

LA CONSTRUCCIÓN DEL PRIMER PROTAGÓNICO HOMOSEXUAL EN EL CINE MEXICANO: “LA MANUELA”, EN *EL LUGAR SIN LÍMITES* DE ARTURO RIPSTEIN (1977)

ANA KAREN ARRATIA REYES



RESUMEN

La construcción del primer protagonista homosexual en la pantalla grande del cine mexicano comienza en la década de los años setenta con “La Manuela”, personaje interpretado por Roberto Cobo en la película *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein, basada en la novela homónima de José Donoso (1966). Ambas obras se conocen como ejemplos tempranos de un discurso sobre la homosexualidad dentro de las sociedades homófobas latinoamericanas. Esta película no solo permitió el surgimiento de nuevas temáticas y personajes en torno a la homosexualidad en décadas posteriores, sino que aborda cuestiones de homofobia, represión e inicios de una liberación sexual. En este sentido, el presente artículo tiene como objetivo mostrar el análisis iconográfico de escenas seleccionadas de dicha película para identificar las características físicas, psicológicas, gesturales, vestimentas y estrato social de los personajes homosexuales: “La Manuela” y “Pancho Vega”. La metodología aplicada se basó en las teorías de Erwin Panofsky y Aby Warburg, y consistieron en efectuar un análisis de la imagen del personaje homosexual basado en la imagen del protagonista, la puesta en escena y la narración con la finalidad de observar la construcción de los personajes homosexuales.

Palabras clave: cine mexicano, protagonista, personajes homosexuales, análisis iconográfico.



THE CONSTRUCTION OF THE FIRST HOMOSEXUAL MAIN CHARACTER IN MEXICAN CINEMATOGRAPHY: “LA MANUELA” IN *EL LUGAR SIN LÍMITES* BY ARTURO RIPSTEIN (1977)

ABSTRACT

The construction of the first homosexual leading role on the big screen of Mexican cinema began in 1970 “La Manuela”, a character played by Roberto Cobo in the film *El lugar sin límites* (1977), by Arturo Ripstein, based on the homonymous novel by José Donoso (1966). Both works are known as early examples of a discourse on homosexuality within Latin American homophobic societies. This film not only allowed the emergence of new themes and characters around homosexuality in later decades, but also addresses issues of homophobia, repression, and the beginnings of sexual liberation. The present article aims to show the iconographic analysis of selected scenes from the film, to identify the physical, psychological gestures, clothing, and social stratum of the homosexual characters: “La Manuela” and “Pancho Vega”. The methodology used was based on the theories of Erwin Panofsky and Aby Warburg, which consisted in carrying out an analysis of the image of the homosexual character based on the image of the protagonist, the staging, and the narration to observe the construction of the homosexual characters.

Key words: Mexican cinema, homosexual characters, iconographic analysis.

LA CONSTRUCTION DU PREMIER RÔLE CENTRAL HOMOSEXUEL DANS LE CINÉMA MEXICAIN: “LA MANUELA”, DANS LE FILM *LE LIEU SANS LIMITES* D’ARTURO RIPSTEIN (1977)

RÉSUMÉ

La construction du premier rôle homosexuel sur le grand écran du cinéma mexicain commence dans la décennie des années soixante avec “La Manuela”, personnage interprété par Roberto Cobo dans le film *Le lieu sans limites* (1977) d’Arturo Ripstein, d’après le roman homonyme de José Donoso (1966). Les deux œuvres sont connues comme des exemples précoces d’un discours sur l’homosexualité dans les sociétés homophobes de l’Amérique Latine. Ce film n’a pas seulement permis la naissance de nouvelles thématiques et personnages concernant l’homosexualité dans des décades postérieures, mais aussi il aborde des questions d’homophobie, répression et le début d’une libération sexuelle. Dans ce sens, cet article a comme objectif de montrer l’analyse iconographique de scènes choisies de ce film pour identifier les caractéristiques physiques, psychologiques, gestuelles, vêtements et milieu social des personnages homosexuels: “la Manuela” et “Pancho Vega”. La méthodologie appliquée est basée dans les théories d’Erwin Panofsky et Aby Warburg, qui ont consisté en effectuer une analyse de l’image du personnage homosexuel basé sur l’image du rôle principal, la mise en scène et la narration avec la finalité d’observer la construction des personnages homosexuels.

Mots-clés: cinéma mexicain, rôle principal, personnages homosexuels, analyse iconographique.

INTRODUCCIÓN



El cine, desde su aparición y hasta nuestros días, ha tenido un proceso histórico al considerársele una expresión artística y cultural dentro de la sociedad por medio de las imágenes en movimiento junto con elementos visuales y temáticas narrativas que han representado una variedad de películas producidas. En el caso de la homosexualidad, la cinematografía nacional desarrolló personajes que tuvieron una influencia de comportamiento para representarlos a lo largo de la historia del cine mexicano llenos de prejuicios, estereotipos o con ademanes exagerados en torno a lo que era ser homosexual.¹ Esta idea permanecería a lo largo de muchos años, acentuándose de manera colectiva y natural; no obstante, los directores que se dedicaron a representarlos ampliaron nuevos enfoques en la cinematografía.

Así pues, el artículo demuestra en primer lugar, la relación disciplinaria de la historia y el cine a través de la utilidad de fuentes visuales (película) y escritas (libros, revistas y entrevistas), con la intención de analizar un tema

¹ Las palabras homosexual, homoerótico y gay, hacen referencia a aquella persona que tiene preferencia sexual y emocional por su mismo sexo. Sin embargo, la diferencia entre gay y homosexual radicó en que el primero es positivo, al significarse alegre o divertido, mientras el segundo fue visto de manera negativa desde un inicio, al relacionarlo con una enfermedad mental psiquiátrica. Homoerótico, por su parte, es un término que fue empleado por Sándor Ferenczi (médico y psicoanalista) que expresa el amor y el deseo sexual entre personas del mismo sexo.

cinematográfico desde una perspectiva histórica. En segundo lugar, la metodología empleada corresponde a las teorías de Erwin Panofsky y Aby Warburg. En el caso de Panofsky, es la iconografía, método que se implementó en los personajes homosexuales de la película y, al seleccionar las escenas, se le dio a la imagen la importancia que tiene y su significado (forma y contenido) se obtuvo por medio de tres pasos básicos:

1. Pre iconografía (se interpretan los objetos de manera sensorial, en este caso, lo que se ve a simple vista),
2. Iconográfico (se identifica y se describe la imagen),
3. Iconológico (se encuentra el significado de la imagen) y del autor, es decir, el análisis de la imagen.²

Por su parte, el método de Warburg, quien ideó una investigación heurística sobre la memoria y las imágenes por medio de sistemas de relaciones no evidentes, mediante la técnica del collage y montaje,³ permitió el reposicionamiento de imágenes de nuevos elementos para establecer nuevas relaciones, lo cual permite hacer varias relecturas de las imágenes. Esto se aplicó al seleccionar las escenas de *El lugar sin límites* (1977) para explicar la influencia que tuvo el director para construir a los personajes homosexuales.

LA HOMOSEXUALIDAD Y SU VISIBILIDAD EN MÉXICO

En México, la homosexualidad sufrió una constante represión por parte de la sociedad hasta que emergió como una problemática moral y política impulsada por “El baile de los 41”.⁴ Aunque la homosexualidad no estuvo penalizada, existían sanciones administrativas y sociales por atentar contra

² PANOSFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 8-10.

³ MC PHAIL, Elsie, *Desplazamientos de la imagen*, México, Siglo XXI Editores, 2013, p. 67.

⁴ “El baile de los 41” hace referencia al escandaloso baile de caballeros en la calle La Paz, núm. 4, donde llegó la policía de la 8ª demarcación. En el interior de la vivienda se encontraban 42 hombres (muchos vestidos de mujer, maquillados y con pelucas). Desde el inicio se llamó los 41, porque quedó excluido uno de los asistentes: Ignacio de la Torre y Mier, yerno del presidente Porfirio Díaz. Según las notas periodísticas, varios de ellos eran pertenecientes a la aristocracia. GUTIÉRREZ, León, “Homosexualidad en México a finales del siglo XIX”, *Signos Literarios*, vol. 10, núm. 19, 2014, pp. 77-103. <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/49/47> [consultado en abril 2020].

la decencia, lo que propició el nacimiento, presencia y conformación de una comunidad homosexual que encontró, aunque de manera clandestina, los medios para vivir su preferencia sexual.⁵ Esta fiesta permitió que los homosexuales fueran visibilizados por la opinión pública, lejos de toda comprensión moral y social, abriendo un parteaguas en los roles sociales preestablecidos. Pierre Bourdieu,⁶ señala que la representación del homosexual fue una creación histórica y una clasificación social que se basó en la cultura patriarcal que marcó la discriminación y la exclusión, es decir, la necesidad de control propició al inicio una invisibilidad; posteriormente al ser reconocidos los homosexuales se creó una clasificación alterna que rompe con lo preestablecido, la heterosexualidad.



El baile de los 41.⁷

Por lo tanto, algunos homosexuales manifiestan su orientación sexual mediante su forma de vestir, gestos, posturas, cercanía física a otros hombres, e incluso en el tono de voz, un poco más agudo, diferente a lo establecido patriarcalmente en la sociedad. Estas características son una forma de comunicación no verbal para informar a los otros que no son heterosexuales a pesar de ser varones biológicamente. Esto significó, en la segunda mitad del siglo XX, una reivindicación de sus derechos y garantías sociales, buscando una posterior aceptación que se daría paulatinamente en la sociedad por medio de movimientos sociales y en la cinematografía, entre otros; asimismo,

⁵ GONZÁLEZ, César, "La identidad gay: una identidad en tensión. Una forma para comprender el mundo de los homosexuales", *Desacatos*, núm. 6, 2001, pp. 97-110. <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n6/n6a5.pdf> [consultado en abril 2020].

⁶ BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 9.

⁷ POSADA, José Guadalupe [Grabado] <https://www.infobae.com/america/mexico/2018/06/23/el-baile-de-los-41-la-escandalosa-fiesta-gay-que-sorprendio-a-mexico-a-principios-del-siglo-xx/> [consultado en junio 2020].

esto propiciaría una visibilidad mayor en el colectivo social y apertura a la diversidad sexual.

Lázaro Chávez señala que, en México, a partir de los años cincuenta el ideal de progreso, valores, estereotipos de la feminidad, masculinidad y composición familiar entraron en crisis para acentuarse en los años sesenta. Entre los movimientos sociales se encuentran el otorgamiento del voto a la mujer mexicana,⁸ la posibilidad de acceder a la educación superior y la incorporación al ámbito laboral en actividades que habían sido propias del hombre, todo lo cual modificó los comportamientos de hombres y mujeres. También se reformaron las aspiraciones y regulaciones políticas en torno a la propia sexualidad que mantenían inhibidas las diversas formas de expresión sexual al estigmatizarlas.⁹ Es decir, a lo largo de la historia mujeres y hombres han tenido un proceso histórico con relación a sus ambientes laborales, roles sociales, vida cotidiana y apertura sexual, intentando hacerlos más visibles e igualitarios.

En la cinematografía mexicana la situación social no estaría alejada de la representación de los personajes homosexuales, la incorporación de temáticas en torno a la homosexualidad se haría de forma “oculta” en un principio; en otras palabras, los personajes homoeróticos se mostraban, pero su sexualidad no era explícita en algunos filmes. La representación cinematográfica de los personajes homosexuales en México se hallaría en la narrativa visual de manera paulatina, acompañada de la apertura sexual, la libertad de expresión y los movimientos de reivindicación, además de cambios culturales y sociales ocurridos en las décadas de los años sesenta y setenta. Esto permitió el desarrollo de un discurso en torno a los personajes homoeróticos que fue narrándose cada vez más explícitamente en la cinematografía.

Según Alberto Mira, hay varias maneras de que surja la relación entre el cine y los homosexuales, la principal es por medio de la invisibilidad¹⁰ y

⁸ El voto a la mujer en México se dio el 17 de octubre de 1953.

⁹ Véase: LÁZARO, Ch. A. “La conformación del movimiento LGTB en Guadalajara, Jalisco”, *Argumentos. Estudios Críticos de la Sociedad*, núm. 76, 2014, pp. 241-273. <https://argumentos.xoc.uam.mx/index.php/argumentos/article/view/154/153> [consultado en junio 2020].

¹⁰ La palabra ‘invisibilidad’ no denota la imposibilidad de no visualizar a los personajes homoeróticos, sino que se refiere a no mostrar explícitamente sus preferencias sexuales o ponerlas en duda. Alberto Mira maneja dicho término para hacer referencia a aquellos personajes homosexuales que aparecieron en el cine de forma oculta.

la estereotipación.¹¹ Por tal motivo, los personajes con preferencias sexuales hacia su mismo sexo se representaron de manera general a lo largo de la cinematografía en protagonistas y en papeles secundarios, pero se hicieron notar en las producciones filmicas.

En las primeras décadas de 1930 la cinematografía representaría al personaje homosexual sin llegar a expresar su sexualidad de manera abierta, es decir, se pondría en duda o no se mostraría tan explícitamente. Los papeles principales o secundarios se ocultaban por la censura; no obstante, directores y guionistas aprendieron a disfrazar las prohibiciones impuestas por los códigos cinematográficos. Es así como veremos filmes nacionales que dieron pauta a dichos personajes homoeróticos y, al mismo tiempo, su participación fue cambiando.

Según Vito Russo, la visibilidad de los “jotos”¹² nunca ha sido un problema, ya que la homosexualidad siempre ha existido, la cuestión es cómo ha estado presente y por qué en varios casos de una forma ofensiva.¹³ Esto significa que la cinematografía al representar personajes homoeróticos en un principio de forma afeminada y cómica, degradó al personaje para que apareciera continuamente en décadas posteriores de la misma forma, es decir, de manera cómica, degradada, violenta y llenos de prejuicios caracterizados por presentar ademanes exagerados. Sin embargo, la representación de los homosexuales fue cambiando, lo cual dependió de tres factores: la época, el director y el guionista, quienes desarrollarían la profundidad y la caracterización del personaje homosexual, plasmándolo de manera más humana, verosímil y menos ridiculizada.

Para Bernard Schulz-Cruz, en el cine mexicano siempre ha habido una presencia de homosexuales que comienza en 1938 con *La casa del ogro*, del cineasta Fernando de Fuentes. El personaje agrega color, simpatía y chispa al filme, y le fue permitido hablar y mostrar un cuerpo regordete y afeminado, estableciendo solo relaciones de amistad, ya que, en esa época, debido a la censura, el sexo estaba fuera de escena. Lo relevante del personaje es el cuerpo conceptualizado por la industria cinematográfica que se verá manipulado hasta fines del siglo XX.¹⁴ Apunta Schulz-Cruz:

¹¹ MIRA, Alberto, *Miradas insumisas gays y lesbianas en el cine*, España, Egales, 2008, p. 27.

¹² Palabra empleada por Bernard Schulz-Cruz que se refiere al homosexual o afeminado.

¹³ SCHULZ-CRUZ, Bernard, *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío 1970-1999*, México, Fontamara, 2008, p. 10.

¹⁴ SCHULZ-CRUZ, *Imágenes gay*, p. 19.

[...] Lo que se vino representando de 1938 en adelante eran [...], las disparatadas imágenes homosexuales que existían en el seno de la sociedad. Discursos oficiales que a duras penas dejaban entrever lo que se escondía: las vivencias de una persona homosexual. [...] Se mostraban los clichés que supuestamente caracterizaban al homosexual, que se perpetuaban a sí mismo, tales como el quebrantamiento de mano, la voz tipluda, los ademanes exagerados, el travestismo. [...] La figura parecía ser admitida en el cine solo en la visualización paródica, o a veces realista pero carente de fondo.¹⁵

En específico, a los homosexuales se les representó como personas que se odiaban a sí mismos, que perseguían la quimera de un objeto de belleza platónico, que no tenían valores éticos ni equilibrio emocional y como seres divertidos que añadían jovialidad con humor; no obstante, poco a poco fueron creando espacios de significación y reconocimiento en la cinematografía mexicana, que reconocía la existencia de prácticas eróticas y amores entre hombres.¹⁶ Por ello, al transcurrir las décadas el personaje homosexual dejó de aparecer como el payaso a costa del cual se podían hacer bromas, ya no ocupó únicamente papeles secundarios o efímeros, no fue el complemento de los burdeles acompañado de prostitutas y, además, ya no se justifica su sexualidad, sino que paulatinamente su representación experimentó un cambio constante a través de la época para poder visualizarse como un personaje protagónico ante el cine y la sociedad.

ARTURO RIPSTEIN Y SU APORTACIÓN AL CINE MEXICANO

Durante la década de 1970, el estatus de las producciones fílmicas nacionales no pudo mantenerse debido a la necesidad de combatir la crisis económica durante el gobierno de Luis Echeverría, donde se intentó implementar una política encaminada a garantizar la estabilidad y el crecimiento del país. Esto incluyó a la cinematografía nacional, con apoyo del Banco Nacional Cinematográfico (BNC),¹⁷ que se convirtió en una institución nacional de

¹⁵ SCHULZ-CRUZ, *Imágenes gay*, p. 20.

¹⁶ SCHULZ-CRUZ, *Imágenes gay*, p. 20.

¹⁷ El objetivo del Banco Nacional Cinematográfico era brindar créditos a productores independientes y modernizar el aparato técnico y administrativo del cine nacional. <http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/4903/S1001039.pdf> [consultado en junio de 2018].

crédito.¹⁸ El impulso que generó el Estado hacia la industria cinematográfica permitió que las nuevas generaciones de cineastas llevaran sus proyectos a la pantalla grande.

Con el estímulo otorgado a la industria se logró una transformación, la cual estuvo en manos de Rodolfo Echeverría, quien había sido actor e interpretado papeles de reparto en los años cincuenta y sesenta, además de ser líder sindical, legislador y director del BNC de 1970 a 1976.

Rodolfo Echeverría apoyó a varios cineastas, entre ellos al director Arturo Ripstein, uno de los mexicanos más reconocidos internacionalmente. Ripstein comenzó como hijo de uno de los productores más destacados de la industria fílmica nortea, Alfredo Ripstein, es decir, desde su corta edad tuvo familiaridad con la cinematografía. En un principio se negó a propiciar su gusto por el cine y cursó otros estudios: Derecho en la Universidad Nacional de México, Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana e Historia en El Colegio de México. A pesar de esto, Ripstein a la edad de 15 años, al ver *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel, sabía que quería realizar películas;¹⁹ tiempo después buscaría al cineasta español para colaborar junto a él en algunos de sus filmes. Es necesario mencionar que Buñuel, tuvo gran influencia en los directores mexicanos, tanto por sus personajes como por sus temáticas. En este caso, Ripstein fue el asistente personal de Buñuel en *El ángel exterminador* (1962), aunque su nombre no apareció en los créditos sindicales debido a que no podía entrar al sindicato; además, colaboró con Carlos Savage, editor cinematográfico y actor mexicano aprendiendo el oficio del montaje y poco a poco se relacionó con los miembros del nuevo cine.²⁰

Sin embargo, los movimientos renovadores del cine mexicano no consiguieron guiar a la industria del país. Así lo declaró 30 años después el cineasta Ripstein:

[...] no había otra alternativa. Los sindicatos, potentes y encerrados en sí mismos, no permitían filmar fuera de sus estructuras. El sindicalismo

¹⁸ PELAYO, Alejandro, *La Generación de la crisis. El cine independiente de los años ochenta*, México, Conaculta, 2012, p. 33.

¹⁹ ANGULO, Jesús, "Afuera es feo: la belleza del tiempo fotografiado", *Nosferatu. Revista de cine. Estudios fílmicos*, núm. 22, 1996, pp. 30-39. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40988/NOSFERATU_022_006.pdf [consultado en junio 2020].

²⁰ ANGULO, "Afuera es feo".

determinaba la línea de la cinematografía mucho más que los productores, que no tenían a su disposición realizadores, estrellas, guionistas. [...] En México siempre hemos sido *freelance*. Era preciso intentar modificar la industria desde dentro, a la manera leninista: en las entrañas del monstruo.²¹

Arturo Ripstein, inició filmando a los 21 años, siendo sus filmes más reconocidos *El castillo de la pureza* (1972), *El Santo oficio* (1973), *El lugar sin límites* (1977), *La viuda negra* (1977), *Cadena perpetua* (1978)²² y *La tía Alejandra* (1978),²³ producciones acreedoras a un reconocimiento internacional. Según Isaac León Farías, Ripstein hizo películas apreciables y otras deleznable, alternándose títulos de interés con otros fallidos. Sus realizaciones tienden a los espacios concentrados, a los tiempos embalsamados, a las construcciones circulares que vuelven sobre sí mismas, a los climas lúgubres, a los personajes encerrados, a los lazos familiares y sociales que se vislumbran indestructibles. En sus obras el cineasta acierta en aplicar una desdramatización de las situaciones y una estilización visual, narrativa y cromática con las que atenúa el posible realismo de la representación.²⁴ También la obra de Ripstein no siguió un horizonte claro en sus primeros 20 años, por sus propios problemas y por accidentes o condicionamientos vinculados con la industria.

Edgar Doll en una entrevista a Ripstein, con relación a sus obras cinematográficas en la década de 1970, permite conocer la perspectiva del director y el contexto de la situación del país en torno al cine mexicano y sus producciones:

[...] Cuando yo nací, a fines del 1943, estábamos en la II Guerra Mundial y el auge del cine nacional, yo siempre me lo he explicado en que, como los gringos estaban metidos en el esfuerzo bélico, el cine estaba un poco a un lado, y había una serie de nacionalismos interesantes que se produjeron gracias a que el cine se hablaba en nuestro idioma [...].

²¹ ANGULO, “Afuera es feo”.

²² PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Arturo Ripstein. La Espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 12.

²³ Basada en un guion de Delfina Careaga, escritora y guionista toluqueña.

²⁴ LEÓN FARIAS, Isaac, “Las estaciones del infierno. El cine de Arturo Ripstein”, *La Gran Ilusión*, núm. 7, 1997, pp. 125-134. <https://hamamarino.files.wordpress.com/2018/12/las-estaciones-del-infierno.pdf> [consultado en junio 2020].

En México, lo que se hizo [...] era una realidad a la que queríamos aspirar: un México más o menos idílico, donde había orden, paz, concierto y muchas risas. [...] El cine se financiaba de una manera peculiar. No había producción estatal en ese momento, la producción estatal en México entró muchos años después. El cine lo hacían productores y el cine se financiaba en torno a los anticipos de distribución. [...] Tras la guerra, el cine en inglés vuelve a ser preeminente, y entonces empieza a reducirse no solo la cantidad de producción sino la calidad. [...] y ahí viene la generación a la que yo pertenezco, una generación muy iconoclasta y contestataria. [...]²⁵

A juicio de Catherine Grant, Ripstein se ha centrado en la adaptación de obras literarias, entre las que destacan *El coronel no tiene quién le escriba* (1999), novela de Gabriel García Márquez, *El impostor* (1997), basada en el cuento de Silvina Ocampo, y *El lugar sin límites* (1977), versión del novelista chileno José Donoso. Los últimos fueron ejemplos tempranos de tematización de formas del deseo homosexual de manera explícita y crítica.²⁶ Sin embargo, Ripstein no era el único en incorporar la literatura²⁷ nacional y latinoamericana a la cinematografía mexicana. También Paul Leduc, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons, entre otros, se basaron en obras literarias, pero bajo los nuevos conceptos y criterios artísticos que caracterizarán al cine de autor. La interacción entre el cine y la literatura radicó en el guión, que debe aproximar a través del montaje al texto y a la cinematografía.²⁸

Es así como Ripstein fue uno de los directores más representativos en la década de 1970 por sus adaptaciones de obras literarias de cierto prestigio. Su habilidad de relacionarse con escritores como Carlos Fuentes (*Tiempo de morir*, 1965), José Emilio Pacheco, Juan Rulfo (*El Imperio de la fortuna*, 1985), Gabriel García Márquez, José Donoso (*El lugar sin límites*, 1966) y Alicia Paz Garciadiego, su más cercana colaboradora en la actualidad, permitió a los literatos participar en la estructuración del guion cinemato-

²⁵ DOLL, Edgar, "Conversación con Arturo Ripstein", *La Fuga*, núm. 16, 2014. <https://es.scribd.com/document/524782452/Conversacion-con-Arturo-Ripstein-La-Fuga> [consultado en marzo 2020].

²⁶ SCHMIDT-WELLE, Friedhelm y WEHR, Christian, *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, Madrid, México, Iberoamericana, Vervuert, Bonilla Artigas, 2015, pp. 139-151.

²⁷ La presencia de la literatura en el cine mexicano formó parte de las transformaciones que se produjeron en el contexto cultural, social y político. PÉREZ, Lourdes, *Cine y literatura. Entre la realidad y la imaginación*, Abya-Yala, 2001, p. 12.

²⁸ PÉREZ, *Cine y literatura*, p. 13.

gráfico, esto ayudó a numerosos novelistas a incursionar en el cine como argumentistas y guionistas.

Aunado a lo anterior, la novela que caracterizó a Ripstein por su adaptación en la cinematografía y por su temática homosexual fue *El lugar sin límites*, que se produjo en 1978, cuando finalizaba su gestión Rodolfo Echeverría y estrenaba el sexenio de José López Portillo, estando a cargo de la dirección cinematográfica Margarita López Portillo. El sexto largometraje de Ripstein reveló una vez más su talento para adaptar una obra literaria en la cinematografía mexicana. *El lugar sin límites* se filmó en los Estudios América con un presupuesto limitado en la localidad de Bordo Blanco,²⁹ en Querétaro, junto con el apoyo de Francisco del Villar, en ese momento al frente de Conacite 2 (Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado Uno y Dos), una de las compañías estatales del sexenio echeverrista.³⁰

El filme tuvo éxito en taquilla siendo ganador de reconocimientos nacionales y diversos premios internacionales, entre ellos un *Ariel de Oro* como mejor director y el Premio Especial del Jurado de San Sebastián. Los actores que conformaron el elenco fueron Roberto Cobo en el papel de La Manuela (ganó un Ariel de Plata como mejor actor),³¹ Ana Martín como La Japonesita, Gonzalo Vega como Pancho Vega, Lucha Villa como La Japonesa, Carmen Salinas como Lucy y Fernando Soler como don Alejo, entre otros. El equipo de producción se conformó con la colaboración en el guion de José Emilio Pacheco, Cristina Pacheco, José Donoso y Manuel Puig (sin crédito). Este último guionista había entregado una primera versión al cineasta Ripstein, no obstante, por la autocensura, el director decidió buscar una segunda opción, ya que Puig no realizó las correcciones solicitadas.

El lugar sin límites, por primera vez en toda la historia del cine mexicano, presentaba un personaje homosexual protagónico en un contexto prostibulario y burlesco, una temática que perturbó y quebrantó los

²⁹ El Estado contribuye con el 80 % del costo de cada película y los trabajadores con el 20 %. Una vez que ambos han recuperado su aportación respectiva, las utilidades que se obtienen son repartidas al 50 % para cada una de las partes. COSTA, Paola, *La apertura de la cinematografía: México 1970-1976*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1988, p. 75.

³⁰ PELAYO, Alejandro, *La generación de la crisis. El cine independiente de los años ochenta*, México, Conaculta, 2012, p. 60.

³¹ “Proyectan versión restaurada de *El lugar sin límites*, de Ripstein”, *Excelsior*, 20 de febrero de 2018. <https://www.excelsior.com.mx/funcion/2018/02/20/1221586> [consultado en abril 2020].

convencionalismos para retratar una realidad de la sociedad mexicana rural con una problemática de falta de apertura sexual. Arturo Ripstein comentó en una entrevista con Edgar Doll diversas situaciones con respecto a la producción y adaptación cinematográfica que responden a las interrogantes de por qué filmó esta cinta y cuál fue su impresión al leer la novela de Donoso:

[...] la película abraza el tema, y a la muy destacada actuación de Roberto Cobo, un actor horrible, que había trabajado con Buñuel [...]. Y fue muy interesante, porque fue en México la primera película con una temática homosexual realizada por un director no –homosexual, que era yo. Mis amigos, dos o tres directores homosexuales no hicieron, no había forma de traspasar ese umbral. [...] Yo recuerdo que en el pase de la película en el festival de San Sebastián [...], en un momento en que Pancho Vega y la Manuela se acercan muy muy lentamente para darse un beso, la sala empezó a pegar unos alaridos y unos gritos enloquecidos. Ahí yo me asusté y dije, “mejor vayámonos y arranquémonos de esto, que van a entrar las manos aquí”. Y no, al final la película ganó el segundo premio del festival [...].³²

En esta cinta, el protagonista es un homosexual y travesti que transgrede el retrato del hombre estereotipado de las décadas anteriores; confronta al “homosexual” y al “macho”³³ por medio de un coqueteo erótico que termina en tragedia. La imagen del personaje central se desenvuelve en el burdel, pero tiene presencia escénica por mostrar su homosexualidad que logra seducir a un hombre con un baile erótico.

En otras palabras, esta cinta permite explicar objetivamente a los personajes homoeróticos que aparecen, ya sean protagonistas, antagonicos o secundarios, quienes representan su homosexualidad de manera diferente. En otras palabras, ¿quién es el personaje?, ¿qué características presenta?, ¿cómo es su desarrollo con los demás personajes?, además de otras interrogantes que permitan realizar el análisis interpretativo de manera

³² Véase: PINTO, Iván, “Festival Internacional de Cine de Valdivia”, *La Fuga*, núm. 1, 2005. <http://2016.lafuga.cl/conversacion-con-arturo-ripstein/72> [consultado en abril 2020].

³³ En términos sociales, la palabra ‘macho’ hace referencia al que provee el alimento de la familia y es catalogado como el más fuerte y protector, entre otras etiquetas que demuestran su hombría ante sus semejantes.

específica dentro de la trama. Asimismo, rompe la vertiente del género mexicano y retrata el deseo oculto, el poder, el machismo, la prostitución, la violencia, las frustraciones y la tragedia de personajes marginales encerrados en un pueblo.

SINOPSIS DE LA PELÍCULA *EL LUGAR SIN LÍMITES* (1977)

La película inicia con el epígrafe del doctor Fausto de Marlowe, quien alude al significado del porqué se llama *El lugar sin límites*, haciendo referencia al eufemismo que utiliza Mefistófeles en torno al infierno.³⁴ “El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer”.³⁵ El cineasta Arturo Ripstein y el actor Juan Ángel Martínez, recitan dicho epígrafe para dar inicio al *filme*; apareciendo en un plano general, el camión de Pancho Vega (Gonzalo Vega) que llega a un pueblo y el despertar atemorizante de la Manuela (Roberto Cobo).

La película se desarrolla en *El Olivo*, durante la década de los años setenta y representa a dos personajes homosexuales, el primero es la Manuela, quien es un homoerótico travesti; este vive en un burdel junto con su hija la Japonesita (Ana Martín), ambos administran dicho lugar a pesar de estar en decadencia por la falta de electricidad y la poca clientela. La Japonesita no quiere vender la casa de prostitutas al cacique don Alejo (Fernando Soler) por los recuerdos que tiene de su madre, la Japonesa (Lucha Villa). El segundo es Pancho Vega, quien está casado, pero frecuenta el prostíbulo, y aparece como un macho, fortachón, homófobo y violento. Este regresa al pueblo para recuperar los fletes de su camión.

La llegada de Pancho Vega al pueblo será la angustia de la Manuela, al recordar sus amenazas, posteriormente, tanto él como Octavio, su cuñado, acuden al prostíbulo para festejar la deuda saldada que tenían con don Alejo. La Manuela se esconde ante la visita, después saldrá de su escondite para ayudar a su hija la Japonesita, quien es agredida por Pancho Vega, pero la provocación verbal y el forcejeo cesa cuando aparece la Manuela, quien

³⁴ La obra de teatro *La trágica historia del doctor Fausto*, escrita por Christopher Marlowe, presenta la leyenda de Fausto, en la que un hombre vende su alma al diablo para conseguir los favores de su siervo Mefistófeles.

³⁵ DONOSO, José, *El lugar sin límites*, España, Bruguera, 1984, p. 5.

seduce a su agresor por medio del baile de “La leyenda del beso”. Entre los tragos, el baile y las risas, la Manuela besa a Pancho Vega, este corresponde, pero al momento de ser sorprendido por su cuñado, actúa de manera violenta. Los dos hombres lo persiguen hasta darle alcance y golpearlo hasta dejarlo sin vida.³⁶ La muerte de la Manuela es observada por don Alejo y su criado Reynoso, quienes no intervienen en la golpiza, mientras la Japonesita se va a la cama con la idea de que regresará su padre y la luz.

En general, la trama representa a dos personajes homosexuales: la Manuela, quien es personificado por el actor Roberto Cobo y Pancho Vega, interpretado por Gonzalo Vega, quienes se desenvuelven de manera diferente dentro de una sociedad rural machista. La homosexualidad que presentan ambos personajes es por medio de personalidades diferentes, por ejemplo, la Manuela es el protagonista, un hombre adulto, abiertamente homosexual, travesti ante los demás en su forma de expresarse y en su manera de vestir, a pesar de desarrollarse en una sociedad regida por un discurso heterosexual; representa sus deseos hacia los hombres, aunque esto le llevará a su destrucción en la trama. Mientras que Pancho Vega, quien es el antagonista, es un hombre joven que representa a un homosexual oculto, reprimido por el deseo que siente por la Manuela y por la norma heterosexual que se ejerce en la sociedad en general. Por ende, actúa como el macho del pueblo que no muestra sus sentimientos en público, al contrario, es agresivo, altanero, mujeriego, entre otras características del personaje.

Por último, la trama no solo muestra el tema de la homosexualidad o la prostitución, puesto que permite conocer las relaciones políticas, económicas y sociales que se suscitan en el pueblo *El Olivo*. Por ejemplo, don Alejo, quien es el cacique de dicho lugar, es respetado por los pobladores a pesar de ser un personaje que representa la autoridad y la ambición, podemos observar la larga y estrecha relación que mantiene con la matrona del burdel al obtener un beneficio económico y personal. Además, don Alejo tiene un papel esencial entre los dos personajes homosexuales. La Manuela ve a don Alejo como un protector, ya que lo ha defendido de la agresividad de Pancho Vega, mientras que este odia a don Alejo, pero lo respeta porque tiene que hacer negocios con él.

³⁶ VILLAR, Francisco y GONZÁLEZ, Rogelio (Productores), RIPSTEIN, Arturo (Director), *El lugar sin límites* [cinta cinematográfica], México, CONACITE 2, 1977.

LOS PERSONAJES HOMOSEXUALES DE ARTURO RIPSTEIN:
LA MANUELA Y PANCHO VEGA

Durante varios flashbacks en la película se conoce de manera breve la historia de la Manuela, quien llegó a *El Olivo* junto con otras prostitutas a petición de la Japonesa para celebrar el triunfo de don Alejo para la alcaldía. La llegada de la Manuela permite reconocer al personaje homosexual de manera personal. En la escena donde la Manuela baja del tren acompañado de las demás trabajadoras sexuales para dirigirse al burdel, tanto su vestimenta como el porte al presentarse en el burdel, su comportamiento, sus gestos y al responderle a la prostituta Lucy, quien le cuestiona al verlo, definen al personaje homosexual travestido:

Lucy: ¿Y tú qué pitos tocas?

La Manuela: ¡Los de todo mundo! ¿Y tú?

Lucy: ¡Ay, eres músico maricón!

La Manuela: Todas somos músicas [...] ³⁷

En el burdel *El Olivo*, la Manuela tiene una relación amistosa e íntima con la Japonesa, en su primer encuentro se muestran afectuosas. La Japonesa insinúa no haberla reconocido sin el vestido de española, esto denota que ya se habían visto con anterioridad, tal vez en el burdel de la matrona mamá Dorita (quien nunca aparece en la cinta pero es mencionada por la Manuela). En un diálogo entre estos dos personajes se conoce más sobre la historia personal del protagónico homoerótico:

La Manuela: Yo soy norteña y a mucha honra [...]

La Japonesa: ¿Y tú siempre fuiste joto?

La Manuela: Desde que tengo uso de razón, la primera vez que me agarraron in fraganti, fue en la escuela con un chiquillo, ¡Ay cómo estaba enamorada de ese Pochito!; y me corrieron de la escuela y ya no me animé a volver a la casa, porque mi papá andaba con un fuetote rete grandote; que hasta sangre le sacaba a los animales cuando los azotaba.

La Japonesa: [...] Y después ¿a dónde te metiste?

³⁷ Los diálogos que aparecen en el presente artículo son parte de la película *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein.

La Manuela: Me la metieron... ¡ay perdón! Me metí a trabajar a casa de una señora muy buena, yo le hacía los mandados [...], ella enseñaba a bailar español y que lástima que me quedé tan poco, si no, hubiera aprendido a bailar hasta lo que no, era un guitarrista, ¡Ay Japonesa, qué guitarrista! [...], pues ese me llevó a una compañía de flamenco y ya nos vinimos para acá y yo me quedé acá loca, loca enamorada de un gallego de Guadalajara.

La Manuela, narra a la Japonesa la historia de su niñez y su llegada a San Juan, de esta manera es que conocemos datos del personaje de una forma más personal: su procedencia, por qué baila flamenco, su situación familiar y la decisión de quedarse en el burdel de mamá Dorita. También observamos que dentro de la trama el personaje no esconde su pasado, sino que admite los deseos sexuales que tenía desde su infancia, reconociendo los problemas familiares derivados de ello y la reacción que tendría su padre en caso de regresar a su hogar.

Ahora bien, la relación íntima entre la Manuela y la Japonesa se suscitó durante la celebración de don Alejo por medio de una apuesta entre el cacique y la matrona. La Japonesa insinúa que puede convertir a la Manuela en macho: “no sería el primer maricón que enderezo”; don Alejo, se niega a creerle: “pero con la Manuela no puedes, eso te lo aseguro”. En el transcurso de la fiesta don Alejo y la Japonesa apuestan el burdel, don Alejo le dice: “si consigues calentarlo y que la haga de macho te regalo lo que quieras”. Finalmente, la Japonesa logra seducir a la Manuela para poder quedarse con el prostíbulo. La apuesta entre la matrona y el cacique implica un juego en torno a la sexualidad de la Manuela, quien en el acto sexual es el macho-hembra y la Japonesa es la hembra-macho, ya que esta le seduce con dulzura. Don Alejo pone a prueba no solo a la Manuela con relación a su homosexualidad, sino a la Japonesa, ya que ella alude que ha “enderezado a varios maricones”. En este caso, la Manuela no deja de ser homosexual, solamente cumple una función biológica.

Manuela embaraza a la Japonesa a resueltas del encuentro, al inicio no parece estar convencido de acostarse con ella. Manuela, al ver las intenciones de la Japonesa, reitera su homosexualidad al decirle: “¡Japonesa cochinal, qué, estás mal de la cabeza, no ves que soy loca perdida [...] Si me haces algo grito”; no obstante, la Japonesa le propone quedarse como socia del burdel, propuesta con la que la Manuela accede a estar con ella.

En general, el personaje homosexual de la Manuela o la loca perdida del pueblo *El Olivo*, como se reconoce en distintas ocasiones, personifica a un hombre travestido que intenta imponer su sexualidad y dignidad en un ambiente homofóbico y machista. El prostíbulo es el único lugar donde puede vestirse de mujer para dar su espectáculo como andaluza y ser ella. La Manuela es un personaje seductor, no solamente en su forma de vestir, caminar o hablar, sino al momento de bailar. Permite ver a los espectadores su transformación hombre-mujer; coquetea de forma segura como si tuviese los atributos femeninos para cautivar a cualquier hombre. Este personaje homoerótico no muestra conflicto en relación con su homosexualidad, es decir, la admite, pero al ser padre biológico de la Japonesita no acepta la paternidad en ciertos momentos de la trama ante su propia hija. La relación entre la Manuela y la Japonesita es confusa, ya que su hija parece aceptar su sexualidad, pero al mismo tiempo, insulta a su padre. La Japonesita se muestra con más carácter ante la Manuela como si ella fuera la protectora del prostíbulo y de su padre, pero al final no es así, además las dos sienten atracción hacia el mismo hombre.

La escena que denota la agresividad de la Manuela y su hija, ocurre cuando dialogan sobre la venta del prostíbulo. Aquí observamos que la Manuela, a pesar de los insultos de su hija, reconoce su homosexualidad y su figura paterna al mencionar:

¡Tu padre será muy puto, pero no mudo y por eso va a hablar, [...]
 [...] ¡Qué pendeja eres!, la Japonesita enojada, insulta a la Manuela
 ¡Pendejo será usted, viejo maricón!, si esta casa es un chiquero, nadie
 más que usted tiene la culpa, la Manuela se justifica: ¡Tú qué sabes, una
 loca siempre alegra el burdel!, la Japonesa hiere a su padre diciéndole:
 ¡Sí, una loca más divertida y no tan vieja!

En este diálogo, podemos observar que la Manuela se desenvuelve como un homosexual libre tanto con los personajes secundarios o circulares (Pancho Vega, la Japonesa, la Japonesita, don Alejo y las prostitutas) como en su manera de vestir, expresarse y bailar. La Manuela admite sus deseos por otros hombres, en especial por Pancho Vega: “Sí, me gustaba; a poco crees que no, un hombrón tan hombrote, yo pensé que era bueno, bruto, pero bueno, [...]”.

El diálogo hace alusión a la atracción física, a pesar de que la última vez la golpeó y le destrozó su vestido, admite su pasión por aquel hombre violento, tosco y bruto. La Manuela, parece reconocer la homosexualidad no admitida de Pancho Vega. A lo largo de la trama, el personaje de la Manuela insinúa su temor y deseo por aquel hombre, también inconscientemente en diálogos o en melodías amorosas habla de la tragedia que es enamorarse de ese tipo de hombres.

La Manuela también es un personaje homoerótico que reconoce la homofobia de sus espectadores, pero en la trama pareciera no comprender por qué la insultan o le faltan al respeto: “¡Barbajanes! [...] Ya estoy acostumbrada, siempre que bailo me hacen lo mismo; ¡estos hijos de la chingada!, parece como si me tuvieran miedo”. A pesar de que en repentinas ocasiones la Manuela ha sido molestada por mostrarse travestido, no deja de bailar y representar su espectáculo.

El segundo personaje es Pancho Vega quien, como ya se dijo, es un homosexual reprimido que oculta sus deseos sexuales ante la Manuela. Ejerce el papel de macho, violento, mal hablado y mujeriego. La relación más cercana que tiene es la establecida con su cuñado Octavio que, según se aprecia, es buena, no solo por los diálogos que entablan en su primer encuentro, sino por el hecho de cubrirse entre los dos. Por ejemplo, Pancho Vega acompaña a Octavio a recoger el dinero por la venta de la gasolinera mientras intenta conquistar a Lila, la recepcionista, esta se detiene al insinuarle que su comportamiento no es el adecuado frente al hermano de su esposa, Pancho Vega le pregunta a su cuñado si tiene algún problema:

Pancho Vega — ¡Tavo! ¿Verdad que tú no dices nada?

Octavio — [...] me vio cara de soplón o ¿qué? [...]

¡No sabe que perro, no come perro!

Esto denota la relación de complicidad entre los dos hombres, a pesar de que Octavio ve el coqueteo de su cuñado con Lila, este no dirá nada a su hermana. Lila no accede, respondiéndole a Pancho Vega “Si tienes tantas ganas vete a la casa de la Japonesita”, él insinúa que tiene prohibido ir al burdel, pero que está enamorado. Lila piensa que de la Japonesita y comienza a elogiarla, pero Pancho Vega le responde:

Pancho Vega: Lo malo que ando bien enamorado.

[...] yo no estoy enamorado de la Japonesita.

Lila ¿Pues entonces de quién?

Pancho Vega: ¡Pues de la Manuela!

Lila: ¡Hombres cochinos, degenerados; vergüenza debería darles!

Pancho Vega: [risas Octavio y Pancho Vega]

¡Es que está preciosa!

Pancho Vega, insinúa a manera de burla el deseo que siente por la Manuela. Lo reconoce como mujer al dirigirse a él como ella. También, el diálogo permite observar la idea que se tiene en la película de la homosexualidad, al insinuar que estaba enamorado de la Manuela. Lila responde que es un “degenerado, cochino y sinvergüenza”, es de subrayarse cómo la infidelidad que pudiese cometer Pancho Vega con otra mujer es normal, es decir, la promiscuidad es aceptable, pero la homosexualidad es sucia, degenerada y vergonzosa dentro de la trama y de la moral heterosexista.

En relación con la vida personal de Pancho Vega, la trama permite conocer episodios de su niñez en dos momentos: El primero ocurre cuando el personaje de Ludovina le cuenta a la Manuela la vida de Pancho Vega y su relación con don Alejo. Relata que era el hijo del peón más antiguo del cacique y que este lo quería como si fuera su propio hijo, incluso que siempre lo llevaba a su casa para jugar con su hija, que falleció posteriormente; además, quiso darle estudios, pero Pancho Vega no quería estudiar y decidió irse. Don Alejo le prestó dinero para sacar su camión. El segundo momento ocurre con don Alejo, quien lo confronta y le recalca lo que quería hacer de él, los estudios que le brindó y que lo había defraudado. De esta forma es cómo podemos conocer la vida de Pancho Vega: hijo de un peón, exprotegido del cacique y su esposa, quienes lo cuidaron desde que era un niño.

En general, la personificación de Pancho Vega es la de un macho en conflicto por ocultar su verdadera sexualidad, situación que lo llevó a formar una familia que, al parecer por la trama, no visita desde hace tiempo. Este personaje es lo contrario de la Manuela, al no mostrar sus deseos o sentimientos de manera abierta, es un macho que por medio de la agresión y la violencia hace validar su hombría, en especial con la Manuela, ya que muestra su atracción hacia este personaje por medio de la burla, la ofensa y

la violencia. Sin embargo, no es violento con todos los personajes, en especial con el cacique don Alejo, quien lo ridiculiza públicamente, diciéndole que es un “¡sinvergüenza, bestia, mal agradecido y animal [...] Tu padre no hubiera aguantado que yo hablara así, era un hombre de veras y mira el hijo que le fue a salir [...]”, Pancho Vega se muestra molesto, pero pide perdón a don Alejo, es decir, lo respeta.

Esto significa que el personaje solo demuestra su hombría en tanto agresividad con los personajes más débiles, de igual forma representa su lado frágil cuando es sorprendido llorando por la Japonesita —“¡estás llorando como una mujer!”— Pancho Vega se enfurece aventándola contra los costales, continúa sollozando enfrente de la Japonesita, diciendo que no es un malagradecido, que él quería estudiar, pero que esos números no le entraban; parece inofensivo, pero finalmente vuelve a salir su lado impulsivo para amenazar a la Japonesita: “te mato si le dices a alguien que me viste chillando”.

Pancho Vega representa a un macho que es sumiso con los poderosos y agresivo con los débiles, ya que no actúa de la misma forma con ninguno de los personajes que lo rodean: la Manuela, la Japonesita, don Alejo y su cuñado Octavio.

ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES “LA MANUELA” Y “PANCHO VEGA”



Imagen 1. Entrada de la Manuela.³⁸

La imagen 1 hace referencia a la primera aparición de la Manuela vestida de mujer para interpretar su danza flamenca en el burdel de *El Olivo*, con motivo del festejo por el triunfo electoral de don Alejo. Durante esta escena,

³⁸ Véase: PINEDA, Ricardo, “El clóset imperfecto: *El lugar sin límites* de Ripstein”, *Butaca Ancha*, 2014. <https://culturacolectiva.com/letras/el-closet-imperfecto-el-lugar-sin-limites-de-ripstein> [consultado en junio 2020].

la Japonesa anuncia a los asistentes a la Manuela como el espectáculo principal de la fiesta, quien sale de la habitación con un porte elegante, camina con seguridad y coquetea con los espectadores. Acompañado de movimientos seductores se dirige a don Alejo para saludarlo y felicitarlo por su triunfo.

Al iniciar su baile, la Manuela recibe un ataque verbal agresivo, ya que comienza a escuchar entre la multitud: “¡Joto!, ¡maricón!, ¡puto! y ¡degenerado!” A pesar de los insultos no para de bailar, cantar y sonreír, pues se siente seguro de portar el vestido de una bailarina española. Posteriormente, al continuar las agresiones verbales del público masculino se defiende diciendo: “¡Joto sí, degenerado no!”. El público continúa con los insultos y la Manuela decide concluir su participación. Don Alejo intercede para pedirle que reanude su baile pagándole el doble y perdone a todos los ignorantes de *El Olivo*, él accede a reanudar su número. Ante la intervención del cacique como la autoridad máxima en ese momento, los espectadores dejan de insultarle. El ambiente cambia hacia el hombre travestido y ahora la multitud le aplaude, ya no lo agravian, solo observan. Es así como algunos hombres se animan a bailar con el personaje.

La Manuela baila, ríe a carcajadas y grita mientras varios hombres le besan el cuerpo y le quitan el vestido para poder arrojarle al río. Poco a poco los hombres en estado de ebriedad se le acercan de manera amistosa, pero se mofan de él, mientras sonríe, baila y continúa cantando. Parece disfrutarlo hasta que es arrojado al agua. Todavía ahí se exhibe al quedar en calzoncillos. Los hombres le gritan: “¡Resultó que no era hembra, era macho la pinche Manuela!, ¡que no te vean las mujeres, que se van a enamorar de ti!”; haciendo mención al tamaño de su miembro, pero la Manuela, responde que ese aparato solo le sirve para hacer “pipí”. Al regresar al burdel, la Manuela se encuentra sola en la habitación sollozando por recibir siempre lo mismo cuando baila.

Esta imagen enfoca al personaje homosexual que tiene una connotación visual central en el movimiento, rostro, vestimenta y colores que precisan en poner atención a lo que se quiere mostrar, ya que la composición central se encuadra en la Manuela: un hombre vestido de mujer con una postura segura. Es un hombre sin atributos femeninos, por lo tanto, la seducción se

halla en su baile acompañado de movimientos, cantos y gestos que muestran su sensualidad.

Aunado a lo anterior, la imagen presenta un encuadre cuyo primer punto se refiere a la forma como se posiciona a los personajes y objetos para que aparezcan en la escena. David Bordwell en su libro *El significado del filme*, explica que la forma “T” es la figura que ocupa la parte central, mientras las secundarias son la complementación. El plano medio corto, centra al personaje homosexual de la cabeza a la cintura, quien porta un vestido escotado negro, adornado con una rosa y un chal que cubre su espalda, la vestimenta en conjunto se presenta como elegante e insinúa las características similares a un traje flamenco. La apariencia física es cuidada: las uñas pintadas del mismo tono de la flor, un anillo en la mano izquierda, un tocado con rizos al frente y aretes grandes. La cara porta maquillaje ligero en labios, párpados y mejillas, los cuales dan iluminación para apreciar la imagen masculina. Por otra parte, la transformación en la vestimenta y en el arreglo personal representan una similitud con las bailarinas de flamenco, quienes realizan sus representaciones en ciertas festividades; el traje se distingue por ser entallado y largo hasta el tobillo; se adorna con volantes que se colocan en la falda y en las mangas, confeccionado en colores lisos y estampados, también es tradicional llevar el pelo recogido con un moño o flores y zapatos de tacón ancho. El personaje travestido tiene una relación semejante a la representación de las mujeres flamencas, quizás no cuenta con la vestimenta tradicional, pero sí se logra identificar.

El personaje de la Manuela es un hombre seguro de su vestimenta, sabe que luce elegante, que posee atractivo para escenificar su danza flamenca, de ahí que la intención del encuadre sea cautivar la mirada de los espectadores que están a su alrededor y es lo que observamos en el fotograma: la Manuela es el centro de atención de los espectadores, quienes están ubicados de manera circular. La postura es sutil, suelta en movimiento, la firmeza al colocar las manos en la cintura denota confianza tanto en él como al estar en medio de otros individuos que lo observan. Su rostro muestra una mirada cautivadora, jovial, acompañada de una ligera sonrisa; un pequeño giro de la cara permite reafirmar el movimiento y la soltura delicada para ser admirado. La gama de colores en la escenificación y en los personajes es llamativa para personificar ese ambiente de un burdel rural.

Al parecer, lo que buscaron el director y el fotógrafo fue el significado (interpretativo) conformado por una composición respecto de la vida de un burdel rural y la homosexualidad travesti de un hombre que se cree una bailarina andaluza, quien se presenta ante un público masculino, intolerante y violento frente a un homosexual con vestido. También en la imagen detrás de la Manuela, está la mesa principal donde se hallan don Alejo y la Japonesa, los principales espectadores; sin embargo, no logran apreciarse. La composición de los personajes muestra el estatus social y las relaciones que tiene don Alejo con la Japonesa. Por otra parte, los asistentes realizan diferentes gesticulaciones ante la presencia del homosexual, por ejemplo, las prostitutas denotan sorpresa y alegría, pero los rostros masculinos expresan seriedad, sorpresa, burla y embriaguez.

Ahora bien, la representación de un hombre vestido de andaluza probablemente se retomó de la representación de la mujer española en el cine, pues estas figuras procedentes de Andalucía fueron un argumento de fundamento ideológico en la cinematografía de los años cincuenta durante el franquismo (1939-1975).³⁹ Arturo Ripstein y Roberto Cobo, representan en la película a una mujer andaluza en un cuerpo masculino siguiendo ciertas características de sus representaciones en el cine y el teatro de revista.

La imagen del personaje homosexual de Ripstein, se construye con similitud respecto de las actrices que en su momento personificaron



temáticas y personajes andaluces, por ejemplo, las españolas Sara Montiel (actriz y cantante) y Carmen Sevilla (actriz, cantante y bailarina), quienes realizaron protagónicos de mujeres andaluzas, bailarinas y cantantes. Los filmes las personifican como mujeres atractivas, seductoras, cantantes de zarzuelas que narran historias de amor, tristeza, pasión y soledad (estas películas tuvieron su auge entre los años cuarenta y cincuenta).

Imagen 2. Carmen Sevilla.⁴⁰

³⁹ RUIZ, María Jesús, *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008, p. 53.

⁴⁰ GARCÍA, Carmen, "Carmen Sevilla. Biografía", *Cosas de Antonio* [blog], 2016. La imagen pertenece al filme *La bella Cádiz* (1953) dirigida por Raymond Bernard y Eusebio Fernández Ardavín. Sevilla representa a una bailarina andaluza con vestimenta similar a la de la Manuela en cuanto a tocados, adornos, maquillaje y zapatos. <https://cosasdeantonio.cl.blogspot.com/2016/05/carmen-sevilla-biografia.html> [consultado en junio 2020].

La imagen 3 presenta el beso entre los dos personajes homoeróticos en el prostíbulo. Previo a esto, la Manuela se esconde en el gallinero por temor de ser golpeado por Pancho Vega, pero sigilosamente es espectador de la brutalidad y de la violencia de este con la Japonesita. Posteriormente, la Manuela decide detener el maltrato hacia su hija. Aparece con el vestido rojo que zurció en la mañana. Pancho Vega pierde el interés por la Japonesita para enfocarse en la Manuela, quien personifica y cuenta una pieza proveniente de la zarzuela llamada “La leyenda del beso”: “está cayendo la tarde y una mujer muy divina estaba recogiendo flores en el bosque y se perdió y que ve de repente, pues al hombre más vigoroso del mundo, pero qué desgracia, parece que está todo muerto y se acerca y lo mira [...]”⁴¹

Pancho Vega observa a la Manuela mientras narra libremente la melodía, pero su mirada, su tosquedad y su vocabulario denotan la atracción que siente por la Manuela, quien lo hace participar en la narración diciéndole: “¡Ay viejo, solo tienes que decir bésame los ojos mi amor!”. Pancho Vega lo mira y le responde: “¡Ah! yo no te digo nada pinche jotón [...] ¡Bésame los ojos vieja puta!”⁴²



Imagen 3. El beso: la Manuela y Pancho Vega.⁴³

La Manuela continúa narrando la historia, al término de la danza flamenca se acerca con cautela de nuevo a Pancho Vega, logrando bailar con él. Los dos hombres bailan y ríen, Pancho Vega se aleja para poder bailar con otra prostituta, pero la Manuela insiste “la triunfadora de la noche

⁴¹ RIPSTEIN, *El lugar sin límites*.

⁴² RIPSTEIN, *El lugar sin límites*.

⁴³ *México es cultura. La cartelera nacional*. <https://www.mexicoescultura.com/actividad/190791/el-lugar-sin-limites.html> [consultado en junio 2020].

soy yo, ¡chulita! ¿verdad corazón?” [rodeando a Pancho], Pancho la toma de la cintura y dice: “Eso ni se discute mi reina”⁴⁴

El baile continúa entre los dos hombres, la embriaguez de Pancho Vega acompañado de la melodía de fondo, alude precisamente a un beso “El beso de amor no se lo da a cualquiera, es más noble, yo le aseguro [...] que va envuelto en una ilusión, la española cuando besa es que besa de verdad”, tanto la Manuela como Pancho Vega se miran con pasión. La Manuela, al mirarlo da el primer beso atemorizado por desconocer la reacción del otro; sin embargo, Pancho Vega exclama: “Un hombre tiene que ser capaz de probar de todo, ¿no cree?”, la Manuela responde de manera tímida “¡Pues, cuando usted disponga!”. Los dos hombres se besan apasionadamente hasta que son sorprendidos por Octavio.

La imagen encuadra a dos hombres besándose apasionadamente. El plano medio corto permite aislar dentro de un recuadro que descontextualiza las cosas que hay alrededor de los dos personajes, es decir, la composición del fondo es austera ya que no cuenta con elementos denotativos para capturar los rostros y la posición de los brazos, cabeza y mitad del torso, y los movimientos de los dos sujetos son estáticos para hacer énfasis en el beso efusivo y pasional.

La composición del plano central está conformado por dos hombres besándose. Ambos tienen los ojos cerrados. Su corporalidad tiene poco movimiento al estar abrazados. El hombre vestido de mujer es la Manuela, quien rodea sutilmente el cuello del otro con firmeza, mientras que Pancho Vega sujeta de la cintura a la Manuela de una manera más suelta. El *close up* sirve, junto con la iluminación tenue, para mostrar la intimidad del acto.

En general, la imagen presenta la seducción de la Manuela, quien cautiva por medio de un baile y de una historia a Pancho Vega y logra capturar la atracción o el deseo de ambos personajes a través de un beso que permite aflorar la homosexualidad oculta de Pancho Vega y su deseo por la Manuela, mientras este, a pesar de conocer de qué es capaz el hombre que le gusta, se deja llevar por su sentir.

Ahora bien, en la cinematografía mexicana las representaciones de amor, afecto o cariño entre hombres y mujeres, o bien entre personajes del

⁴⁴ RIPSTEIN, *El lugar sin límites*.

mismo sexo, tuvieron diversas formas de representarse, es decir, tenían un código para cortejarse no siendo tan explícito en el lenguaje corpóreo. Por ejemplo, en la Época de Oro, la representación del enamoramiento se manifestó con un lenguaje visual moderado: los besos eran en las mejillas, los deseos carnales eran recatados ante los demás, por supuesto, otras emociones se representaron con mesura.

La imagen 4, que corresponde a la cinta *Amsterdam Boulevard* (1991) del cineasta Enrique Gómez Vadillo, representa a dos hombres besándose efusivamente. La imagen encuadra a los dos personajes ante su encuentro, el movimiento de los dos cuerpos es pasional, pero demuestra fuerza en las dos posturas, el hombre del lado izquierdo rodea la espalda, mientras el otro, lo sujeta del cuello con firmeza. La imagen tiene relación con el beso de la Manuela y Pancho Vega, de acuerdo a la composición entre dos hombres que muestran afecto o deseo.



Imagen 4. El beso: Salvador y Gaby.⁴⁵

Arturo Ripstein representó un beso en la pantalla grande que logra ser polémico al tratarse de dos hombres, ya que no solo transgrede los roles hombre-mujer y las relaciones o las muestras de afecto que pueden existir entre hombres, sino que muestra la pasión que hay entre los dos personajes. Además, de que ese beso le cuesta la vida a la Manuela.

⁴⁵ SCHULZ-CRUZ, *Imágenes gay*, p. 166.

CONCLUSIONES

Los personajes homosexuales en la cinematografía mexicana fueron parte de un proceso histórico en su representación, la cual estuvo acompañada de cambios con relación a las características físicas disímiles, aspectos de comportamiento y de ambientación para desenvolver al personaje homosexual, con la intención de representarlo de una manera más consciente y humanizada en la pantalla grande.

Arturo Ripstein, procedente de la década de 1970 y quien perduró en las décadas posteriores ante los diversos cambios del cine mexicano, dio un enfoque con otra lente al personaje homosexual que debuta como protagonista en la historia del cine mexicano, la Manuela acompañada de Pancho Vega, estos dos personajes del director, se desenvuelven en un género melodramático que manifiesta las ambivalencias y conflictos entre dos homosexuales. Por un lado, la Manuela es abiertamente homosexual en el burdel y fuera de él, ya no es la loca que anima o alegra a los clientes, sino que observamos a un homosexual que expresa sus sentimientos, miedos y deseos; no obstante, esto no lo exime de la marginación del pueblo y de la burla por parte de los otros hombres. Al final, la Manuela tiene una muerte trágica, al ser golpeada y asesinada por el hombre que le gustaba; el asesinato del personaje principal significa la represión de la homosexualidad de Pancho Vega. La homofobia también se manifiesta por medio de Octavio al incitar al crimen, mientras que Pancho Vega es el homosexual oculto, reprimido, quien es violento porque así se lo enseñó la sociedad, además los deseos que tiene por la Manuela parecen ser causa de frustración. Pancho Vega es un homoerótico antagonista que permite conocer la represión de su homosexualidad, al representar un hombre viril, con fuerza física, valentía y rasgos físicos atractivos.

En general, los personajes homosexuales muestran diversas formas físicas y de comportamiento. La Manuela y Pancho Vega se desenvolvieron en una ambientación que denota su homosexualidad por medio de comportamientos tanto disímiles como iguales en ciertos momentos, ya sea por los ademanes, la vestimenta o porque les atraen los hombres, pero fueron protagónicos homosexuales que plantearon de manera distinta la representación cinematográfica de la homosexualidad. La Manuela y Pancho

Vega no fueron los pioneros en representar en el cine nacional a un homosexual, pero sí en personificarlo siendo respectivamente protagonista y antagonista en un contexto rural y machista llamado *El lugar sin límites*.

Cabe mencionar que la película no solo fue esencial en la trayectoria del director Arturo Ripstein, sino que es considerada por muchos críticos como la primera en abordar la homosexualidad, la represión sexual sin simulaciones, la agresión, el deseo, el machismo y la representación de dos personajes homosexuales en un contexto rural poco tolerante, es decir, desentrañó lo que permeaba en la sociedad mexicana y que todavía en la actualidad sigue siendo un tema crítico. Sin embargo, la cinematografía nacional e internacional presentan similitudes con relación a la construcción de los personajes homosexuales. En última instancia, la caracterización de los personajes homoeróticos dependió de cada cineasta, por ello, hay una gran diversidad de personajes homosexuales que engloban temáticas burlescas, estereotipadas o más estructuradas.

Por último, hay que señalar que la diversidad de películas clásicas y contemporáneas de temática homosexual ha supuesto que este cine haya sido reconocido no solo por la diversidad LGBTTTIQ⁴⁶ sino por la propia sociedad, permitiendo una construcción histórica que, sin embargo, no ha llegado a definirse desde su aparición, al ser una imagen visual que depende de un contexto narrativo cinematográfico, de un contexto histórico-social y del enfoque de cada cineasta que ha abordado este tema, pero que indudablemente se desenvuelve en una ambientación que muestra la homosexualidad por medio de comportamientos disímiles; es así como estos personajes, al aumentar su complejidad, se convirtieron en protagónicos más humanos conforme a las tramas.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO, Jesús, “Afuera es feo: la belleza del tiempo fotografiado”, *Nosferatu. Revista de cine. Estudios filmicos*, núm. 22, 1996, pp. 30-39. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40988/NOSFERATU_022_006.pdf [consultado en junio 2020].

⁴⁶ Las siglas hacen referencia a lesbiana, gay, bisexual, transgénero, transexual, travesti, intersexual y queer.

- BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- COSTA, Paola, *La apertura de la cinematografía: México 1970-1976*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1988.
- DOLL, Edgar, “Conversación con Arturo Ripstein”, *La Fuga*, núm. 16, 2014. <https://es.scribd.com/document/524782452/Conversacion-con-Arturo-Ripstein-La-Fuga> [consultado en marzo 2020].
- DONOSO, José, *El lugar sin límites*, España, Bruguera, 1984.
- GARCÍA, Carmen, “Carmen Sevilla. Biografía”, *Cosas de Antonio* [blog], 2016. <https://cosasdeantoniocl.blogspot.com/2016/05/carmen-sevilla-biografia.html> [consultado en junio 2020].
- GONZÁLEZ, César, “La identidad gay: una identidad en tensión. Una forma para comprender el mundo de los homosexuales”, *Desacatos*, núm. 6, 2001, pp. 97-110. <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n6/n6a5.pdf> [consultado en abril 2020].
- GUTIÉRREZ, León, “Homosexualidad en México a finales del siglo XIX”, *Signos Literarios*, vol. 10, núm. 19, 2014, pp. 77-103. <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/49/47> [consultado en abril 2020].
- LÁZARO, Ch. A. “La conformación del movimiento LGTB en Guadalajara, Jalisco”, *Argumentos. Estudios Críticos de la Sociedad*, núm. 76, 2014, pp. 241-273. <https://argumentos.xoc.uam.mx/index.php/argumentos/article/view/154/153> [consultado en junio 2020].
- LEÓN FARIAS, Isaac, “Las estaciones del infierno. El cine de Arturo Ripstein”, *La Gran Ilusión*, núm. 7, 1997, pp. 125-134. <https://hamamarino.files.wordpress.com/2018/12/las-estaciones-del-infierno.pdf> [consultado en junio 2020].
- MC PHAIL, Elsie, *Desplazamientos de la imagen*, México, Siglo XXI Editores, 2013.
- MIRA, Alberto, *Miradas insumisas gays y lesbianas en el cine*, España, Egales, 2008.
- PANOSFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1998.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Arturo Ripstein. La Espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra, 1997.
- PELAYO, Alejandro, *La Generación de la crisis. El cine independiente de los años ochenta*, México, Conaculta, 2012.
- PELAYO, Alejandro, *La generación de la crisis. El cine independiente de los años ochenta*, México, Conaculta, 2012.

- PÉREZ, Lourdes, *Cine y literatura. Entre la realidad y la imaginación*, Abya-Yala, 2001.
- PINEDA, Ricardo, “El clóset imperfecto: *El lugar sin límites* de Ripstein”, *Butaca Ancha*, 2014. <https://culturacolectiva.com/letras/el-closet-imperfecto-el-lugar-sin-limites-de-ripstein> [consultado en junio 2020].
- PINTO, Iván, “Festival Internacional de Cine de Valdivi”, *La Fuga*, núm. 1, 2005. <http://2016.lafuga.cl/conversacion-con-arturo-ripstein/72> [consultado en abril 2020].
- RUIZ, María Jesús, *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm y WEHR, Christian, *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, Madrid, México, Iberoamericana, Vervuert, Bonilla Artigas, 2015.
- SCHULZ-CRUZ, Bernard, *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío 1970-1999*, México, Fontamara, 2008.
- VILLAR, FRANCISCO y GONZÁLEZ, Rogelio (Productores), RIPSTEIN, Arturo (Director), *El lugar sin límites* [cinta cinematográfica], México, Conacite 2, 1977.

Fecha de recepción: 10 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 5 de octubre de 2020

