

2023

Estereotipos de hiperfeminidad masculina: la marica en el cine latinoamericano del siglo XX

Hezekiah Malit

Follow this and additional works at: https://kb.gcsu.edu/wlc_capstone



Part of the [Modern Languages Commons](#)

**Estereotipos de hiperfeminidad masculina:
la marica en el cine latinoamericano del siglo XX**

Hezekiah Malit
Dr. Daniel Holcombe

World Languages and Cultures Senior Capstone
Georgia College and State University

May 6, 2023

Resumen

Este ensayo analiza estereotipos del género y la feminización de hombres en dos películas latinoamericanas, *El beso de la mujer araña* (1985) por Héctor Babenco y *El lugar sin límites* (1978) por Arturo Ripstein. Utilizando los criterios proporcionados por Vinodh Venkatesh sobre un cambio paradigmático en la representación filmica del género humano, estos filmes podrían categorizarse como “Maricón Cinema” (antes del cambio paradigmático porque el personaje homosexual es estereotipado y no apela a las emociones del espectador) o como “New Maricón Cinema” (después del cambio de paradigma porque son protagonistas y apelan a las emociones del espectador). Para determinar esta categorización, es importante analizar cómo las feminizaciones de los personajes se representan en los filmes, si el público se preocupa por los hombres feminizados, qué hacen los directores para resaltar esta feminidad, las características de los personajes masculinos correspondientes y si las películas representan un binario o no. Dada estos criterios, este ensayo concluye que ambos filmes se consideran “New Maricón Cinema”.

Abstract

This essay analyzes gender stereotypes and male feminization in two Latin American films, *El beso de la mujer araña* (1985) by Héctor Babenco and *El lugar sin límites* (1978) by Arturo Ripstein. Using criteria proposed by Vinodh Venkatesh regarding a paradigm shift in gender representation in film, these films could be categorized either as “Maricón Cinema” (Faggot Cinema) (before the paradigm shift because the homosexual character is stereotyped and does not appeal to the emotions of the viewer) or as “New Maricón Cinema” (New Faggot Cinema) (after the paradigm shift because they are protagonists and appeal to viewer emotions). To determine this categorization, it is important to analyze how the character’s feminizations are portrayed in the films, if the public cares about the feminized men, what the directors do to highlight femininity, the characteristics of any corresponding masculine characters, and if the movies represent a binary or not. Given these criteria, this essay concludes that both films are considered “New Maricón Cinema.”

El cine latinoamericano ha ido cambiando sus parámetros en el siglo XX desde un punto de vista binario a uno más inclusivo. Este cambio es de interés para análisis enmarcados temáticamente por la teoría queer. En lugar de que los personajes queer sean un alivio cómico o personajes secundarios en sus roles cómicos, algo que Vinodh Venkatesh llama “*Maricón Cinema*” (22), se les han dado papeles protagónicos e importantes en películas que el autor llama “*New Maricón Cinema*” (59). Este cambio representa un cambio paradigmático en el retrato de hombres afeminados en el cine latinoamericano. Dos películas de esta época presentan personajes que son hombres muy afeminados que se consideran maricas o *flaming queens* en inglés: *El lugar sin límites* (1978) por Arturo Ripstein y *El beso de la mujer araña* (1985) por Héctor Babenco. Para determinar dónde caben las dos películas dentro del criterio de Venkatesh—como ejemplos de *Maricón Cinema* o *New Maricón Cinema*—es importante analizar cómo se retrata la feminidad de los personajes principales.

En la teoría queer, la meta es revelar instancias en las películas que demuestran estereotipos, por un lado, y por el otro, los retos a las normas sociales al aportar maricas

Hezekiah Malit

protagónicas. Aunque el concepto académico de la teoría queer todavía no existía en los años en que se estrenaron estas películas, aún se puede observar que los directores tenían algún interés en deconstruir las normas sociales en que se situaron las tramas. Además, el término queer no tenía la misma connotación que tiene en la actualidad. Antes, significaba algo o alguien extraño y mientras ahora se define como cualquiera que identifique su sexualidad o género entre los dos polos del binarismo bajo el modelo de la heteronormalidad (Jagose 75). Se utiliza el término queer en este ensayo para categorizar a los personajes en estas dos películas porque sus sexualidades y géneros evocan la definición actual. Por lo tanto, la teoría queer permite la identificación de estas instancias mientras el criterio de Venkatesh categoriza los retratos como marica cómica o como protagonista que evoca en el espectador una reacción emocional.

Una forma importante de categorizar estas dos películas gira en torno al determinar si le importan o no los hombres afeminados al espectador de los filmes. Además, hay que determinar qué hacen los directores y los actores para resaltar la feminidad, si hay o no un personaje hipermasculino correspondiente en la película y su relación con el personaje afeminado y si hay o no un binario sexual o de género. Debido a las épocas en que se produjeron estas dos películas, ambas contienen estereotipos de maricas. Sin embargo, las dos maricas son protagonistas de las películas, una contradicción que representa un reto al categorizarlas como *Maricón Cinema* o *New Maricón Cinema*. Este reto permite que las llamemos a ellas “protagonistas queer”, ya que el término queer se utiliza hoy en día para identificar dichos retos a los binarismos.

Para poder entender el retrato filmico de la hiperfeminidad de los protagonistas, es importante señalar que ambas películas se basaron en novelas y comprender cómo se escribieron originalmente los personajes en estas novelas. Esto contribuye a la comprensión de cómo los directores, a su vez, querían traducir y adaptar estos personajes afeminados a sus películas. Jessica Burke comparte las luchas de los dos protagonistas que hoy llamamos queer: “Thick with tensions surrounding issues of sex and gender, both José Donoso's 1966 novel *El lugar sin límites* and Manuel Puig's 1976 novel *El beso de la mujer araña* have biologically male protagonists that identify themselves as ‘women,’ and create definitions of womanhood that would include them. Their struggle for acceptance in a society resistant to accepting them on their own terms reveals the stereotypes and assumptions linked to sex, gender, and sexual orientation” (291). Es significativo que tanto las novelas como las películas se enfocan en el mismo tema de identidad femenina para los protagonistas. Por lo tanto, se puede inferir que los directores notaron la importancia de señalar los protagonistas en esta manera, tal como se escribieron en las novelas. Además, parece que incluso los dos autores, Puig y Donoso, propusieron a sus lectores la idea de la marica protagónica como presagio a los temas de *New Maricón Cinema* de Venkatesh—en este caso, lo que se puede llamar la Nueva Novela Maricón—porque optaron a contrastarlas con las luchas de los protagonistas homosexuales masculinos. Además, hay otro término que Venkatesh llama “fichera film” que también se trata de temas queer de la vida real. Sin embargo, una película fichera no es exactamente *New Maricón Cinema*: hay algunos pequeños detalles de una película fichera que son diferentes de *New Maricón Cinema* (Venkatesh 28).

Al conocer la definición de la película fichera, es importante distinguir si una película fichera se ubica antes o después del cambio paradigmático, es decir, si pertenece a *Maricón Cinema* o a *New Maricón Cinema*. Venkatesh declara su definición del género de la película fichera, “Our cursory overview of the screening of non- heteronormative sexualities begins with the popular Mexican fichera genre produced in the 1970s and 1980s. I use this as a starting point as it chronologically comes after an awakening or politicizing of LGBT issues in the South as a result of contact with the North” (28). El aspecto clave de una película fichera es que debe ser

mexicana, lo que excluye *El beso de la mujer araña*, ya que es una película producida por los Estados Unidos y Brasil y ambientada en Argentina. Además, fue lanzada en 1985, que es posterior a la época de la ola del género de fichera. El único aspecto de la película que se considera como fichera es que presenta temas LGBTQ en Sudamérica. Por otro lado, *El lugar sin límites* es sin duda una película fichera porque transcurre en México, se estrenó en la época indicada (1978) y se trata de temas de LGBTQ. Por lo tanto, ambas películas contienen protagonistas que lucharon por ser seres en contra de las normas sociales; específicamente hombres hiperafeminados. Sin embargo, ambos protagonistas han luchado de diferentes maneras.

En *El beso de la mujer araña*, la feminidad de Molina se retrata como suave pero sesgada más hacia el ser femenino que masculino. Aunque se identifica completamente como mujer y se siente atraída a los hombres, a veces se viste con ropa que usaría un hombre estereotipado, como franelas y pantalones, como se observa en la película. Por otro lado, a veces usa ropa que la mujer estereotipada usaría, como camisas de colores brillantes con un tema de flores, un pañuelo en la cabeza y albornoces con flores. Además, se siente muy atraída por los hombres—aunque no a cualquier hombre—solo a los hombres masculinos y bien parecidos. Jonathan A. Allan explica la declaración de feminidad de Molina: “The discussion that has unfolded here is about a pseudo-heteronormative relation: Molina falls in love with men who are ‘marvellous-looking, and strong, but without making any fuss about it, and also walk very tall’” (61). Se podría argumentar que este estilo es andrógino, pero está un poco más asociado con el estilo masculino típico debido a las limitaciones de estar en la cárcel. Por otro lado, la feminidad y el estilo de La Manuela de *El lugar sin límites* difieren ligeramente de los de Molina.

En comparación con Molina, La Manuela es más afeminada. Sergio de La Mora explica brevemente la feminidad de La Manuela: “La Manuela embodies the abject and quintessentially flamboyant effeminacy intimately linked to how male homosexuality has been perceived and represented in Mexican society and culture [...] La Manuela’s treasured, body-hugging red flamenco dress; the red thread looks for early on in film to sew her badly torn dress” (105). A diferencia de Molina, La Manuela vive como travesti, que demuestra más feminidad en su apariencia en mayor medida. Como se observa en la película, La Manuela tiene un peinado más femenino que Molina: el cabello corto y rizado que se ve aún más estereotípicamente femenino cuando baila; le pone gel y forma rizos gruesos y rígidos con sus cabellos. Al igual que Molina, también se siente atraída a los hombres y se identifica como mujer. Además, un evento en su historia sugiere un elemento de lesbianismo, ya que tuvo relaciones sexuales con otra mujer. Esta acción es sumamente queer, tal como se considera en la actualidad, porque en el espectro queer, una mujer altamente feminizada aún puede tener relaciones sexuales y sentirse atraída por otras mujeres. A pesar de la historia sexual de La Manuela, Ripstein expresa en *El lugar sin límites* un mayor afeminamiento hacia la protagonista de su historia en comparación con Babenco, el director de *El beso de la mujer araña*. ¿Qué significa este hallazgo? ¿Nosotros, como espectadores, nos preocupamos por los hombres afeminados?

Dado que Molina es el protagonista, inconscientemente aumenta la necesidad de que los espectadores comprendan su punto de vista. Al espectador realmente le importa la feminidad de Molina, no solo porque es el personaje principal, sino también por lo que representa su feminidad. A lo largo de la película, se la compara constantemente con su compañero de prisión Valentín, cuya personalidad es oscura y triste, mientras que la de Molina es brillante y divertida. Como resultado, el contraste entre los dos personajes hace que los espectadores vean la belleza de los hombres afeminados. Kimberly Davis entrevistó a treinta fanáticos del filme *El beso de la mujer araña*, revelando: “Through Molina’s eyes we are led to criticize the rigidity of Valentin’s Marxist

Hezekiah Malit

worldview and his attempt to banish emotion, beauty, fantasy, and personal relationships in his pursuit of revolutionary change in the public sphere. On the other hand, Valentin allows us to see that Molina does nothing to resist his own oppression (or that of gays as a group) and uses kitschy film as a crutch to escape societal problems” (2-3). Esta película ha mostrado al espectador la resistencia de Molina para rechazar su identidad, que es genuinamente respetable y puede hacer que los espectadores vean el aspecto encantador de un hombre afeminado, ya sea uno de una película o uno del mundo real. Por otro lado, ¿cómo reacciona el espectador a la feminidad al ver *El lugar sin límites*?

Al igual que Molina en *El beso de la mujer araña*, el espectador comprenderá mejor a La Manuela, un hombre hiperafeminado. Sin embargo, algunos críticos opinan que, en la cultura mexicana, es muy común el elogio de los hombres homosexuales. De la Mora mantiene: “I argue that the consistent inclusion of gay male characters and/or references to homosexuality in many Mexican films since the sound period and across various genres indicate that male homosexuality is an integral component of national erotics” (108). Dado que muchas películas mexicanas contienen representación masculina homosexual, es probable que el espectador mexicano alabe a los hombres afeminados. En la película, cuando La Manuela está bailando frente al pueblo, la gente se une a su baile y parece estar pasando un buen rato. Sin embargo, al final de la escena, los hombres la arrojan al agua y le quitan la ropa, lo cual demuestra que, en la sociedad mexicana, los hombres afeminados son mal vistos y hasta hostigados. Asimismo, el espectador mexicano tiene una opinión mixta sobre una escena que podemos llamar queer.

Con el propósito de resaltar la feminidad, Ripstein en *El lugar sin límites* frustró a La Manuela con un personaje hipermasculino llamado Pancho, un hombre que actúa macho y duro pero que secretamente siente atracción sexual a La Manuela. La feminidad de La Manuela se destaca especialmente al final de la película cuando Pancho la persigue por todo el pueblo y luego la golpea hasta matarla. Habría sido más masculino de su parte enfrentarse a Pancho y luchar, pero en lugar de eso, huyó. Sin embargo, la forma más importante en que el director destacó la feminidad en la película fue la escena en que La Manuela conquistó a Pancho. Dulce Isabel Aguirre Barrera explica: “El acucioso ‘performance’ de feminidad seductora del travesti consigue progresivamente ‘derrotar’ a Pancho. Conforme la secuencia avanza (y a la par del ‘acto teatral’), la ira que originalmente expresara el joven camionero, así como el desprecio burlón con que inicialmente respondía, van trocándose en un embeleso a cada segundo más obvio y por entre cuyos hilos se asoma el deseo, cada vez menos velado” (251). Este logro de La Manuela demuestra a los espectadores el poder del afeminamiento, su capacidad para seducir, conquistar e hipnotizar.

En *El beso*, Molina también tiene un momento de victoria, cuando logra que Valentín la bese al final de la película. A pesar de su glorificación, el afeminamiento también se ve como una desventaja en esta película: al final de la película, Molina cambia de sus formas afeminadas a ser más masculino y, como resultado, recibe beneficios que nunca había recibido. Davis concluye: “By the end of the text, this once effeminate man becomes masculinized as he agrees to act politically by contacting Valentin's comrades, stands up to his godfather for the first time, and rationally settles his bank accounts before carrying out his final life-threatening mission” (7).

La intención de los directores no era mostrar los aspectos negativos de ser femenino, sino que mostrar las ventajas de ser algo más allá de lo masculino o lo femenino. A pesar de sus intenciones, la iniciativa de Molina al final de la película le muestra al espectador indirectamente los aspectos negativos de la interpretación femenina; muestra debilidad, tener miedo de enfrentarse a los demás o no tener coraje. Por el contrario, la masculinidad se muestra al revés. Babenco en *El beso* retrata la masculinidad como agresiva y seria a través de Valentín: cada vez que habla con

Molina, es contundente y casi no bromea, ya que ha sufrido mucho por ser miembro de la resistencia en contra de la dictadura argentina. Además, Valentín lleva una cicatriz en la cara para enfatizar su dureza. No solo su aura es masculina, sino también su misión. Amit Thakkar escribe: “Valentín has been arrested for participating in a revolutionary guerrilla movement and Molina, a homosexual window dresser, is in prison for the corruption of minors” (8). El resistir al gobierno a través de protestas violentas se considera una acción más masculina en la sociedad; alimenta la noción de tener una personalidad de no permitir que una autoridad injusta te explote.

Ripstein en *El lugar* proyecta la masculinidad a través de Pancho; aunque actúa como un niño al reírse tontamente de la caricia de La Manuela al final de la película, la mayoría de las veces es muy agresivo. En una escena estrangula a la hija de La Manuela mientras que en otra escena mata a golpes a La Manuela. Sin embargo, su agresividad es fingida; se hace pasar por macho porque la sociedad hipermasculina de México alaba al ser macho. Andrés Lema-Hincapié y Debra A. Castillo explican: “Pancho sexually attracted to an older queen, La Manuela, is driven to deny his feelings by outdated forces of masculine authority that demand that he maintain his macho image and not become a threat to national values as a ‘Maricón’” (244). Cuando Pancho se ríe por la caricia de La Manuela, su verdadera identidad se muestra; en realidad, no es tan duro como la gente cree. En cambio, se siente atraído sexualmente a una travesti y la disfruta sonriendo y riéndose. Desafortunadamente, se siente presionado a sonreír menos y ser la persona que no lo es debido a la sociedad binaria en que vive. La sociedad heteronormativa lo corrige.

Aunque el pueblo en *El lugar* parece oponerse a la homosexualidad, la sociedad en que se desarrolla esta película no es completamente binaria. De la Mora explica: “*El lugar sin límites* illustrates the extent to which sexual practices between men in Mexican society are closeted into the most confined and private spaces of the brothel. Simultaneously the institutions of the brothel, the cantina, and the cabaret enable the visibility of the male homosexuality [...] Homosexual practices are accepted so long as they are not explicitly flaunted in public spaces” (133). La homosexualidad no se prohíbe, pero a la vez, está mal vista en ciertos ámbitos mexicanos. Sin embargo, el lugar donde vive La Manuela, el prostíbulo, le protege a ella de una sociedad no interesada en las personas que retan a la sociedad heteronormativa.

Al igual que la geografía en *El lugar*, el ambiente de la cárcel en *El beso* es antibinario. Thakkar aclara: “Molina also wins his cellmate over by caring for him when he is made ill by a poisoned prison meal designed to weaken his will and by sharing good, unadulterated food that he says has been given to him by his mother’s visits. This food is actually procured through the Warden of the prison” (8). El alcaide elige a propósito a Molina, debido a su naturaleza afeminada y amabilidad, para obtener información sobre Valentín. El alcaide ve un beneficio de la homosexualidad en lugar de oponerse a ella regularmente. También es muy generoso con Molina; le proporciona mucha comida y un buen lugar para dormir en comparación con las otras celdas de la prisión, aunque solo la está mimando para obtener dicha información. Asimismo, en las dos películas los protagonistas viven en un ambiente anti-binario y ambos protagonistas viven en prisiones. En *El beso* es una prisión literal mientras en *El lugar*, el prostíbulo de La Manuela es una prisión figurativa porque es su único lugar seguro. Si ella sale de este ambiente seguro, tiene que enfrentarse a la sociedad hipermasculina/anti-queer que desafortunadamente la lleva a la muerte en la película. Por otro lado, Molina está en una prisión real con un alcaide que la trata comparativamente bien; sin embargo, tan pronto como sale de la prisión, tiene que lidiar con un entorno más brutal. Su salida de prisión también resulta en su muerte al recibir varios disparos. Al tener todo esto en mente, se puede concluir que estas dos películas tienen mucho en común por medio de muchos criterios diferentes.

Hezekiah Malit

Por ejemplo, estas dos películas tienen muchas similitudes: los protagonistas son asesinados al final, los protagonistas son hombres biológicos que se identifican como mujeres, y ambas tramas contienen un personaje hipermasculino como antagonista que es todo lo contrario del protagonista hiperafeminado. Por cierto, la relación más significativa entre las dos películas es que se alaba el afeminamiento en los hombres. Con Molina, el alcaide necesita su naturaleza gentil para manipular a alguien mientras en *El lugar*, Pancho tiene un deseo sexual fuerte hacia La Manuela. De la Mora explica: “She is admirable for her tenacity in conquering Pancho, a virile married man, whose conflicting homoerotic fears and desires make him dangerous” (105). A pesar de esto, después de ver a Pancho tener un encuentro sexual con La Manuela, es claro para el espectador que ambos personajes necesitaban ese beso.

Como manera de concluir, al categorizar las dos películas como Maricón Cinema o New Maricón Cinema, es importante identificar si las películas tienen estereotipos de homosexuales y las posiciones de los personajes homosexuales en dichas historias. De acuerdo con esos dos factores, ambas películas se clasifican como New Maricón Cinema porque ambas tienen personajes LGBTQ que tienen cualidades que van en contra del estereotipo. Por ejemplo, Molina cambia de usar ropa típica de hombre a ropa típica de mujer y La Manuela tiene relaciones sexuales con una mujer. Otro aspecto que categoriza a estas dos películas como New Maricón Cinema es que los personajes son protagonistas y apelan a las emociones del espectador: Esto se muestra especialmente cuando los protagonistas son brutalmente asesinados al final de las películas.

Ambas películas demuestran un hiperafeminamiento a través de los protagonistas. Molina es afeminado por su carácter amable y atracción a los machos masculinos. Con La Manuela, su hiperfeminidad se destaca por los vestidos que usa, su peinado femenino. Aún más importante, el espectador se preocupa por las dos maricas en ambos filmes porque son protagonistas; los espectadores observan el desarrollo de ambas, resultando en simpatizar con ellas. Sin embargo, algunos espectadores pueden simpatizar más con Molina en *El beso*, porque su afeminamiento se presenta como hermoso, emocional y como una fantasía, además de débil y temeroso. En cambio, el afeminamiento de La Manuela en *El lugar* se retrata como poderoso, ya que ella tiene la capacidad de seducir, conquistar o hipnotizar. Además, la masculinidad de Valentín en *El beso* se convierte en ternura hacia Molina mientras, por el contrario, la masculinidad de Pancho en *El lugar* se muestra como una dureza que apoya a la heteronormalización de la mayoría de los hombres se sienten presionados a tener. En ambas películas, los protagonistas viven en un ambiente antibinario: en *El lugar* es el burdel de La Manuela mientras que en *El beso* es la prisión. En estos dos ambientes se alaba el afeminamiento. En *El lugar*, es algo que el hombre masculino desea fuertemente mientras en *El lugar* se usa como un esquema intelectual para manipular a alguien con el propósito de beneficiar al gobierno. Al final, solo se podría esperar que la mentalidad binaria en la sociedad ya no sea un factor en la aceptación de hombres afeminados retratados en el cine. Con más películas como estas que abordan este tema, este sueño fantaseado puede convertirse en realidad.

Obras citadas

Aguirre Barrera, Dulce Isabel. “Del estereotipo a la performatividad del género en una secuencia de *El Lugar Sin Límites* (1977), de Arturo Ripstein”. *Revista Cuicuilco*, vol. 19, no. 54, May 2012, pp. 241-60.

- Allan, Jonathan A. "Femininity and Effeminophobia in Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman*". *Mosaic* vol. 47, no. 3, 2014, pp. 71-87.
- El beso de la mujer araña*. Dir. Héctor Babenco. Prod. David Weisman. Brasil, Estados Unidos: HB Filmes, 1985.
- Burke, Jessica "Fantasizing the Feminine: Sex and Gender in Donoso's *El Lugar Sin Límites* and Puig's *El Beso De La Mujer Araña*". *Romance Notes*, vol. 47, no. 3, primavera 2007, pp. 291-300. <https://doi.org/10.1353/rmc.2007.0020>.
- Davis, Kimberly Chabot. "Audience, Sentimental Postmodernism, and 'Kiss of the Spider Woman'". *CLCWeb: Comparative Literature & Culture: A WWWeb Journal*, vol. 10, no. 3, septiembre 2008, pp. 1-12.
- De la Mora, Sergio. "The Last Dance. (Homo)Sexuality and Representation in Arturo Ripstein's *El lugar sin límites* and the *Fichera* Subgenre". *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. U de Texas P, 2006, pp. 105-34.
- Jagose, Annamarie. "Queer". *Queer Theory. An Introduction*. New York: Nueva York UP, 1996. 72-100.
- Lema-Hincapié, Andrés y Debra A. Castillo, eds. *Despite All Adversities: Spanish-American Queer Cinema*. SUNY P, 2015.
- El lugar sin límites*. Dir. Arturo Ripstein. Prod. Francisco del Villar. México: Conacite Dos, 1978.
- Thakkar, Amit. "'Una tercera lectura': The Cinematic Reader and the Cult of Virility in Manuel Puig's *El beso de la mujer araña* (1976)". *Journal of Iberian & Latin American Studies*, vol. 20, no. 1, abril 2014, pp. 7-29. <https://doi.org/10.1080/14701847.2014.965886>.
- Venkatesh, Vinodh. *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*. U of Texas P, 2016.