



deSignis

ISSN: 1578-4223

info@designisfels.net

Federación Latinoamericana de
Semiótica
Argentina

Wehr, Christian

Identidad, género y teatralidad en el cine mexicano: Allá en el Rancho Grande (1936), El
lugar sin límites(1977) y Danzón (1991).

deSignis, vol. 27, julio-diciembre, 2017, pp. 105-117

Federación Latinoamericana de Semiótica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066847011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Identidad, género y teatralidad en el cine mexicano: *Allá en el Rancho Grande* (1936), *El lugar sin límites* (1977) y *Danzón* (1991). *Identity, Gender and Theatricality in Mexican Cinema: Allá en el Rancho Grande* (1936), *El lugar sin límites* (1977) y *Danzón* (1991)

Christian Wehr

(pág 105 - pág 117)

El cine mexicano definió a partir de los años 20 los parámetros de la nación pos-revolucionaria. Los aspectos más importantes fueron la construcción de una memoria cultural y de una comunidad imaginada, que implica también la fundación de papeles y estereotipos de género. En su centro estaba —y está hasta hoy— la figura del 'macho'. En el artículo se analizarán las invenciones así como las variaciones y subversiones de tales estereotipos en tres películas emblemáticas: *Allá en el Rancho Grande* (1935) de Fernando de Fuentes, *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein y *Danzón* (1991) de María Novaro. Como fundamento metódico servirá la hipótesis de Judith Butler, desarrollada en su estudio *Gender trouble* (1990), según la cual la identidad genérica puede entenderse como efecto de prácticas teatrales o performativas. Un tal enfoque puede aclarar por qué el cine se manifestó en México como medio privilegiado de las invenciones, pero luego también dirigió a la deconstrucción de identidades genéricas. Un motivo clave y recurrente será en este sentido el *crossdressing*.

Palabras clave: cine mexicano, género, Fernando de Fuentes, Arturo Ripstein, María Novaro

Mexican cinema has defined the parameters of Postrevolutionary Mexico from the 1920s on. The most important aspects have been the construction of a cultural memory and of an imagined community, which also implies the creation of stereotype gender roles. A central character within this constellation is the "macho". In this article both the inventions and the variations and subversions of these stereotypes will be analyzed in three emblematic films: *Allá en el Rancho Grande* (1936) by Fernando Fuentes, *Lugar sin límites* (1977) by Arturo Ripstein and *Danzón* (1991) by María Novaro. This methodic analysis

will be based on the hypothesis developed by Judith Butler in her book *Gender trouble* (1990) which claims that gender identity can be understood as a result of practices employed in the world of theatre and other performing arts. This could explain why Mexican cinema first manifested itself as a privileged media of inventions but subsequently also led to the deconstruction of gender identities. A recurring key theme closely related to this topic is cross-dressing.

Key words: Mexican cinema, gender, Fernando de Fuentes, Arturo Ripstein, María Novaro

Christian Wehr estudió Filología, Musicología y Ciencias económicas en la Universidad de Múnich, Francia y Latinoamérica. Entre 2005 y 2013 fue catedrático en la Universidad católica de Eichstätt y director del Instituto Central de Estudios Latinoamericanos de la misma universidad. Desde 2013 es catedrático de la Universidad de Würzburg. Ha sido profesor invitado de varias universidades en Latinoamérica. Es editor de las colecciones *Americana eystettensia Hispanistisches Kolloquium*, de la revista *Romanische Studien* y miembro de diversos consejos editoriales. Sus campos de investigación abarcan la literatura fantástica en Alemania, Francia e Inglaterra, la cultura y literatura del Barroco, la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX, y el cine latinoamericano. Es autor y editor de libros y artículos sobre literatura, cultura y cine en Francia, España e Hispanoamérica.

Entre sus publicaciones recientes figuran:

– (2015) con Friedhelm Schidt-Welle (eds.): *Construcciones de la nación en el cine mexicano del pasado al presente. Formas históricas y procedimientos cinematográficos*, Frankfurt/Madrid: Vervuert 2015.

– (2016) ed: *Clásicos del cine mexicano. 31 Películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, Frankfurt/Madrid: Vervuert.

– (2016) con Wolfram Nitsch (eds.): *Artifícios. Technik und Erfindungsgeist in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit* (Hispanistisches Kolloquium), München: Fink.

– (2017) *Meditación espiritual e imaginación poética. Estudios sobre Ignacio de Loyola y Francisco de Quevedo*. Frankfurt/Madrid: Vervuert.

– (2017) con Wolfram Nitsch (eds.): *Cine de investigación. Paradigmas sobre revelaciones y ocultamientos en el cine argentino* (en prensa).

Este artículo fue refrenciado por la UNIMINUTO el 18/05/17 y por la Univ. de Viena el 20/04/17

Ya desde sus principios, el cine mexicano trata y negocia las grandes cuestiones de la nación posrevolucionaria, incluso más que la literatura y las bellas artes. En la llamada Época de oro, que comienza con el cine sonoro en los años 30 y termina alrededor de 1950, los grandes directores definen algunos parámetros estéticos e ideológicos que siguen caracterizando el cine mexicano hasta hoy día. Entre ellos destacan las recepciones y transformaciones de algunos géneros fílmicos: a la cabeza de ellos, el melodrama; en segundo lugar, las construcciones cinematográficas de una memoria cultural y, finalmente, la puesta en escena de una nueva comunidad nacional y de sus valores. Así, a partir del año 1930, se reinventan por medio de las ficciones fílmicas el pasado, el presente e incluso, el futuro de la nación mexicana.¹

En esta perspectiva, el cine cumple un papel importante en las construcciones de nuevos roles y estereotipos de género. Quisiera destacar tres dimensiones de este proceso y de sus varias implicaciones estéticas y políticas. Desde un punto de vista cinematográfico e histórico son las adaptaciones de ciertos géneros fílmicos —sobre todo el melodrama— así como la invención de nuevos géneros —como la comedia ranchera— las que más contribuyen a las escenificaciones de nuevos roles y estereotipos.² En segundo lugar, si tomamos en consideración las implicaciones biopolíticas de este proceso, la propagación fílmica de ciertos papeles de género está inevitablemente vinculada con el poder político.³ En tercer lugar y desde una perspectiva teórica, la ficción fílmica guarda estrechas analogías con el carácter performativo de los roles de género.

En las siguientes reflexiones voy a dedicarme sobre todo a esta convergencia estructural: según la hipótesis fundamental de la filósofa Judith Butler, las identidades genéricas no están en absoluto determinadas por el sexo biológico, sino que son siempre efectos teatrales y performativos. Si es así, el cine puede considerarse un medio privilegiado para las escenificaciones y exploraciones de identidades genéricas.⁴

Quisiera concretizar este enfoque heurístico recurriendo a tres obras emblemáticas. En un nivel general se puede decir que en el cine mexicano siguen predominando las concepciones de género provenientes de la Época de oro.⁵ En su centro permanece el estereotipo del *macho*, cuya génesis voy a reconstruir a través de la película más exitosa de esta fase temprana del cine: *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes, estrenada en el año 1936. Cuatro décadas más tarde, en 1977, Arturo Ripstein rueda un melodrama escandaloso titulado *El lugar sin límites*, que cuenta la trágica historia de un travesti. A través de esta película intentaré mostrar cómo los estereotipos de la Época de oro se desestabilizan profundamente, poniendo de relieve el rol de género como máscara y disfraz. También en *Danzón*, de María Novaro, estrenada en el año 1991, convergen las estructuras teatrales con las construcciones de una identidad genérica. En esta película la directora, que es una de las pioneras del cine feminista en Latinoamérica, va más allá de la crítica lúcida de Ripstein, abriendo perspectivas para una asimilación y transformación productiva de los estereotipos tradicionales.

1. FERNANDO DE FUENTES: *ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE* (1936) ¿UNA GENEALOGÍA FÍLMICA DEL MACHISMO?

Con *Allá en el Rancho Grande* Fernando de Fuentes instauro el género híbrido de la comedia ranchera que, con sus elementos musicales y bailes, representa una mezcla específicamente mexicana entre el *western* y el musical.⁶ La historia se sitúa en la propiedad de un latifundista en la que se da una constelación típicamente melodramática: el propietario y el capataz del 'Rancho Grande' son amigos desde la infancia y se enamoran de la misma mujer. Esta situación agonal genera una serie de conflictos que acaba desembocando en el desenlace inevitable de las comedias de este tipo: las bodas del obrero con su prometida y la reconciliación con el hacendado.

Con la invención sumamente exitosa de la comedia ranchera se constituye un nuevo repertorio de conceptos de género que predominarán en el cine al menos hasta el nuevo milenio. En su centro se encuentran el *charro*, una variación mexicana del *cowboy* hollywoodiense y sus complementarias figuras femeninas.⁷ Ya los títulos de apertura presentan una serie de ilustraciones que definen los respectivos conceptos genéricos. Como pariente del gaucho argentino, el charro era originalmente un cabañero.⁸ Hasta finales de los años 20 aparece casi únicamente como siervo de origen mestizo hasta que la comedia ranchera lo encumbra a ídolo cinematográfico. Sus atributos indispensables son el sombrero, las espuelas, las chaparreras, el traje de charro y una guitarra. Le gusta cantar, beber, festejar y demostrar su virilidad entre amistades homosociales y una promiscuidad heterosexual:



Figura 1: *Allá en el Rancho Grande*

El charro seguirá dominando los estereotipos masculinos hasta finales del siglo XX y aún más allá.⁹ Uno de sus derivados directos es el mariachi, el músico en traje folclórico. El complemento femenino del charro lo representa la labradora casta y servil. Los títulos de apertura de *Allá en el Rancho Grande* la presentan en una idealización bucólica y en la posición estatuarial y angelical de una santa:

Figura 1: *Allá en el Rancho Grande*

Desde una perspectiva iconográfica, esta figura remite al estereotipo de la pastora con porrón, una ampliación retrospectiva de la historia navideña. Tales estilizaciones religiosas son sintomáticas de una cultura que ya desde la época colonial combina de manera sincretista elementos populares con tradiciones católicas. El polo opuesto de la mujer idealizada lo encarna la *femme fatale*, la seductora maliciosa que, en los melodramas de este tiempo, aparece muchas veces como prostituta. El personaje, que puede leerse como inversión de la historia de María Magdalena, tiene una gran relevancia en la tradición del melodrama. Las protagonistas están representadas como santas caídas: una mujer joven e inocente llega de la provincia a la ciudad y, debido a malas influencias, termina trágicamente en un burdel. Una película emblemática de este tipo de melodrama es *La mujer del puerto* (1933), de Arcady Boytler.

Mi hipótesis es que ambos estereotipos cinematográficos —el macho y la imagen disociativa de la mujer entre santa y prostituta— tienen su origen en el cine de la Época de oro. A partir de ahí estos roles se naturalizan hasta manifestarse como prototipos de una presunta *mexicanidad* ‘auténtica’. Desde la perspectiva de una teoría de los géneros, esta observación parece confirmar la hipótesis constructivista de Judith Butler. Según la filósofa y feminista, las identidades genéricas no están determinadas por el sexo biológico, sino que se construyen mediante prácticas performativas y teatrales.¹⁰ Un punto crucial es que las identidades de género se sitúan siempre dentro de constelaciones políticas. En el caso de la comedia ranchera este vínculo con el poder estatal nos lleva a la historia posrevolucionaria de México. Una interpretación común explicar las idealizaciones del campo y de los labradores como reflejos fílmicos de los ideales socialistas provenientes de la Revolución mexicana.¹¹ Sin embargo, tal interpretación resulta superficial. La realidad económica y social de ese periodo estaba dominada, como en los siglos anteriores, por un cartel de latifundistas neocoloniales y neofeudales. Los verdaderos vaqueros y charros vivían con sus familias fácticamente en la esclavitud. El sistema arcaico y feudal del peonaje, cuyos orígenes se remontan a los tiempos más oscuros de la época colonial, obligaba a los labradores y sus familias a vivir dependiendo absolutamente de los hacendados.¹²

Presumiblemente, la inversión y armonización de esta realidad, como las encontramos en los roles de género del cine popular, tienen que ver con la influencia ambivalente de los Estados Unidos. Aunque el ejército americano había luchado contra las tropas revolucionarias, los Estados Unidos eran (y siguen siendo) los inversores más importantes en México a partir de los años 20. La industria fílmica recibía subvenciones y algunos de los mejores directores y actores se formaban en los estudios hollywoodienses. A la luz de esta constelación hegemónica se entiende mejor por qué la comedia ranchera ponía en escena tales inversiones e idealizaciones de un orden antirrevolucionario y neocolonial a pesar de ser el causante de una dramática pauperización. Los estereotipos de género pueden entenderse, hasta cierto punto, como efectos de esta formación política, en especial el charro vitalista, viril y promiscuo que, como pariente mexicano del *cowboy* americano, vive en armonía con la naturaleza, su trabajo, su mujer y, sobre todo, con el latifundista.

El desarrollo que se ha ido produciendo en el cine mexicano hasta nuestra época actual muestra que los modelos de género fundados en la comedia ranchera y el melodrama han persistido durante muchas décadas y se han adaptado perfectamente a nuevas constelaciones políticas. Algunas de las producciones más recientes –como las películas sobre el narcotráfico– se caracterizan por actualizar de forma inconfundible los esquemas patriarcales y machistas. Aparte de las producciones comerciales, el cine independiente también se dedica a nuevas interpretaciones de los estereotipos tradicionales. En la historia de estas recepciones, *El lugar sin límites*, rodado por Arturo Ripstein en el año 1977, marca un momento crucial. Se trata de un análisis agudo, pero sumamente trágico de los estereotipos transmitidos por la historia del cine. Esta obra la analizaré a continuación como un intento por parte de Ripstein de desnaturalizar o deconstruir los roles fijos de la Época de oro, mostrando cómo el director pone de relieve el carácter artificial y teatral de los lugares comunes.

2. ARTURO RIPSTEIN: *EL LUGAR SIN LÍMITES* (1977). PATRIARCADO Y CRISIS MIMÉTICA

El guión de *El lugar sin límites* está basado en una novela corta del autor chileno José Donoso.¹³ Luis Buñuel, del que Ripstein había sido asistente a principios de los años 60, fue el que le propuso a Ripstein llevar a cabo la adaptación cinematográfica. El personaje principal de la historia, que tiene lugar en el pueblo de El olivo, es el travesti Manuel González, al que se le conoce como “la Manuela”.



Figura 3: *El lugar sin límites*

A pesar de su homosexualidad tiene una hija, la Japonesita, de una relación anterior con la dueña del burdel del pueblo. Tras la muerte de esta, el padre y la hija se hacen cargo del prostíbulo y los dos, él homosexual y ella heterosexual, se enamoran desesperadamente del mismo joven, Pancho Vega. Pancho posee todos los atributos clásicos del macho: es viril, guapo, musculoso, susceptible y colérico.



Figura 4: *El lugar sin límites*

Gracias a un crédito que le concede el patriarca del pueblo, Don Alejo, compra un camión y regenta una empresa de transportes. Pero la dependencia económica hace que, en el fondo, deteste a su acreedor. Por eso, acepta el dinero prestado que le ofrece su cuñado para poder pagar las deudas y los dos se van al burdel del pueblo para festejar la nueva libertad. Ahí, Pancho, borracho, seduce primero a la Japonesita, mientras que el padre observa la escena clandestinamente vestido con un traje rojo de tonadillera. Celoso de su propia hija, sale del escondite y empieza a bailar para Pancho. En un primer momento este se ríe de la Manuela, pero durante el baile se va excitando cada vez más. Finalmente, el travesti le da un beso apasionado a Pancho que este le devuelve tras un instante de vacilación. El cuñado, que observa la escena, interviene desconcertado e irritado. La situación culmina de manera violenta. Los dos hombres empiezan a perseguir a la Manuela, que huye llena de pánico a las afueras del pueblo. El dramático desenlace final, que Ripstein pone en escena como la catástrofe de una tragedia griega, sucede a orillas de un estanque.¹⁴ Ahí asesinan al travesti a palos mientras que Don Alejo, el patriarca, los observa sin intervenir. En la última toma, este anuncia que acusará a los dos hombres por el asesinato. *El lugar sin límites* se puede interpretar como análisis sutil, diferenciado y radical de las concepciones de género transmitidas por el cine de la Época de oro. En este sentido voy a dedicarme a tres aspectos cruciales: primero al dispositivo del poder patriarcal, después al del machismo (y su deconstrucción) y, por último, al de los vínculos entre ambos niveles. Veremos que, en última instancia, el orden se restituye a través del ritual de un sacrificio arcaico.

En cuanto al primer aspecto es evidente que la película transpone al México de los años 70 las estructuras neocoloniales del latifundismo que ya predominan en la comedia ranchera. La diferencia decisiva es que Ripstein pone en escena estas estructuras socio-económicas de una forma crítica, realista y despojadas de toda idealización. Don Alejo, el

cacique, es dueño de casi todo el pueblo excepto del Burdel, del que se quiere apropiarse también para poder vender todo a un especulador. En su relación con Pancho persisten las estructuras arcaicas del peonaje que ya caracterizaban el latifundismo de la época colonial. El joven recibió el crédito del patriarca, pero los intereses son muy altos. Este punto es decisivo para la construcción fílmica de los roles de género: en todos los aspectos esenciales, Pancho está caracterizado como sucesor de los charros, solo que en vez de un arado tiene un camión. Es viril, trabajador, promiscuo y muestra una profunda devoción por el patriarca. Sin embargo, tras la máscara servil se esconde un odio abismal a Don Alejo, cuya posición colonial se pone de manifiesto en muchos detalles; por ejemplo, cuando azuza a sus perros contra sus enemigos. Al patricarca, además, no le basta la absoluta sumisión, también reclama una relación casi familiar y afectiva. La ambivalencia que se crea entre protección y crueldad es sintomática por remitir históricamente a modelos feudales.¹⁵ En este sentido evoca los orígenes de una concepción arcaica de masculinidad que tiene su fundamento en la fidelidad del vasallo y que define su dependencia no solamente a nivel económico, sino también al de las alianzas cuasifamiliares. Así, en el mundo arcaico y anacronista que presenta la película, la separación moderna entre las relaciones afectivas y las funciones sociales no existe todavía.¹⁶

El final evidencia la estrecha relación que existe entre las estructuras patriarcales y el machismo (Judith Butler diría, de acuerdo con Foucault, que los roles de género son efectos del poder político).¹⁷ La homosexualidad latente de Pancho se manifiesta justamente en el momento de su nueva libertad: con la ayuda de su cuñado se hace independiente del vasallaje odiado y celebra este paso en el burdel del pueblo. La coincidencia es sintomática, pues Pancho logra ceder a su deseo reprimido después de salir del orden patriarcal —al menos simbólicamente—. Sin embargo, la transgresión y su sanción mortal son casi simultáneas. El cuñado confronta a Pancho con la norma incitándole a la caza violenta y mortal. En este sentido, el final restituye el orden preexistente. La última escena no deja ninguna duda de lo reaccionario y pesimista de esta solución: Don Alejo, el patriarca, es testigo del asesinato, pero no interviene. En su opinión, Pancho y su cuñado deben pagar con el arresto carcelario. Su crimen, sin embargo, más que en el asesinato, consiste en haberse sublevado contra el cacique.

Ya desde el principio de la película *Ripstein* deja entrever la homosexualidad de Pancho a un nivel psicológico y performativo a la vez.¹⁸ El final sangriento parece confirmar la hipótesis de Freud de que lo que se reprime puede llegar a la conciencia en la forma de su negación.¹⁹ Por ciertas alusiones sabemos, por ejemplo, que Pancho en una ocasión intentó violar al travesti y que, descontrolado por su deseo, le desgarró el vestido rojo que llevaba. Además, cuando era niño le hacían jugar con las muñecas de la hija fallecida de Don Alejo. Su padre ya trabajaba para el patriarca, con lo cual se da una constelación que coincide otra vez con el modelo transgeneracional del peonaje. Por último, hay que destacar que Pancho compensa su homosexualidad latente con permanentes gestos machistas: en sus demostraciones de virilidad y de potencia sexual se da a conocer un momento de sobredeterminación masculina que remite desde el principio a un deseo diferente y reprimido. Vemos repetidas veces su cuerpo musculoso, casi desnudo o con ropa ajustada, o cómo agarra permanentemente sus genitales como si tuviera que convencerse de su propia

masculinidad. La recurrencia de tales gestos muestra la dimensión performativa de la identidad genérica, la intención de presentarse como hombre, sobre todo delante de otros. La figura del travesti incorpora esta dialéctica de manera programática, demostrando que las categorías de sexo y de género pueden entenderse como efectos cuasiteatrales. En este sentido, vemos a la Manuela bailando, maquillándose, peinándose o vistiéndose. Todos, ella misma incluida, la llaman ‘mujer’. El cambio de ropa, pues, representa mucho más que una simple imitación de la feminidad. A un nivel alegórico, el “crossdressing” coincide con la estructura mimética de la identidad sexual en general.²⁰ El travesti se apropia de la feminidad como uno se pone una máscara, marcando así la independencia entre la persona y su identidad genérica. De modo que tanto los rituales de la Manuela como la masculinidad demostrativa de Pancho se corresponden mutuamente, desvelando la identidad del otro como imitación, máscara y efecto mimético.

Además, Pancho ocupa un lugar fálico en un sentido lacaniano.²¹ No solamente en su relación con la Manuela, sino también desde la perspectiva de los otros aparece como objeto de un deseo erótico y social que aspira a la integridad: a la Manuela y la Japonesita las tiene desesparadamente enamoradas, su esposa suspira en vano por él, su cuñado lo empuja a la independencia económica. Incluso el patricarca Don Alejo y su mujer quisieron financiarle una formación universitaria para poder casarlo con su propia hija. Así, Pancho ocupa el centro de una red de intereses sociales y sexuales sumamente conflictivos y contradictorios que se superponen y convergen en el mismo objeto. Ripstein crea, para usar un término de René Girard, constelaciones miméticas en varios sentidos.²² Los deseos se imitan mutuamente al remitir a la misma persona, con lo que se crea una red de relaciones competitivas. Por eso, un desenlace diplomático parece imposible. La única manera de terminar la crisis mimética es con la violencia y la destrucción a semejanza del ritual arcaico del chivo expiatorio. Sin embargo, una restitución del orden que necesita el derramamiento de sangre es profundamente inestable. El crimen, en definitiva, no puede ocultar las contradicciones implícitas de la sociedad paternalista y la desnaturalización de sus conceptos de género. A pesar de un análisis agudo y diferenciado del modelo arcaico e inhumano del patriarcado, *El lugar sin límites* no puede ofrecer una alternativa. Tendrán que pasar 14 años para que la directora María Novaro logre relativizar el antagonismo rígido de los géneros en su película *Danzón*, de 1991. De nuevo la figura de un travesti vuelve a tener un papel clave.

3. MARÍA NOVARO: *DANZÓN* (1991). LA IDENTIDAD COMO VARIACIÓN Y PERFORMANCE

Danzón es un clásico del cine femenino en México y llegó a alcanzar éxito internacional. El título hace referencia a un baile de origen cubano que se introdujo en México por Veracruz. La protagonista, encarnada por la emblemática actriz Julia Solórzano, es una mujer soltera de aproximadamente 40 años que vive con su hija en la capital donde trabaja como telefonista. Su pasión es bailar el danzón. Cada semana se encuentra con Carmelo Benítez, su pareja de baile, en el *Salón Colonial*. Aunque apenas se conocen en la vida privada, forman una exitosa pareja de baile y han ganado juntos muchos concursos. Pero llega un momento en el que Carmelo deja de acudir a los encuentros semanales y huye para eludir una falsa acusación que le hacen en el trabajo; Julia, entonces, toma una decisión es-

pontánea y radical: deja su trabajo y viaja a Veracruz para buscar a Carmelo, que comparte un apartamento con la prostituta *La Colorada* y sus hijas. Durante su búsqueda, la protagonista traba amistad con la *drag queen* Suzy y comienza una relación amorosa con un joven marinero llamado Rubén. Pero un día Julia decide terminar su aventura y volver a la capital con su hija. Mientras tanto Carmelo también ha regresado y vuelve a aparecer en el baile semanal.

El mundo representado en la película se caracteriza por una serie de oposiciones espaciales y semánticas que corresponden a diferentes concepciones de género. La ciudad de México tiene un carácter oscuro, cerrado y ordenado: un lugar de la heteronormatividad y la monogamia. Veracruz, por el contrario, se presenta como ciudad clara, abierta, sensual, desordenada y promiscua, donde se relativizan las identidades de género.²³ Julia se mueve con naturalidad en este nuevo espacio y cede a sus impulsos y deseos, pero, finalmente, opta por continuar con su vida anterior. Así pues, desde una perspectiva superficial, la película tiene una estructura circular y restitutiva. El orden inicial se desestabiliza, pero se reafirma finalmente después de una fase transitoria de crisis.

En el marco de este movimiento, sin embargo, ocurre una serie de desplazamientos que relativiza repetidas veces el binarismo de los géneros. En este sentido, el viaje de Julia va adquiriendo sucesivamente el carácter de una iniciación que desemboca en una manera alternativa de actuar como mujer. Si bien es cierto que todo relato de viaje se funda en un subtexto mítico e iniciático,²⁴ la aportación de María Novaro es que pone en escena esta dimensión alegórica mediante un sistema de citaciones fílmicas que evocan épocas y obras de la historia del cine mexicano. Tanto la ciudad de Veracruz como el tema de la prostitución aluden al modelo del melodrama mexicano por excelencia, *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler, del año 1933. Esta película cuenta la trágica historia de una chica de la ciudad de México que huye a Veracruz por culpa de un amor trágico y acaba como prostituta. Ya vimos que este estereotipo —el paso de la mujer inocente a la puta— es un tópico del cine mexicano con incontables variaciones. En *Danzón*, este núcleo melodramático se pone en escena de manera sumamente original: mediante los estereotipos, Novaro cuenta la emancipación de su protagonista de los antiguos estereotipos y su iniciación en el espacio del deseo. Así, la historia y su puesta en escena adquieren fuertes dimensiones autorreflexivas. Asesorada por el travesti Suzy, Julia se pone un vestido rojo.²⁵ Y como su amiga, la prostituta Colorada, se va al puerto como las heroínas trágicas del melodrama exponiéndose a las miradas deseosas de los hombres.



Figura 5: *Danzón*

Lo importante es que Julia se apropia del estereotipo fílmico como una actriz que representa un papel. Ahora bien: poniéndose una máscara, se distancia al mismo tiempo de la identidad borrada en un juego irónico y performativo. Esta dimensión se destaca de manera programática en una escena que muestra a Julia sentada en su tocador: la cámara enfoca con el *zoom* una fotografía de Dolores del Río –la actriz emblemática de la Época de oro– colgada en el marco de un espejo. Así percibimos simultáneamente el reflejo desenfocado de Julia en el espejo y el retrato de la actriz:²⁶



Figura 6: *Danzón*

Esta superposición nos muestra una vez más que Julia escenifica una asimiliación consciente de roles fílmicos. En consecuencia, este acto de citación produce, al mismo tiempo, una desnaturalización de los estereotipos citados, que se desvelan como mera ficción. Por medio de tales estrategias, Julia logra explorar de manera lúdica nuevas facetas de su rol de mujer.

En otra secuencia, en la que Julia enseña a bailar a la *drag queen* Suzy, se evidencia de manera complementaria la dimensión performativa de las identidades genéricas. La escena se caracteriza por una verdadera perturbación de los géneros, porque Suzy se niega a tomar el rol del hombre y obliga a hacerlo a la propia Julia. El cambio burlesco desemboca en un quiasmo y una confusión de sexo y género. Julia, en una primera reacción, dice que la situación “destruye lo sublime del baile”. En el contexto dado, el término tiene un valor programático, pues la sublimación remite a la transformación de una pulsión sexual en prácticas estéticas. Así, tras un instante de vacilación, Julia deja de lado una concepción biológica del género y descubre el placer del juego y del cambio lúdico de papeles:



Figura 7: *Danzón*

Resumiendo, *Danzón* pone en escena la estructura performativa del género en varios niveles: como citación y alusión fílmica, mediante el ritual del baile y a través del disfraz del travesti. Este punto nos permite volver al carácter alegórico del viaje,²⁷ porque el *intermezzo* en Veracruz funciona como una iniciación a la teatralidad del género. De vuelta ya en la ciudad de México, Julia gana una distancia creativa respecto a su papel, lo que se manifiesta en un detalle marginal, pero significativo. La última escena de la película la muestra bailando de nuevo con Carmelo, pero esta vez ya no mira por encima del hombro de su pareja, como lo requieren las estrictas reglas del *Danzón*, sino directamente a sus ojos. Este cambio lo podemos interpretar como un “desliz” en el sentido de Judith Butler. En esta línea, las repeticiones de rituales y acciones identitarias abren un espacio de variaciones que exhiben el carácter construido de las normas.

Como *El lugar sin límites*, también *Danzón* se caracteriza por una desnaturalización de los estereotipos mediante el travestismo. Además, ambas películas se inscriben dentro de la historia del cine mexicano por gestionar la transformación de los roles de género provenientes de la Época de oro. Ripstein, sin embargo, no presenta ninguna alternativa al orden rígido de los géneros, a pesar de su análisis agudo y despiadado. El travesti paga la transgresión de las normas con la muerte. En *Danzón*, al contrario, se evocan caminos hacia una manera más flexible de manejar los roles de género, sobre todo por el juego controlado con su carácter teatral. Si pensamos en películas más recientes como *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu, o *Y tu mamá también*, de Alfonso Cuarón, podremos constatar que este juego con citaciones y transgresiones continúa incluso siete décadas después de la Época de oro.

NOTAS

1. Véanse las contribuciones en Wehr/Schmidt-Welle (2015).
2. Véanse Ávila/De la Mora (2016) con más indicaciones bibliográficas.
3. Foucault (2004).
4. Butler (1990).
5. Véanse De la Mora (2006) y Tuñón (1998).
6. Ávila/De la Mora (2016).
7. Nájera-Ramírez (1994).
8. Véase Rincón Gallardo (2000).
9. Véase Torres San Martín (2008).
10. Butler (1990).
11. Ávila/De la Mora (2016).
12. Rincón Gallardo (2000).
13. El guion fue escrito por Manuel Puig; para un análisis más detallado (también del modelo literario de José Donoso), véase Schlickers (2016).
14. Schlickers (2016) destaca las estructuras melodramáticas de la trama.
15. Ganshof (1989); De La Mora (2006, 126) destaca también las alusiones al peonaje.
16. Winst (2009, 32).
17. Butler (1990).
18. Véase para la escenificación de un deseo homosexual reprimido Ingenschay (2011).
19. Véase Freud (1982).

20. Butler (1993).
21. Véase Lacan (1966).
22. Girard (1972) y (1977).
23. Véase para el análisis semántico-espacial del mundo ficticio el modelo de Lotman (1989).
24. Wolfzettel (2003).
25. De la Mora (2006, 59-65).
26. Véase para este aspecto también el análisis que hace De la Mora (2006, 59-65).
27. Wolfzettel (2003).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ávila, J. y de la Mora, S. (2016) "Fernando de Fuentes: *Allá en el Rancho Grande* (1936)" en Wehr, Ch. (ed) *Clásicos del cine mexicano*, Frankfurt/Madrid: Vervuert, 123-137.
- Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge
- Butler, J. (1993) *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*, New York: Routledge.
- Foucault, M. (2004) *Naissance de la biopolitique*. Cours au collège de France 1978-1979, Paris: Gallimard-Seuil.
- Freud, S. (1982): "Die Verneinung" en: *Studienausgabe III*, Frankfurt: Fischer, 371-378.
- Ganshof, F.L. (1989): *Was ist das Lebnswesen?* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Girard, R. (1977) *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset.
- Girard, R. (1972) *La Violence et le sacré*, Paris: Grasset.
- Ingenschay, D. (2011): "Visualizaciones del deseo homosexual en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein" en: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 2º semestre, 34, IV, 73-87.
- Lacan, J. (1966) "La signification du phallus" en *Écrits*, Paris: Seuil, 685-697.
- Lotman, J. M. (1989) *Die Struktur literarischer Texte*, München: UTB.
- Mora, S. de la (2006): *Cinemachismo: masculinities and sexuality in Mexican film*, Austin: University of Texas Press.
- Nájera-Ramírez, O. (1994): "Engendering Nationalism: Identity, Discourse, and the Mexican Charro", *Anthropology Quarterly* 67, n.º. 1, 1-14.
- Rincón Gallardo, A. (2000): "En la hacienda de antaño". En: *Artes de México: Charvería*. México: Artes de México.
- Schlickers, S. (2016) "Arturo Ripstein: *El lugar sin límites* (1977)", en: Wehr, Ch. (ed.): *Clásicos del cine mexicano. 31 Películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, Frankfurt/Madrid: Vervuert, 353-371.
- Torres San Martín, P. (2008) "La recepción del cine mexicano y las construcciones de género: ¿formación de una audiencia nacional?" *La ventana. Revista de estudios de género*, 3 (27), 58-103.
- Tuñón, J. (1998) *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939 - 1952)*, México: El Colegio de México y el Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Wehr, Ch./Schmidt-Welle, F. (2015) *Construcciones de la nación en el cine mexicano del pasado al presente. Formas históricas y procedimientos cinematográficos*, Frankfurt/Madrid: Vervuert.
- Winst, S. (2009). *Amicus und Amelius. Kriegerfreundschaft und Gewalt in mittelalterlicher Erzähltradition*, München: de Gruyter.
- Wolfzettel, F. (2003) *Reiseberichte und mythische Struktur. Romanistische Aufsätze*. Stuttgart: Steiner.

PELÍCULAS

- Boytler, A. (1934/2003) *La Mujer del Puerto*, Thousand Oaks, CA: Media Group.
- Fuentes, F. de (1936/2007) *Allá en el Rancho Grande*, Chicago: Facets Video.
- Novaro, M. (1991/2007) *Danzón*, México, D.F.: Zafra Video.
- Ripstein, A. (1977/2006) *El lugar sin límites*, México, D.F.: Instituto mexicano de cinematografía.

Atribución-NoComercial-CompartirIgual
CC BY-NC-SA

