

Padrinazgo y coacción: ciudadanía, machismo y masculinidad en filmes mexicanos de los setenta¹

Patronage and Coercion: Citizenship, Machismo and Masculinity in Mexican Films of the Seventies

LUCERO FRAGOSO LUGO^A

Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

DOI: [10.15366/secuencias2023.057.003](https://doi.org/10.15366/secuencias2023.057.003)

RESUMEN

Este texto realiza un análisis, desde la semiopragmática, de las representaciones de la masculinidad y sus nexos con el poder en tres películas mexicanas producidas en la década de los setenta: *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976), *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) y *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein, 1978). En este período, el Estado mexicano planteó una «apertura democrática» a la vez que reprimía a grupos disidentes y restringía los espacios de crítica. Las películas estudiadas elaboran esta paradoja mediante el desarrollo de lazos de padrinazgo entre las figuras de autoridad y los personajes varones, lazos que obligan a los hombres a ser ejecutores o víctimas del machismo y frustran la configuración de una masculinidad ciudadana. El contrasentido benevolencia-coacción se expresa con gestos, símbolos, elipsis, contrastes de iluminación y la puesta en escena.

Palabras clave: cine mexicano, masculinidad, machismo, ciudadanía, padrinazgo.

ABSTRACT

This text analyzes, from a semio-pragmatic perspective, the representations of masculinity and its links with power in three Mexican films from the seventies: *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976), *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) and *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein, 1978). In this period, the Mexican Estate proposed a «democratic opening» while repressing dissident groups and restricting spaces for criticism. The films studied illustrate this paradox through the development of patronage ties between authority figures and male characters, ties that force men to be executors or victims of *machismo* and challenge the configuration of citizen masculinity. The benevolence-coercion contradiction is represented by gestures, symbols, ellipsis, lighting contrasts and the mise-en-scène.

Keywords: Mexican cinema, masculinity, machismo, citizenship, patronage.

[a] **Lucero Frago Lugo** es doctora, maestra y licenciada en Filosofía por la UNAM, y licenciada en Relaciones Internacionales por El Colegio de México. Entre sus publicaciones destacan «*Elizabeth: la configuración filmica de una virginidad pública*» en *La otra mirada. Mujeres en el séptimo arte*, México, Río Subterráneo-Universidad Panamericana, 2020 y «*La corrupción desde el mirador republicano: un concepto filosófico*», *En-claves del pensamiento*, año XIII, n.º 25, 2019. Sus líneas de investigación son el análisis cinematográfico, el cine político y la filosofía política contemporánea aplicada a temas como corrupción, democracia y ciudadanía. Correo electrónico: lucerofragoso@hotmail.com

[1] Investigación realizada gracias al apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La autora es becaria del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), asesorada por el Dr. David Wood, a quien agradece los comentarios y observaciones vertidos sobre este texto.

Introducción

El propósito de estas líneas es realizar un análisis semiótico y contextual de las representaciones de la masculinidad y su vínculo con el poder en películas mexicanas clave de la década de los setenta. Durante estos años, el propio Estado mexicano, al menos en apariencia, intenta matizar su raigambre autoritaria y vuelca en su política cinematográfica una parte cardinal de sus presuntas aspiraciones democratizadoras.

En este análisis de la masculinidad se considera al cine como una *situación*. Alain Badiou usa este término para explicar cómo se conecta el cine con la filosofía y cómo la transforma al crear nuevas ideas. Una *situación* es una coincidencia de términos extraños entre sí; el cine es una *situación* filosófica, en principio, porque implica una relación paradójica como «arte de masas»². En su perfil aristocrático, el arte reclama del público las habilidades para reflexionar en torno a la labor creativa. Por otra parte, que el cine sea un arte amada y disfrutada por las masas denota un cariz democrático. De esta forma, el cine es un arte y un no arte, algo que hurga en las fronteras, la confluencia de «opiniones ordinarias y el trabajo del pensamiento»³, lo que subraya su condición política⁴.

Las películas que analizamos escudriñan en la vida de personajes marginales que, en un momento dado, aspiran a provocar una ruptura en el ejercicio de su masculinidad y, con esto, a deslindarse de las formas impostadas de autoridad. Como productos artísticos, estas cintas otorgan consistencia y densidad a acontecimientos que en lo cotidiano pasan inadvertidos. En su conexión con lo político, estudiamos estos filmes con énfasis en una de las tareas de la filosofía que, de acuerdo con Alain Badiou, la enlazan a la vida: la distancia. Una de las formas de hacer presente la vida es permanecer a distancia del poder. La distancia es una *situación* filosófica porque «entre el poder del Estado y el pensamiento creador no hay una común medida»⁵: en la base del poder se encuentra la violencia, mientras la creación formula verdades. En el presente texto, el sentido de la creación y la verdad apunta a una respuesta imaginativa en el contacto con la autoridad, en consonancia con una *ciudadanía interviniente*. Tomar distancia significa ser capaces de esclarecer una postura crítica hacia el poder y definir los límites de su coerción.

La hipótesis de este trabajo se centra en la paradoja que encierra la no distancia: los individuos masculinos, en estos filmes, permiten el desarrollo de vínculos de padre-hijo con las figuras de mando; estos lazos de padrino o paternaje que supuestamente protegen los intereses de los hombres, en realidad los subyugan al orillarlos a ser autores o víctimas de prácticas machistas. Esta benevolencia condicionada de la autoridad/Estado refuerza los roles normativos de género pues, de alguna forma, se vale de ellos para reafirmarse; restringe (o anula) el ejercicio de la ciudadanía; y marca una suerte fatal y dolorosa para los personajes masculinos. La puesta en escena apoya los contrasentidos de la no distancia mediante gestos, coreografías, símbolos, colores y los destacados contrastes entre espacios de luz y oscuridad, el día y la noche.

Los filmes que estudiamos expresan ellos mismos, en su contenido, las limitaciones de su propio contexto histórico, constricciones con las que se toparon, como veremos, los grupos de estudiantes y la prensa crítica: la insubordinación, si es que podía llamársele así, sólo podía tener lugar con la venia y dentro de los parámetros del propio régimen. Nuestras películas, como muchas de esa época, en sus tramas y tópicos, de forma indirecta, elaboran la incongruencia de un Estado obligado a cierto grado de magnanimidad pero que, en el fondo, reprime y clausura derechos. Estos

[2] Alain Badiou señala que hay arte de masas «cuando obras artísticas, grandiosas obras de arte, incontestables, son vistas y amadas por millones de personas en el momento mismo de su creación, [...] en el momento en que aparece[n] por primera vez». Alain Badiou, «Cinema as Philosophical Experimentation», en *Cinema* (Cambridge, Polity Press, 2010), pp. 202, 207.

[3] Las películas aquí analizadas cumplen con la paradoja del término «arte de masas» porque, por su estructura, son asequibles a cualquier espectador y, a la vez, expresan preocupaciones estéticas y una crítica al poder mediante elementos simbólicos, lo que satisface el análisis de una mirada más compleja. Aunque estos filmes quedan fuera de la dinámica de producción y distribución orientada al éxito comercial, fuera del espectáculo de masas, caben en la definición de «arte de masas» por la lógica de su creación artística.

Si estos filmes no llegaron a ser vistos ni recordados con amplitud, se debió a las limitantes para su exhibición. Eduardo de la Vega Alfaro se lamentaba de «un ya clásico boicot en contra de las obras más interesantes del vilipendiado cine mexicano» a la hora de exhibirlas; se refiere entonces a *Cadena perpetua*, «a la cual se asignó un mísero número de cuatro salas, la mayoría de ellas de segunda o tercera corrida». Eduardo de la Vega Alfaro, «*Cadena perpetua*» (*Unomásuno*, 14 de agosto de 1979), p. 23. Al parecer, era el propio Estado productor el que restringía el visionado de sus películas más críticas.

[4] Alain Badiou, «Cinema as Philosophical Experimentation», pp. 208, 210-211.

[5] Alain Badiou, «Cinema as Philosophical Experimentation», pp. 204-205.

filmes expresan también críticas contundentes al sistema de poder valiéndose de los mecanismos simbólicos y alegóricos del discurso cinematográfico.

Este artículo se compone de cuatro apartados. En el primero, se señalan los rasgos básicos de la perspectiva teórica, la semiopragmática, desde la cual se emprende el análisis fílmico y se describe el contexto de producción de las películas a examinar. En el segundo, se observan los nexos de poder en la cinta *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976) y cómo operan en ellos las ideas de machismo y ciudadanía. En un tercer apartado, se explora la noción de masculinidad con la película *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) y se borda en torno al machismo como dinámica performativa. Finalmente, en una cuarta sección, se estudia la cinta *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein, 1978) desde las coordenadas del *film noir*, en donde la *femme fatale*, producto de una masculinidad subyugada por ideas y prácticas interiorizadas de violencia patriarcal, marca la suerte del protagonista.

1. La realidad acechando la ficción: apuntes sobre el contexto mexicano y la semio-pragmática

La perspectiva teórica a partir de la cual se conecta aquí la ficción fílmica con las contradicciones del entorno político en el que se produjeron las películas a analizar es la semiopragmática. El propósito de esta línea de estudio es identificar las limitantes o condicionamientos contextuales que orientan la producción de un texto (enfoque pragmático) para entonces proceder al análisis inmanentista, esto es, a la observación de los elementos formales específicamente cinematográficos (enfoque semiótico). Para la semiopragmática, el contexto es, como adelantábamos, la serie de constricciones que determinan la forma en que los *actantes* de la comunicación —en este caso, quienes hacen la película y quienes la estudian— son «conducidos a producir sentido»; por ello, Roger Odin se refiere al modelo semiopragmático como un *modelo de producción*⁶.

Las tres cintas que analizamos comparten un contexto de producción similar: son resultado de un replanteamiento de la política cinematográfica durante la presidencia de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). Ese sexenio comenzó con una profunda crisis interna tras las fuertes críticas al Estado después de la masacre de estudiantes en la plaza pública de Tlatelolco, en vísperas de los Juegos Olímpicos de 1968, de los que México fue anfitrión. Desde el punto de vista de algunos historiadores, el proyecto de la élite gobernante fue, entonces, construir mecanismos de mediación social y de ajustes políticos ligados a las demandas de pluralismo de los opositores. Echeverría subrayó la necesidad de poner en marcha una «apertura democrática» —rebautizada por sus críticos como «apretura [*sic*] demagógica»— y de retomar el camino trazado por la Revolución Mexicana, con políticas de carácter nacionalista y popular⁷. Para difundir el nuevo ideario oficial, se requería de una estrategia mediática bien estructurada en la que el cine ocupó un lugar especial.

Desde otra perspectiva, se dice que la política cinematográfica echeverrista fue en realidad un intento por concretar un viejo proyecto de administraciones anteriores para revitalizar una industria en dificultades: promover un «equilibrio» entre la cantidad de películas propositivas (el llamado cine de «calidad») que se producían y el número de filmes comerciales, los cuales aportaban mayores recursos y generaban más empleo. A causa de los desencuentros con las productoras privadas y del fracaso del gobierno en su intento por intervenir en el medio televisivo, el régimen se fue decantando casi

[6] Roger Odin, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique* (Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011), pp. 9-23.

[7] Eduardo de la Vega Alfaro, «Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el 'nuevo cine mexicano' durante el periodo 1971-1982», en *El Estado y la imagen movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el Estado mexicano* (México, Imcine, 2012), pp. 228-229.

por completo hacia el impulso a una cinematografía de renovación artística —que de preferencia respondería a sus exigencias ideológicas— para al menos, asumir la potestad en este terreno. En esta lógica, la inauguración de espacios para nuevos cineastas no se explica del todo por la deslegitimación del régimen a raíz del movimiento estudiantil de 1968⁸. Así pues, la política aperturista del régimen se tradujo más bien en una apuesta por el control mediático y político, por lo que no estuvo exenta de contradicciones y fisuras.

Una vez señalado el contexto de los realizadores (*actantes* emisores), se describen enseguida las acotaciones contextuales mediante las que, de acuerdo con Odin, en nuestro papel de investigadores (*actantes* que acogen la obra), se otorga sentido a las cintas. En esta investigación, se analiza la obra fílmica como texto de ficción (*modo ficcionalizante*), pero también como texto político (*modo documentalizante*) el cual nos revela pautas que conectan el ejercicio de la autoridad con formas de ordenación de los géneros en la sociedad mexicana⁹.

2. *Los albañiles*: complicidad, traición y ciudadanía descarriada

En el análisis de *Los albañiles*, discutimos el papel de las figuras de autoridad o las que representan al Estado en sus vínculos con el machismo y con la ciudadanía. La noción de Estado por medio de la cual nos acercamos a estos filmes corre por dos vías: una es la de un poder soberano, fundado en el derecho, que gobierna sobre un territorio y una población determinados; la otra es la que lo define como resultado de la historia y de la realidad social¹⁰. Las prácticas del poder soberano se dispersan en formas particulares de poder en instituciones locales que derivan directamente de la administración pública o que se han ido configurando por la costumbre, las relaciones económicas y sociales o la cultura política —el cacicazgo, el burdel, el trabajo, la policía, la prisión. El Estado es, según Foucault, «el efecto móvil de un régimen de múltiples gobernabilidades»¹¹, el ejercicio del poder sobre los individuos por parte de estas entidades locales o micropoderes¹². Como cualquier institución, el Estado tiene un perfil de género, no de modo figurado, sino «sustantivamente». Esto quiere decir que el ingreso y los ascensos, las tareas y los «sistemas de control», las reglas, rutinas y «formas de movilización del placer y del consentimiento» se configuran con relación al género¹³. En este filme hay personajes con autoridad que, a semejanza del Estado, despliegan su poder de dos maneras no excluyentes. Primero, subrayan la masculinización de las relaciones de trabajo y el respaldo a los intereses de los varones¹⁴. Segundo, extienden su poder coercitivo a los propios hombres, específicamente, a quienes cumplen, de manera simultánea, con las siguientes disposiciones: no se adhieren o dudan en adherirse al machismo como práctica social en el ámbito público —aunque no lo cuestionen en la esfera privada— e intentan desarrollar una *ciudadanía interviniente*, como se verá más adelante.

El machismo puede definirse por un conjunto de actitudes y expresiones orientadas a magnificar la condición masculina al mostrar de manera exagerada atributos típicamente ligados a los varones, como la violencia, la virilidad, la ingesta de alcohol, la potencia física, la solvencia económica, entre otros. Estas conductas devalúan la constitución femenina y reproducen un uso arbitrario del poder hacia las mujeres o hacia otros hombres¹⁵.

Desde un ángulo de orden psicoanalítico, el machismo tiene una historia de larga data en México. Se argumenta que la necesidad de ostentar una hombría exacerbada tiene

[8] Israel Rodríguez, «Renovación fílmica y autoritarismo en México, 1970-1976. Revisión a la idea del Estado cineasta» (*Historia y Grafía*, año 29, n.º 58, 2022), pp. 98-115.

[9] Roger Odin, *Les espaces de communication*, pp. 47-58.

[10] Véase Georg Jellinek, *Teoría General del Estado* (México, Fondo de Cultura Económica, 2004).

[11] Michel Foucault, *Nais-sance de la biopolitique* (Paris, Seuil-Gallimard, 2004), p. 79.

[12] Bob Jessop, «From Micro-powers to Governmentality: Foucault's Work on Statehood, State Formation, Statecraft and State Power» (*Political Geography*, n.º 26, 2007), pp. 36-37.

[13] Raewyn Connell, *Masculinities* (Berkeley, University of California Press, 2005), p. 73.

[14] Raewyn Connell, «The State, Gender, and Sexual Politics» (*Theory and Society*, n.º 19, 1990), pp. 513-514.

[15] Carmen Lugo, «Machismo y violencia» (*Nueva Sociedad*, n.º 78, 1985), p. 42.

su origen en la conquista española, en las condiciones familiares del sujeto varón durante el proceso de mestizaje. El hijo de español e indígena es producto de una relación cuyo objetivo no era establecer un hogar, sino calmar las ansiedades sexuales del varón. El individuo masculino mestizo vive la lejanía del padre, quien se ocupa la mayor parte del tiempo de su esposa española y sus hijos criollos. Cuando de vez en cuando siente culpa y se hace presente en la «casa chica», se dirige con hostilidad y violencia a su hijo. La madre indígena, aunque pasiva y complaciente con el padre, se hace cargo de sostener a su familia. En un contexto de excesiva presencia de la madre y falta de identificación con la figura paterna, las «significaciones masculinas son sustancialmente pobres», por lo que el mestizo hará un «alarde compulsivo» de ellas, las manifestará de forma barroca, exagerada, inseguro de su masculinidad, dando así lugar al machismo¹⁶. El mestizo huye de lo femenino, porque le recuerda «la escasa paternidad introyectada» y, como forma de defensa, trata a las mujeres como si fueran inferiores a él. Detrás de esta tesis, de la impronta del hombre extranjero que usurpa un lugar con la violencia de la conquista, hay una potente resonancia política en la que el varón que reviste cargos de autoridad —aunque mínimos—, quien posee por la fuerza a los sujetos femeninos, es más valioso y apreciado que otra clase de hombre y, por supuesto, que las mujeres. De igual modo, sobrevive el vestigio del abandono del padre poderoso y la necesidad de obtener su beneplácito.

En *Los albañiles* encontramos una serie de vínculos de poder entre los jefes y los trabajadores, vínculos que describen relaciones frustradas o patológicas entre padres e hijos, en el plano biológico o simbólico. La primera de ellas es la del dueño de los edificios en construcción, el ingeniero Zamora, y su hijo, Federico, a quien los trabajadores apodan el Nene. Pese a la negligencia, prepotencia y despilfarro del Nene, el padre lo mantiene al frente de la obra; por su parte, el Nene sabe de la connivencia de su padre con la alta política en sus negocios. Otra relación de este tipo es la de Federico con el Chapo Álvarez, el capataz de los albañiles. El Nene sustrae material de construcción para sus propios fines, sin la anuencia de su padre y con la complicidad del Chapo, quien a su vez roba insumos en acuerdo con el anciano velador, don Jesús. La trama del filme se desencadena a partir del asesinato de este último personaje.



Los albañiles (Jorge Fons, 1976). El Nene, don Jesús (atrás) y el ingeniero Zamora (sentado).

[16] Santiago Ramírez, *El mexicano, psicología de sus motivaciones* (México, Asociación Psicoanalítica Mexicana, 1983), pp. 25-26.

Para Vicente Leñero, el autor del guion con base en su novela homónima, la toma subjetiva detrás del velador, casi al comienzo de la cinta, hace las veces del misterioso homicida que lo persigue. Tras el crimen, la sangre de don Jesús se vierte por las escaleras del edificio y rocia las paredes como si con ella se expandiera, por las distintas esferas sociales, la corrupción colectiva que don Jesús personifica, de la cual es víctima y a la vez encubridor¹⁷.

Isidro, un joven peón, descubre el cadáver del anciano en uno de los pisos superiores. En una toma continua, sin cortes perceptibles que indiquen el paso del tiempo, el muchacho desciende hasta los pisos inferiores en donde, de pronto, ya no baja por las escaleras de cemento sino por los andamios de madera de una fase temprana de la obra. Esta elipsis temporal regresa la trama varios meses atrás y, en la misma toma continua, aparece don Jesús en medio del Chapo y el Nene. Un plano-secuencia como el mencionado se usa aquí para producir, en el espacio cinematográfico, el equivalente literario de la técnica de «vasos comunicantes», un recurso que une dos tiempos de una narración¹⁸. Este regreso sin transiciones al pasado sugiere que la muerte del velador está relacionada con los tratos entre los albañiles y sus jefes. Sin embargo, la pesquisa sobre el homicidio es tan sólo un pretexto para conocer cómo son estos hombres, cuál es su dolor, sus frustraciones, sus miedos y cómo discurren los nexos de dominación de unos hacia otros.

Así como el Nene hace concesiones al Chapo, el capataz muestra simpatía por Jacinto, un albañil que abandonó la provincia tras el crimen accidental de su hijo. A pesar de beneficiarse de la protección del Chapo, Jacinto es consciente de las injusticias en la obra, pero no sabe cómo alejarse de la influencia del capataz. A la llegada de los inspectores de policía para fotografiar el cadáver de don Jesús, la distancia de Jacinto hacia su jefe se establece en el trazo de un eje visual entre ambos personajes. De perfil, Jacinto mira al Chapo bajo el marco de una puerta salpicada de sangre; no podemos ver sus ojos, pero sentimos el peso de su mirada y, al ser enfocada su cara de frente, ya conocíamos su gesto de desprecio.

[17] Stefano Tedeschi, «De la novela policial al cine político. Representación del crimen y focalización múltiple en las diferentes versiones de *Los albañiles*, de Vicente Leñero» (*Interpretatio: Revista de hermenéutica*, vol. 3, n.º 2, 2018-2019), p. 31.

[18] Sabine Schlickers, «Las novelas de Vicente Leñero», en Rafael Olea Franco y Laura Aguirre de la Torre (eds.), *Doscientos años de narrativa mexicana* (México, El Colegio de México, 2022), p. 366.



Los albañiles (Jorge Fons, 1976). Jacinto y el Chapo: miradas.

El Patotas es otro albañil que intenta hacerse oír; tiene una postura política de izquierda, está en contra de la explotación y reclama la actitud pasiva de sus compañeros. Más tarde, ante las presiones de la justicia por fabricar un culpable, sus jefes lo señalarán a él y a Jacinto como sospechosos.

Los albañiles, como las otras cintas que aquí examinamos, ahonda subrepticamente en el rol de las figuras masculinas frente a la autoridad en una sociedad desigual, en los obstáculos para franquear la distancia entre el poder y la verdad, y en cómo estas

limitaciones frustran la práctica de la ciudadanía. El concepto de ciudadanía apunta a dos dimensiones: primero, a la construcción de identidades colectivas asociadas al sentido de pertenencia a una nación o comunidad política y, segundo, al contenido de la justicia, es decir, al otorgamiento y usufructo de derechos. En su acepción política —se puede hablar también de ciudadanía social, económica, civil o intercultural—, la ciudadanía, en su sentido más clásico y aristotélico, se refiere la participación de los individuos en los asuntos públicos mediante la deliberación¹⁹. Los obreros que pretenden argumentar ante sus jefes en torno a los malos manejos de la obra son siempre acallados: les está vedado el discurso público sobre su situación, aún si en privado se lamentan.

El «ciudadano deliberante» va más allá de la órbita privada del trabajo y se integra a las discusiones públicas. El trabajo suele concebirse como una «imposibilidad de hacer ‘otra cosa’», una «ausencia de tiempo» que excluye de «la participación en lo común»²⁰. Los trabajadores no son reconocidos como «deliberantes» porque se encuentran cercados por el reino de la necesidad que es propio, según Aristóteles, de los esclavos y las mujeres. Se diría también, con el filósofo, que los albañiles, como los animales no humanos, expresan con su voz el sufrimiento y el placer, pero no se les permite, mediante la palabra, «manifestar lo conveniente y lo perjudicial, [...] lo justo y lo injusto»²¹. Durante los interrogatorios policiales por el crimen de don Jesús —los cuales se encuadran tras las rejas, como si el público fuera también culpable—²², mientras Federico almuerza con los inspectores, Jacinto, Isidro y el Patotas, sin acceso a una defensa verbal, son presa de la tortura física ante la cual su voz es tan sólo un grito de dolor.

A diferencia de Aristóteles, quien confinó la autoridad al espacio privado, Platón aseveró que la subordinación al mando era esencial para mantener «el orden moral y político». Retomando estas ideas, Richard E. Flathman argumenta que la ciudadanía «presupone autoridad», es decir, las instituciones de los «ciudadanos aristotélicos» funcionan con reglas que otorgan potestad a los jefes. ¿Cómo reconciliar, entonces, una noción elevada de ciudadanía con la autoridad? La autoridad deja de ser «sospechosa» y «objetable» cuando los ciudadanos se asumen como partícipes de ella. Este rol se ejerce de dos formas: al «autorizar»²³ a alguien a deliberar, en su nombre, sobre el significado de la justicia y la injusticia y, asimismo, al actuar los ciudadanos según la ley y poder acogerse a su protección²⁴. Denominaremos *ciudadanía interviniente* a aquella capaz de acotar el poder de la autoridad al tomar parte en las discusiones sobre la justicia, directa o indirectamente, y de contar con los medios para reclamar derechos. Jacinto y el Patotas pusieron distancia de las prácticas fraudulentas de la obra (de la pauta machista éxito/pillaje) e intentaron ejercer una *ciudadanía interviniente*, ciudadanía que no les alcanzó para hacer efectivo el derecho a la salvaguardia jurídica.

Jacinto, quien tendió un vínculo afectivo y de protección auténtico con Isidro, su peón, se topó con un poder que frustró su paternidad por segunda vez: los inspectores consiguen que Isidro lo señale culpable del asesinato del velador. De ahí que la escena en la que los policías toman a Jacinto del cuello y lo derriban con un golpe en el estómago, remita a una toma en la que este albañil es sostenido del cuello de la misma forma, contenido por otros hombres, tras la muerte de su hijo biológico. Ahora, es el propio Estado el que obliga a la traición de su hijo simbólico, el Estado que niega a Jacinto la paternidad y la oportunidad de educar a otro hombre con valores distintos a los del abuso.

La paternidad sobre Isidro es disputada también por don Jesús, pero es esta paternidad anómala, oscura —no es casual que la mayoría de sus encuentros ocurran

[19] Adela Cortina, *Ciudadanos del mundo. Hacia una teoría de la ciudadanía* (Madrid, Alianza, 2009), pp. 30, 39.

[20] Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris, La Fabrique, 2000), pp. 67-68.

[21] Aristóteles, *Política* (Madrid, Gredos, 1988), p. 51.

[22] Martha Angélica Celorio, *La trasposición de códigos en literatura y cine. Un análisis comparatístico de Los albañiles de Vicente Leñero y Jorge Fons*, tesis doctoral (Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2018), p. 46.

[23] Richard E. Flathman, «Citizenship and Authority: A Chastened View of Citizenship», en *Theorizing Citizenship* (Nueva York, State University of New York Press, 1995), pp. 108-109, 111, 120-121, 143-144.

[24] Adela Cortina, *Ciudadanos del mundo*, pp. 41, 47.



Los albañiles (Jorge Fons, 1976). Jacinto ante la muerte de su hijo simbólico (en prisión) y de su hijo biológico (en su comunidad).

durante la vigilancia nocturna y en una oscura covacha, a diferencia del trabajo de los albañiles bajo los rayos del sol. Isidro, hijo de una madre sola con dificultades económicas (su casa es tan lóbrega como la bodega de don Jesús), provee de marihuana al anciano. Don Jesús sintetiza la decadencia y la podredumbre de este contexto, pero también la dominación de la que son blanco los albañiles. Con su muerte, carga la «mugre» de todos²⁵. El Día de la Cruz —día de los trabajadores de la construcción—, es don Jesús quien lleva la cruz que será bendecida en misa. Y por eso, tras su asesinato, la primera imagen al clarear el día es la cruz empotrada en uno de los techos, la misma de aquella celebración, una cruz en ángulo contrapicado, desde la mirada de los albañiles que comienzan su faena.

[25] Emilio García Riera, «Los albañiles, espléndida galería de personajes» (*Proceso*, 5 de febrero de 1977), p. 71.



Los albañiles (Jorge Fons, 1976). Don Jesús cargando la cruz en la celebración del día de los albañiles.



Los albañiles (Jorge Fons, 1976). La cruz al amanecer, en el techo del edificio en construcción, tras el asesinato de don Jesús.

El crimen no se esclarecerá. El inspector Munguía, quien pugna por una investigación real, es el único que concede al Patotas un espacio genuino de expresión, que se denota al acucillarse a su altura, en su celda. Munguía alumbra el calabozo con un encendedor, pero en el clímax del afligido discurso del albañil —«...ni con su buen corazón, ni con nada, va a hacer que cambien las cosas [...], ya me chingué [...], por pobre, por jodido...»—, lanza la flama al piso y vuelve la oscuridad.

Los albañiles expresa la imposibilidad de una masculinidad ciudadana pues se anula la pertenencia a una comunidad —laboral y política— al reducir a los trabajadores a seres sin voz, sin opinión, al impedirles el acceso al sistema jurídico. Su masculinidad se acota a los parámetros del poder protector de las figuras de autoridad que exigen la colaboración del protegido en actos arbitrarios o, al menos, su complicidad.

Charles Ramírez Berg afirma que el «machismo es el nombre del acuerdo mutuo entre el Estado patriarcal y el sujeto masculino en México»; en su paradoja fundacional, el respeto se alcanza por la vía de la crueldad²⁶. El Estado autoriza y respalda

[26] Charles Ramírez Berg, *Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983* (Austin, University of Texas Press, 1992), edición Kindle.



Los albañiles (Jorge Fons, 1976). El Patotas en prisión con el licenciado Munguía: una leve luz a punto de extinguirse en la oscuridad.

las actuaciones del macho como sujeto individual y lo hace, por lo general, mediante relaciones de poder paternal. El machismo, en *Los albañiles*, es entonces un acercamiento a la protección del padre jerárquicamente superior con tal de ser acogido en la comunidad (nacional), de pertenecer al imaginario del mundo criollo de bonanza y poderío, pero forjado mediante la violencia.

3. *El lugar sin límites*: masculinidades enfrentadas, pasión y performatividad

En *El lugar sin límites*, la Manuela, el personaje principal, es una mujer trans que, con su hija, la Japonesa, regentea un burdel —un lugar decadente en cuya acumulación de formas y colores reverbera un neobarroco²⁷ fantasmal— en el pueblo de El Olivo. La Manuela siente una gran atracción por Pancho, un camionero ahijado del hacendado local, don Alejo. En apariencia, Pancho toma distancia del poder —representado por don Alejo—, pero su rebelión se instala en los patrones de la dependencia y el engaño: no ha pagado y no piensa pagar el préstamo otorgado por el patriarca para la compra de su camión, lo cual lo devuelve a la órbita de la autoridad.

Por su parte, la Manuela se atreve a mostrar un perfil de lo masculino distinto al tradicional, que se acota a una expresión de virilidad, y a confrontar sus temores para expresar su deseo. Para Raewyn Connell, la masculinidad es un símbolo producto de las prácticas de las mujeres y hombres dentro de la «arena reproductiva», es decir, en la organización de las actividades sociales con base en el deseo y las relaciones sexuales, el nacimiento y la crianza de los niños, las similitudes y diferencias de la corporalidad según el sexo. Connell considera que no es adecuado enunciar una definición de masculinidad con características fijas, porque la «arena reproductiva», dentro de la cual se despliega la masculinidad, se transforma con «los procesos históricos que involucran al cuerpo» —aunque no se restringen a él— y cambia en cada contexto²⁸. Los estudios de masculinidad, en general, plantean que ésta se construye de distinto modo de acuerdo con el tiempo y el espacio (incluso, en un mismo grupo social, puede ejercerse de distintas formas), por lo que no hay una forma universal de manifestarla²⁹.

Hay, sin embargo, una noción complementaria de esta definición, enarbolada por la propia Connell: la de masculinidad hegemónica. Este concepto arroja luz sobre el

[27] Claudia Schaefer, «From La Manuela to La Princesa de Jade: Visual Spectacle and the Repetition Compulsion», en Manuel Gutiérrez y Luis Duno (coords.), *The Films of Arturo Ripstein. The Sinister Gaze of the World* (Cham, Palgrave Macmillan, 2019), p. 307.

[28] Raewyn Connell, *Masculinities*, pp. 71-72.

[29] Anastasia Téllez y Ana Dolores Verdú, «El significado de la masculinidad para el análisis social» (*Nuevas Tendencias en Antropología*, n.º 2, 2011), p. 85.

sentido de las relaciones entre varones que se configuran en estos filmes. Se inspira en la idea de hegemonía de Antonio Gramsci, la cual alude a un acuerdo social implícito en el que un conjunto de personas se adueña y mantiene para sí «una posición de mando» en determinada sociedad. En palabras de Connell:

La masculinidad hegemónica puede definirse como la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera que garantiza) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres. (...) la hegemonía sólo se establecerá si existe cierta correspondencia entre el ideal cultural y el poder institucional, colectivo si no es que individual. Así, los niveles más altos en los negocios, la milicia y el gobierno proporcionan una muestra colectiva muy convincente de la masculinidad, poco perturbada aún por las feministas o los hombres disidentes. La principal característica de la hegemonía es el éxito de su derecho a ejercer la autoridad, más que la violencia directa (aunque la violencia a menudo apuntala o sostiene la autoridad)³⁰.

En este sentido, don Alejo representa en *El lugar sin límites* a la hegemonía masculina: un hombre con un cargo político, quien da consejos y protección (así se trate de una protección ceñida a sus propios intereses) a los habitantes de El Olivo, decide sobre su vida íntima, sobre su territorio geográfico y corpóreo. Así pues, la masculinidad es hegemónica porque ejerce un dominio cultural en toda la sociedad y delimita nexos de subordinación sobre las mujeres y otros tipos de masculinidades, en particular, las homosexuales, ubicadas en el nivel más bajo del sistema escalafonario de los hombres³¹.

Don Alejo, quien juega el papel del Estado, aparece como el defensor de la expresión de género de la Manuela —por sus rasgos femeninos, la considera un ser dócil hacia el poder— pero, soterradamente, pide de ella una prueba de virilidad para extenderle su manto protector. En la fiesta por el triunfo del cacique en las elecciones para diputado, la Manuela baila con traje de andaluza, a la manera de las divas de la cinematografía española del período franquista³². La cámara, en su rol de la mirada del público, sigue con discreto balanceo el movimiento de la Manuela, quien aparece en tomas frontales. Al escucharse los gritos de «joto», «marica», «degenerado», en su mayoría fuera de campo, la bailaora decide parar. Un plano medio largo acerca a la Manuela a la mesa de don Alejo, quien le propone doblarle el pago con tal de que prosiga su danza. El encuadre se estrecha aún más: ahora, la Manuela brinda por el anciano «que es un padre para todos [ellos]», mientras que detrás, los hombres fuera de foco, en sus figuras borrosas, prefiguran un valor instrumental para el cacique. Al reanudar la danza, los varones se aproximan a bailar con la Manuela. De los planos generales y medios, se va transitando a tomas más cerradas que encuadran a la Manuela y sus acompañantes del pecho a la cabeza, como si la cámara fuera uno de estos hombres que abrazan, muerden y jalonean a la estrella de la noche. La Manuela acepta de buena gana el contacto: toca y se permite ser tocada; Don Alejo la ha comprado para el disfrute de otros, quienes tienen el permiso de apoderarse de ella, de usarla, de tirarla al riachuelo —porque se «calentó»— y quitarle el vestido.

La futura madre de la Japonesita es dueña de su elección de género. El género, en términos amplios, se refiere a una construcción «cultural y política que se ha asentado sobre el sexo», éste último identificado con lo biológico³³. La manifestación de género por parte de la Manuela pone al descubierto una relación de poder y un entramado

[30] Raewyn Connell, *Masculinities*, p. 77.

[31] Raewyn Connell, *Masculinities*, p. 78.

[32] Ana Karen Arratia, «La construcción del primer protagonista homosexual en el cine mexicano: 'La Manuela', en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein» (*Tzintzun. Revista de estudios históricos*, n.º 75, 2022), p. 204.

[33] Rosa Cobo Bedia, «El género en las ciencias sociales» (*Cuadernos de Trabajo Social*, vol. 18, 2005), pp. 252-253.



El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). El baile de la Manuela con los hombres de El Olivo.

normativo en el que impera la subordinación de los sujetos con anatomía femenina anatomía que ella adopta en su vestuario y su gestualidad.

Don Alejo, en su defensa de la Manuela, acaba validando que sus representados, en una mezcla de deseo homoerótico y brutalidad —brutalidad que oculta y castiga ese mismo deseo—, la agredan. Ella no cumple con los requisitos para ser hombre y, mientras no lo haga, puede ser ultrajada con la anuencia de la autoridad. La Manuela misma celebra el sadismo de quienes la tiran al agua, en la aceptación de que la única vía para expresar el homoerotismo es la crueldad³⁴.

La cercanía de esos hombres, a exhortación implícita de don Alejo, anula la distancia de la Manuela respecto al poder, un poder que la acoge siempre y cuando sirva de entretenimiento a los varones y sea manipulada por ellos. La protección paternalista de don Alejo, además, encubre un conjunto de intereses socioeconómicos en cuyo resguardo la Manuela podría ser una potencial aliada, como ocurrirá años más tarde con el intento de desalojar el burdel para venderlo.

Por lo pronto, el principal cometido del cacique será hacer que la Manuela «la haga de macho», así sea por corto tiempo. La Manuela y la Japonesa recurren a la sexualidad como una manera de enfrentar al poder, con la promesa de complicidad «profesional» y afectiva. Así, la masculinidad de la Manuela da un giro y su simbolismo se transforma.

Al observarlas por la puerta entreabierta de la recámara, Don Alejo, a instancias de su autoridad, se permite ejercer una mirada fuera de la norma. Se dice que el cine narrativo convencional satisface el instinto escopofílico —el placer de mirar a otro como objeto erótico— de los personajes masculinos, portadores de la mirada del espectador. La escopofilia se convierte en voyerismo cuando «el placer reside en descubrir la culpa [...], imponer el control y someter a la persona culpable mediante el castigo o el perdón. [...] El sadismo necesita una historia: [...] forzar un cambio en otra persona, una batalla de voluntad y fuerza»³⁵. De ahí el proceder de los hombres que arrojan a la Manuela al agua y casi la desnudan; de ahí la conducta espía de don Alejo para verificar que la Manuela se transforme, «se enderece»; de ahí el asalto a la Manuela al final del filme. Sin embargo, Arturo Ripstein, el director de esta película, no convierte a los espectadores en *voyeurs*, pues no permite que se identifiquen con la mirada del cacique. En el encuentro íntimo entre la Japonesa y la Manuela no importa el acto corporal en sí, el cual no se muestra en pantalla, sino la interacción entre ambas.

[34] Sergio de la Mora, *Cinematismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (Austin, University of Texas Press, 2006), pp. 131-132.

[35] Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en *Media and Cultural Studies. KeyWords* (Malden, Blackwell Publishing, 2006), pp. 347-349.



El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). La Japonesa y la Manuela.

Por otra parte, el vínculo pasional entre Pancho y la Manuela —la posibilidad de transgresión a las formas de masculinidad normativas— está referido, a lo largo de la cinta, con el color rojo: el camión rojo de Pancho, cuyo frente abollado —en alusión a la hombría maltrecha de su dueño— abarca casi toda la pantalla en la primera imagen del filme, en un paralelismo a la parte frontal del tren, también roja, en el que la Manuela llega al pueblo. Los atuendos de ella y de Pancho se distinguen por este color, mientras que las mujeres —la Japonesita y Ema, la esposa del camionero— usan el café, en referencia a una sexualidad estándar. El amarillo, en la camisa de Octavio, cuñado de Pancho, apunta a los valores del deber ser varonil, aprobados por una sociedad machista. Al aparecerse ante Pancho para bailar, con su vestido carmín, la Manuela se encuentra flanqueada por cortinas rojas y amarillas, por modos incompatibles de vivenciar la masculinidad que hacen del machismo un canon letal, repetido una y otra vez.

La iteración del machismo como práctica puede explicarse con la idea de performatividad. Performatividad es la capacidad de las palabras para «realizar» aquello que nombran, es un acto de habla que no sólo significa algo, sino que efectúa la cosa. La dinámica de la performatividad comienza con la conformación del sujeto. El sujeto se crea en la búsqueda del responsable de una ofensa, surge de nombrar algo que ocupe el lugar «gramatical y jurídico» de la culpa. No hay «sujeto sin un acto condenable». La acusación que da lugar al sujeto debe provenir de una entidad anterior a él que lo interpela mediante el lenguaje, una instancia de la ley que, de modo performativo, le otorga la vida. Se sugiere que esta figura es la del Estado que transmite su interpelación performativa al sistema jurídico. Pero el Estado también ejerce cierto tipo de «transitividad discursiva» para afirmar que no es él, sino los ciudadanos, los que despliegan esta violencia. El desplazamiento del daño causado por el Estado a los ciudadanos o a instituciones no estatales implica que, cuando un individuo habla, efectúa lo que él dice como si fuera «un juez u otro representante de la ley», es decir, opera como «un sujeto soberano», con autoridad para que sus palabras sean, al mismo tiempo, actos³⁶.

Pero, entonces ¿quién tiene en realidad el poder de construir al sujeto, al nombrarlo, mediante «una violenta interpelación»? Antes de que un individuo emita la declaración performativa, él mismo es considerado como el origen de la performatividad, como el creador de la brusca interpelación que produce a un sujeto. No obstante, este individuo, investido de poder en el momento de su declaración, tan sólo reitera o cita

[36] Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (Nueva York, Routledge, 1997), pp. 43-49.



El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). El camión de Pancho y el tren de la Manuela.



El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). Emma, la esposa de Pancho, y la Japonesita vestidas de café, en alusión a una sexualidad normativa



El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). Pancho de rojo (la pasión por la Manuela), Octavio de amarillo (sexualidad normativa).

El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). La Manuela flanqueada por cortinas rojas y amarillas, por formas incompatibles de vivenciar la masculinidad.

lo que por largo tiempo se ha verbalizado: su propia habla «socialmente ofensiva» es resultado de una «larga cadena de interpelaciones ofensivas» que le precedieron. Un enunciado performativo es exitoso, hierre o daña, porque, en su constante repetición o citación «de un conjunto de prácticas anteriores de carácter autoritario», ha hecho acopio de la fuerza de tal autoridad. Un performativo funciona, lastima, porque, convertido en una «práctica ritualizada», oculta las estructuras que lo sustentan, reúne y encubre a la vez «la historicidad de la fuerza». Al verbalizar un insulto homofóbico, por ejemplo, el individuo está siendo parte de «una comunidad lingüística» cuyos hablantes se han expresado históricamente de esa forma³⁷.

Cuando la Manuela es vituperada por los hombres con expresiones como «joto», «puto» o «degenerado», no son sólo ellos quienes hablan ni quienes, con sus palabras, causan dolor y culpan a otro de su propio homoerotismo. Detrás del acoso verbal y

[37] Judith Butler, *Excitable Speech*, pp. 49-52.

físico a la Manuela, hay una reiteración de formas de comportamiento que han sido avaladas por la potencia de la autoridad. La persecución y golpiza de Pancho y Octavio a la mujer trans estaban ya acreditadas por don Alejo, la figura de poder en el pueblo, y por rituales que petrificaron la identidad de la Manuela como objeto de escarnio. El cacique ejerce, en nombre del Estado, la «transitividad discursiva» en la que hace creer que son los varones de El Olivo, y no él, quienes despliegan su brutalidad hacia el padre de la Japonesita.

El apasionado beso de Pancho y la Manuela cataliza la escena del crimen. De acuerdo con Richard Dyer, en la cultura gay, mientras no haya besos de por medio, no se establece una conexión emocional en los acercamientos físicos, ni se compromete la masculinidad socialmente aceptada. Un beso «revela una vulnerabilidad que el macho no debería tener, y mucho menos mostrar»³⁸. Es el cuñado de Pancho, Octavio, testigo del beso, quien interpela con violencia al camionero al llamarlo «maricón»; Pancho se percata de que las palabras de su cuñado lo convierten en aquello que ha nombrado, cosa que no puede permitir. Por esta razón, la Manuela tiene que pagar su atrevimiento: Pancho debe demostrar a Octavio —quien lo ayudó a recuperar su hombría frente a don Alejo, al sufragar las cuotas de su camión— que no va a desprenderse una vez más de su identidad de macho, la cual había quedado en entredicho con su insolvencia económica; ahora que el deseo ha sido nombrado, tiene que castigarse. El cuerpo de la Manuela acaba tirado en la tierra, junto a unos cactus que parecen evocar la virilidad de sus homicidas. Don Alejo, espectador de esta escena como lo fue del acto sexual entre la Manuela y la Japonesa, sale de su Hacienda cuando Pancho y su acompañante ya han huido.



El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977). Don Alejo y el cadáver de la Manuela junto a los cactus que emulan la virilidad de los homicidas.

Se dice que el cine es un medio performativo porque reitera, con su propio lenguaje, las prácticas y las creencias de una sociedad sobre determinados temas, como los prejuicios de género. En esos casos, el cine se convierte en viñeta de una realidad estereotipada que quiere presentarse como universal³⁹. No obstante, cuando el cine es una *situación*, la performatividad, como insistencia en los convencionalismos de género, actúa a la inversa: evidencia el conflicto de los discursos simplificadores con la realidad compleja, y emplaza al espectador a plantearse otras posibilidades.

Esta película recrea la contradicción de una apertura simulada por parte del poder hacia las expresiones discrepantes, la cual permite y propicia actos homicidas. En este

[38] Citado por Sergio De la Mora en su estupendo artículo sobre este filme: «Fascinating Machismo: Toward an Unmasking of Heterosexual Masculinity in Arturo Ripstein's *El lugar sin límites*» (*Journal of Film and Video*, vol. 44, n.º 3-4, 1992-1993), pp. 98-99.

[39] Sofia G. Solís Salazar, «Cine y performatividad de género», en *Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis* (Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019), p. 165.

sentido, la figura de don Alejo, autor tácito del asesinato de la Manuela, se asemeja a la de un Estado que reprimió con la fuerza militar a organizaciones con formas radicales de disidencia y a grupos de estudiantes. Hay que recordar que a unos meses de establecido el gobierno echeverrista, el 10 de junio de 1971, se produjo una matanza de estudiantes semejante a la de 1968, en la que participó un grupo paramilitar denominado los Halcones. Este incidente resultó útil para el presidente Echeverría porque se responsabilizó de los hechos a sus enemigos políticos y, lo más importante, apaciguó los ánimos estudiantiles de protesta por varios años⁴⁰.

4. *Cadena perpetua*: ¿lo fatal es realmente una mujer?

Hemos apuntado ya que, como en el Estado, en todas las instituciones se establecen arreglos de género. Al nivel de micropoderes locales, hay figuras que se arrojan autoridad y que se encargan de expresar, poner en práctica e inculcar los valores de una masculinidad exacerbada. El machismo implica también el deber de subyugar a otros hombres al convertirlos, metafórica y despectivamente, en mujeres. En muchos casos, esta calidad femenina, equivalente a un destino ineludible, yace de antemano en la estructura mental de los subordinados, quienes han hecho suyos un conjunto de creencias que los orientan a actuar de la misma forma, cruel y artera, de sus dominadores. Esta idea se expresa en la película *Cadena perpetua* y en los incidentes de Javier Lira, cobrador de un banco, quien en otro tiempo era apodado Tarzán y ejercía de proxeneta y carterista en los barrios bajos de la Ciudad de México.

Un buen día, mientras camina por la calle, Lira es interpelado por una voz que proviene de un auto en movimiento: es el Burro Prieto, un comandante de policía que lo extorsionaba en su época de delincuente. Mediante un *flashback*, se introducen elementos del cine negro: la música de *cabaret* y el sonido de las sirenas de patrullas se empalman en la mente presente de Tarzán con su pasado. Es de noche, los portales enmarcan una acera por la que deambula su silueta y, al fondo de la avenida, una densa bruma. De la gran profundidad de campo, surgen un par de patrullas que le cierran el paso. El Burro Prieto lanza el humo de su puro —símbolo de su hombría— en el rostro de Tarzán, arrojando sobre él todo su ímpetu masculino. Ese mismo humo es un velo que difumina la honra masculina del padrote, pues reviste la gopiza que uno de los oficiales le propina, representada sobre una pared en sombras chinescas.

A reencuentro con Tarzán, en su nueva vida como Javier Lira, el comandante había cambiado el puro por un escuálido cigarrillo. Estuvo fuera del trabajo por al-

[40] José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982* (México, Penguin Random House, 2013), pp. 27-32.



Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978). Tarzán: su silueta, la noche, la bruma.



Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978). El Burro Prieto lanza a la cara de Tarzán el humo de su puro, símbolo de su hombría.



Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978). Javier Lira inmovilizado por los golpes y por el peso del entorno que anula su acción física. En el muro, la sombra del Burro Prieto, fantasma de Tarzán.

guna falta grave y, a su vuelta, su rango y su hombría devaluados le exigían obtener recursos de manera más directa. El Burro Prieto conduce a Tarzán a las afueras de la ciudad, a un «monumento» de interior oscuro, sucio, con toscas estructuras de concreto, espacio similar a la comisaría en donde solía ser torturado. En ese lugar, la voz del comandante y sus pasos reverberan como salidos de ultratumba, como los de un fantasma del pasado que regresa a remover los sedimentos de la suerte de Lira. La escena se desarrolla con el discurso que va hilando el Burro mientras camina en círculos alrededor de un prisma de cemento: esta coreografía circular es consistente con el regreso de Lira a la órbita del policía. El Burro pretende que Tarzán siga siendo su «ahijado», que robe para él a cambio de protección. Javier Lira, que antes explotaba a las prostitutas, se convertiría a partir de ese momento en la puta del comandante. Al final de esta secuencia, Tarzán yace herido sobre el piso. La cámara se acerca cada vez más a su cara y a su boca ensangrentadas, mientras una voz en off revela sus pensamientos: «...desde mañana ya te hundiste...y al carajo contigo y con haberme portado bien...ya te jodiste...para siempre».

Cadena perpetua es un *film noir* que, como los de este género, muestra seres en los bordes de la sociedad, con faenas nocturnas y peligrosas. El *film noir* expone la desventura de sus personajes mediante la composición del estilo: el peso del entorno abruma al protagonista, anula su «acción física» y su control sobre el escenario. De ahí los ambientes neblinosos y los muros lóbregos que engullen a Tarzán, de ahí que en más de una escena acabe derribado por la policía o por alguna autoridad, impotente, sin ser capaz de moverse⁴¹, ni de reinventarse.

El discurso interior del protagonista se pliega a un tono trágico; reprocha a los dioses su abandono ante sus propios intentos fallidos por rehuir al mal: «me fallaste canijo Dios, [...] me cerraste todas las puertas como me las has cerrado siempre, siempre, siempre [...]». Esta idea de «voluntad divina» actúa en la trama como un sustituto de la cultura patriarcal que presiona con violencia a los hombres para alinearse a la identidad masculina esperada en cierta sociedad⁴².

Sin embargo, al lado ese destino sistémico, hay otro que atañe a un estado interno; de hecho, en los avatares de nuestro protagonista influyen tanto el contexto como sus propias decisiones. En un momento dado, Tarzán es enviado preso a las Islas Marías, un centro penitenciario y de trabajo en las salinas. Allí, Lira traiciona la confianza de

[41] Paul Schrader, «Notes on Film Noir» (*Film Comment*, vol. 18, n.º 1, 1972), pp. 11-12.

[42] Frank Krutnik, *In a Lonely Street. Film noir, genre, masculinity* (Londres, Routledge, 1991), pp. 76-77.

su amigo, el cabo Pantoja, supervisor de su grupo de reclusos, en un encuentro sexual con su mujer.

En esta cinta *noir*, ella, la *femme fatale*, es tan sólo un reflejo del infortunio dentro del protagonista, es el símbolo encarnado de la predestinación interna, de los valores macho-patriarcales que van forjando un proceso de autosubjugación —de servilismo y venganza— por el cual cae en la trampa una y otra vez. Para Julie Grossman, muchos de los filmes categorizados como *noir*, descubren que, en realidad, no hay una *femme fatale*: ésta es tan sólo una creación, un resultado de una serie de conflictos culturales de la dominancia masculina, «una proyección de las amenazas al tejido homosocial». La *femme fatale* aparece como un efecto del comportamiento de los hombres, de sus propias sombras que engendran «lo fatal»⁴³. Lira no sabe domeñar a la *femme fatale* que lo habita, a la cultura de corrupción y alevosía, a la necesidad de vengar su hombría ajada mediante las mismas prácticas de duplicidad de quienes, en algún momento, abusan de él. Este apego a la calamidad, atraído por su propia conducta, marca la no distancia con respecto al poder.

Tras estar con la esposa de Pantoja, la imagen de Tarzán se proyecta en un espejo y luego, al retirarse, en el lugar de su reflejo permanece una superficie borrosa y sucia. Días después, es herido en el abdomen por el cabo (también en el abdomen era golpeado por los esbirros del Burro Prieto para subirlo a las patrullas) y termina, una vez más, sangrando en el piso, inmovilizado en un primer plano; al fondo, Pantoja junto a su mujer, ambos de verde olivo: la fatalidad unida al poder de lo masculino, un yugo del que Lira no se puede deshacer.

Es una constante a lo largo del filme que Tarzán se mire en espejos. Esta mirada a sí mismo va narrando el progresivo deterioro de su suerte y de su aspecto: si primero se contempla por vanidad, en su etapa de cobrador «regenerado» y de bandido (en la tienda de antigüedades, en el comercio de telas y en el vestidor de la casa donde roba

[43] Julie Grossman, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up* (Londres, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 36, 40.



Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978). Deterioro de la suerte y el aspecto de Javier Lira/Tarzán en su imagen especular a lo largo del filme.

unos abrigos), tras la paliza en el monumento, se mira en el espejo raspado y roto de una gasolinera para tratar de limpiar su rostro, lo que sugiere el punto más alto en la deconstrucción de su figura redimida.

Javier Lira comienza entonces una búsqueda desesperada de su jefe del banco, el licenciado Romero, para informarle de su encuentro con el Burro Prieto y pedirle ayuda. Lira recorre el edificio del banco, sube las escaleras de caracol, las de servicio, se enreda en los pasillos como atrapado en un laberinto, en un trayecto circular, una vez más. Posteriormente, acude a la casa del licenciado Romero, cuyo pasatiempo es la cría de palomas mensajeras para concurso. Mientras la esposa del jefe habla por teléfono, en medio de ella y de Lira se observa la pintura de una paloma y, en la mano de Tarzán, la cría de una de estas aves. Las palomas son emblema de la libertad, pero una paloma mensajera no lo es; puede volar y expandirse por los aires, mas su conducta está condicionada por el entrenamiento de su instructor: viajan kilómetros, pero regresan a su palomar de crianza. Del rostro mancillado y abatido de Lira hay un corte a la pequeña paloma cabizbaja, que posa sobre su mano, con la misma expresión. Como el de la paloma mensajera, metáfora de la ciudadanía en el Estado echeverrista, así es el destino de Tarzán: lanzado al vuelo, pero con rutas ya trazadas, sujetas a otra voluntad.

Es verdad que los acontecimientos externos carcomen la vida honrada de Lira —el Burro Prieto, su *femme fatale* exterior—; sin embargo, como habíamos adelantado, hay



Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978). Javier Lira y la paloma mensajera, metáfora de la ciudadanía echeverrista.



Cadena perpetua (Arturo Ripstein, 1978). El rostro cabizbajo de Javier Lira semeja al de la paloma mensajera que tiene en su mano.

igualmente una disposición personal al oportunismo, una deformación de ciudadano corruptible, *no interviniente*, que sobrepasa sus esfuerzos. Y he aquí la paradoja que pone en *situación* a este filme. Recordemos que la cinta comienza con un asalto a otro de los cobradores del banco, de cuyo itinerario Lira había informado al Gallito, el dueño de un billar y cabeza de negocios sucios al que nuestro protagonista sigue frecuentando ya «rehabilitado»⁴⁴. Y al no hallar al licenciado Romero el mismo día de la embestida del Burro Prieto, para que le creyera, es al Gallito a quien Lira pide consejo sobre lo que debe hacer. Este personaje, por supuesto, le habla en sus propios términos y le sugiere atenerse a la protección que se le ofrece. No por coincidencia el Gallito lleva puesta una camisa estampada con círculos en hileras que asemejan cadenas.

El vínculo interminable de subordinación y control por parte del Burro Prieto, representante de la autoridad, hacia Tarzán, quien no puede ser libre, tiene una analogía con otra viñeta emblemática del sexenio de Echeverría. Se trata de la relación del mandatario con el diario *Excélsior* y con su director, Julio Scherer García, resultado de una pretendida apertura a la libertad de prensa. Scherer tenía la intención de colaborar con la presidencia en su propósito democratizador al fungir como «leal oposición», es decir, al criticar con firmeza las fallas del gobierno a fin de que fueran corregidas, sin sumarse a la adulación o a la complacencia. Al percatarse de que Scherer se había tomado en serio la emancipación de su oficio, el mandatario le retiró su apoyo cuando un grupo dentro del periódico, contrario al director, confabuló para expulsarlo en una asamblea general, el 8 de julio de 1976⁴⁵.

El presente acercamiento a las cintas examinadas apunta a una combinación del *modo ficcionalizante* (relativo a lo no real) y del *modo documentalizante* (concerniente a lo real), llamada *modo fabulizante*, de acuerdo con la semiopragmática. El *modo fabulizante* admite que «la experiencia de la ficción es también una experiencia de lo real», en tanto «conocimiento del mundo» y como «lugar de manifestación de valores»⁴⁶. Con base en esta posibilidad de contacto entre la ficción y lo real es que este texto ha puesto en situación la representación filmica de las figuras masculinas y su asociación con el poder.

Consideraciones finales

Las películas objeto de nuestro análisis cuentan historias ficticias y, al mismo tiempo, narran los conflictos del género y la autoridad de un contexto histórico específico. De acuerdo con el *modo fabulizante* de producción de sentido, estos filmes reconstruyen la paradoja del momento político en el México de la década de los setenta: la de una pretendida democratización del Estado que, de forma paralela, impone límites estrictos a la crítica y la insubordinación. Esta puesta en *situación* filmica del nexo incongruente entre democracia y sometimiento es, en sí misma, una fuerte crítica a la operación del poder estatal, representado en estas películas por los inspectores de policía, el Nene y su padre —figuras de autoridad aliadas al poder político—, don Alejo y el Burro Prieto.

Estas cintas denotan la imposibilidad de la distancia entre el poder del Estado —la violencia— y una postura propia de los sujetos —la invención de su masculinidad particular. En el caso de *Los albañiles*, se establecen vínculos de padre-hijo entre los trabajadores de distintos niveles, con supuestas ganancias derivadas de tratos oscuros, lo cual impide la creación de una *ciudadanía interviniente* en la definición de lo justo y lo injusto, capaz de hacer efectivos sus derechos. En *El lugar sin límites* la osadía de la

[44] Charles Ramírez Berg, *Cinema of Solitude*, edición Kindle.

[45] Arno Burkholder de la Rosa, «El Olimpo fracturado», pp. 1369-1370, 1396.

[46] Roger Odin, *Les espaces de communication*, pp. 46, 58; y Roger Odin, «La question du public. Approche sémio-pragmatique» (*Réseaux*, vol. 18, n.º 99, 2000), pp. 57-60.

Manuela, que pone de manifiesto la cerrazón ante lo que se presenta como fronterizo, no consigue deshacerse de la paternidad simbólica de don Alejo, ni de la agresión como práctica reiterada a lo que desafía la estricta línea divisoria de lo masculino/femenino. Tarzán Lira, de *Cadena perpetua*, se entrapa, ya «reformado», en sus antiguas costumbres de engaño y corrupción que lo aprisionan en su *femme fatale* interna, la cual engarza perfectamente con el condicionamiento patriarcal del exterior.

Los personajes masculinos que aspiran a trascender el machismo desplegado por el Estado, a desprenderse de su fórmula contradictoria de ídolo-infractor, son abandonados de todas formas por el padre/autoridad que aseguraba protegerlos, como sucedió con los estudiantes y con la prensa crítica durante el gobierno de Echeverría. El contrastido benevolencia-sometimiento se apoya en la alternancia del día y la noche, de amplios escenarios de luz e interiores grises, sepías o negros.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Política* (Madrid, Gredos, 1988).
- ARRATIA, Ana Karen, «La construcción del primer protagonista homosexual en el cine mexicano: ‘La Manuela’, en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein» (*Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, n.º 75, 2022), pp. 181-211.
- BADIOU, Alain, «Cinema as Philosophical Experimentation», en *Cinema* (Cambridge, Polity Press, 2010), pp. 202-232.
- BURKHOLDER DE LA ROSA, Arno, «El Olimpo fracturado. La dirección de Julio Scherer García en *Excélsior* (1968-1976)» (*Historia Mexicana*, vol. 59, n.º 4, 2010), pp. 1339-1399.
- BUTLER, Judith, *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (Nueva York, Routledge, 1997).
- CELORIO, Martha Angélica, *La trasposición de códigos en literatura y cine. Un análisis comparatístico de Los albañiles de Vicente Leñero y Jorge Fons*, tesis doctoral (Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2018).
- COBO BEDIA, Rosa, «El género en las ciencias sociales» (*Cuadernos de Trabajo Social*, vol. 18, 2005), pp. 249-258.
- CONNELL, Raewyn, *Masculinities* (Berkeley, University of California Press, 2005).
- , «The State, Gender, and Sexual Politics» (*Theory and Society*, n.º 19, 1990), pp. 507-544.
- CORTINA, Adela, *Ciudadanos del mundo. Hacia una teoría de la ciudadanía* (Madrid, Alianza, 2009).
- DE LA MORA, Sergio, *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (Austin, University of Texas Press, 2006).
- , «Fascinating Machismo: Toward an Unmasking of Heterosexual Masculinity in Arturo Ripstein’s *El lugar sin límites*» (*Journal of Film and Video*, vol. 44, n.º 3-4, 1992-1993), pp. 83-104.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo, «*Cadena perpetua*» (*Unomásuno*, 14 de agosto de 1979), p. 23.
- , «Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el ‘nuevo cine mexicano’ durante el período 1971-1982», en Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez y Sánchez (eds.), *El Estado y la imagen movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el Estado mexicano* (México, Imcine, 2012), pp. 227-269.

- FLATMAN E., Richard, «Citizenship and Authority: A Chastened View of Citizenship», en Ronald Beiner (ed.), *Theorizing Citizenship* (Nueva York, State University of New York Press, 1995), pp. 105-151.
- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la biopolitique* (Paris, Seuil-Gallimard, 2004).
- GARCÍA RIERA, Emilio, «Los albañiles, espléndida galería de personajes» (*Proceso*, 5 de febrero de 1977), p. 71.
- GROSSMAN, Julie, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up* (Londres, Palgrave Macmillan, 2009).
- JELLINEK, Georg, *Teoría General del Estado* (México, Fondo de Cultura Económica, 2004).
- JESSOP, Bob, «From Micro-powers to Governmentality: Foucault's Work on Statehood, State Formation, Statecraft and State Power» (*Political Geography*, n.º 26, 2007), pp. 34-40.
- JOSÉ AGUSTÍN, *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982* (México, Penguin Random House, 2013).
- KRUTNIK, Frank, *In a Lonely Street. Film noir, genre, masculinity* (Londres, Routledge, 1991).
- LUGO, Carmen, «Machismo y violencia» (*Nueva Sociedad*, n.º 78, 1985), pp. 40-47.
- MULVEY, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en Meenakshi Gigi Durham y Douglas M. Kellner (eds.), *Media and Cultural Studies. KeyWords* (Malden, Blackwell Publishing, 2006), pp. 342-352.
- ODIN, Roger, «La question du public. Approche sémio-pragmatique» (*Réseaux*, vol. 18, n.º 99, 2000), pp. 49-72.
- ___, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique* (Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011).
- RAMÍREZ BERG, Charles, *Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983* (Austin, University of Texas Press, 1992).
- RAMÍREZ, Santiago, *El mexicano, psicología de sus motivaciones* (México, Asociación Psicoanalítica Mexicana, 1983).
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (París, La Fabrique, 2000).
- RODRÍGUEZ, Israel, «Renovación filmica y autoritarismo en México, 1970-1976. Revisión a la idea del Estado cineasta» (*Historia y Grafía*, año 29, n.º 58, 2022), pp. 87-131.
- SCHAEFER, Claudia, «From *La Manuela* to *La Princesa de Jade*: Visual Spectacle and the Repetition Compulsion», en Manuel Gutiérrez y Luis Duno (coords.), *The Films of Arturo Ripstein. The Sinister Gaze of the World* (Cham, Palgrave Macmillan, 2019), pp. 305-328.
- SCHLICKERS, Sabine, «Las novelas de Vicente Leñero», en Rafael Olea Franco y Laura Aguirre de la Torre (eds.), *Doscientos años de narrativa mexicana* (México, El Colegio de México, 2022), pp. 363-383.
- SCHRADER, Paul, «Notes on Film Noir» (*Film Comment*, vol. 18, n.º 1, 1972), pp. 8-13.
- SOLÍS SALAZAR, Sofía G., «Cine y performatividad de género», en Lauro Zavala (coord.), *Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis* (Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019), pp. 161-167.
- TEDESCHI, Stefano, «De la novela policial al cine político. Representación del crimen y focalización múltiple en las diferentes versiones de *Los albañiles*, de Vicente Leñero» (*Interpretatio*, vol. 3, n.º 2, 2018-2019), pp. 19-34.

TÉLLEZ, Anastasia y VERDÚ, Ana Dolores «El significado de la masculinidad para el análisis social» (*Nuevas Tendencias en Antropología*, n.º 2, 2011), pp. 80-103.

Recibido: 24 de febrero de 2022

Aceptado para revisión por pares: 9 de junio de 2022

Aceptado para publicación: 15 de enero de 2023