instante, mirando al otro con un gesto de ofensa ante su rechazo. Luego le dirige una mirada coqueta al tiempo que continúa relatando la historia: “...Y lo besa... Y ella se está yendo (camina hacia la barra)... cuando él se despierta (se voltea y se recarga en el mueble)... No estaba muerto...”. En silencio, gira

dando una vuelta recorriendo la barra de derecha a izquierda. La cámara acompaña este movimiento haciendo un *travelling*. “Y él le pide a ella que le dé un beso en los ojos, para ya no ser ciego... (camina otra vez hacia Pancho)... Sí... Un beso en los ojos... para ya no ser ciego”. Al terminar la frase, acerca su rostro al de aquél, frunciendo los labios y mirándolo. El otro lo mira en silencio, reticente.

Encuadrado en un nuevo plano americano y en una breve pausa de la pieza musical, La Manuela sube las manos y las recarga en la cadera haciendo un mohín de enojo: “¡Ay viejo... Tú me tienes que decir... «¡Bésame en los ojos, mi amor!»” mientras aproxima más su rostro y entrecierra ligeramente los suyos. En el siguiente plano medio, Pancho se resiste momentáneamente. Sonriendo, espeta burlón: “Yo no te digo nada, pinche jotón”. Sigue un plano general que lo encuadra situado en el lado izquierdo, sentado. La Manuela, de pie y al lado suyo, replica: “Pues si no me lo dices, ya no bailo”, girando y dándole la espalda y repitiendo el anterior gesto despectivo. El otro se retracta: “Bueno... bueno... Bésame los ojos, ¡vieja puta!”. Al insultarlo riéndose, le da una fuerte nalgada. El travesti sonríe y se aleja bailando.

El encuadre se abre: el travesti se aleja danzando elegante y sinuosamente y recreando los movimientos de un baile flamenco, dirigiéndose a la barra. Gira nuevamente recorriéndola de derecha a izquierda y la cámara vuelve a seguirlo haciendo un *travelling*. Termina de girar al llegar al extremo, se detiene un segundo al compás de una pausa de la música y mira a Pancho entrecerrando los ojos y sonriendo pícaramente con la mitad de la boca. “Entonces... la mujer divina... *esa* mujer divina (recorriéndose el torso con las manos)... Nada de eso que tú dices...”. Camina otra vez hacia Pancho, con paso elegante y firme. Se sitúa detrás de la silla donde éste se encuentra sentado, pega la pelvis a su espalda y le acaricia el cabello con ambas manos. Le “jala” la cabeza hacia sí, gesto que él permite entrecerrando ligeramente los ojos. Cuando va a besarlo, el otro se niega nuevamente gritando con violencia. Encorva el

cuerpo en una actitud temerosa y se aleja un poco. Estando de espaldas a Pancho, lo mira de reojo y sonríe tímidamente. A continuación, un nuevo plano medio repite la disposición en la que el “macho” está sentado del lado izquierdo del encuadre y el travesti, de pie frente a él, del lado derecho. El relato continúa: “Y él ve... por primera vez... lo divina que ella es (dice esta última frase alentando las palabras, acariciándose el cabello y la cabeza con las manos y entrecerrando los ojos)... Y le pide que le dé un beso en las rodillas (alza una de las manos y cierra el puño con vehemencia; la otra se mantiene en la posición anterior)...”. Sigue un primer plano que muestra la reacción de Pancho, mirando al otro y ahora declaradamente embelesado.

Prosigue un plano americano que los encuadra en las mismas posiciones antes descritas, aunque ahora Pancho aparece casi totalmente de espaldas a la cámara -sólo podemos ver una franja de su rostro- y La Manuela, casi de frente a aquélla. “Un beso en las rodillas... para poder caminar (se encorva ligeramente con los brazos pegados al cuerpo y entrecierra los ojos en actitud de coquetería)...”. Pancho permanece en silencio. El travesti apoya la mano derecha en el respaldo de la silla y, con gesto serio, lo mira detenidamente mientras reclama: “¡Ándale güey, pídemelo”, acercando el rostro. Con voz temblorosa, mirada brillante y sonrisa tímida, aquél responde: “Bésame las rodillas...”. Otro cambio de la cámara a plano general nos los muestra en las posiciones ya mencionadas (Pancho del lado izquierdo, La Manuela del derecho). La actitud del primero evidencia ya claramente deseo. Le habla ahora con un tono tímido: “Manuelita...”.

El relato culmina. “Entonces ella, tan buena que es... se agacha a besarle las rodillas (da un giro)... Pero como es cegatona... ¡se equivoca! (dice en un tono a la vez inocente y pícaro)”. Camina rodeándolo hasta situarse detrás de él. En un rápido movimiento, se acerca y le besa el glúteo izquierdo. El otro lo avienta con violencia y se levanta de la silla gritando “¡Ohh!”. El travesti huye dando giros, Pancho lo persigue caminando detrás suyo.



Súbitamente, se detienen quedando uno frente al otro. El rostro de Pancho expresa enojo y frialdad; el travesti lo mira fijamente, dubitativo. Luego, sincronizándose con los últimos compases de “La leyenda del beso”, da tres giros y, tras hacer una reverencia, termina su baile con las dos manos alzadas y en actitud triunfante. Se miran en silencio unos segundos. Inicia otra pieza española (un paso-doble), “El beso”. La Manuela “agarra” firmemente a Pancho por los hombros, y comienza a bailar con él quien, después de un brevísimo instante de duda, comienza a bailar también. Los observamos bailando y dando vueltas, encuadrados en un plano medio. La cámara los sigue haciendo un *travelling*.

El travesti ríe a carcajadas y en actitud lúdica. Pancho se mantiene frío al principio -si bien, sonrío- pero su postura corporal va relajándose segundo a segundo hasta terminar riéndose igualmente. Súbitamente, se detienen quedando uno frente al otro. El rostro de Pancho expresa enojo y frialdad; el travesti lo mira fijamente, dubitativo. Luego, sincronizándose con los últimos compases de “La leyenda del beso”, da tres giros y, tras hacer una reverencia, termina su baile con las dos manos alzadas y en actitud triunfante. Se miran en silencio unos segundos. Inicia otra pieza española (un paso-doble), “El beso”. La Manuela “agarra” firmemente a Pancho por los hombros, y comienza a bailar con él quien, después de un brevísimo instante de duda, comienza a bailar también. Los observamos bailando y dando vueltas, encuadrados en un plano medio. La cámara los sigue haciendo un *travelling*. El travesti ríe a carcajadas y en actitud lúdica. Pancho se mantiene frío al principio -si bien, sonrío- pero su postura corporal va relajándose segundo a segundo hasta terminar riéndose igualmente.

Un siguiente plano medio retoma la imagen de “La Japonesita” observando la escena. Recargada en la pared y encorvada, mira de reojo y con gesto de tristeza y frustración. Luego volvemos al plano medio en el que ambos hombres danzan girando por el cuarto. Para este momento, la actitud de los dos es igualmente lúdica y “jocosa”: ambos ríen, La Manuela

rodea el cuello del otro con los brazos, y éste a su vez le rodea la cintura con los suyos. Las posturas corporales son relajadas y los movimientos, sueltos. Prosigue un plano medio análogo al que, en la secuencia inmediatamente previa a ésta, mostraba la reacción reprobatoria y a la vez temerosa de Cloti frente a la escena, mientras se escuchan las risas en *off* del hombre y el padre de la joven prostituta.

En un nuevo plano americano observamos a la pareja aún bailando. Entre risas, La Manuela juguetea con Pancho (“¡Ay, Pancho!”) tomándole la cabeza entre sus manos. De pronto, por el lado izquierdo del encuadre, entran Tavo y Nely mientras, por el derecho, Lucy, y se acercan a los dos hombres. Lucy interpela alegremente al travesti: “¡Esa Manuela, te tiraste al más guapo!”, quien responde jubiloso: “¡Yo siempre soy así, triunfe y triunfe!”. Mientras habla, se separa de Pancho y se voltea quedando de frente a Lucy. En el rostro de aquél se dibuja un sorpresivo gesto preocupado y se aleja saliendo del encuadre. Otro plano americano nos muestra a “La Japonesita” del lado izquierdo del encuadre y mirando seriamente en dirección a la escena, y a Cloti del otro lado y observando también. Pancho entra por el lado izquierdo y se dirige burlescamente a la joven: “¿Y tú por qué no bailas, baba de perico?... Debías de aprender un poco de tu madre”.

A continuación, La Manuela entra por el lado derecho del encuadre: “Déjala en paz. ¿Qué más quieres que echarte a su mamá?”. Sigue un primer plano en el que observamos su mirada suave y brillante que denota una mezcla de súplica y resignación. La cámara cambia a un primer plano americano en el que Pancho adopta nuevamente una actitud de hombría avasallante, ignorando a los otros dos y dirigiéndose a Cloti (“Tú sí jalas conmigo, verda Cloti?”) quien responde alegremente (“Sí. Yo siempre he sido muy buena bailarina”). Luego, en primer plano, vemos el “enfrentamiento” entre el padre y la hija. Encorvado y rígido, él mira hacia abajo con gesto triste. Ella lo mira de frente haciendo un gesto altivo e iracundo frente al cual el padre desvía la mirada.

Después La Manuela retoma el brío dominante. El siguiente plano general nos lo muestra tomando a aquél por los hombros y declarando su exclusividad. Dirigiéndose a Cloti, espeta: "...aquí la triunfadora de la noche soy yo, chulita... ¿Verdad, corazón?". Mira coquetamente al hombre y le rodea el cuello con los brazos. Él rodea su cintura con los suyos, sonriendo ampliamente, y confirma: "Eso ni se discute, mi reina". Uniendo los cuerpos, ríen al unísono y empiezan a bailar de nuevo. Sigue un plano medio en el que Tavo observa la escena. Bebiendo de la botella, mira con gesto cansado. Luego se quita los lentes, se frota el entrecejo y suspira. El tono sexual del contacto entre La Manuela y Pancho no parece interesarle. Otro plano medio nos muestra a la pareja bailando, girando y riendo alegremente. (Al fondo del encuadre, "La Japonesita", mirándolos fijamente). La música diegética (la pieza "El beso") adquiere en este instante una importancia capital. Se escucha el verso "Pero un beso de amor, no se lo dan a cualquiera [las mujeres españolas]", "anunciando" la proximidad del clímax narrativo. Mirando fijamente a La Manuela con los ojos entrecerrados, Pancho dice: "Un hombre tiene que ser capaz de... probar de todo... ¿no cree?". Sonriendo y entrecerrando igualmente los ojos, el travesti responde en un seductor tono de voz: "Pues... cuando usted disponga...". Se miran unos segundos. Pancho se acerca muy lentamente, y luego besa fogosamente al otro, quien lo besa también. La música completa el efecto de intensidad narrativa: "La española cuando besa, es que besa de verdad".

El siguiente plano general repite la imagen de Tavo, que ahora aparece recargado en la barra y dando la espalda a la cámara. Al darse la vuelta y descubrir a los dos hombres besándose, interpela violentamente a Pancho. Éste agrade verbalmente a La Manuela culpándolo del acto homoerótico. Lucy interviene buscando distraer la atención del hombre iracundo ("¡Ya estuvo Pancho! Mejor échate otro trago"). Pancho continúa atajando a La Manuela, cada vez más violentamente ("¡Una cosa es andar de farra... y otra que me vengas a besar la cara!"). El travesti, impávido de espanto, lo mira tristemente y aterrorizado. Tavo

enciende un cigarro y, mientras observa la escena, le avienta su cuñado el humo en la cara. Éste voltea el rostro y mira hacia abajo con un gesto que mezcla preocupación y vergüenza. Suelta a La Manuela empujándolo violentamente y grita, exasperado: “¡Ya no joda!”. Se aleja con movimientos que expresan un gran nerviosismo, se recarga en la barra y la golpea fuertemente. Tavo observa fijamente y con gesto de desprecio al travesti, quien continúa horrorizado. El plano general siguiente nos muestra a Tavo fumando y a La Manuela escapando. Corriendo atraviesa el cuarto, avienta las dos sillas que se interponen a su paso y sale del cuarto por la puerta principal. La cámara lo sigue haciendo un *travelling*. Después cambia a un plano americano en el que Tavo incitará a Pancho a ir tras el travesti, lo cual culminará en el homicidio que cierra la historia.

# BIBLIOGRAFÍA

## **Bibliografía citada**

*Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. México, UDG, 1988.

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

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

Bal, Mieke y Bryson, Norman. "Semiotics and Art History: a discussion of Context and Senders". *The Art Bulletin*. Volumen LXXIII, número 2, June 1991. Nueva York, The College Art Association, 1991.

Barrios, José Luis, "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", *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. (Alberto Dallal, comp.). México, UNAM/IIIE, 2007. pp. 165-177.

Baurdillard, Jean. *De la seducción*. México, REI, 1990.

Baxandall, Michael. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid, Hermann Blume, 1989.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama (colección Argumentos, no. 238), cuarta edición, 2005.

Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós (colección Studio, no. 167), 2006.

Cabañas Osorio, Jesús. *La masculinización de la cámara en el cine mexicano: la construcción de los discursos de poder en la llamada "mujer fatal"*. México, UNAM (tesis de Doctorado), 2008.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991.

Dalton Palomo, Margarita. *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*. México, El Colegio de México, 1996.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México, UIA, 2000.

De la Vega Alfaro, Eduardo. “El cine independiente mexicano”. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México, SEP/UAM/FMC (colección Cultura Universitaria, serie Ensayo), 1988. Pp. 69-82.

De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, Cátedra, 1984.

De Luna, Andrés. “¿Quién podría hablar de una nueva estética?”. *Revista Artes de México*. “Revisión del cine mexicano”. Número 10. México, Artes de México y del Mundo, tercera edición, 2001. Pp. 60 y 61.

Del Moral González, Fernando. “Cronología del cine mexicano”. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México, SEP/UAM/FMC (colección Cultura Universitaria, serie Ensayo), 1988. Pp. 277-291.

Díaz Mendiburo, Aarón. *Los hijos homoeróticos de Jaime Humberto Hermosillo*. México, Plaza y Valdés, 2004.

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

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

Dyer, Richard. *The matter of images. Essays on representations*. Nueva York, Routledge, cuarta reimpresión, 1995.

Espinasa, José María. “El cine mexicano hoy”. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México, SEP/UAM/FMC (colección Cultura Universitaria, serie Ensayo), 1988. Pp. 263-275.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Colección Arte Contemporáneo, no. 8. Editorial Akal, Madrid, 2001.

Foucault, Michel. "Las relaciones de poder penetran en los cuerpos". *Microfísica del poder*. Madrid, Ediciones La Piqueta (colección Genealogía del poder, no. 1), tercera edición, 1992. Pp. 152-162.

\_\_\_\_\_. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI (colección Nueva Criminología y Derecho), trigésimocuarta edición, 2005.

García, Gustavo. "De las conquistas estéticas del cine mexicano". ?". *Revista Artes de México*. "Revisión del cine mexicano". Número 10. México, Artes de México y del Mundo, tercera edición, 2001. P. 54.

García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México, CONACULTA/IMCINE/Ediciones Mapa, 1998.

\_\_\_\_\_. *Historia del cine mexicano*. México, SEP, 1986.

\_\_\_\_\_. Reseña de *El lugar sin límites*. Columna La semana en el cine, *Unomásuno*. México, 28 de abril de 1978. P. 41.

Guiraud, Pierre. *El lenguaje del cuerpo*. México, FCE (colección Breviarios, no. 367), cuarta reimpresión, 2005.

Holly, Michael Ann. *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Ithaca/London, Cornell University Press, 1996.

Joly, Martine. *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona, Paidós (colección Comunicación, no. 144), 2003.

Monsiváis, Carlos y Bonfil, Carlos. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México, IMCINE/Ediciones El Milagro, 1994.

Montes de Oca Heredia, Raúl. *El estereotipo del homosexual en el cine mexicano*. México, UNAM/ENEP Acatlán (tesis de licenciatura), 1985.

Montiel Pagés, Gustavo. Reseña de *El lugar sin límites*. "Sábado". Suplemento cultural de *Unomásuno*. México, 29 de abril de 1978. Pp. 11 y 12.

Morin, Edgar. *El Método. 4. Las Ideas*. Madrid, Cátedra, cuarta edición, 2006.

Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema", en *Issues in Feminist Film Criticism*. (Patricia Erens, ed.). Indiana, Indiana University Press, 1990. Pp. 28-40.

Nochlin, Linda. "The Imaginary Orient". *Race-ing Arte History. Critical readings in Race and Art History*. London/NY, Routledge, 2002. Pp. 69-85.

Pérez Turrent, Tomás. "Notas sobre el actual cine mexicano". *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México, SEP/UAM/FMC (colección Cultura Universitaria, serie Ensayo), 1988. Pp. 239-251.

*Periódico El Heraldó*. México, 23 de abril de 1978.

*Periódico El Nacional*. México, 28 y 30 de abril de 1978.

*Periódico El Sol de México*. México, 24 de abril de 1978.

*Periódico Unomásuno*. México, 27 de abril al 15 de mayo de 1978.

Piemonte, Nadia. "Ver, oír, aplaudir, silbar". Guía de Espectáculos, *Revista Proceso*. México, 3 de junio de 1978, no. 83. Pp. 1 y 2.

Rosbach, Alma y Canel, Leticia. "Política cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría". *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México, SEP/UAM/FMC (colección Cultura Universitaria, serie Ensayo), 1988. Pp. 103-112.

\_\_\_\_\_. "Política cinematográfica del sexenio de José López Portillo". *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México, SEP/UAM/FMC (colección Cultura Universitaria, serie Ensayo), 1988. Pp. 177-190.

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



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

Sorlin, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México, FCE, 1985.

Taibo, Paco Ignacio. "Cadenas, condenas y exilios perpetuos". *Revista Proceso*, México, 18 de agosto de 1979, no. 146. Pp. 1 y 2.

\_\_\_\_\_. "El amor por los lugares limitados". *Revista Proceso*, México, 29 de abril de 1978, no. 78. Pp. 1-3.

Torres, Ana Teresa. "Mujer y sexualidad. La inserción de la mujer en el orden sexual". *Diosas, musas y mujeres*. Caracas, Monte Ávila Latinoamericana editores, 1993. Pp. 37-47.

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

Valdovinos Torres, Javier. *La homosexualidad en el cine mexicano*. México, UNAM/FCPyS (tesis de licenciatura), 1990.

Vázquez Mantecón, Álvaro, "Sexualidad y contracultura en el cine Súper 8 mexicano de los años setentas", *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. (Alberto Dallal, comp.). México, UNAM/IIIE, 2007. Pp. 143-161.

Viñas, Moisés. *Índice cronológico del cine mexicano (1896-1992)*. México, UNAM, 1992.

Consulta en Internet:

"Arturo Ripstein, la cámara como un bolígrafo". Entrevista de Pablo Russo a Arturo Ripstein. *Revista Electrónica Miradas de Cine*, número 56, noviembre de 2006. <http://www.miradas.net/2006/n56/actualidad/eltunel.html>. Consultado el 14 de noviembre de 2008.

Butler, Judith. "Performative acts and gender constitutions. An essay in phenomenology and feminist theory". Bial, Henry. *The Performance Studies Reader*. [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](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). Pp. 154-166. Consultado el 1 de diciembre de 2008.

De la Mora, Sergio. *Cinemachismo: masculinity and sexuality in mexican film*. <http://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=UiY4CX0F4j4C&oi=fnd&pg=PA151&dq=el+lugar+sin+l%C3%ADmites+ripstein&ots=t7Smgv0L8f&sig=syB-4lAa7Ak6ANo3481-1oCBsZE#PPA152,M1>. Consultado el 13 de noviembre de 2008.

Del Río, Joel. "Homo-identidad en el cine latinoamericano reciente". <http://www.cenesex.sld.cu/webs/diversidad/homoidentidad.htm>. Consultado el 12 de noviembre de 2008.

Delgado, Josefina, "La mirada sin cuerpo". [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91305009658029729754491/209441\\_0005.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91305009658029729754491/209441_0005.pdf). Consultado el 12 de noviembre de 2008.

*Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* (en red). <http://buscon.rae.es/draeI/>. Consultado el 12 de agosto de 2010.

Ficha técnica de *El lugar sin límites*. Página de la Filmoteca de la UNAM. <http://www.filmoteca.unam.mx/cgi-bin/filmoteca/busqueda.pl>. Consultado el 29 de octubre de 2008.

\_\_\_\_\_. *Internet Movie Data Base (IMDB)*. <http://www.imdb.es/title/tt0076336/>. Consultado el 14 de julio de 2010.

\_\_\_\_\_. *Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño*. Fundación Española del Nuevo cine latinoamericano (FNCL).

<http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=2154>. Consultado el 17 de agosto de 2010.

Kossofsky Sedwick, Eve y Parker, Andrew. "Introduction to *performativity* and *performance*". Bial, Henry. *The Performance Studies Reader*. [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](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). Pp. 167-173. Consultado el 1 de diciembre de 2008.

"Las 100 mejores películas del cine mexicano". Revista *Somos*, número 100, julio de 1994. <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>. Consultado el 29 de octubre de 2008.

Lizarazo, Diego. "Exploración para una perspectiva pragmática de la significación de la imagen". [http://www.usb.edu.mx/downloads/publicaciones/No2/r02\\_art007.pdf](http://www.usb.edu.mx/downloads/publicaciones/No2/r02_art007.pdf). Consultado el 04 de diciembre de 2008.

Moliner, María. *Diccionario del uso del español*. <http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?base=moliner&page=showpages>. Consultado el 12 de agosto de 2010.

Paz Gago, José María. "Escritores de cine. Nuevo cine y nueva narrativa latinoamericana". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 29. 2000. Pp. 43-74. <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fli/02104547/articulos/ALHI0000110043A.PDF>. Consultado el 13 de noviembre de 2008.

Rodríguez, Antoine. "El Joto Decente se casa: Normas y Margen en *Doña Herlinda y su Hijo* de Jaime Humberto Hermosillo (México, 1985)". *Revista Electrónica Razón y Palabra*. <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n46/arodriguez.html>. Consultado el 12 de noviembre de 2008.

Sinopsis oficial de *El lugar sin límites* (en red). <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/lugar.html>. Consultado el 17 de agosto de 2010.

Sinopsis comerciales:

1) *IMDB*. <http://www.imdb.es/title/tt0076336/plotsummary>.

2) Página promocional de *El lugar sin límites* en Amazon.com (que incluye ficha técnica). <http://www.amazon.com/El-lugar-sin-Limites/dp/B002WP6E6U>.

Ambos sitios, consultados el 17 de agosto de 2010.

Suárez, Juana. “Decentering the “Centro”: *Noir* Representations and the Metamorphosis of Bogotá”. *Hispanic Issues Online*, otoño de 2008.

[http://spanport.cla.umn.edu/publications/HispanicIssues/Online\\_2008.html](http://spanport.cla.umn.edu/publications/HispanicIssues/Online_2008.html). (Pdf., 22 págs).

Consultado el 12 de noviembre de 2008.

### **Bibliografía adicional consultada**

Agrasánchez Jr., Rogelio. *¡Más! Cine mexicano: sensational mexican movie posters, 1957-1990/ Carteles sensacionales del cine mexicano, 1957-1990*. San Francisco, Chronicle Books, 2007.

Ayala Blanco, Jorge. *La disolvencia del cine mexicano: entre lo popular y lo exquisito*. México, Grijalbo, 1991.

\_\_\_\_\_. *La fugacidad del cine mexicano*. México, Océano, 2001.

\_\_\_\_\_. *La grandeza del cine mexicano*. México, Océano, 2004.

\_\_\_\_\_. *La herética del cine mexicano*. México, Océano, 2006.

Costa, Paola. *La apertura cinematográfica: México 1970-1976*. México, BUAP, 1988.

*Cuadernos de la Filmoteca Canaria*. “Arturo Ripstein”. Número 7. Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canaria, 2002.

Ferro, Marc. “El cine: agente, producto y fuente de la historia”. *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. México, Siglo XXI, 2003. Pp. 105-130.

\_\_\_\_\_. “El cine ¿Un contraanálisis de la sociedad?”. *Hacer la historia. III: Objetos nuevos*. (Jacques Le Goff y Pierre Nora, dirs.). Barcelona, Editorial Laia, 1980. Pp. 241-260.

García Tsao, Leonardo. *El ojo y la navaja: ensayos y crítica de cine*. México, Punto de Lectura, 2008.

Granados Garnica, Víctor Manuel. *La narratividad en El lugar sin límites: análisis de la novela de Jose Donoso y la película de Arturo Ripstein*. México, UNAM/FFyL (tesis de licenciatura), 2004.

Hinojosa Córdova, Lucila. *Cine mexicano, de lo global a lo local*. México, Trillas, 2003.

Jung, Carl G. “Anima y animus”. *Las relaciones entre el Yo y el inconsciente*. Barcelona, Paidós, tercera reimpresión, 1997. Pp. 86-112.

Mora, Carl J.. *Mexican cinema. Reflections of a society. Revised edition*. California, University of California Press, 1982.

Quezada, Abel. *El cine: Los mejores cartones 1944-1986*. México, Planeta, 1999.

# IMÁGENES

## SECUENCIA 1.

«Remembranza» de la situación original (indicando la proximidad del clímax narrativo).

Secuencia inicial del filme



Secuencia analizada



## SECUENCIA 2. El burdel como espacio «infernol





### SECUENCIA 3.

Planteamiento de imágenes estereotípicas y roles que se han venido planteando a lo largo del filme



(«Pero qué buen aparato tienen...» (Pancho, mirando lascivamente a La Japonésita)



(Los hombres brindan ignorando a Nely)



(Pancho mira lascivamente a Nely)

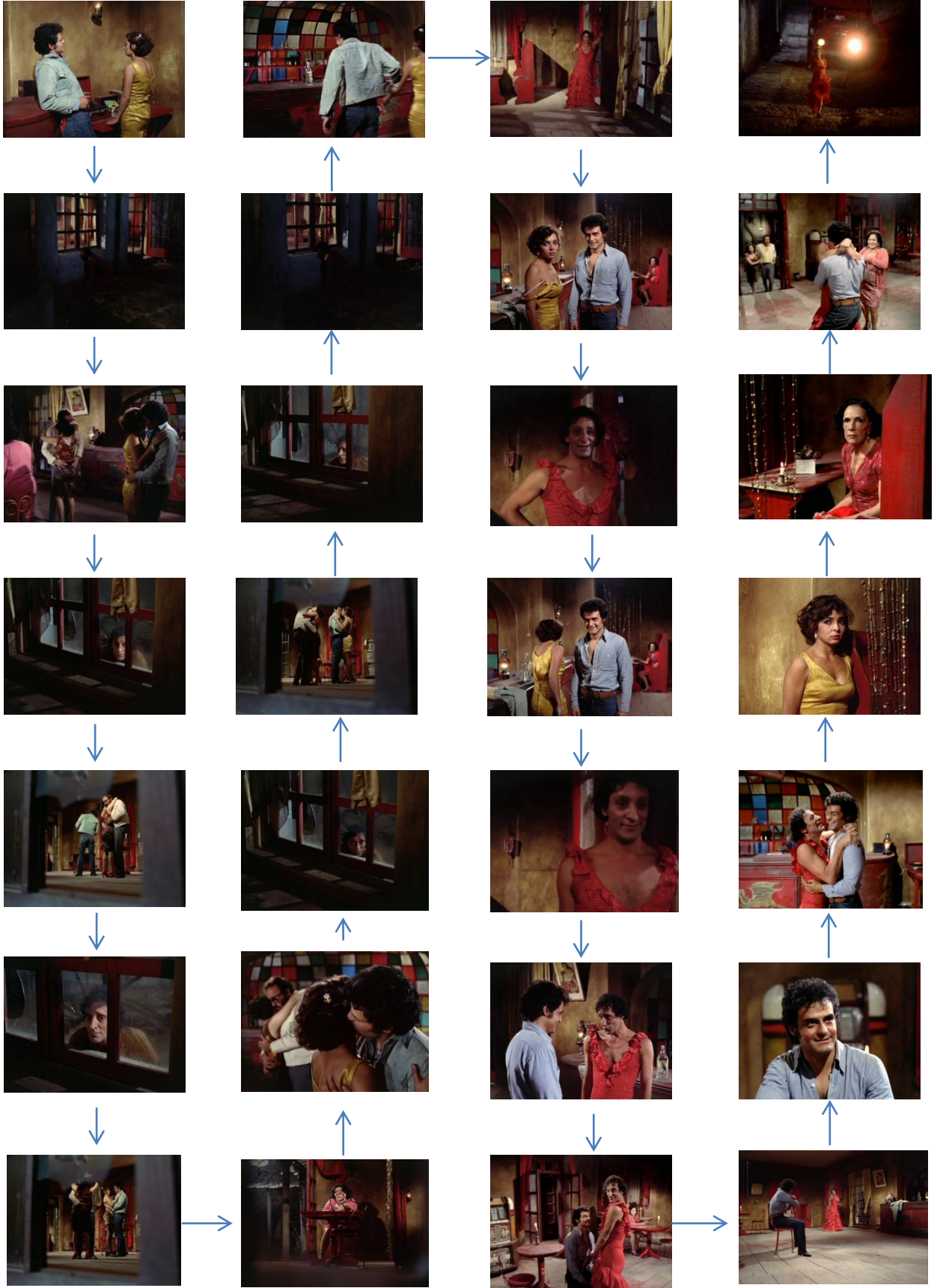


SECUENCIA 4.  
Oposición complementaria entre las parejas Tavo/Nely y  
Pancho/Japonesita



# SECUENCIA 5.

## Mecanismo de movimientos de cámara





SECUENCIA 6.  
«Coro griego» voyeur/espectador



# SECUENCIA 7.

## Parangón Japonesa/Japonesita





# SECUENCIA 8.

## La performatividad del género: La Japonesita 1.

¿estereotipo de un rol «masculino»?



# La performatividad del género: La Japonesita 2.

## La seducción del poder



«Bellísimos destellos de luz en tu mirar...»



(«...Te voy a ver chillar... Y me voy a reír yo» (Pancho))





SECUENCIA 9.  
La performatividad del género: Pancho 1.  
¿estereotipo del «macho»?



## La performatividad del género: Pancho 2. El poder de la seducción





## SECUENCIA 10.

La performatividad del género: La Manuela 1.  
¿estereotipo del travesti ridiculizado y débil?



## La performatividad del género: La Manuela 2. El poder de la seducción





SECUENCIA 11.  
«...porque el Infierno es aquí donde estamos»

