

RESEÑAS



**LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LOS FILMES
HAPPY TOGUETHER Y EL LUGAR SIN LIMITES**

Noé Santos Jiménez

La violencia de género en los filmes

Happy Together y *El lugar sin límites*

Noé Santos Jiménez*

Se analizan dos filmes desde el punto de vista de las *identidades de género* (travesti y gay) y su relación con la *violencia de género* y los comportamientos masculinos. Se observa la forma en que son abordados por dos de los cineastas más reconocidos del cine actual, Arturo Ripstein y Wong Kar-wai, para descubrir que representan nuevos personajes en relación con la *diversidad sexual* a partir del cuestionamiento de la *heterosexualidad* dominante (en *El lugar sin límites*) y la subjetividad de los jóvenes (en *Happy Together*). Finalmente se analizan algunas técnicas cinematográficas que se utilizan en la imagen, el sonido, la narración y la creación de personajes.

PALABRAS CLAVE: cine, género, identidad, violencia.

Two films are analyzed from the point of view of gender identities (both gay and transvestite) and its relation to gender violence and male behavior. It shows how are approached by two of the most renowned movie makers of contemporary cinema, Arturo Ripstein and Wong Kar-wai, to disclose how to re-introduce new characters in relation to sexual diversity from the questioning of dominant heterosexuality (in *Place Without Limits*) and subjectivity of young people (in *Happy Together*). Finally, some film techniques are analyzed such as image, sound, storytelling and character creation.

KEYWORDS: film, gender, identity, violence.

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco [noesantosjimenez@hotmail.com].

La violencia y el género

LA VIOLENCIA ES EL ACTO EN EL CUAL INTERVIENE LA FUERZA para quebrantar la voluntad de una persona. Existen varios tipos de violencia: física, psicológica, simbólica, asesina, terrorista y de género. Esta expresión del poder mediante el empleo de la fuerza es muy difícil de definir “porque hablar de violencia es hablar de todo un modo de organización social, de una serie de estructuras de pensamiento y acción, de deseos y realizaciones, de normas y trasgresiones (Bernárdez, 2010: 20). Por tanto, debemos iniciar con la delimitación de quiénes son los sujetos y los objetos de la violencia.

A partir de la década de 1980 el Estado y los medios de comunicación comienzan a preocuparse por la violencia contra las mujeres y por la desigualdad entre lo femenino y lo masculino. Casos como los “femicidios” de Ciudad Juárez constituyen temas de interés para los medios de comunicación, pero la información es presentada de manera sesgada, espectacular y, en ocasiones, trivial. Además, la cobertura de los casos de *violencia de género* se encuentra marcada por intereses comerciales y políticos de los medios que difunden las noticias. Poner casos de *violencia de género* en la agenda mediática no garantiza la solución de los problemas relacionados con la desigualdad ni la de los conflictos que existen entre los géneros.

Para Asunción Bernárdez, especialista en cuestiones de género:

Es necesario un análisis crítico de la forma en que se está gestionando hoy la violencia de género en la esfera pública y su (re)formulación dentro de un marco más amplio que incluya otras formas de violencia las cuales ya reivindicó el movimiento feminista, y que no sólo atañen a lo físico (también a lo simbólico) y no sólo a las mujeres; sino más bien a las relaciones conflictivas entre géneros, lo que incluye a los hombres y a otras subjetividades dominadas por la norma heteropatriarcal [Bernárdez, 2010: 34].

Los estudios cinematográficos pueden ser un medio para abordar una violencia más sutil y también menos estudiada como la *violencia simbólica de género* entre las subjetividades de los varones y el de las *identidades* gay. Personajes como La Manuela y Lai Yiu-fai, protagonistas de los filmes de los cuales nos ocuparemos, así lo demuestran. Estos personajes, sin lugar a dudas, cuestionan y están en contra de las *normas patriarcales* y heterosexuales convencionales; resultan excepcionales dentro de un cine reproductor, por excelencia, de los estereotipos de lo femenino y de lo masculino.

El estilo del director de *Happy Together*

Wong Kar-wai es innegablemente un autor de cine llamativo y sobresaliente estrechamente ligado con *la nueva ola* de directores que iniciaron un movimiento de renovación estética y técnica en el

cine de Hong Kong a finales de la década de 1980. La innovación de este grupo de realizadores está íntimamente vinculada con acontecimientos de tipo social y político surgidos a partir de 1984 en ese país. En su afán por examinar su relación cultural con China, residentes y directores cinematográficos han logrado que el cine hongkonés alcance nuevo nivel de madurez y de reflexión acerca de su propia identidad cultural.

El cine de Hong Kong presenta una identidad dual entre la China tradicional y la cultura más moderna de Hong Kong. Además de proponer nuevas temáticas en su búsqueda artística, los directores han presentado un atractivo estilo visual. Dentro de esta nueva estética visual y de propuesta de nuevos temas encaja el modo de filmar de Wong Kar-wai que fluctúa entre un fiel seguimiento de la tradición cinematográfica y una completa experimentación visual y sonora.

Sus películas nos presentan una identidad en constante fusión entre el Oriente y el Occidente, además de que actualiza la relación entre lo tradicional y lo moderno, lo viejo y lo nuevo. Esto se puede notar en la mezcla de subgéneros cinematográficos que maneja: el karate y lo romántico; el *thriller* y lo romántico; la acción y la comedia, o el melodrama realista, como en *Happy Together* (1997). Este hábil manejo de géneros y temas le ha permitido ingresar al mercado mundial, como en el caso de su película *Chungking Express* (1994), un *thriller* romántico que significa un gran avance en su carrera por haber sido elegido por Quentin Tarantino como el primer filme para ser distribuido por su productora Rolling Thunder Distribution Company, además de que el director norteamericano realizó la presentación de la película en su versión para DVD.

En las películas de Kar-wai siempre se encuentra presente una tensión entre lo antiguo y lo reciente; entre el presente y la memoria que, por otro lado, se puede ligar con el deseo y la reflexión acerca del tiempo. La creación de espacios y los ambientes particulares también tienen gran importancia: muchos de sus filmes se refieren a épocas pasadas, principalmente a la década de 1950.

El estado complejo del cine de Hong Kong se debe, entre otras razones, a esa ambivalencia entre un cine completamente nacional y su necesidad de competir a nivel internacional con otras cinematografías.

Wong Kar-wai es un ferviente creyente de los aspectos mágicos ancestrales pero al mismo tiempo se interesa por la modernidad de la ciudad. Además, sus películas no son completamente políticas, existe una relación indirecta entre el acontecimiento político y la transposición de una experiencia particularmente intensa y dolorosa de los personajes en el periodo tratado. Una condición que nos indica un espacio cultural evasivo y de cierta ambivalencia respecto a la relación entre las situaciones; los personajes y los ambientes. No es casualidad que hacia el final de sus películas, como en *Deseando amar* (*In the Mood for Love*, 2000) o en *Happy Together* (1997), presente un noticiario televisivo que nos informe de sucesos actuales, por ejemplo, la llegada del general De Gaulle a Asia tras la muerte del presidente chino (en *Happy Together*).

Wong Kar-wai es también un cronista del desamor y de la soledad; de la búsqueda de sus personajes por adaptarse a la ciudad contemporánea; del intento de sus personajes por regresar a la memoria y al recuerdo como una manera de mantenerse estando vivos. Sus personajes buscan o esperan o, peor aún, dejan pasar sin darse cuenta el amor frente a ellos, debido a que viven en el aislamiento, la incomunicación o la soledad. Para combatir la carencia, la pérdida y el dolor del objeto perdido –casi siempre el de una pareja femenina o masculina, las imágenes de la ciudad se presentan con una estética muy elaborada.

El manejo adecuado de la técnica es otro de los elementos fundamentales dentro del estilo de Wong Kar-wai: cámara al hombro que sigue a sus personajes en todo momento; utilización de filtros para obtener espacios y ambientes irreales; manejo del color y la iluminación como aspectos dramáticos; cierto barroquismo en la puesta en escena, y una muy personal manipulación del tiempo. Elementos que han marcado la constante de su filmografía confiriéndole un estilo propio a lo largo de todas sus películas; muy ligada al *cine posmoderno* por la mezcla de géneros y por la presentación de costumbres tradicionales y contemporáneas, además de un relato que fluctúa entre la narración de tipo clásico y moderno.

Estilo y técnica del filme

El cuidado plástico de la imagen y de los elementos sonoros ha colocado a Wong Kar-wai como uno de los realizadores más importantes a nivel mundial, principalmente después de haber ganado la Palma de Oro como mejor realizador en Cannes por la película *Happy Together*. Al mismo tiempo, ha consolidado un estilo personal en los elementos expresivos y técnicos que maneja, al grado de que algunos tratamientos resultan francamente novedosos e innovadores, como son el uso del color, el manejo del tiempo y el manejo de los efectos cinematográficos. Estas innovaciones en el manejo técnico lo alejan de lo que se podría considerar un cine clásico, entendiendo lo “clásico”, en su sentido más coloquial, como un término que posee las connotaciones de una excelente factura, pero también en el sentido en que se apega a lo tradicional, a lo convencional y, que por otro lado, respeta la manera “consagrada” y “sancionada” de realizar una película a la usanza del cine norteamericano tradicional, tal como es el caso de la película *Titanic* (1997) del norteamericano James Cameron o la película *El laberinto del fauno* (2006) del mexicano Guillermo del Toro, que respetan el lenguaje cinematográfico tradicional.

La palabra “clásico” en este caso nos remite a un “lugar común” en el referente de las películas que compartimos, y posee, por otro lado, un carácter metahistórico que no se circunscribe a un periodo concreto sino a una manera de hacer cine, a la manera de contar una historia correctamente, sin ningún tipo de experimentación ni transgresión a los códigos tradicionales (Marzal, 2000: 125).

Obviamente *Happy Together* no es una película “clásica” en el sentido anteriormente descrito, porque tiene una propuesta formal que trata de romper con las convenciones técnicas tradicionales y que maneja los recursos expresivos en una franca experimentación, al grado de poder sorprender e incluso molestar al espectador. En este sentido es más cercana a la creación de un cine “moderno”, “experimental”, o al llamado *cine de autor*.

La violencia en *Happy Together*

La relación de pareja entre Lai Yiu-fai y Ho Po-wing se ha interrumpido varias veces, y viajan a Argentina con la finalidad de empezar nuevamente como pareja. Ho Po-wing es quien siempre la termina, en la carretera, de regreso de Iguazú, lo propone nuevamente, diciéndole a Lai Yiu-fai que en otro momento podrán regresar. Pero, Wing sigue buscando a Fai, lo llama por teléfono constantemente. En una de sus citas en un hotel, Fai se enoja con él porque éste lo besa intempestivamente. Ho Po-wing lo corre y Fai responde golpeándolo fuertemente arriba de la cama. Posteriormente se arrepiente y sale corriendo por las calles de Buenos Aires mientras las paredes se “barren” mediante un sugestivo efecto de cámara que coincide con el estado trastornado de su personaje. En otra ocasión Fai se molesta porque piensa que Wing ha estado revisando en sus cajones. Lo despierta violentamente y amenaza con romperle las piernas si vuelve a husmear sus pertenencias. Indudablemente no son hechos aislados, se trata de una pareja con problemas para convivir y comunicarse, su relación llega frecuentemente a los golpes, incluso se puede deducir que estos hechos violentos han ocurrido aun antes de su llegada a Argentina.



La violencia entre Lai Yiu-fai y Ho Po-wing en la película *Happy Together*.

Utilización de recursos expresivos y narrativos en el filme

La dirección de fotografía

Probablemente uno de los aspectos más llamativos de la película *Happy Together* sea la dirección de fotografía realizada por Christopher Doyle pero estrechamente supervisada por Wong Kar-wai.

La fotografía se muestra bastante innovadora debido a su concepción global, a través de la cual se experimenta con diversos aspectos estrechamente ligados a ella, como son el color, la utilización de lentes, la profundidad de campo, los movimientos de cámara y la iluminación.

La *profundidad de campo* es muy importante dentro de la película, pues aparte de economizar planos éstos constituyen todo un estilo por la manera de filmar del director; que, por otro lado, se adapta bastante bien a la historia y a los limitados recursos de producción con los que contó durante la filmación. Un momento en el que combina la *profundidad de campo* con seguimientos de *cámara en movimiento*, es aquel en que los personajes caminan por las calles, por ejemplo, cuando llega al mercado de Taipé, donde aparte de seguir perfectamente las acciones de Lai Yiu-fai podemos notar el ambiente de la ciudad asiática y los diferentes puestos de comida tradicional en el mercado.

El *color* también es muy importante dentro de la película, cada sitio está relacionado con colores muy particulares que a su vez sirven para aportar una mayor significación a las escenas dramáticas. De hecho, el filme está estructurado con cambios constantes de color y blanco y negro que en muchos momentos presentan una estrecha relación con los estados de ánimo de los personajes. En la secuencia en que Fai trabaja como portero y dedica gran parte de su tiempo a la bebida, y además se le muestra solo y deprimido, la imagen se presenta en un blanco y negro muy contrastado que, por otro lado, destaca estéticamente la miseria de la ciudad. Y no es hasta después del momento en que Ho Po-wing le ha pedido que vuelvan a empezar, que la imagen retorna nuevamente al *color*. De ninguna manera tampoco es casualidad que el retorno del *color* se produzca en el taxi de regreso a casa, en donde Wing busca la protección de Fai porque tiene sus manos enyesadas, lo que por algún tiempo lo imposibilitará a realizar cualquier tipo de movimientos bruscos.

Asimismo, el “marcado” *manejo de tonalidades color* y su saturación excesiva sirven para identificar y recordar los sitios por los que trascurren los personajes, como el metro de Hong Kong de la secuencia final que tiene un saturado *color* amarillo con muchas luces brillantes que contrastan de sobremana con la oscuridad y la falta de *color* presenciadas en la primera parte de la película en la ciudad de Buenos Aires.

La voz en off

Desde su inicio la película es narrada mediante la *voz en off* del personaje de Lai Yiu-fai, quien nos informa del motivo de su llegada a Argentina, de su relación con Ho Po-wing, de cómo se perdieron en la carretera a Iguazú y cómo Wing decide terminar su relación en ese preciso momento.

Más adelante la *voz en off* nos cuenta la razón por la cual Fai llega a trabajar en un bar de portero y lo que siente éste cuando encuentra a Ho Po-wing con uno de sus amigos argentinos. En el momento en que llega a Taipé la *voz en off* narra la visita al mercado donde conoce a los padres

de Chang, a quien después de esto entenderá mejor, además de sentirse a gusto por saber dónde localizar a su amigo.

La *voz en off* parece diluirse o ser menos frecuente por momentos, pero siempre se encuentra presente a lo largo de la película; está perfectamente dosificada, aparece únicamente en aquellos momentos en los que es necesario para añadir información adicional a las acciones realizadas por los personajes.

Profundidad de campo

La *profundidad de campo* juega un papel relevante en las películas de Wong Kar-wai debido a que maneja las secuencias utilizando pocos planos. Además resulta notable para mostrar el contexto en el cual se mueven los personajes. El cuarto donde vive Lai Yiu-fai siempre se presenta lateralmente para que se noten todos los objetos importantes dentro la casa. Desde el primer momento estamos familiarizados con objetos de los personajes: la cama, el sillón, e incluso otros más pequeños que siempre aparecen al fondo: la colcha roja a rayas doblada en un extremo de la cama; la lámpara con la representación de las cataratas de Iguazú; las chanclas de plástico que los personajes utilizan para estar en la casa; el reloj con números que indica la hora a los personajes; objetos con valor simbólico que nos cuentan de su relación como pareja y sus constantes peleas (los cigarrillos representan las constantes salidas de Ho Po-wing y los celos de Fai cuando su compañero llega muy noche a la casa que comparten).

Asimismo, el manejo de la *profundidad de campo* le sirve al director para presentar dos acciones simultáneas en el mismo *plano*, como el caso en que Ho Po-wing se está vistiendo y al fondo del cuadro entra Lai Yiu-fai con una charola de comida; o, Ho Po-wing vistiéndose y Fai comiendo sin hablarle. Es decir, la profundidad de campo es utilizada para proporcionar más información sobre el ambiente de los personajes y para economizar algunos planos, pero principalmente constituye todo un estilo del director: en muchas de sus tomas enfoca en primer plano parte de una vitrina, de un letrero, de un objeto cualquiera, y al fondo del mismo ocurre la verdadera acción de los personajes.

Manejo de la cámara

La cámara que utiliza Wong Kar-wai dentro del cuarto en el que habita Lai Yiu-fai es una *cámara en movimiento* pero muy estable, la maneja un *steadycam*. Los movimientos de cámara se combinan con la *profundidad de campo* permitiendo realizar tomas muy largas con pocos cambios de plano, como la de la pelea en el baño entre Fai y Ho Po-wing porque éste último exige a Fai que le regrese su pasaporte.

Otro *movimiento de cámara* manejado por el director durante la película es el *panning* que le

permite, por ejemplo, seguir a sus personajes en un cuarto que parece muy pequeño. Algunas de las peleas donde se muestra la relación violenta de la pareja, como la riña que protagonizan en el hotel Cosmos, están realizadas mediante esta técnica y casi sin cortes. Hacer este tipo de seguimiento con la cámara imprime mayor verisimilitud a la historia.

Otra conducción de cámara interesante se presenta mediante el manejo de una *grúa* discreta que posibilita también realizar tomas largas, como en el caso de cuando Fai viaja triste en la lancha tratando de olvidar a Ho Po-wing, o cuando la cámara sube desde la parte baja al primer piso para encontrar la puerta de la casa de Lai Yiu-fai haciendo uso de la *mirada objetiva irreal*.

Se puede decir que la utilización de *movimientos de cámara* se realiza de una manera discreta, al grado de que sus movimientos apenas si se notan o son utilizados en momentos particulares para hacer más expresivas las escenas importantes del filme. Lo cual permite al director ser muy consciente del momento en que los utiliza y de la función que cumplen en la narración filmica. Todos y cada uno de ellos sirven dramáticamente a la historia o aportan una mayor significación a la película, más allá de lo que se encuadra: por ejemplo, en lo estrecho de la habitación, con un sofá a un lado y del otro una pequeña cama donde también existen discusiones entre la pareja por ver quién duerme en ella, esconden los conflictos de los personajes que no confían uno del otro, ambos piensan que están siendo traicionados con otras personas.

El *encuadre objetivo irreal* le sirve al director Wong Kar-wai para expresar en algunos momentos un *punto de vista* extraño dentro de la historia, que no corresponde con ninguno de sus personajes. Estos encuadres son poco utilizados en la mayoría de las películas “clásicas” y por otros directores (Marzal, 2000: 129). Cuando Wing recuerda que está feliz junto a Lai Yiu-fai y se encuentra bailando con él, las tres tomas que se nos muestran son vistas a través de un espejo. Se trata de otro encuadre bastante inusitado, pues no se sabe de quién es el *punto de vista* que mira en el espejo. Y lo más probable es que este punto de vista sólo coincida con el *punto de vista* del director de la película. Lo cual lo hace participar de la técnica de la *mirada objetiva irreal*. En esa misma secuencia en que Ho Po-wing baila con un desconocido mientras recuerda a Lai Yiu-fai, la secuencia comienza desde el exterior, tomando algunas letras de la fachada del bar, y sólo cuando el desconocido comienza a caminar hacia Ho Po-wing es que la cámara se introduce en el establecimiento.

Otros *encuadres* extraños utilizados por el director tienen que ver con las ventanas: cuando Fai escribe la carta a su padre aparece un *encuadre* desde fuera de la ventana, como si alguien mirara a Lai Yiu-fai mientras escribe; o cuando Fai se encuentra en su casa llorando abrazado a la cobija de Ho Po-wing, se hace un encuadre desde fuera de la ventana, como si algún testigo silencioso lo estuviera observando, y posteriormente se introduce en la casa para ser testigos de que el personaje se encuentra sentado en un sillón, casi acostado en el piso, llorando por la separación de su pareja después de varias secuencias de violencia física y verbal.

Como hemos visto, la película presenta muchos *encuadres objetivos irreales*, bastante extraños, que marcan el *punto de vista* del director, al grado que llegan a convertirse en parte de su estilo de filmar películas. Desde los inicios de su filmografía existe ya esta obsesión por los *encuadres anormales, extraños*, en los que tenemos dificultad para reconocer al personaje que mira; encuadres que seguirá empleando de sobremanera en su siguiente película, llamada, *Deseando amar* (2000).

Los temas en *Happy Together*

En varias entrevistas concedidas a la prensa, Wong Kar-wai declaró que la idea de la película *Happy Together* surgió después de haber leído la novela *Affaire en Buenos Aires* de Manuel Puig, por lo que en un primer momento pensó en llamarla así. Sin embargo, desistió de ello por cuestiones de derecho de autor, que le explicó su abogado, y porque se percató de que la ciudad de Buenos Aires no representaba en realidad un papel protagónico, aun cuando al espectador no le queda la menor duda de que es un país muy alejado geográficamente de los personajes de la película.

En la película la ciudad nunca se nos muestra como una metrópoli digna del primer mundo; por el contrario, observamos principalmente sitios descuidados y paupérrimos. Sin embargo, la fotografía de Christopher Doyle hace que la ciudad tenga un atractivo especial, al punto de que otros directores y fotógrafos, principalmente argentinos, hayan querido continuar realizando una copia de la estética fotográfica propuesta por el filme. La ciudad es sin lugar a dudas un actor importante por donde transitan todo el tiempo los personajes.

El tango constituye otro elemento notable, las secuencias más dramáticas tienen este ritmo: el primer trabajo de Lai Yiu-fai es en un bar de tango; Ho Po-wing encuentra y baila tango con diversos “amigos-clientes” para obtener dinero; de hecho, se presenta como un experto bailarín de este tipo de música. Su práctica le ayuda, junto con la prostitución ocasional, a sobrevivir económicamente recibiendo regalos o dinero en efectivo.

La comida y el fútbol

En el momento en que Ho Po-wing se encuentra más desvalido y no puede utilizar las manos por la golpiza que le dieron unos pandilleros, Lai Yiu-fai llega con comida recién preparada y le da de comer en la boca a Wing, quien le pide más pollo en lugar de tallarines. Cuando ambos enferman por correr en pleno invierno arriba de un puente de la ciudad de Buenos Aires, estando ya dos días sin comer, Wing despierta a Fai para que cocine, lo vemos envuelto en su cobija roja preparando la comida para Wing. En una de las primeras discusiones, que muestran violencia verbal, Wing llega tarde a casa y avienta agresivamente una bolsa a su compañero diciendo con

ironía que ahí están los alimentos para que coma. En varias secuencias vemos a Lai Yiu-fai en la cocina del lugar donde trabaja y en ocasiones es regañado por las constantes llamadas telefónicas de Wing celándolo.

Lai Yiu-fai tiene un pequeño televisor en su casa, la única ocasión en que lo encontramos encendido está mirando un partido de fútbol. Cuando se separa de Wing, lo vemos varias veces jugando fútbol callejero con sus compañeros de trabajo.

En otras secuencias observamos a Lai Yiu-fai asistiendo a partidos de fútbol. En una de ellas todos los asistentes festejan las jugadas, mientras Lai se encuentra triste en su asiento, como si estuviera casi dormido, con una cerveza en la mano. El fútbol nos indica el paso del tiempo entre la separación de Fai y su pareja mediante el cambio de las diferentes estaciones del año y nos muestra la vida cotidiana de ambos en un país extranjero.

La pareja

Otro de los temas es la incomunicación en la pareja, pues si bien se encuentran juntos y hasta felices en algunas ocasiones, pocas veces entablan una conversación o tienen planes y proyectos en común. Parte de las dificultades se debe a que Ho Po-wing le reclama a Fai que nunca lo lleva a pasear, o por lo menos al cine, razón por la cual éste se justifica sus constantes salidas nocturnas y del exagerado cuidado de su apariencia física en los momentos en que se dispone a salir. La incomunicación también se produce porque existe una desconfianza del uno hacia el otro, sus anteriores rupturas no fueron nada fáciles. De hecho, sus primeros encuentros son muy violentos, tanto de forma verbal como física: Lai Yiu-fai le reclama el haberse enterado de su número telefónico o, incluso, se niega a llevarlo a conocer el departamento en el cual habita.

La incomunicación en las parejas de Wong Kar-wai contrasta notoriamente con las parejas del cine norteamericano más convencional, en las cuales aparentemente existe una buena comunicación y todos los personajes son felices. Aquí los pequeños momentos felices sólo se inician después de situaciones difíciles y de constantes separaciones, peleas y discusiones. Además, nunca es una felicidad garantizada; por el contrario, se encuentra teñida de relaciones de codependencia, ingesta de bebidas alcohólicas y de violencia de todo tipo.

Lo mágico

Al comienzo de la película Lai Yiu-fai y Ho Po tienen una separación violenta, no llegan a su destino: las cataratas de Iguazú. En una imagen en blanco y negro Fai se queda muy triste en la carretera. Las secuencias posteriores son a color y nos muestran las cataratas aun cuando los

protagonistas no conozcan todavía este lugar. Durante el tiempo en que viven juntos se nos muestra en la habitación la lámpara con la imagen de Iguazú; y aun después de separados, como recuerdo de su separación. Lo último que hace Lai Yiu-fai en Argentina, antes de regresar a su país, es ir a conocer las cataratas de Iguazú.

Cuando Fai llega a las cataratas es la segunda vez que éstas aparecen, constituyen un lugar importante en su relación: sabemos que ahí inicio su historia de amor y ahí mismo se terminará definitivamente. Lai Yiu-fai se moja en el agua de estas cataratas al tiempo en que sus lágrimas se combinan con el agua, en una especie de mezcla de felicidad y tristeza; de una gran liberación por haber podido llegar a ese sitio después de más de un año de estancia en Argentina. Lo que simbólicamente significa el deseo asumido por olvidar definitivamente a Ho Po-wing y su relación con él, relación bastante destructiva para ambos que los hizo caer en constantes peleas y estados depresivos, como los de Lai Yiu-fai.

La visión de Kar-wai

La pareja es uno de los temas más importantes de la obra de Wong Kar-wai, en casi todas sus películas los personajes llegan a *enamorarse*, pero existen factores externos que les impiden desarrollarse plenamente. Siendo entre los más destacados el de la infidelidad o el de la violencia simbólica o física. Es curioso que la primera secuencia de la película nos cuente una reconciliación aparentemente feliz, para posteriormente llegar a una violenta ruptura. La *violencia* en todas sus expresiones, *psicológica, física, simbólica*, es una de las características particulares, pues los protagonistas enfrentan constantes peleas, discusiones y arrebatos de celos que los hacen vivir en una relación bastante paranoica y autodestructiva.

Por otra parte, la soledad e incomunicación se producirán al no poder realizar de forma más positiva su relación. El personaje de Lai Yiu-fai es presentado gran parte del tiempo deprimido en su cuarto o, peor aún, en lugares públicos como bares, calles y partidos de fútbol. Pero algo que también caracteriza a los personajes de este director es que emprenden una búsqueda personal más allá de la relación de pareja, que tiene que ver con lazos culturales, geográficos, familiares o de amistad, y que, en el caso de la película, ayuda a salir adelante al personaje principal, Lai Yiu-fai.

Asimismo, el recuerdo resulta un elemento clave para entender la película y parte de la obra de Wong Kar-wai. Los protagonistas son realmente felices cuando “recuerdan” una relación que ya ha concluido. Y es como si la felicidad más pura se diera en el acontecimiento pasado, en aquello que se vivió y se perdió para siempre, aunque sus recuerdos no tengan que ver con acontecimientos grandiosos, como en el cine más “comercial”, sino con cuestiones íntimas que se refieren al cuidado de la persona amada en caso de una enfermedad. El no tener nada que hacer antes de irse a dormir

o el simple hecho de bailar tango en la recámara, nos indica la felicidad que sentimos de estar juntos con la persona amada, como lo expresa el mismo título de la película.

***El lugar sin límites* de Arturo Ripstein**

Durante la década de 1970 surge una generación de nuevos directores: Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein, Jorge Fons y Paul Leduc, entre muchos otros. Esta nueva generación de cineastas debuta durante el sexenio del presidente Luis Echeverría, empieza haciendo algunos trabajos independientes para luego abrirse paso dentro de la industria del cine mexicano. Algunos de ellos provienen de la recién creada escuela de cine: el Centro de Estudios Cinematográficos. Otros han pasado ya gran parte de su vida en los sets cinematográficos, como en el caso de Ripstein, quien estuvo al lado de su padre el productor Alfredo Ripstein junior. Estos cineastas tienen la pretensión de atraer nuevamente al público mexicano a las salas de cine mediante nuevos temas acerca de la clase media mexicana –la vida de las mujeres, los problemas de los jóvenes, los asuntos políticos y sexuales, lo relacionado con la violencia– y la renovación de los géneros cinematográficos que se encontraban en una franca decadencia creativa.

A la par de estos cineastas surgen también nuevos guionistas, fotógrafos, sonidistas, músicos y actores. Pero, sin lugar a dudas, los cineastas se identificarán por su voluntad de crear un *cine de autor* de carácter nacional que exprese sus concepciones acerca de la vida y del mundo. En el *cine de autor* los directores reflexionan acerca del arte cinematográfico y consideran artística la obra cuando existe una intención clara por producirla y según ciertas intenciones particulares que se expresan en la forma y el contenido. Es decir, *el cine de autor* cuenta con un proyecto y éste no se da por casualidad; se entrelaza, por supuesto, con un largo proceso creativo y una poética respecto del cine.

Estos nuevos cineastas representan diferencias importantes con la generación de la denominada “época de oro del cine mexicano”:

El cine se volvió más crítico e incisivo y se mostró preocupado por temas sociales y políticos; los jóvenes de esos años asistieron a las salas de cine a ver retratada en la pantalla la realidad social de las clases media y baja mexicanas, a través de películas como *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, *La pasión según Berenice* de Jaime Humberto Hermosillo (1975) y *El rincón de las vírgenes* (1972) de Alberto Isaac, entre otras. En ellas, los directores retrataron costumbres amorosas, sexuales y políticas de la realidad cotidiana mexicana [Colligon, 2010: 286].

Los medios de comunicación tuvieron un papel fundamental en la visión acerca de las *identidades de género* y las representaciones de las *identidades lésbico-gay*. Sin lugar a dudas dos de los directores que representaron estos temas en pantalla fueron Hermosillo, con *Doña Herlinda y su Hijo* (1984),

y Arturo Ripstein, con *El lugar sin límites* (1977). Obra de la cual nos ocuparemos debido a que aborda explícitamente el tema de la *violencia* y la *homofobia*.

El caso del machismo y la violencia

Con *El lugar sin Límites* Arturo Ripstein alcanza un mayor prestigio al obtenido hasta entonces en sus anteriores películas: en México, gana dos premios Ariel de la Academia Mexicana de Cine, uno como mejor director y otro como mejor actor (a Roberto Cobo), además de que consigue permanecer más de cuatro semanas en cartelera, lo cual le garantiza al filme buenos ingresos económicos. En el extranjero, gana el premio especial de San Sebastián, en España, lo cual le permite a su realizador continuar con el apoyo del Estado en sus siguientes proyectos cinematográficos.

El lugar sin límites se inscribe dentro del cine nacional que intenta romper con los tabúes de la sociedad mexicana de la época: la sexualidad explícita (todas las películas de Meche Carreño, Isela Vega y Valentín Trujillo); el incesto (*El castillo de la pureza*, 1977); el escándalo sacerdotal (*La viuda negra*, 1977, de Ripstein); la homosexualidad (*Las apariencias engañan*, 1977, de Hermosillo); la nueva visión de la familia (*El vuelo de la cigüeña*, 1977, de Julián Pastor); la mujer (*Retrato de una mujer casada*, 1979, de Alberto Bojórquez); la política (*Cascabel*, 1976, de Raúl Araiza); la Revolución Mexicana (*Reed México Insurgente*, 1970, de Leduc), y la historia (*El Santo oficio*, 1973, de Ripstein). De casi todas estas nuevas temáticas participa Arturo Ripstein como un director al que le interesa cuestionar las costumbres de la sociedad mexicana de los años setentas.

En *El lugar sin límites* los comportamientos masculinos evidencian una cultura llena de prejuicios patriarcales y machistas. Pero, comencemos por definir qué entendemos por *masculinidad*:

Puesto que los significados de lo masculino en las distintas comunidades culturales están siempre en disputa y nunca son del todo estables, las personas que son sociabilizadas como hombres no viven su hombría como natural, homogénea, establecida para todos y para siempre, sino como un ansioso y continuo proceso de hacerse hombres a través de acciones y decisiones cotidianas que involucran la negociación, la imposición y la disputa [Núñez, 2007: 169].

Es decir, la *masculinidad* se instaura en los grupos y las relaciones concretas que establecen los hombres entre ellos mismos y con las mujeres, lógicamente estos marcos son muy variables y están en dependencia con las relaciones geográficas y temporales. Otros factores que influyen en la construcción de la *masculinidad* son las clases sociales, la raza, la etnia, la edad y las condiciones culturales. Por todo esto podemos afirmar que el proyecto de la *masculinidad* no se lleva a cabo completamente en el sujeto, depende de las acciones, decisiones y negociaciones que se llevan a cabo entre los sujetos sociales.

Un aspecto que también sería útil precisar dentro de los estudios de masculinidad es que las relaciones de género siempre están marcadas por relaciones de poder. Se ejerce un poder, una fuerza, de unos sujetos sobre otros, dependiendo de jerarquías de poder económico, cultural, liderazgo, etcétera, que provoca lo que denominaremos *violencia de género*, presente a todo lo largo del filme que analizaremos.

El personaje de La Manuela novedad en el cine mexicano

El centro del filme lo constituye La “Manuela” (Roberto Cobo), un personaje gay que se aproxima a la edad madura, que tiene gran experiencia en el mundo de la prostitución –pues empezó desde muy joven en esto– y ahora está cansado de habitar en El Olivo, un pueblo a punto de desaparecer por la falta de crecimiento económico.

La Manuela es un personaje trasgresor, tanto para el pueblo en que habita –es bailarín de flamenco y vive con su hija la Japonesita– como para el público mexicano de la década de 1970 que había presenciado pocos filmes en donde se mostrara a un personaje travesti. La Manuela sabe desenvolverse en un ambiente de machos y conservar intacta y con fuerza su *identidad travesti*, que preserva aun cuando no está trabajando. Es un personaje que además cuestiona la masculinidad heterosexual porque ella viste y habla femeninamente cuando trabaja en el burdel y en su vida cotidiana. Profundamente débil y miedosa ante la noticia de la llegada de Pancho (Gonzalo Vega), pero al mismo tiempo dominante y dueña de sí al realizar sus bailes flamencos y de seducción frente a él.

La Manuela sabe atraer la mirada de los que la observan, sabe contar cuentos de hadas con un tono mágico e irónico dentro de su propio terreno, el del prostíbulo. Fuera de este espacio necesita la protección de otros hombres. Para el historiador brasileño Antonio Paranaguá, La Manuela:

[...] la figura de la loca no solo cuestiona la homofobia, sino que desafía los roles sexuales. La Manuela moviliza una serie de tensiones y contradicciones que desenmascaran el concepto de *masculinidad*, convencionalmente considerada como monolítica [...] es la primera vez que en el cine mexicano un homosexual se encuentra investido de semejante poder subversivo. *El lugar sin límites* sería incluso la primera película mexicana que encara seriamente la homosexualidad, que coloca el deseo homoerótico y la homofobia en el centro de la narración [Paranaguá, 1997: 89-90].

Una escena que causó gran polémica durante su exhibición fue el beso entre La Manuela y Pancho, después de que ella le baila con su vestido rojo con la intención de seducirlo, lo que desembocará en el conflicto trágico de la película.



El beso entre Pancho y La Manuela en la película *El lugar sin límites*.

Homofobia y persecución en *El lugar sin límites*

Entre las secuencias más importantes de la película podemos mencionar la secuencia de la persecución, al final del filme, que se da después de que el personaje de Pancho besa a La Manuela; su cuñado Octavio se enfurece mencionado que los hombres no se deben de besar y ordena a Pancho perseguirla para golpearla. La Manuela, como se menciona en distintas partes de la película, ha sufrido ya la violencia física y la homofobia de Pancho, por eso sale rápidamente del burdel y comienza a correr por las calles del pueblo huyendo de sus perseguidores que, enojados, se suben a su camión tras ella. El beso con La Manuela pone en cuestionamiento los valores tradicionales de la masculinidad heterosexual.

La secuencia de la persecución se inicia en el interior del camión rojo de Pancho quien, acompañado de su cuñado, persigue a La Manuela. Ella corre con gran dificultad debido a su vestido largo de española y por sus zapatos de tacón. El camión la alcanza, bajan los hombres y Pancho la golpea. La Manuela cae al piso mientras ambos la golpean salvajemente. Esta secuencia se muestra en un plano abierto y resulta de mucho dramatismo debido a que ninguna persona del pueblo acude en su ayuda. En el momento en que sus perseguidores se dan cuenta de que la han matado deciden huir a gran velocidad en el camión de fletes. Hasta entonces acude al lugar don Alejo junto con uno de sus peones. Don Alejo se molesta más por la desobediencia de Pancho de no pagarle a tiempo el dinero que le adeudaba, que por la muerte del travesti.

La persecución de La Manuela resulta la muestra más palpable tanto de la *violencia física y verbal* hacia las personas que no comparten la sexualidad dominante, como de los comportamientos *homofóbicos* que se presentan en la provincia mexicana. Los hombres por encontrarse alcoholizados realizan actos de violencia entre ellos mismos, hacia las mujeres (como Pancho hacia la Japonesita), o hacia los travestis, como en este caso.

La Japonesa tiene relaciones sexuales con La Manuela por indicación de don Alejo, quien se burla así de la sexualidad del travesti-gay que teme tener relaciones sexuales con las mujeres. En estos casos también se puede apreciar cómo la sociedad conservadora privilegia la heterosexualidad sobre otras manifestaciones “diferentes” de la sexualidad.

El personaje de La Manuela representa las relaciones de poder, de clase y la opresión entre los géneros. Estas contradicciones se muestran con mayor claridad en su propio cuerpo: un hombre que se viste de mujer; en su profesión: es prostituta; y, más concretamente, en la opresión hacia los travestis, que puede desembocar hasta en la muerte.

El público mexicano de finales de la década de 1970 pudo apreciar la excesiva *violencia* que ejercen los hombres sobre los cuerpos (y su forma de vestir) que trasgreden la *identidad masculina* dominante, y al no permitir otras formas de expresión de la sexualidad y de las relaciones afectivas. La Manuela constituye uno de los primeros personajes gay y travestis, en el cine nacional, que se presentaron a las clases medias mexicanas interesadas en hacer un uso más libre de su sexualidad y en la búsqueda de nuevas fórmulas de vivir y comportarse.

Una breve conclusión acerca de los filmes

Para el destacado antropólogo Guillermo Núñez Noriega la *identidad masculina*:

[... se] refiere a las fronteras simbólicas del yo que han sido construidas a través de acciones, relaciones, objetos y atributos, disposiciones corporales y subjetivas que connotan hombría. La *identidad masculina* es una hechura en constante actualización, observación, actuación, performace, vigilancia, en la medida en que los significados simbólicos que erigen las fronteras nunca son estables [...] porque existe una lucha en el nivel de la significación de la masculinidad [Núñez, 2007: 169].

En los filmes analizados se presenta una lucha de los hombres a nivel de violencia física y de violencia simbólica: en *Happy Together*, por conseguir el control de la pareja; en *El lugar sin límites*, por someter a unos hombres sobre otros, como el caso del cuñado de Pancho sobre el control de La Manuela.

La *violencia* en los filmes no es un simple reflejo de la violencia que se vive en el mundo actual, sino una re-presentación que forma modelos y estereotipos convencionales o presenta visiones trasgresoras más abiertas a los derechos humanos y civiles de las identidades de género, denominadas actualmente como *diversidad sexual*. Lai Yiu-fai y La Manuela, en el caso de los filmes analizados, todo el tiempo tratan de enfrentar la dominación de la sociedad patriarcal, heterosexual y de las *redes de violencia* ejercidas en las relaciones personales y de pareja, ambos personajes resultan un valioso intento de mostrar nuevas formas de resistencia y convivencia entre los diferentes sujetos sociales; entre la sociedad tradicionalmente heterosexual y la aparición de la diversidad sexual que apela a la igualdad entre los géneros.

Referencias

- Arriaga, G. (2002), "Panorama del cine mexicano" en *Academia. Revista de Cine Español*. Núm. 32, Madrid, Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España.
- Aumot, J. (1990), *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.
- Ayala, J. (1986), *La condición del cine mexicano*. México, Posada.
- (2004), *La grandeza del cine mexicano*. México, Océano.
- Baiz, F. (1993), *Análisis del film y la construcción dramaturgica*. Caracas, Paidós.
- Bernárdez, A. (2010). *Violencia de género en el cine español*. Madrid, Editorial Complutense.
- Bordwell, D. (1995), *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós.
- Bourdieu, P. (2000), *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.
- Butler, J. (2005), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona, Paidós.
- Careaga, G. y S. Cruz (2004), *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*. México, Porrúa.
- Carmona, R. (1991), *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, Cátedra.
- Casetti, F. (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- Collignon, M. (2010), "Afectividad y sexualidad entre los jóvenes. Tres escenarios" en *Los jóvenes en México*. México, Conaculta.
- Gómez, F. (2010), *Wong Kair-wai*. Madrid, Akal.
- Jost, F. (1995), *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós.
- Marcel, M. (1996). *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa.
- Marquet, A. (2006), *El crepúsculo de heterolandia. Mester de jotería*. México, UAM-Azcapotzalco.
- Marzal, J. (2000), *Guía para ver y analizar: Ciudadano Kane*. Madrid, Octaedro.
- Medina, G. (2010), "Tecnologías y subjetividades juveniles" en Reguillo, R. (ed.), *Los jóvenes en México*, México, FCE/Conaculta.

- Mira, A. (2007), *De Sodoma a la chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona, Ediciones Legales.
- Núñez, G. (2007), *Masculinidad e intimidad. Identidad, sexualidad y sida*. México, Porrúa.
- Paranaguá, P. A. (1997), *Arturo Ripstein*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, Signo e Imagen/ Cineastas Latinoamericanos.
- Peguero, R. (2004), “No trabajo para convencer sino para conmover” en *Humo en los ojos*. México, Conaculta.
- Sánchez, F. (2002), *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*. México, Cineteca/ Conaculta.
- Santos, N. (2007), “El imaginario cinematográfico y los regímenes de la mirada” en *Versión. Estudios de Comunicación, Política y Cultura*. Núm.19, México, UAM-Xochimilco.
- Schulz-Cruz, B. (2008), *Imágenes gay en el cine mexicano*. México, Fontamara.
- Weeks, J. (2005), “Sexualidades contemporáneas” en Szasz, I. y S. Lerner, *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*. México, Colegio de México.
- Viñas, M. (1987), *Historia del cine mexicano*. México, UNAM/Unesco.