

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MONTERREY

ESCUELA DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

CAMPUS MONTERREY



TECNOLÓGICO DE MONTERREY

**ESPACIOS DEL AMOR GAY: REPRESENTACIONES DE LA PAREJA GAY
EN EL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO**

TESIS PRESENTADA POR

CÉSAR GABRIEL SEAÑEZ FERNÁNDEZ

PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

JUNIO DE 2022



TECNOLÓGICO DE MONTERREY

ESPACIOS DEL AMOR GAY: REPRESENTACIONES DE LA PAREJA GAY EN EL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO

Tesis presentada por

César Gabriel Seañez Fernández

como uno de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en Estudios Humanísticos

Comité de tesis:

Dr. Maximiliano Maza Pérez - Tecnológico de Monterrey
Dra. Frida Anais Godínez Garza - Tecnológico de Monterrey
Dr. José Carlos Vázquez Parra - Tecnológico de Monterrey
Dr. Juan Manuel González Fernández - Universidad de Monterrey

Junio de 2022

A mi madre y a mi padre

AGRADECIMIENTOS

La realización cinematográfica y la escritura de una tesis son procesos creativos similares, ambos se logran exitosamente a partir de la sinergia, la pluralidad de pensamiento, la interdisciplinariedad y la voluntad de sus participantes. Es así que el presente trabajo es el resultado de numerosos esfuerzos, voluntades, miradas y voces que coincidieron en tiempo y espacio de manera sinérgica.

En primer lugar, agradezco enormemente al Dr. Maximiliano Maza Pérez, por guiarme con paciencia y generosidad en la realización de esta investigación, por su tiempo, su disposición y por animarme a generar en mi la confianza y seguridad que me permitieron encontrar mi voz académica.

A la Dra. Frida Anais Godínez Garza, al Dr. José Carlos Vázquez Parra y al Dr. Juan Manuel González Fernández, muchas gracias por regalarme su tiempo, por sus consejos y por su disposición para leerme y retroalimentarme con paciencia a lo largo de estos dos años.

No me alcanzarían las palabras para agradecerle a mi familia, por brindarme ese espacio de amor que todo ser humano debiese tener. A mi madre, con quien comparto el gusto por la investigación: gracias por tu amor, por tus consejos, abrazos, mensajes y palabras de aliento que llegaron justo en el momento indicado para recargar mi corazón, calmar mi mente e inspirarme a seguir adelante. A mi padre, con quien comparto el gusto por el cine: gracias por tu apoyo incondicional en todos mis proyectos y planes de vida, por tu amor y por ser mi ejemplo de honradez y humildad. A Jorge, gracias por acompañarme, escucharme y brindarme tu apoyo. A Gaby, te agradezco tus mensajes y palabras de aliento que me

inspiraron a seguir adelante. Muchas gracias Adriana, Jessy y Chris por su amor, su apoyo y por estar siempre pendiente de mí.

Ileana Escobedo, te agradezco mucho por tu brindarme tu amistad, apoyo y cariño que hicieron este proceso más llevadero, por tus consejos y por estar ahí a toda hora y en todo momento para platicar, debatir, reír y llorar. A Marián Saucedo, muchas gracias por acompañarme con paciencia y cariño durante esta etapa de mi vida, por tus palabras de aliento y por estar ahí en los buenos momentos y en los difíciles.

Por último, reconozco con agradecimiento al equipo académico y administrativo de la Maestría en Estudios Humanísticos por su apoyo en la realización de esta investigación. Así mismo, agradezco también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por brindarme la oportunidad de dedicarme en tiempo completo al estudio de este posgrado.

Espacios del amor gay:
Representaciones de la pareja gay en el cine mexicano contemporáneo

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. MARCO TEÓRICO	18
1.1. Nociones de género	18
1.1.1. Sobre los hombres y las masculinidades.....	20
1.2. Identidad y reconocimiento de la persona gay	23
1.3. Vinculación afectiva y erotismo	25
1.4. Las herramientas del heteropatriarcado	27
1.5. Concepciones del clóset.....	30
2. REPRESENTACIONES DE LO GAY EN EL CINE	34
2.1. Cine y homosexualidad	34
2.2. Miradas sobre lo gay en México.....	36
2.3. Representaciones de lo gay en el cine mexicano.....	46
3. EL ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO	51
3.1. Discurso y conocimiento de lo cotidiano	51
3.2. Análisis crítico del discurso.....	53
3.3. El discurso cinematográfico	55
3.4. Aparato analítico: análisis crítico del discurso cinematográfico	61
4. LA PAREJA GAY EN EL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO	62
4.1. Pareja Juan-Sebastián en <i>Quemar las naves</i>	62
4.2. Pareja Fito-Leo en <i>Cuatro lunas</i>	64
4.3. Pareja Evaristo-Isauro en <i>Sueño en otro idioma</i>	65
5. ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES DE LA PAREJA GAY EN TRES LARGOMETRAJES MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS	67
5.1. El clóset en provincia: <i>Quemar las naves</i>	67
5.1.1. Matriz social del discurso	67
5.1.2. Condiciones de la práctica discursiva	67

5.1.3.	Análisis de la secuencia QLN 1	69
5.1.4.	Análisis de la secuencia QLN 2	79
5.1.5.	Análisis de la secuencia QLN 3	83
5.1.6.	Interpretación global	88
5.2.	El clóset en la metrópolis: <i>Cuatro lunas</i>	90
5.2.1.	Matriz social del discurso	90
5.2.2.	Condiciones de la práctica discursiva	90
5.2.3.	Análisis de la secuencia CL 1	91
5.2.4.	Análisis de la secuencia CL 2	96
5.2.5.	Análisis de la secuencia CL 3	101
5.2.6.	Interpretación global	105
5.3.	El clóset en una comunidad indígena: <i>Sueño en otro idioma</i>	107
5.3.1.	Matriz social del discurso	107
5.3.2.	Condiciones de la práctica discursiva	107
5.3.3.	Análisis de la secuencia SOI 1	108
5.3.4.	Análisis de la secuencia SOI 2.....	112
5.3.5.	Análisis de la secuencia SOI 3.....	117
5.3.6.	Interpretación global	121
6.	CONCLUSIONES	123
	BIBLIOGRAFÍA	131
	FILMOGRAFÍA.....	145
	ANEXO	147

INTRODUCCIÓN

Corría el año 1901 cuando la homosexualidad fue *sacada del clóset*¹ en la cultura popular de México, como resultado de la difusión periodística del histórico baile de los 41. En ese contexto, el ilustrador y caricaturista hidrocálido José Guadalupe Posada realizó un grabado (Figura 1) difundido públicamente mediante hojas volantes, el cual, además de ilustrar la narración de aquel suceso, puede ser considerado como la primera representación visual de las parejas homosexuales en México, desde el entendimiento de la representación como la práctica humana de plasmar una idea, un concepto o un punto de vista en un producto cultural o artístico.

Figura 1

Grabado sobre el baile de los 41



José Guadalupe Posada (1901). Adaptado de la reproducción de una hoja volante (Anexo) recuperada del Museo José Guadalupe Posada.

¹ Salir del clóset (*coming out of the closet*) es una expresión utilizada desde finales de la década de 1960 para referirse al acto de hacer pública la propia orientación sexual. Por otro lado, sacar del clóset a alguien (*outing*) se refiere a la divulgación de la orientación sexual de una persona sin su consentimiento. (Kushnick, 2010)

El grabado de Posada constituye una sátira que resalta los estereotipos que existían alrededor de la homosexualidad durante el Porfiriato. El *invertido*, como se le denominaba en esa época al hombre gay², era “necesariamente el travesti, o el que por sus modales, voz y vestuario ‘está a punto de serlo’” (Monsiváis, 2010, p. 82). Al respecto, el dibujo presenta a varios hombres con bigotes pronunciados que portan vestidos largos; dos de ellos, además, llevan collares, haciendo alusión a la vestimenta femenina de la burguesía. Así mismo, sus cuerpos han sido delineados con base en las expectativas del género femenino: senos pronunciados, cinturas reducidas y caderas anchas; diferenciándolos así de los otros hombres de la imagen.

Por otro lado, es posible observar que las parejas situadas en primer plano han sido diseñadas a partir del modelo de pareja heterosexual de la época; mientras uno de los integrantes viste saco y pantalón negro, prendas asociadas culturalmente con lo masculino, el otro lleva puesto un vestido blanco, una prenda relacionada con lo femenino y el color complementario. Del mismo modo, la postura de los personajes emula la relación activo-pasiva implícita en los bailes de pareja hombre-mujer; esto se observa especialmente en la pareja central, donde el sujeto con traje coloca su mano cerca de la cintura del sujeto con vestido, mientras éste lo agarra del hombro y de la mano, representando así los roles masculinos y femeninos establecidos culturalmente para este tipo de danzas.

La alusión a la heterosexualidad que Posada refleja en estas parejas, evidencia el fenómeno de la heteronormatividad o heteronorma, que se refiere al sistema de creencias,

² En el presente estudio se utilizará el adjetivo gay para referirse al hombre homosexual, debido a que es un término generado dentro de la misma comunidad y cuyo uso se ha extendido desde finales de la década de 1960 como una alternativa al adjetivo homosexual y su carácter médico. (Motta, 2017; Sedgwick, 1998)

estereotipos y expectativas desde el que se asume que toda persona es, o debe ser, heterosexual (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2015; Warner, 1991). Desde esta manera de pensar y entender la realidad, solamente se considera naturalmente válida la estructura de la pareja heterosexual, por lo tanto, es considerada como el modelo que todas las relaciones humanas debiesen adoptar.

La representación de la pareja gay desde la heteronorma es un fenómeno que puede visualizarse en diversas obras artísticas visuales y audiovisuales de México. Es posible encontrar similitudes entre los personajes dibujados por Posada y algunas de las representaciones que el cine mexicano ha hecho de las personas y las parejas homosexuales a lo largo de su historia, cuyos personajes recurren al travestismo o al afeminamiento de sus movimientos corporales y en sus relaciones de pareja imitan el modelo de vinculación erótico-afectiva heterosexual.

En el cine mexicano, varias de las parejas compuestas por dos hombres configuran su relación desde el binarismo dominante-dominado o activo-pasivo, ya sea en sus acciones cotidianas y/o en escenas que muestran conductas eróticas, como se observa en *La primavera de los escorpiones* (1971) dirigida por Francisco del Villar, donde Julio (Milton Rodríguez) se muestra como el miembro dominante en su relación con Andrés (Enrique Álvarez Félix); o en *Los marcados* (1972) de Alberto Mariscal, donde se presenta la relación incestuosa de El Pardo (Eric del Castillo) y su hijo El Niño (Javier Ruán), cuyos roles de poder se establecen por su parentesco y la diferencia de edades.

En otros casos, como en *Matinée* (1977), *Doña Herlinda y su hijo* (1985) y *El malogrado amor de Sebastián* (2003), dirigidas por Jaime Humberto Hermosillo, la heteronorma es evidente en la selección de los actores y la caracterización de sus

personajes, ya que, mientras uno de los miembros de la pareja aparece con barba, bigote y vello corporal, el otro se presenta sin o con poco vello, así mismo, es evidente el contraste en la complexión física de ambos, en la musculatura, estatura, rasgos faciales o alguna otra característica que permite diferenciarlos y asociarlos visualmente con las expectativas culturales sobre los cuerpos masculinos y femeninos.

La recurrencia de estas formas de representación podría generar un impacto en la identidad de las audiencias gays, pues se impone un modelo del amor gay con expectativas alineadas a la norma heterosexual, lo que limita la representación de la diversidad de parejas que existen y se establece una nueva hegemonía que invisibiliza las otras formas de vinculación erótico-afectiva. De acuerdo con Adrienne Rich (1996), cuando alguien con cierta autoridad describe el mundo y no estamos en él, hay un claro desequilibrio psíquico, pues es como mirarse en un espejo y no lograr ver nada.

Taylor (2009) define la identidad como la “interpretación que hace una persona de quién es y de sus características definitorias fundamentales como ser humano” (p. 53). Esta interpretación se forma a partir del diálogo interior y del diálogo con las otras personas, especialmente del reconocimiento que éstas nos otorgan, ya que, cuando una persona no es reconocida o cuando se trata de un falso reconocimiento, parcial, limitado o condicionado, nuestra identidad puede verse distorsionada (Taylor, 2009). Por ello, es relevante estudiar de forma crítica de qué manera son representados y reconocidos los grupos históricamente

discriminados, como es el caso de la comunidad LGBTIQ+³, en los discursos que se distribuyen masivamente.

Para llevar a cabo el presente estudio, es pertinente establecer y definir a la pareja como unidad de análisis. Villegas y Mallor (2017) la definen como el “par de personas que deciden unirse para establecer un vínculo con una finalidad compartida” (p. 10) que suele ser la vinculación erótico-afectiva. Es por ello que comúnmente se le llama pareja al conjunto de dos personas que comparten una relación amorosa. A partir de esta definición, entenderemos a la pareja gay⁴ como aquella compuesta por dos hombres gays que decidieron establecer un vínculo erótico-afectivo.

Estas relaciones son resultado de la monogamia social, definida en Sentis (2019) como la “programación biológica de una especie para permanecer con la misma pareja sexual por un tiempo que trasciende el encuentro sexual. [...] involucra el lugar del individuo y la pareja en el grupo social al que estos pertenecen” (p. 22). Dicho de otra manera, la monogamia social, conocida coloquialmente como el amor romántico, puede ser el resultado de una programación biológica, pero es intersecada por el contexto sociocultural donde están insertos los miembros la pareja, por lo que su construcción, representación y reconocimiento han ido evolucionado a lo largo de la historia.

Fue en el siglo XX cuando el amor romántico tomó importancia y seriedad en la esfera social, debido a que las personas empezaron a gozar de mayor independencia

³ Acrónimo utilizado para nombrar a la comunidad Lésbica, Gay, Bisexual, Trans, Intersexual, Queer y el resto de diversidades sexuales y de género (Vázquez Parra, 2021).

⁴ El presente estudio se enfoca en parejas de hombres gays debido a la gran cantidad de representaciones visuales y audiovisuales existentes al respecto.

económica, lo que permitía la formación de parejas que buscaban la satisfacción personal, más allá de la dependencia económica, permitiendo así que las emociones obtuvieran un nuevo valor en la sociedad. Por su parte, el cine y la publicidad “se apoderaron de la fantasía del ‘felices para siempre’ y comenzaron a explotarla, lo que ha ocurrido sin interrupciones hasta nuestros días” (Sentis, 2019, p. 52). La representación cinematográfica del amor se consolidó en el género de romance, el cual agrupa películas en las que

Todo el énfasis se pone en la relación amorosa que une a un hombre y a una mujer, a expensas de otros elementos de la historia. La relación es presentada de una forma emocional, sentimental y, en general, positiva, que glorifica los sentimientos que cada uno de los dos personajes siente hacia el otro y proclama al amor como gracia salvadora de la existencia humana, aunque el entorno o las circunstancias los lleven en última instancia al sacrificio o a la infelicidad. (Konigsberg, 2004, p. 403)

El género de romance, cuya definición gira en torno a la pareja heterosexual, ha representado recurrentemente temas como el amor a primera vista, la obsesión amorosa, el amor prohibido, relaciones destructivas, relaciones sexuales y relaciones desiguales de pareja. Así mismo, además de ser catalogado como un género, el romance puede ser utilizado como un recurso narrativo, mediante la hibridación con otros géneros; por ejemplo, en el drama romántico se utiliza como un elemento que aminora la crudeza de la historia, y en las comedias románticas funciona como un elemento subordinado al humor (Dirks, s.f.). Es así que del género de romance se desprenden subgéneros: el drama romántico y la comedia romántica.

Por un lado, el drama romántico se caracteriza por las desigualdades entre los miembros de la pareja, que se convierten en el obstáculo de su relación, ya sea pertenezcan

a distinta clase social, etnia o grupo, o que su contraste sea por edad, color de la piel, discapacidades, enfermedades, etcétera. Así mismo, la infidelidad y la incompatibilidad suelen ser obstáculos recurrentes para las parejas protagonistas (Dirks, s.f.), ya que los triángulos amorosos favorecen el entramado narrativo. El drama romántico no siempre presenta finales felices, ya que lo relevante en este tipo de filmes es el desarrollo de la historia de amor o la historia de la búsqueda de una pareja.

Por otro lado, la comedia romántica basa su estructura narrativa en el antagonismo entre un hombre y una mujer, que al final formarán una pareja, después de atravesar por conflictos internos y externos que se narran desde una perspectiva cómica, buscando generar humor tanto al interior de la diégesis⁵ como en la audiencia (Deleyto, 2009; Tasker, 2011). Una de sus principales características es que el desarrollo de la pareja se da en un espacio de fantasía y transformación que permite a los personajes alejarse de su realidad para poder expresar sus emociones libremente (Deleyto, 2009). Este espacio se asemeja a la idea de clóset en el ámbito de la diversidad sexogenérica, ya que es un espacio imaginario que provee cierta sensación de seguridad al interior, que permite experimentar emociones que resultarían prohibidas o fuera de la norma en el exterior.

Se suele relacionar a la comedia romántica con la comedia alocada o *screwball*, un estilo de películas que predominó en Estados Unidos en la década de 1930, que consistía en “una sátira amable de los más o menos ociosos ricos, que, a menudo, concluían con la exitosa unión de una heroína millonaria y un héroe de clase media” (Konigsberg, 2004, p.

⁵ Se entiende por *diégesis* al mundo o universo de la historia narrada en la película; el adjetivo *diegético* alude a algo que ocurre dentro del relato, por ejemplo, un sonido diegético (Gaudreault & Jost, 1995).

127). El énfasis en la diferencia de clase social y los personajes femeninos audaces y valientes son elementos característicos de la comedia alocada, y los que la diferencian de la comedia romántica, pues esta última recurre a “protagonistas femeninas menos agresivas o acciones menos temerarias” (p. 126), aludiendo a los estereotipos de género que refuerzan la heteronorma.

Por su parte, Robert McKee (2018) propone un sistema de géneros y subgéneros basado en la práctica del guionismo, que ha evolucionado de forma independiente a la teoría cinematográfica. En este sistema, se establece el género “historia de amor” para clasificar a aquellas películas que abordan el tema del amor romántico y las relaciones sexuales de forma implícita, cuya trama gira en torno a los desafíos que enfrenta una pareja para estar o seguir juntos y generalmente presenta el clásico final feliz, como en el género de romance descrito anteriormente. Recurrentemente el obstáculo o “la fuerza que se opone al amor” (p. 126) es un personaje-obstáculo, la cultura, la sociedad, etcétera. Por otro lado, McKee plantea que, en contraste con los inicios del siglo XX en donde surgió la idea de amor romántico, el desarrollo tecnológico y económico, así como otros “factores liberadores” (p. 126) propiciaron un aumento en los casos de adulterio, divorcio y múltiples matrimonios, cuestiones que impactaron la realización cinematográfica de la historia de amor, pues ante el desencanto y escepticismo hacia el amor romántico, proliferaron los finales tristes. En consecuencia, surgieron filmes que provocaron el surgimiento del género “historia de añoranza” como una reconversión de la historia de amor, cuya principal característica es que “evitan los delicados peligros de la historia de amor moderna, sustituyendo las dificultades del amor con dificultades para conocerse [...] las escenas están llenas de conversaciones sobre cuánto se desea el amor” (p. 127). Es común que la historia

de añoranza también termine en un final feliz en donde se logra conocer la pareja, dejando la historia de su relación para una secuela o en la imaginación del público espectador.

Si bien las características del género de romance y de la historia de amor dejan la puerta abierta a la creación de historias similares con parejas homosexuales, bisexuales o de otro tipo, es evidente el sesgo conceptual, artístico y técnico hacia la narración basada en la relación heterosexual, pues varios de los manuales de guionismo (como Field, 1995; McKee, 2018; Snyder, 2010) con los que se forman las y los nuevos realizadores, pretenden representar a todas las parejas de la misma manera, mostrando únicamente ejemplos de parejas hombre/mujer, lo que impide visibilizar las necesidades específicas que los otros tipos de pareja requieren para su reconocimiento auténtico.

Probablemente lo anterior es resultado de los objetivos que la heteronorma ha establecido para la formación de las parejas: la reproducción biológica y la necesidad de construir una familia. Monsiváis (1999) explica que las representaciones de las parejas en el cine mexicano, en especial en su época de auge, han participado en la formación del concepto de “familia tradicional” (p.67), lo que ha perpetuado los roles de género y la heteronormatividad, pues

La ida al cine, para familias y parejas que fundarán familias, es también una cacería de ideales domésticos y utopías amatorias. Y los dúos seleccionados atraen por su don estatuario, su irrefutable perfección, su característica de pobladores del Edén subvertido, sus incitaciones a la monogamia, sus visiones idílicas del romance popular. (p.67)

La afirmación de Monsiváis refuerza y ejemplifica la percepción de Teresa De Lauretis (2000) sobre el cine como una tecnología del género, es decir, un medio desde el cual se establece, por un lado, el comportamiento que se espera de un hombre y una mujer, y por el otro lado, un modelo hegemónico de pareja cuyos miembros cubren roles específicos para el hombre y para la mujer. Desde esta perspectiva didáctica del cine como una tecnología que puede transmitir normas hegemónicas, es evidente la relevancia de llevar a cabo estudios críticos de los discursos cinematográficos y audiovisuales que representan a algún grupo vulnerable, buscando detectar aquellas estrategias discursivas que podrían perpetuar la opresión y que impiden la representación de estos grupos desde un reconocimiento auténtico.

Habría que señalar también que es importante la formación de directoras y directores de cine que sean conscientes de estas estructuras de poder, lo que les permita generar otro tipo de discursos desde una reflexión crítica de la realidad. Al respecto, cabe mencionar las palabras de Manuel González Casanova (citado en López, 2013), primer director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos [CUEC], quien argumenta que las y los cineastas participan en la educación de la sociedad, y por ello necesitan una formación universitaria que sustente sus discursos.

En este sentido, y como se mencionó anteriormente, es importante señalar el impacto de los discursos fílmicos sobre las parejas gays, en la formación de la identidad de las audiencias gays, así como en el reconocimiento de las familias diversas⁶. Al respecto,

⁶ Familias homoparentales, lesbomaternales y monoparentales encabezadas por integrantes de la comunidad LGBTIQ+ (Ordóñez, 2018).

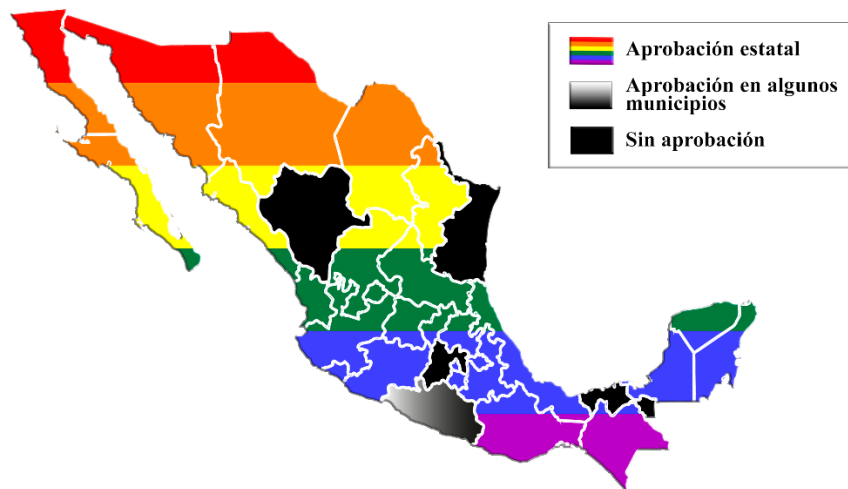
Blanco (1990) y Bimbi (2020) señalan que una de las etapas del desarrollo humano que más se ve afectada por los discursos heteronormados es la adolescencia, pues es precisamente el momento en que se va conformando la identidad y es cuando, frecuentemente, surgen las primeras atracciones erótico-afectivas hacia otras personas. Bimbi expone que la heteronorma y la homofobia, impiden a las adolescencias y juventudes sexodiversas vivir momentos clave en el aprendizaje de las cuestiones referentes al amor, como el primer beso, el primer baile, las muestras de afecto como agarrarse de la mano, etcétera. Por lo tanto, ese aprendizaje es adquirido por otros medios, como lo son las películas, que se convierten en referentes en la formación de la identidad individual y de pareja.

Por otro lado, el amor, al ser un sentimiento universal, ha servido como estrategia en la lucha por el reconocimiento de las diversidades sexuales y de género, permitiendo que las personas heterosexuales empaticen el movimiento. Es por eso que el matrimonio igualitario se convirtió en muchos países en la bandera del movimiento LGBTQ+, ya que no solo se lucha por el derecho a casarse con quien se quiera, también se cuestiona la heteronorma y con ello la homo, lesbo y transfobia, al luchar por el reconocimiento de las parejas sexodiversas al mismo nivel que las heterosexuales (Bimbi, 2020); lo anterior explica la importancia de buscar la ampliación del concepto de matrimonio y no la de unión civil o alguna otra figura legal.

En el caso de México, el acceso al matrimonio igualitario es una realidad parcial, como se puede observar en la Figura 2, pues aún no se aprueba en la totalidad del territorio nacional. Hasta el momento ha sido aprobado, ya sea por actualizaciones constitucionales estatales o por sentencia de la Suprema Corte de Justicia de la Nación en veintisiete

estados: Aguascalientes, Baja California, Baja California Sur, Campeche, Ciudad de México, Chiapas, Chihuahua, Coahuila, Colima, Guanajuato, Hidalgo, Jalisco, Michoacán, Morelos, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tlaxcala, Veracruz, Yucatán y Zacatecas, mientras que en Guerrero se encuentra aprobado solamente en algunos municipios. Los estados que aún no lo aprueban son: Durango, Estado de México, Tabasco y Tamaulipas (Ávila, 2022; Guillén, 2021; Haros, 2021; Olmedo, 2020).

Figura 2
Aprobación del matrimonio igualitario en México



Nota. Elaboración propia a partir de Ávila (2022), Guillén (2021), Haros (2021) y Olmedo (2020).

Lo anterior evidencia el avance en materia de reconocimiento que ha conseguido el movimiento LGBTIQ+ en México, sin embargo, también permite visualizar que ese reconocimiento aún es parcial, lo que parece reflejarse en la filmografía nacional contemporánea, pues si bien ha incrementado la representación de personajes y parejas gays, aún son evidentes los estereotipos y el falso reconocimiento desde el que se muestran.

A partir de la información y las cuestiones expuestas hasta el momento, la presente tesis se propone explorar e interpretar las representaciones de las parejas compuestas por hombres jóvenes⁷ gays cisgénero⁸ y su relación con los espacios diegéticos, en tres películas mexicanas contemporáneas. A partir de esto, se derivan dos objetivos secundarios, el primero es estudiar el reconocimiento de la pareja gay en relación con los espacios diegéticos en donde se desenvuelve; y el segundo es deconstruir la representación filmica de la pareja gay, analizando las relaciones de poder entre sus miembros y su articulación en la heteronorma.

En concordancia con los objetivos planteados se proponen las siguientes preguntas que guiarán el proceso de investigación: ¿De qué manera se representa a las parejas gays y su relación con el espacio en tres películas mexicanas contemporáneas? ¿De qué manera son reconocidas las parejas en los espacios diegéticos de las películas? ¿Bajo qué elementos de poder se estructuran las parejas representadas? ¿A partir de qué elementos de la heteronorma son representadas estas parejas?

Para llevar a cabo este estudio se seleccionaron tres largometrajes mexicanos producidos después del año 2000; los cuales han sido clasificados como películas de ficción del género de romance, en alguno de sus subgéneros: comedia romántica o drama romántico. Por lo tanto, un requisito importante es que la película narre una historia de amor o una historia de añoranza, es decir, que el argumento gire en torno a una pareja compuesta por dos hombres cisgénero, gays y jóvenes, cuya relación esté formada al inicio

⁷ La Organización Mundial de la Salud define a las personas jóvenes como el grupo de edad de 15 a 24 años. (OMS, s.f.)

⁸ Se le denomina *cisgénero* o *cis* a aquella persona que se identifica con el género que le fue asignado al nacer. Etimológicamente es lo opuesto a transgénero o trans. (CIDH, 2015)

de la trama o que vaya a formarse a lo largo de la misma. Los filmes seleccionados son: *Quemar las naves* (2007) dirigida por Francisco Franco, *Cuatro lunas* (2014) dirigida por Sergio Tovar Velarde y *Sueño en otro idioma* (2017) dirigida por Ernesto Contreras.

Como se mencionó anteriormente, Deleyto (2009) enfatiza la cuestión espacial en el género de romance, ya que dentro de la historia de amor se crea un espacio imaginario de fantasía, que permite a la narración centrarse en el desarrollo de la pareja. Con base en lo anterior, para la selección del corpus se buscó que las películas contaran historias desarrolladas en distintos espacios de la república mexicana, con la finalidad de estudiar la creación de estos espacios o clósets en un estado de provincia (*Quemar las naves*), en la Ciudad de México (*Cuatro lunas*) y en una zona playera habitada por una comunidad indígena (*Sueño en otro idioma*).

Para llevar a cabo el análisis del discurso que permita responder a las preguntas planteadas, se seleccionaron tres secuencias de cada película, una en donde se muestre la relación de poder entre los miembros de la pareja, otra que permita visualizar el uso del espacio como un clóset o un lugar seguro para el amor gay y otra secuencia que muestre a la pareja fuera de ese espacio.

La presente investigación se realiza en alineación con los Objetivos de Desarrollo Sostenible [ODS] de la agenda 2030 de las Naciones Unidas, los cuales son definidos como un “llamamiento universal a la acción para poner fin a la pobreza, proteger el planeta y mejorar las vidas y las perspectivas de las personas en todo el mundo” (Naciones Unidas, s.f.), para ello, se plantearon como guía diecisiete ODS que buscan solucionar de manera transversal los problemas políticos, socio-económicos y ambientales del mundo contemporáneo. Este trabajo se realiza específicamente con base en los siguientes:

- *Objetivo 10: Reducir la desigualdad en y entre los países*, el cual busca, entre otras metas, el “potenciar y promover la inclusión social, económica y política de todas las personas, independientemente de su edad, sexo, discapacidad, raza, etnia, origen, religión o situación económica u otra condición” (Naciones Unidas, 2018, p. 47).
- *Objetivo 16: Promover sociedades justas, pacíficas e inclusivas*, el cual plantea la necesidad de “reducir significativamente todas las formas de violencia y las correspondientes tasas de mortalidad en todo el mundo”, así como “promover el estado de derecho en los planos nacional e internacional y garantizar la igualdad de acceso a la justicia para todos” (Naciones Unidas, 2018, pp. 71-72).

En relación con estos objetivos, el presente trabajo busca proponer un instrumento de análisis que permita estudiar de manera crítica los discursos filmicos que representan a las parejas gays, buscando detectar aquellos estereotipos y estructuras de poder implícitos en la narrativa, con los que frecuentemente se otorga un falso reconocimiento a las relaciones homosexuales. Lo anterior, se sustenta en la noción de Lorde (2003b) sobre el uso de la cultura que hace el poder hegemónico para perpetuarse, debido a que “toda opresión debe corromper o distorsionar las fuentes de poder inherentes a la cultura de los oprimidos de las que puede surgir energía para el cambio” (p. 37). Es así que la heteronorma encuentra cabida en todo lo referente a las relaciones de pareja, buscando normar aquello que la cuestiona. Sin embargo, el reconocer las herramientas culturales utilizadas por el este sistema, podría permitir la búsqueda de soluciones que garanticen el cumplimiento de los ODS mencionados con anterioridad.

Asimismo, este trabajo se lleva a cabo en el marco de los Programas Nacionales Estratégicos [PRONACES] del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología [CONACYT],

definidos como “un medio para organizar los esfuerzos de investigación en torno a problemas nacionales concretos que, por su importancia estratégica y gravedad, requieren de una atención decidida y una solución integral, profunda y amplia” (García, s.f.); en este sentido, los PRONACES se vinculan con los ODS para la búsqueda de soluciones a problemáticas contemporáneas específicas del país.

Con respecto a lo anterior, la presente investigación está alineada al área estratégica de seguridad humana, en el tema de educación para la ciudadanía y la paz, específicamente, en el subtema de la educación centrada en la comprensión de la otredad. Esto es debido a que el reconocimiento auténtico a las personas de la comunidad LGBTIQ+ no solo es una necesidad humana para el correcto desarrollo de su identidad, como se mencionó anteriormente, además les brinda otras garantías como la seguridad y la posibilidad de vivir en paz, sin represión alguna. Para lograr ese objetivo, es importante el reconocimiento de la diversidad humana, idealmente desde una mirada horizontal, es decir, fuera de las relaciones de poder. Al respecto, Lorde (2003a) explica que

Es en la interdependencia de las diferencias recíprocas (no dominantes) donde reside la seguridad que nos permite descender al caos del conocimiento y regresar de él con visiones auténticas de nuestro futuro, así como con el poder concomitante para efectuar los cambios que harán realidad ese futuro. (p. 117)

Es así que, en la búsqueda por este reconocimiento auténtico, el análisis de los discursos fílmicos toma relevancia, debido a la función didáctica del cine y su capacidad de transmitir estereotipos, normas y estructuras de poder de manera masiva. Por lo tanto, el conocimiento de los mecanismos de opresión que son utilizados en este medio de expresión, podría favorecer una lectura crítica que permita a la audiencia reconocer y

cuestionar los falsos reconocimientos en torno a las personas sexodiversas y las identidades no hegemónicas, logrando así una mejor comprensión de la otredad, es decir, la población que cuestiona la heteronorma.

Dentro del marco institucional, esta tesis se vincula a las áreas estratégicas de *Industrias creativas e Igualdad de género* de la Escuela de Humanidades y Educación del Tecnológico de Monterrey, a través de la línea de generación y aplicación del conocimiento [LGAC] de *Estudios del discurso histórico, artístico y literario*.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. Nociones de género

Una de las principales aportaciones de los estudios feministas al mundo académico es el concepto de género (*gender*), impulsado en la década de 1970 por el feminismo anglosajón para diferenciar las construcciones sociales y culturales de las diferencias biológicas de los sexos (Lamas, 2013). Esta categoría ha ido evolucionando con el desarrollo académico de los estudios de género y sus significados se han multiplicado. No obstante, las y los autores comparten la idea de que la masculinidad y la feminidad son resultado de diversos procesos sociales y culturales.

De acuerdo con Simone de Beauvoir (1956), la mujer y su feminidad, así como el hombre y su masculinidad, son construcciones culturales que se inscriben sobre los cuerpos sexuados, mediante el establecimiento de expectativas y roles específicos para cada género. Estas construcciones han posicionado al género femenino en un papel secundario y de sumisión con respecto al género masculino.

Para Rosi Braidotti (2004) el género es una “noción que ofrece una serie de marcos dentro de los cuales la teoría feminista ha explicado la construcción social y discursiva y la representación de las diferencias entre los sexos” (p. 134). De entre estos marcos, la autora resalta a los sistemas de conocimiento y los discursos científicos desde los que se masculiniza la realidad y se relega lo femenino. Al imponerse como representantes de lo universal, los hombres “adquieren el derecho a la trascendencia y a la subjetividad” (p. 135); mientras que las mujeres están “destinadas a la inmanencia” (p. 135) y por ende se les niega la posibilidad de trascender. Esta percepción asimétrica entre ambos géneros, se ha

utilizado a lo largo de la historia para justificar la hegemonía del patriarcado⁹ y las normas impuestas a los cuerpos femeninos y masculinos.

Por otra parte, Teresa De Lauretis (2000) afirma que el género no es una propiedad inherente de los cuerpos, sino que es una representación¹⁰ que surge de las relaciones interpersonales regidas por el contrato social heterosexual y de las tecnologías del género como el cine y la literatura, que replican las relaciones entre lo masculino y lo femenino establecidas desde el patriarcado. Así mismo, “la construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la autorrepresentación” (p. 43), es decir, las representaciones sociales y culturales del género inciden en la representación subjetiva del mismo y viceversa. De este modo, De Lauretis destaca el papel del arte y la cultura en la construcción de la identidad y la expresión del género.

En ese mismo sentido, Marta Lamas (2013) afirma que “la cultura marca a los seres humanos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano” (p. 344), por lo tanto, nuestro entendimiento del mundo y sus representaciones se leen, en gran medida, desde las normas establecidas para el género y las relaciones de poder que éste propone; es como si el género fuese la lente de una cámara, desde donde vemos un pedazo de la realidad que está distorsionado por la configuración misma de la lente.

⁹ Se entiende por patriarcado al sistema de organización social que establece el dominio masculino sobre lo femenino, éste se ha extendido e institucionalizado en la vida pública y privada. (Lerner, 1986)

¹⁰ De Lauretis (2000) define la representación del género como la construcción de “una relación entre una entidad y otras entidades que están ya constituidas como [grupo], y tal relación es de pertenencia”. (p. 37)

1.1.1. Sobre los hombres y las masculinidades

Ante el avance académico de los estudios relacionados con el género y la sexualidad, así como el surgimiento de nuevos conceptos y abordajes metodológicos, ha sido necesaria la delimitación y división de los estudios de género en subcampos, lo cuales comparten algunos conceptos entre sí, pero cada uno se enfoca en el estudio de problemáticas específicas (Núñez Noriega, 2016). Por un lado, se consolidaron los estudios de género de las mujeres, también denominados como feminismos y por el otro, los estudios LGBTIQ+ enfocados en la diversidad sexo-genérica.

Ante la carencia de una disciplina consolidada que estudiase las construcciones socioculturales e históricas de los hombres y su masculinidad, Núñez Noriega (2016) propone los estudios de género de los hombres y las masculinidades, un subcampo que se enfoca en el estudio de los procesos socioculturales y de poder, como el androcentrismo y el heterosexismo, así como de los procesos de inscripción, resistencia y transformación del género y su impacto en la identidad y en los cuerpos de los humanos machos y/o socialmente “hombres”.

Desde el entendimiento de la sexualidad como una narrativa, es posible ver al género como una ficción que se replica mediante las tecnologías del género, las instituciones educativas, religiosas, entre otras, así como a través de la interacción con otros seres humanos, mediante las relaciones de pareja, las maternidades y paternidades, etcétera. Al respecto Núñez Noriega (2016) señala que

El término “hombre”, lo mismo que “masculinidad”, refieren, pues, a una ficción cultural, a una convención de sentido que ha producido y produce una serie de efectos sobre los cuerpos, las subjetividades, las prácticas, las cosas y las relaciones;

esto es, que participa en una realidad concreta: la realidad de una sociedad en la que dichas concepciones de género son dominantes y construyen relaciones de distinción naturalizadas. (p. 26)

Debido a que lo masculino y lo femenino son construcciones relacionales que se necesitan mutuamente para definirse (Kimmel, 1989), se han establecido roles o papeles específicos para hombres y mujeres, mediante los guiones culturales de la sexualidad. Estos guiones, inspirados en los libretos para ficciones audiovisuales, son entendidos como “una especie de código compartido por los miembros de un grupo que entienden qué se debe hacer sexualmente (o mejor dicho, qué espera el grupo), con quién, cómo, para qué y porqué” (Rubio Auriolés, 1994, p. 27).

De acuerdo con Connell (2019), la masculinidad y la feminidad son proyectos de género, es decir, procesos de configuración de la práctica social en el marco de relaciones de poder, las relaciones de producción y la catexis o vínculos emocionales. Para la autora, existen varias configuraciones de la práctica de género, por lo que se habla de feminidades y masculinidades. Sin embargo, el patriarcado ha colocado al centro del poder a una sola configuración, la masculinidad hegemónica, definida por Connell 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. (2019, p. 112)

En este sentido, la masculinidad hegemónica, caracterizada por ser heterosexual, blanca y eurocentrista, ha relegado a otras masculinidades como las homosexuales,

bisexuales, indígenas, afrodescendientes, etcétera. Esta marginalización, se ha llevado a cabo desde la violencia, la invalidación y el sometimiento de quienes las expresan.

En México, por ejemplo, las masculinidades homosexuales indígenas y afrodescendientes son intersecadas¹¹, en su mayoría, por la pobreza y el acceso limitado a los “servicios públicos de salud, a una educación de calidad para la prevención en salud, a una infraestructura pública que permita acceder a los centros de atención, así como a [...] condiciones económicas justas” (Núñez Noriega, 2011, p. 23).

Con respecto a las masculinidades homosexuales, una de las críticas que se hace desde la teoría feminista a la política gay, es que no hace “ningún cuestionamiento abierto al orden de género” (Connell, 2019, p. 200), debido a que, al igual que los hombres heterosexuales, el deseo sexo-afectivo de los hombres gays se estructura de acuerdo con el orden de género establecido, en la búsqueda de otros hombres feminizados, hipermasculinos, dominantes, sumisos o con alguna otra característica derivada de los proyectos de género masculino y femenino.

Connell (2019) argumenta que el salir del clóset “significa entrar a un medio gay ya constituido” (p. 191) el cual pretende la regulación social mediante la internalización de una identidad colectiva. La autora ejemplifica lo anterior a partir de historias de vida de varones quienes viven y expresan su sexualidad de manera distinta a los estereotipos que se han generado alrededor de la homosexualidad, se distancian “del estilo de vida acelerado y

¹¹ La interseccionalidad es una herramienta analítica que permite estudiar la complejidad de las condiciones de vida social y política, mediante el entendimiento de que las personas son afectadas por distintos factores que se intersecan, como el género, la etnia y clase social. (Hill Collins y Bilge, 2016)

de la subcultura gay, de los afeminados y los hombres que se visten de cuero”, es decir, “las conformidades internas del mundo gay” (p. 191).

En otras palabras, la masculinidad hegemónica, al trazar sus límites constitutivos, también establece la idea de lo que es ser gay, asociándolo a lo femenino. En esta categoría se clasifica a aquellos varones que sobrepasan esos límites, y se les asigna una identidad social como gays. Sin embargo, “no existe una identidad homosexual general, como tampoco existe una identidad heterosexual general” (Connell, 2019, p. 198), es por ello que la autora propone la categoría de masculinidades homosexuales, en donde agrupa aquellas configuraciones de la práctica que se basan en el deseo erótico-afectivo de un hombre por otro hombre.

Al hablar de varios tipos de masculinidades, también es importante abordar de qué manera se relacionan unas con otras. Según Connell (2019), existen tres tipos de relación: la de hegemonía, la de subordinación y la de complicidad. La hegemonía la ocupa aquella masculinidad que es preferida por la cultura y es distribuida a través de los productos culturales como el cine, como un ideal que todo hombre debiese seguir. La relación de subordinación es aquella que ocupan las masculinidades homosexuales con respecto a la hegemónica heterosexual. Y la relación de complicidad con la masculinidad hegemónica se establece cuando un hombre no cumple toda la normatividad del proyecto hegemónico, pero si se goza de los beneficios del patriarcado.

1.2. Identidad y reconocimiento de la persona gay

Desde la perspectiva de los estudios culturales la identidad es discursiva, como señala Barker (2005), la identidad propia se construye a partir de las concepciones verbales que tenemos sobre nosotros mismos y nuestra identificación emocional con esas auto

descripciones. Por otro lado, la identidad social son aquellas expectativas y percepciones que las demás personas tienen de nosotros (p. 220). El género tiene un papel importante en la formación de ese discurso, ya que, según Rubio Auriolés, “el marco mental interno de referencia de nuestro ser está construido en el género como elemento central” (1994, p. 34).

Según Butler (1990), la identidad no tiene una esencia, sino una historia sociocultural que es resultado de una narrativa que se va construyendo diariamente mediante actos performativos reiterativos realizados en el marco de sistemas de significación y regulación como el binarismo de género, la heteronorma, entre otros. Desde esta perspectiva, Butler reconoce el papel del cuerpo y las prácticas corporales en la producción de la identidad.

De acuerdo con Taylor (2009) la identidad se moldea por el reconocimiento que nos otorgan las otras personas, o la falta de éste. Para el autor existen tres tipos de reconocimiento: el auténtico, el falso y la falta del mismo. Una persona

Puede sufrir un verdadero daño, una auténtica deformación si la gente o la sociedad que lo rodean le muestran, como reflejo, un cuadro limitativo, o degradante o despreciable de sí mismo. El falso reconocimiento o la falta de reconocimiento pueden causar daño, pueden ser una forma de opresión que subyugue a alguien en un modo de ser falso, deformado y reducido. (pp. 53-54)

La identidad de las personas gays ha estado rodeada de falsos reconocimientos a partir de los cuales se han generado estereotipos y representaciones que muestra a la homosexualidad de forma peyorativa para perpetuar la hegemonía de la heterosexualidad, como lo explica Monsiváis (2004):

El ghetto gay, tan útil para el enaltecimiento de la norma, ve en el desprecio el primer reconocimiento público de existencia. Y también, para que el cielo de los heterosexuales exista, se requiere fijar, con saña minuciosa, el infierno de los homosexuales, consistente en lo básico en búsquedas, desprecios y acoso social (p. 43).

Por otro lado, la identidad de las personas gays se complejizan cuando se interseca la clase social o la etnia, pues “ninguna sexualidad es ajena, sino directamente condicionada por el nivel de vida de las personas y su ubicación en las clases sociales de determinado momento” (Blanco, 1990, p. 186). Por lo tanto, la construcción de su identidad y el reconocimiento que reciben están condicionados por su contexto.

Las relaciones amorosas son importantes en la formación de la identidad, pues implican un contacto cercano con otra persona que nos brinda reconocimiento, por lo que son “los crisoles de una identidad que se genera internamente” (Taylor, 2009, p. 68). Es así que una pareja se moldea desde tres tipos de reconocimientos: el autorreconocimiento de cada miembro de la pareja, el reconocimiento que le otorga un miembro al otro y el reconocimiento que las otras personas le brindan a la pareja como unidad.

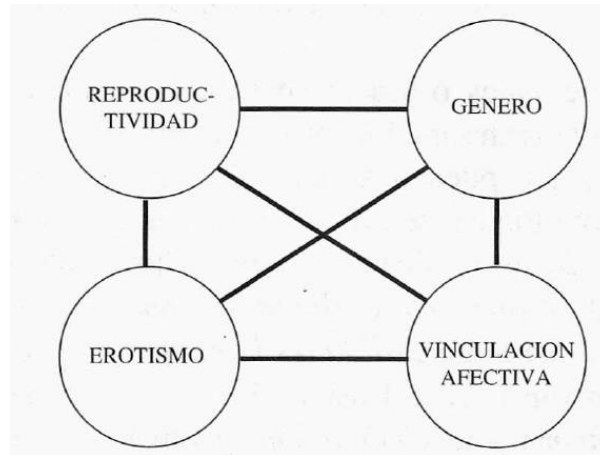
1.3. Vinculación afectiva y erotismo

De acuerdo con Rubio Auriolés (1994) la vinculación afectiva y el erotismo son dos de las cuatro potencialidades humanas que componen la sexualidad, que es definida por el autor como la “construcción mental de aquellos aspectos de la existencia humana que adquieren significado sexual” (p. 21); en otras palabras, se puede entender la sexualidad como una narrativa que nos hemos contado los seres humanos sobre nuestras conductas sexuales, en un tiempo y un espacio determinados.

Rubio Auriol (1994) propone que la sexualidad se compone de cuatro holones o subsistemas: “la reproductividad, el género, el erotismo y la vinculación afectiva interpersonal” (p. 29), como se visualiza en la figura 2. Éstos están conectados unos con otros y no se pueden estudiar de manera aislada, pues el actuar del ser humano fluctúa en los cuatro holones, específicamente al hablar de relaciones afectivas, relaciones sexuales, identidad, roles y expectativas de género, etcétera.

Figura 3

Representación de la sexualidad humana de acuerdo con el Modelo de los Cuatro Holones Sexuales.



Nota. Tomado de Rubio Auriol (1994, p. 30).

Al hablar de parejas, cabe profundizar en el holón de la vinculación afectiva interpersonal, definida por el autor como “la capacidad humana de desarrollar afectos intensos (resonancia afectiva) ante la presencia o ausencia, disponibilidad o indisponibilidad de otro ser humano en específico, así como como las construcciones mentales, individuales y sociales que de ellos se derivan” (Rubio Auriol, 1994, p. 37). La forma más reconocida de vinculación afectiva es el amor romántico, cuya experiencia está intersecada por los otros holones en cuestiones como las paternidades, maternidades, las conductas eróticas, los roles dentro la pareja, entre otras.

En el presente estudio, al tratarse de parejas de hombres jóvenes gays que no tienen hijos, se enfatizarán las conexiones entre el holón de la vinculación afectiva y los holones del erotismo y el género. En primer lugar las relaciones amorosas se intersecan con el género en el sentido de los roles específicos que la cultura le ha asignado a cada miembro según su género. Al respecto, Simone de Beauvoir (1956) argumenta que en las relaciones heterosexuales al hombre se le ha asignado el rol activo y la mujer el pasivo, situación que suele replicarse en las relaciones homosexuales, lo que resulta en una relación de poder, pues según Foucault (1998) la asimetría genera que el poder lo ejerza una persona sobre la otra.

Con respecto a la intersección entre la vinculación afectiva y el erotismo en las parejas gays, Connell (2019) señala que “la ecuación social entre la penetración anal y la pareja masculina es la que dio pie a la [...] fantasía corporal estructurada socialmente” (p. 96) alrededor de la homosexualidad masculina. Por lo tanto, la sociedad asume la idea de que las parejas gays basan sus relaciones sexuales en la penetración y en el establecimiento de una pareja insertiva, quien penetra, y una pareja receptiva, quien es penetrado. Sin embargo, de acuerdo con la autora, el sexo anal solo tiene una importancia simbólica, pues se practican más otros actos sexuales.

1.4. Las herramientas del heteropatriarcado

En su icónico texto *Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo*, Audre Lorde (2003a) personifica en la figura del amo al patriarcado racista y cuestiona la utilidad de recurrir a sus herramientas para estudiar la opresión ejercida por él, principalmente hacia las mujeres afrodescendientes y las del tercer mundo. Para ella, estudiar los problemas provocados por el amo y proponer soluciones, no es posible desde la

academia dominada por él, pues “la amplitud del cambio posible y permitido es escasísima” (p. 116). Por ello, el papel que desempeñan los estudios de y desde los grupos sociales oprimidos es crucial para el cuestionamiento del poder del amo.

Esta alegoría del amo también puede ser aplicada al heteropatriarcado, un concepto surgido desde el lesbofeminismo que define al sistema político y sexual que posiciona a la heterosexualidad al centro de la estructura social, impone el dominio masculino y la misoginia (Jeffreys, 1996). Este amo que busca conservar el poder, se vale de normas que impone a las y los oprimidos, a través de herramientas como las instituciones políticas y sociales, la cultura, la educación, los medios de comunicación, etcétera; de manera que estas normas son interiorizadas, normalizadas y replicadas a sus descendientes.

Dos principales herramientas que ha utilizado el heteropatriarcado para perpetuar su hegemonía son, por un lado, el establecimiento de la heteronormatividad y el binarismo de género como formas de organización social y de conceptualización de la realidad. Por otro lado, la exclusión de los grupos oprimidos y sus intereses de las discusiones en la esfera pública, debido a que, de acuerdo con Lorde (2003a), el arma básica de los opresores es “mantener ocupados a los oprimidos con las preocupaciones del amo” (pp. 119-120).

Se entiende por binarismo de género al sistema de organización social basado en la concepción de que únicamente existen dos géneros, que son opuestos y complementarios: el masculino y el femenino (Butler, 2006; Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2015). Esta ideología se relaciona con la heteronormatividad, un concepto que se refiere a la hegemonía de la visión heterosexual desde donde se conceptualiza la realidad, reforzada a partir de las instituciones y de la cultura con la intención de normar la sexualidad e idealizar las relaciones heterosexuales (Warner, 1991).

Por otra parte, dentro del contexto de la crítica hacia los sistemas hegemónicos y la búsqueda de cambios ideológicos en los sistemas políticos y en la vida social de la década de 1960, Jürgen Habermas concibe a la esfera pública como un espacio de reflexión, donde la ciudadanía puede reunirse a dialogar y discutir de forma crítica sobre temas de interés general, sin ser coaccionados (Habermas et al., 1974). Este espacio se ha redefinido y ampliado a partir del desarrollo de los medios de comunicación que masificaron la opinión pública y le otorgaron un mayor poder a la ciudadanía para el control de las instituciones del Estado. No obstante, dicho poder terminó centralizándose en los grupos hegemónicos, dejando desprotegidos a los grupos vulnerables. Mientras Habermas publicaba sus reflexiones sobre la esfera pública, se gestaba el movimiento LGBTQ+ y crecía la segunda ola del feminismo, junto con la crítica al género como estructura normativa.

Respecto a la centralización del poder, Fraser (1990) argumenta que este nuevo modo de exclusión trajo como consecuencia una fragmentación social que contribuyó al nacimiento de contrapúblicos subalternos: grupos de mujeres, integrantes del colectivo LGBTQ+, personas afrodescendientes, entre otros, que son invalidados en la esfera pública y deben recurrir al activismo para hacerse escuchar. La autora menciona que además se han desarrollado mecanismos que marginalizan o condicionan la participación de los contrapúblicos subalternos, como el ocultamiento de la orientación sexual para ser reconocido en el debate público; la adaptación de las parejas homosexuales a la heteronormatividad; así como la generación de estereotipos de género y raciales que se han masificado a través de los medios de comunicación.

Este falso reconocimiento (Taylor, 2009) es un mecanismo de opresión que mantiene a la homosexualidad subordinada al sistema hegemónico, replicando la

homofobia en la cultura y manteniendo a este grupo en la periferia de la opinión pública. Bajo esta premisa, el cine podría ser utilizado como un instrumento de marginalización y opresión, al replicar los falsos reconocimientos internalizados en la sociedad, ya sea de forma intencional o por desconocimiento de los mismos por parte de los realizadores y los espectadores.

Para Castells (2008) la esfera pública es un repositorio cultural/informacional de ideas y proyectos que alimentan el debate público. Bajo este argumento, y retomando la heteronorma que existe en la cultura y los medios de comunicación e información, se puede argumentar que el debate público sigue siendo un espacio de privilegio para unos cuantos. A pesar de las reformas legislativas y académicas, las cuotas que buscan la equidad en los partidos políticos y el activismo del colectivo LGBTIQ+, el sistema hegemónico heteropatriarcal encuentra nuevas formas de oprimir, aparentando un reconocimiento que no llega a ser auténtico.

1.5. Concepciones del clóset

De acuerdo con Kushnick (2010), el clóset o armario es una metáfora espacial que alude a diversas cuestiones relacionadas con la vida privada. Tiene su origen en la expresión *to have skeletons in the closet* (tener esqueletos en el armario) y hace referencia guardar en ese espacio algo que se quiere mantener en secreto. Esta metáfora ha sido adoptada por la comunidad LGBTIQ+ para referirse a la acción de ocultar la propia orientación sexual.

De acuerdo con Sedgwick (1998), el clóset es una característica de la vida de la mayoría de las personas gays, pues

[No] es incompresible que alguien que quiera un puesto de trabajo, una custodia o unos derechos de visita, un seguro y una protección contra la violencia, contra la “terapia”, contra el estereotipo distorsionante, contra el escrutinio ofensivo, contra ni más ni menos que el insulto, contra la interpretación forzosa de su resultado corporal, pueda elegir deliberadamente permanecer o volver a entrar en el armario en algunos o todos los segmentos de su vida. (p. 92)

En este sentido, se puede concebir al clóset como un espacio seguro que es portátil, pues sus muros se pueden levantar en cualquier lugar y situación.

Otra concepción del concepto de clóset es como un espacio privado que brinda seguridad. Pues según Okin (Okin, 2009) el ámbito privado es necesario para el desarrollo personal de los seres humanos, sin embargo, no todas las personas han tenido acceso a un verdadero espacio privado, debido a la violencia o al rechazo que se viven en muchos hogares de personas sexo diversas.

Otra manera de entender al clóset es como un espacio amorio (Granados, 2020) y se refiere a un lugar seguro que permite a las parejas desarrollar su vínculo afectivo y tener relaciones sexuales. Estos espacios se pueden generar a través de heterotopías y lugares antropológicos.

Foucault (1999) propone el concepto de heterotopía para referirse a una especie de contraemplazamiento, un espacio en donde los emplazamientos están representados, impugnados e invertidos, es decir, un espacio cuyas características o su uso es contradictorio a su concepción original, así mismo, se refiere a espacios dentro de otros espacios o espacios imaginados. Un ejemplo cinematográfico es la heterotopía que se

genera en la película *Bent* (Sean Mathias, 1997). A través de las palabras Max y Horst (Figura 4) construyen un espacio amoroso imaginario, narrándose entre ellos un encuentro erótico. La visualización les permite salir momentáneamente del campo de concentración, del calor y de la guerra, para entrar en un lugar seguro en donde disfrutar de su sexualidad y reconocerse mutuamente.

Figura 4
Max y Horst



Sean Mathias (1997). Fotograma de la película *Bent*.

Augé (2000) propone el concepto de lugar antropológico para definir aquellos espacios construidos simbólicamente que están cargados de sentido para un grupo de personas. En este sentido, una pareja podría apropiarse de un espacio para insertar en él un espacio amoroso, como Ennis y Jack (Figura 5) en *Secreto en la montaña* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005), quienes se apropian de un espacio en la montaña y lo transforman en el lugar recurrente para vivir su amor, su lugar antropológico.

Figura 5
Ennis y Jack



Ang Lee (2005). Fotograma de la película
Secreto en la montaña.

2. REPRESENTACIONES DE LO GAY EN EL CINE

2.1. Cine y homosexualidad

El cine, entendido como una representación de la realidad (Nichols, 1997), ha sido testigo y partícipe del movimiento LGBTIQ+, retratando en sus historias y personajes el reconocimiento a la diversidad sexual que se ha ido alcanzando a lo largo de los años. Es así que existe una gran cantidad de películas que abordan temáticas relacionadas con la homosexualidad, lo que propició la creación de la categoría de cine gay y lésbico, en donde se agrupa a aquellos filmes “sobre homosexuales o que incluyen homosexuales como parte de su drama”, así como aquellas películas “hechas fundamentalmente para un público homosexual, con frecuencia realizadas también por gays y lesbianas” (Konigsberg, 2004, p. 103). Esta categoría, si bien no es considerada propiamente como un género, ha sido un parteaguas para la creación de ciclos de cine y festivales especializados en temáticas LGBTIQ+, que fomentan la visibilización y favorecen el reconocimiento auténtico de las diversidades sexuales y de género.

El cine lésbico gay ha tenido un reconocimiento disparejo a lo largo de la historia, como consecuencia del establecimiento de leyes que prohíben la diversidad sexual, las cuales aún siguen vigentes en algunos países como Rusia, Irán, Arabia Saudita, Yemen, entre otros. En Estados Unidos estuvo prohibida la alusión a la homosexualidad en el cine por el Código Hays¹², que tuvo vigencia desde 1934 hasta mediados de la década de 1960.

¹² El Código Hays se componía de una serie de reglas que velaban “por la moralidad de los contenidos que debían aparecer en el cine para evitar que el espectáculo de masas más popular contaminara a los espectadores” (Durán Manso, 2016, p. 60), algunos temas prohibidos eran el alcoholismo, la diversidad sexual, triángulos amorosos, prostitución, entre otros. No obstante, se permitía abordar dichos temas siempre y cuando fuese de manera punitiva y moralista.

Sin embargo, durante la vigencia del código, las relaciones y los sentimientos homoeróticos fueron representados de forma implícita en algunas películas como *Mujer pasional* (*Johnny Guitar*, 1954) de Nicholas Ray y *Pueblo fantasma* (*Warlock*, 1959) de Edward Dmytryk, ambas clasificadas en el género western, el cual se caracterizaba por la exaltación de la masculinidad hegemónica en sus personajes protagónicos.

Por otro lado, con *La soga* (*Rope*, 1948), Alfred Hitchcock llevó al cine una historia inspirada en el caso de Leopold y Loeb, dos jóvenes que secuestraron y asesinaron a Bobby Franks en 1924. La narrativa del crimen que fue difundida en la prensa, se basó en construcciones ideológicas sobre las “desviaciones sexuales” de Leopold y Loeb, aludiendo a su supuesta homosexualidad y a que la comisión del delito fue resultado de una parafilia (Churchill, 2009). Si bien la obra de teatro homónima, en la que se basó Hitchcock, mostraba abiertamente la relación gay entre los personajes, la adaptación para cine únicamente la insinuaba, debido a las restricciones del Código Hays. Años después se estrenó otra película inspirada en el caso, *Impulso criminal* (*Compulsion*, 1959) dirigida por Richard Fleischer, en la que la sexualidad de los personajes no es relevante. Fue hasta *Los chicos de la banda* (*The Boys in the Band*, 1970) dirigida por William Friedkin que se mostró de forma explícita en el cine estadounidense el ambiente y las relaciones gays (Konigsberg, 2004).

En 1985 surgió en Nueva York la organización GLAAD, acrónimo de *Gay & Lesbian Alliance Against Defamation* (Alianza de gays y lesbianas contra la difamación), que se ha enfocado en el estudio de la representación de las personas LGBTIQ+ en el cine, la televisión y los medios digitales, publicando reportes anuales sobre el avance en el reconocimiento de esta comunidad en la industria del entretenimiento. Una de sus

propuestas más importantes es el Test Vito Russo, un instrumento de análisis inspirado en el “Bechdel-Wallace Test¹³”, cuyo objetivo es evaluar de qué manera son incluidos los personajes LGBTIQ+ en las películas. Así mismo, la organización afirma que el test funciona como una guía para cineastas que busquen crear personajes más diversos. GLAAD (2021) establece los siguientes criterios, que deben ser cumplidos para que una película apruebe el test:

1. Contiene un personaje que es identificable como lesbiana, gay, bisexual y/o trans.
2. El personaje no debe estar definido única o predominantemente por su orientación sexual o identidad de género.
3. El personaje debe tener relevancia en la trama, no ser solamente un elemento secundario o insignificante para el desarrollo de la historia.

Es importante mencionar que el estudio de GLAAD publicado en el 2021, arrojó que el porcentaje de películas hollywoodenses que aprobaron el test, ha ido aumentando considerablemente, pasando del 43% en el 2012 al 90% en el 2020.

2.2. Miradas sobre lo gay en México

En México, la representación visual de la pareja gay tiene su origen durante el porfiriato, a partir de la sátira representada en el grabado de Posada (Figura 1). La imagen expresa un doble discurso: por un lado, constituye un vehículo para el entretenimiento de quienes adquirirían las hojas volantes; por otro lado, y más importante, funciona como un

¹³ El Test de Bechdel-Wallace es un método de análisis que permite visibilizar la desigualdad de género en el cine, la evaluación se realiza a partir de tres criterios enfocados en la participación de los personajes femeninos en la película (Freitas et al., 2016).

mecanismo punitivo dirigido hacia aquellos que, como los representados, se desvían de las normas sociales. De esta manera, Posada contribuye a reforzar “la lógica del marginal que se cree la causa y no el objeto de las persecuciones” (Monsiváis, 2004, p. 43) y fija al hombre gay, en el imaginario social mexicano, como un personaje susceptible a la humillación pública y a la autoflagelación, pues visualiza la noción de que

A quienes habitan en sus márgenes, la sociedad les exige ese acatamiento perverso de la norma que es la autodestrucción (“Compórtense del modo que no podemos evitar, pero ahórrense cualquier dicha”, sería el mensaje), y también aguarda de ellos actuaciones patéticas. (Monsiváis, 2004, p. 52)

El grabado trascendió el acontecimiento representado, al ser utilizado tiempo después para ilustrar un evento similar, denominado como el Baile de los 12. Por medio de hojas volantes, como la que se muestra en el Anexo 1, se dio a conocer que en una casa ubicada entre las calles “4ª de las Palomas y la Coyuya”, en la Ciudad de México, se llevó a cabo un baile “por el estilo del que la policía sorprendió en la calle de la Paz”, en esta ocasión se encontró a doce hombres, de los cuales la mitad portaba pantalón y saco, y la otra mitad vestidos con “enaguas, chaqueta, corsé y chales, teniendo aretes y fleco rizado”. Sin embargo, el Oficial Don Miguel Sánchez únicamente efectuó la detención de dos personas, pues los demás asistentes lograron escaparse. Es así que, aunque este suceso no causó el mismo impacto mediático que el Baile de los 41, si permite concebir el alcance del grabado de Posada.

Años más tarde, el movimiento revolucionario no solo reestructuró la esfera política y socio-económica del país, sino que, tanto la vida privada, como la mentalidad social que la conforma, se vieron afectadas por el cuestionamiento a las buenas costumbres y la moral

porfirista. Sin embargo, los cambios promovidos por la gesta revolucionaria no fueron suficientes como para romper los estigmas asociados con la sexualidad, principalmente con los hombres gays, pues las mujeres lesbianas y las personas bisexuales permanecían invisibilizadas (Monsiváis, 2004). En aquel contexto de cambios y continuidades, la sociedad mexicana, particularmente la de la Ciudad de México, permitió de manera limitada la visibilidad de los hombres gays, quienes se apropiaron de algunos espacios reducidos en los que tenían permiso de expresarse discretamente.

Esos lugares, como las esquinas de algunas avenidas concurridas, el transporte público y sitios fuera del alcance de la mirada pública, como las azoteas de algunos edificios (Novo, 2008), fungieron como clósets durante el México posrevolucionario y representaron verdaderas heterotopías de resistencia o subversión, donde los hombres gays tuvieron la oportunidad de desarrollar su sexualidad y formar parejas. Sin embargo, cruzar la frontera de esos clósets representaba un riesgo a la integridad física, emocional y al reconocimiento de aquellos que iban en contra de la virilidad establecida por los ideales revolucionarios.

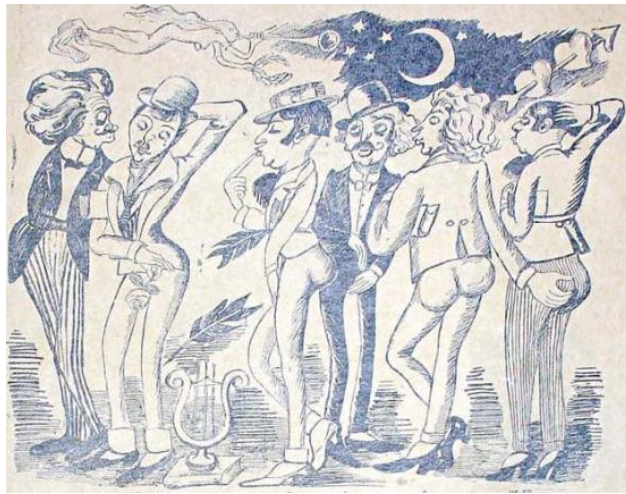
En ese contexto, las artes visuales del México posrevolucionario representaron a los hombres gays principalmente desde dos miradas: la primera, que está inspirada en el grabado de Posada, los muestra fuera del clóset, en espacios públicos y se caracteriza por la exageración de los estereotipos y los ademanes asociados a la homosexualidad; esta mirada, construida desde la heteronorma, busca el divertimento del público y, al mismo tiempo, parece una advertencia para quien se atreva a salir del clóset. El segundo tipo de mirada es aquella que muestra a los personajes dentro del clóset, donde parecen sentirse seguros de

mostrar su orgullo y, aunque también es posible encontrar el uso de estereotipos, la intención de la obra dista de ser punitiva.

La primera mirada se puede encontrar en tres obras visuales relevantes en el imaginario visual de México del siglo XX: el grabado *Los rorros fachistas* de José Clemente Orozco (Figura 6), el mural *El que quiera comer que trabaje* de Diego Rivera (Figura 7) y la pintura *Los paranoicos* de Antonio Ruiz (Figura 8).

Figura 6

Los rorros fachistas



José Clemente Orozco (1924). Recuperado y adaptado de la página web del Museo de Bellas Artes de Houston.

En 1924, José Clemente Orozco realizó el grabado *Los rorros fachistas*, publicado en el periódico *El machete*. En esta obra se representa aparentemente a quienes años después serían conocidos como Los Contemporáneos, un grupo de intelectuales compuesto por artistas como Salvador Novo, Roberto Montenegro, Antonieta Rivas Mercado, Xavier Villaurrutia, entre otros, cuya visión internacionalista y cosmopolita resultaba opuesta a los artistas de la Escuela Mexicana de Pintura, movimiento compuesto por Siqueiros, Orozco y Rivera.

Los Contemporáneos se caracterizaron por sus creaciones centradas en cuestiones personales, entre ellas sobre la diversidad sexual, lo que sus opositores utilizaron para cuestionar su masculinidad: “Orozco estaba de acuerdo con sus colegas en esa feminización de los oponentes —que data de la prensa de centavo—, e incluso, él mismo estableció el tono de este proceso” (Lear, 2006, p. 144). Por otro lado, la homosexualidad adquirió una carga política, al ser asociada como contraria al proyecto de nación de la revolución: “por su tono homóforo y por la asociación entre fascismo-reacción y homosexualidad, [...] se destaca, en contraposición, el binomio comunismo-virilidad” (International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts Houston, s.f.). De manera similar, el mural de Diego Rivera resalta la virilidad asociada al comunismo y representa de manera peyorativa la imagen de Los Contemporáneos. El pintor “se retrata como un niño obrero que patea a Salvador Novo, a quien representa tirado de bruces con orejas de burro” (Gobierno de México, s.f.).

Alrededor del año 1941, Antonio Ruiz realiza una obra similar al grabado de Orozco sobre algunos de Los Contemporáneos, una pintura conocida como *Los paranoicos* (Figura 8) también denominada como *Los megalómanos* o *Los espiritifláuticos*. En ella aparecen Agustín Lazo, Salvador Novo, Roberto Montenegro, Xavier Villaurrutia y probablemente Guadalupe Marín, sin embargo, también se ha estipulado que sea una persona travesti (Palhares, 2021).

Figura 7

El que quiera comer que trabaje



Diego Rivera (1928). Recuperado de Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Figura 8

Los paranoicos



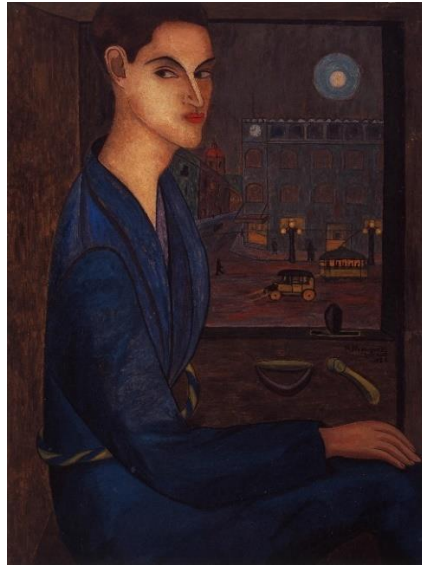
Antonio Ruiz (ca. 1941). Recuperado de Museo Nacional de Arte.

El segundo tipo de mirada, que representa al hombre gay dentro de un espacio seguro, muestra el orgullo y los ademanes de libertad que estos espacios permiten. Como es

el caso de *El taxi* (Figura 9), retrato que el pintor Manuel Rodríguez Lozano hizo de Salvador Novo en 1924. En la obra se observa una versión estilizada de Novo, quien aparece en pijama, con los labios pintados de rojo y mirando hacia el espectador, a bordo de un taxi desde el que se observa el edificio de correos, con su característico reloj que servía de referencia, situado en la esquina de Tacuba con San Juan de Letrán (Solís, 2013), el cuál era un punto de encuentro, una heterotopía tomada por la comunidad gay para llevar a cabo encuentros con otros miembros.

Figura 9

Retrato de Salvador Novo (El taxi)



Manuel Rodríguez Lozano (1924). Recuperado de la página web del Museo Nacional de Arte.

La seguridad que ofrecían estos espacios se basaba en la premisa de que “para que el *ghetto* confíe sus secretos, se dispone del método consagrado: la construcción de la red amistosa y la obtención del trato de los “Entendidos” a través de la cadena de actos sexuales” (Monsiváis, 2004, p. 42). En este sentido, las personas gays requieren construir

una red de espacios y trayectos que les permita vincularse con otras personas y explorar su sexualidad.

Estos dos tipos de miradas también se representan en la fotografía periodística. El primero, que se basa en la representación punitiva y burlesca de los hombres gays, tuvo un auge importante en los años setentas, debido a la popularidad de periódicos y revistas de nota roja, especializados en noticias policiacas, como *La prensa y Alarma!* (González Moreno, 2009; Vargas Cervantes, 2011). En estas publicaciones (Figura 10.1 y Figura 10.2) se relatan las detenciones de “mujercitos” o “invertidos”, palabras peyorativas utilizadas para referirse tanto a los hombres gays como a los travestis.

Figura 10.1

¿Qué pasa? ¿Ya nadie quiere ser hombre?



Alarma! (1970). Tomado de Vargas Cervantes (2011, p. 39).

Los textos que acompañan a las imágenes establecen un discurso homofóbico y heteronormado, principalmente en la Figura 10.2, en la que se narra la interrupción de una boda entre dos hombres, a quienes se les describe como “asquerosos”, además de invalidar

su relación y cuestionar la veracidad de sus emociones: “ellos dicen que se aman”. Este tipo de publicaciones que muestra el no reconocimiento de la dignidad de las personas gays, parecerían ser advertencias para quien se atreva a salir del clóset, por lo tanto, perpetúan el heteropatriarcado.

Figura 10.2
Boda de mujercitos



Alarma! (1972). Tomado de Vargas Cervantes (2011, p. 42).

El segundo tipo de mirada, en la que se resalta el orgullo, se puede encontrar en una de las series fotográficas de los hermanos Casasola. En el periodo de 1925 a 1950 realizaron una serie fotográfica que retrataba la vida los hombres gays que estaban encerrados en la prisión de Lecumberri (Figuras 11.1 a 11.3). No se localiza información sobre la intención comunicativa de estas fotografías, sin embargo, es posible percibir un tratamiento distinto a las de las fotografías publicadas en la revista *Alarma!*.

Figura 11.1

Homosexuales presos afuera de su celda, retrato



Archivo Casasola (1925). Recuperado de la Mediateca del INAH¹⁴.

Figura 11.2

Homosexuales presos, conversan en una celda



Archivo Casasola (1925). Recuperado de la Mediateca del INAH.

¹⁴ Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Figura 11.3

Homosexuales detenidos en una comisaría, retrato de grupo



Casasola (1935). Recuperado de la Mediateca del INAH.

2.3. Representaciones de lo gay en el cine mexicano

De acuerdo con Schuessler (2010), el desarrollo histórico de los personajes gays en el cine mexicano, es similar a la evolución de dichos personajes en el cine estadounidense y europeo, en cuyas primeras representaciones los personajes gays ocupaban papeles secundarios, por lo que carecían de objetivos y un arco dramático, se basaban en estereotipos que los ridiculizaban; posteriormente los personajes gays fueron tomando mayor importancia narrativa, hasta llegar a protagonizar películas e interpretar personajes dotados de verdaderas dimensiones humanas.

En algunas publicaciones (como en Mercader Martínez, 2006; Schuessler, 2010; Schulz-Cruz, 2008) se acredita al largometraje *La casa del ogro* (Fernando de Fuentes, 1939) como el primero en el que se muestra a un personaje gay. En este filme Manuel Tamés interpreta a Don Pedrito (Doña Petrita), un hombre con gestos amanerados que vive solo en la vecindad. Se asume su homosexualidad debido a que en sus diálogos muestra desinterés por tener una vinculación erótico-afectiva con una mujer.

No obstante, la primera representación de un personaje gay en la historia del cine mexicano ocurrió en el filme *La tía de las muchachas* (1938) de Juan Bustillo Oro, estrenada el 16 de septiembre de 1938 (Amador & Ayala Blanco, 1980, p. 231). En la película hay una breve aparición de Panchito/Panchita (Actor no identificado), un personaje que, a pesar de estar construido a partir de estereotipos como gestos amanerados y su trabajo como estilista, dista de la representación burlesca y peyorativa, por el contrario, se muestra orgulloso de sí mismo y le agradece a la persona que lo contrató porque “alienta a que haya hombres que se decidan a hacer estas cosas” (Panchito, Figura 12).

Figura 12
Panchito



Juan Bustillo Oro (1938). Fotograma de la película
La tía de las muchachas.

En *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947), *El hombre sin rostro* (Juan Bustillo Oro, 1950) y *Él* (Luis Buñuel, 1953) Arturo de Córdova interpretó tres papeles cuya orientación sexual es ambigua y cuestionan del proyecto de la masculinidad hegemónica, al respecto De la Mora (2016) realiza un estudio queer de la interpretación del actor. Un caso similar es el del actor Ernesto Alonso en *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955).

Como señala Maza Pérez (2022), en la filmografía mexicana de la década de 1970 “es posible localizar cuatro formas de representación de las masculinidades en crisis que se manifestaron con frecuencia” (p. 59), una de ellas son los personajes homosexuales o aquellos con orientación sexual ambigua. Entre ellos destacan las siguientes parejas:

El Pardo y El Niño (Eric del Castillo y Javier Ruán) de *Los marcados* (Alberto Mariscal, 1971); Julio y Andrés (Milton Rodríguez y Enrique Álvarez Félix) de *La primavera de los escorpiones* (Francisco del Villar, 1971); [...] así como Gustavo y Jorge (Héctor Bonilla y Jorge Martínez de Hoyos) de *El cumpleaños del perro* y Aquiles y Francisco (Héctor Bonilla y Manuel Ojeda) de *Matinée*. (pp. 59-60)

Según Schuessler (2010), La Manuela (Figura 13), un personaje de la película *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1978) interpretado por el actor Roberto Cobo, marca un parteaguas en la forma de representación de la homosexualidad y el travestismo, pues es el primer personaje travesti con un arco dramático claro, que si bien se retoman elementos estereotípicos como los movimientos amanerados, no son impedimento para el desarrollo de sus objetivos y motivaciones dentro de la trama, así mismo, su representación se hace desde el orgullo.

Figura 13
La Manuela



Arturo Ripstein (1978). Fotograma de la película
El lugar sin límites.

En 1985 se estrenó *Doña Herlinda y su hijo*, largometraje de Jaime Humberto Hermosillo que presenta la relación amorosa de dos jóvenes de clase media que radican en la conservadora ciudad de Guadalajara (Figura 14). A diferencia de películas anteriores, los problemas de la pareja gay protagonista de *Doña Herlinda* “ya no son los tradicionales conflictos de aceptación de la orientación sexual, sino los relacionados con la inserción de la pareja dentro de los márgenes de una sociedad conservadora e hipócrita” (Maza Pérez, 2022, p. 61).

Figura 14
Ramón y Rodolfo



Jaime Humberto Hermosillo (1985). Fotograma de la película
Doña Herlinda y su hijo.

La relevancia académica del filme de Hermosillo estriba en que permite estudiar las relaciones de poder sobre las que se estructura la pareja Rodolfo-Ramón. A lo largo de la historia, la relación de desigualdad entre ambos se plantea a partir de una serie de contrastes visibles entre los miembros de la pareja, desde la ligera pero importante diferencia de edades, hasta la distinción visual de sus cuerpos, que contrapone el vello corporal de Rodolfo con la piel lampiña de Ramón. Esta forma de representación de la pareja gay, a partir de la estructura de la pareja heterosexual, es recurrente en varias películas mexicanas posteriores, por lo que se puede considerar a *Doña Herlinda y su hijo* como la película a partir de la cual se plantea el paradigma estructural de la representación de la pareja gay en el cine mexicano contemporáneo.

3. EL ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO

3.1. Discurso y conocimiento de lo cotidiano

De acuerdo con Sternberg (1989), el estudio del amor dentro de la academia ha sido cuestionado por algunos investigadores, al ser considerado un concepto poco riguroso. Sin embargo, el amor y sus manifestaciones, como la formación de parejas, se vinculan directamente con problemáticas socioeconómicas, políticas públicas, espacialidades, identidades, roles de género, entre otras cuestiones de relevancia académica. Por lo tanto, el amor es un concepto importante en los estudios humanísticos, que se presenta como conocimiento natural, es decir, que pertenece al ámbito cotidiano.

Teun van Dijk (2016) plantea la importancia de estudiar el conocimiento natural, aquel que es utilizado por las personas en situaciones reales y en comunidades epistémicas reales. El autor define al conocimiento como representaciones mentales del entorno que pueden ser aceptadas como correctas o válidas; si esas representaciones son compartidas y aceptadas por una comunidad, se le denomina conocimiento social. Desde esta perspectiva, van Dijk define al discurso como manifestaciones y usos sociopolíticos del conocimiento y las creencias.

El discurso como una práctica social contribuye a la construcción de relaciones sociales, así como de identidades y posiciones subjetivas para los sujetos sociales. Del mismo modo, participa en la construcción de sistemas de creencia y conocimiento (Fairclough, 1993), por lo tanto, el discurso puede moldear nuestra percepción e interpretación de la realidad.

La manera en la que producimos e interpretamos cualquier tipo de discurso, como el literario, histórico, artístico, cinematográfico, entre otros, se basa en nuestros modelos mentales, un concepto que van Dijk retoma en su texto *Discurso y conocimiento* (2016) y que proviene de la psicología cognitiva. Se le denomina modelos mentales a las “construcciones mentales subjetivas y representaciones de (experiencias de) situaciones” (p. 41), eventos, personas, ideas, cosas, etcétera. Los modelos mentales están contruidos “sobre la base de percepción, experiencia, viejos modelos y conocimiento sociocultural genérico” (p. 41) y a su vez pueden modificar ese conocimiento genérico cuando se convierte en conocimiento social.

En este sentido, se puede afirmar que el modelo mental de la pareja gay (MMPG), se construye a partir de la percepción, la experiencia propia y/o mediante la exposición a discursos, otros modelos como la pareja heterosexual y el conocimiento sociocultural genérico que está permeado por el sistema heteropatriarcal. Por lo tanto, es posible realizar el análisis de las manifestaciones de este modelo mental, es decir, los discursos en los que se representa.

Los modelos mentales pueden categorizar estas representaciones mentales en “escenarios espacio-temporales, participantes, Acción/Evento, objetivos, etc.” (van Dijk, 2016, p. 42), categorías que coinciden con aquellos elementos que contribuyen a la construcción de una escena cinematográfica. Desde esta perspectiva, se podría argumentar que, en el cine, la escena es la materialización de un modelo mental y éste puede estar representado a lo largo de una película.

3.2. Análisis crítico del discurso

El análisis crítico del discurso (ACD) es un enfoque teórico-metodológico basado en el estudio del lenguaje como una práctica social y su relación con el poder (Wodak, 2003). El adjetivo “crítico” alude, según Fairclough (1985), a la visibilización de las interconexiones y las relaciones causa-efecto que pueden hallarse distorsionadas u ocultas en las interacciones humanas. Es así que, el ACD se encarga “de analizar, ya sean éstas opacas o transparentes, las relaciones de dominación, discriminación, poder y control, tal como se manifiestan a través del lenguaje” (Wodak, 2003, p. 19), en el caso del discurso cinematográfico, realizar un ACD permite visibilizar los modelos mentales sobre los que se construye la puesta en escena.

Fairclough (1993) propone un análisis tridimensional del discurso (Figura 15), compuesto por la práctica social, la práctica discursiva y el texto. La dimensión más amplia y que envuelve a las otras dos es la práctica social, en donde se encuentra la matriz social del discurso, es decir, las relaciones y estructuras sociales y hegemónicas en las que se inserta ese discurso. En un segundo nivel se encuentra la práctica discursiva, compuesta por diversos elementos que abordan la producción, distribución y consumo de ese discurso; en esta categoría se encuentran las condiciones de la práctica discursiva, que se refieren a las prácticas sociales de producción y consumo asociados al tipo de discurso. En este nivel se encuentran los temas, denominados por van Dijk (2003) como macroestructuras semánticas, éstas establecen de qué trata el discurso y pueden inferirse de la información presente en “títulos, titulares, resúmenes, extractos y oraciones o conclusiones temáticas” (p. 152). El último nivel es el texto, compuesto por los elementos propios de la disciplina

en que se produce, en este caso hablamos de los códigos audiovisuales que se manifiestan a través de la puesta en escena.

Figura 15

Las tres dimensiones del discurso



Tomado y adaptado de Fairclough (1993, p. 73).

Debido a que en el cine cada escena posee un evento emocional central (Weston, 1996), es sumamente relevante integrar la dimensión emocional al análisis del discurso. Julieta Haidar (2006) expone la relación discurso/emoción, argumentando que “necesitamos abordar el discurso como una práctica social no sólo como expresión mental, sino como estados mentales y preguntarnos por sus causas” (p. 56). Es así que un análisis crítico del discurso cinematográfico debería tomar en cuenta el componente emocional inherente a cada escena.

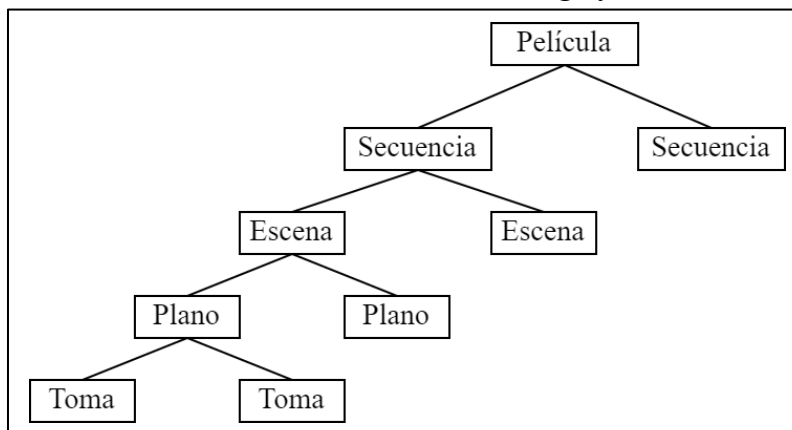
Por su parte, Plantin (1997, citado en Haidar, 2006) realiza una propuesta de elementos a tomar en cuenta para el análisis del “discurso emotivo”, de la cual se descartan,

para esta tesis, aquellos cuya aplicación se dirige meramente a los textos escritos, y se rescatan los siguientes por su posible aplicación al fenómeno cinematográfico:

- a) Designación directa o indirecta. Las emociones pueden aparecer en el discurso de manera directa o mediante el uso de figuras retóricas, “las estrategias discursivas para expresar las emociones son infinitas, como lo son los juegos del lenguaje, de ahí que comparto que están ligadas al funcionamiento retórico en general” (Haidar, 2006, p. 58). En el cine, una estrategia discursiva frecuentemente utilizada en este sentido es la metáfora visual, ya sea construida a través del montaje (Martin, 2002) o mediante los elementos de la puesta en escena.
- b) Representación implícita o explícita. Los textos insertos en un discurso, aun pretendiendo ser asertivos, guardan una carga emocional implícita, esto se refleja en la selección de las palabras o, en el caso del cine, en la selección del encuadre, la temperatura de color, el vestuario, la utilería, etcétera. En este caso, se debe acceder a la emoción por sus causas, en otras palabras, respondiendo la pregunta ¿Qué pretende causar este enunciado en el receptor?

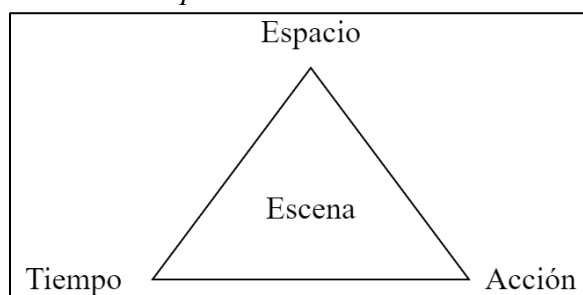
3.3. El discurso cinematográfico

De acuerdo con Sánchez (1994) el discurso cinematográfico se estructura a partir de diversos elementos cuya unión produce una obra audiovisual. Como se presenta en la Figura 16, un texto cinematográfico se divide en primer lugar en secuencias, parecidas a los capítulos de un libro, las cuáles son unidades temáticas que presentan un sentido completo y contienen un inicio, una parte media y un final.

Figura 16*División del discurso cinematográfico*

Elaboración propia a partir de Sánchez (1994).

Las secuencias se componen de escenas (Figura 17), las cuáles pueden ser definidas como unidades de espacio, tiempo y acción, es decir, la narración de un suceso o acontecimiento cuya acción principal ocurre en un espacio y un tiempo determinados, un cambio de cualquiera de estas tres variables, implica un cambio de escena.

Figura 17*Composición de una escena*

Elaboración propia a partir de Sánchez (1994).

A su vez, una escena está compuesta por planos, entendidos como asuntos o trozos de acción filmados en una carrera ininterrumpida de la cámara (Sánchez, 1994), es decir, aquellos pedazos de película o video que son separados por un corte o una transición. De acuerdo con Linda Seger (1991), las escenas también contienen pulsos dramáticos (*beats*),

los cuales son entendidos como sucesos o momentos dramáticos individuales cuya unión construye la acción principal de la escena.

El fenómeno cinematográfico, al ser un producto artístico-cultural interdisciplinario, se puede estudiar a partir de diversos aparatos analíticos. A continuación, se presentan las propuestas para el análisis del discurso cinematográfico que permiten realizarlo de manera crítica, es decir, buscando su relación con la estructura social y las relaciones de poder ocultas en el discurso.

Para Casetti y Di Chio (1991) la imagen fílmica se articula sobre tres niveles de representación: la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie. Estos tres grandes planos de funcionamiento, que trabajan simultáneamente, utilizan dispositivos que permiten la transmisión de la información al espectador en distinta profundidad.

El primer nivel, también conocido como el de “los contenidos representados en la imagen” (Casetti y Di Chio, 1991, p.125), se refiere a la puesta en escena, cuyos elementos: informantes, indicios, temas y motivos, se utilizan para definir el mundo que se está representando. Particularmente los informantes contienen elementos como edad, psicología, caracterización y género de los personajes, la cualidad, la forma de una acción, entre otros. Los indicios, por su parte, “nos conducen hacia algo que permanece en parte implícito: los presupuestos de una acción, el lado oculto de un carácter, el significado de una atmósfera, etc. [...] nos permiten captar incluso la representación menos definida” (p. 127).

En el caso del análisis de la representación las parejas gays, es imperativo estudiar los informantes y los indicios, pues a partir de ellos podemos establecer las características

de los personajes que la componen, su identidad y la ideología hegemónica del mundo en donde se desenvuelven.

El segundo nivel es la puesta en cuadro, también conocido como el nivel de “la modalidad de representaciones de la imagen” (Casetti y Di Chio, 1991, p.125) y en él se encuentran las decisiones creativas en materia de cinefotografía, es decir, el establecimiento del “tipo de mirada que se lanza sobre ese mundo, la manera en que es captado por la cámara” (p.133). Algunos elementos que constituyen esta mirada son el encuadre, la iluminación, los movimientos de cámara y el trazo escénico dentro del campo de visión de la cámara.

Y el tercer nivel, la puesta en serie, se refiere a “los nexos que, en la representación cinematográfica, unen a una imagen con otra que la precede o que la [sigue]” (Casetti y Di Chio, 1991, p.125), es decir, las decisiones creativas en materia de montaje, la unión de planos, cortes, transiciones sonoras, y otros aspectos que dan significado a la escenas y secuencias.

Por su parte, Bordwell y Thompson (2003) definen la puesta en escena como el “control del director sobre lo que aparece en el cuadro de la cinta” (p. 156) por lo tanto, es el aspecto del discurso audiovisual que contiene las intenciones, las decisiones, los motivos y los modelos mentales que el director representa en la obra, lo que favorece la realización de un análisis crítico del discurso. Bordwell y Thompson explican que la puesta en escena se compone de cuatro elementos principales que brindan información al espectador: en primer lugar el escenario, donde se incluyen aspectos como el espacio, la utilería y la decoración; en segundo lugar el vestuario y maquillaje, que brindan información del contexto del personaje; en tercer lugar la iluminación, cuyos rasgos principales son la

calidad, dirección, fondo, fuente y color; y por último las acciones y los movimientos de los personajes.

Para llevar a cabo la representación de la realidad, el realizador se vale de elementos técnicos, así como de los elementos narrativos que forman parte de la puesta en escena y la puesta en cuadro, entre ellos, los personajes. De acuerdo con Subouraud (2010) el cine “es sobre todo la inscripción de un cuerpo en el espacio” (p. 50), y este cuerpo porta significados en sus gestos, su voz, y sus acciones. En este sentido, un personaje participa como un dispositivo en la transmisión de la información articulada en la imagen y el sonido fílmicos; a través de él se puede representar algún aspecto de la realidad incorporado en la diégesis, entre ellos la constitución de los géneros. Por lo tanto, se podría considerar al personaje como un dispositivo del género.

Dyer y McDonald (2001) definen a los personajes como “representaciones construidas de personas” (p. 117), que son el resultado de construcciones textuales formuladas partir de un proceso creativo, cuya intención es concebir un personaje con las siguientes cualidades: particularidad, interés, autonomía, redondez, desarrollo, interiorización, motivación, identidad discreta y consistencia. Particularmente, el interés se refiere a la creación de personajes meramente humanos, es decir, que estén dotados de individualidad humana y singularidad; la redondez define a personajes complejos, que están contruidos con una “multiplicidad de puntos de vista que se fusionan en un todo complejo” y se revelen en la diégesis varias “capas inesperadas de personalidad” (p. 123); la identidad discreta, que aborda el hecho de que “los personajes tengan una existencia y una identidad independientes de lo que dicen y de lo que hacen: un yo además de sus papeles” (p. 125); y la consistencia, que se define como “la idea de un ego estable”, es

decir, que el personaje tenga unos amplios parámetros de personalidad, para poder cambiar o revelar cualidades inesperadas sin perder su identidad.

Por otro lado, Dyer y McDonald (2001) proponen un método de análisis para los personajes, mediante la decodificación de los siguientes signos: 1) el conocimiento previo del personaje, si es que viene de una adaptación o un persona real o por la información dada en el materia publicitario; 2) el nombre, pues sugiere rasgos de su personalidad; 3) la apariencia, que puede dividirse en tres categorías: fisonomía, vestuario e imagen de la estrella (actor/actriz); 4) el habla del personaje, lo que dice y como lo dice; 5) el habla de los demás, lo que dicen de un personaje y como lo dicen; 6) el gesto, compuesto por los códigos formales e informales; 7) la acción, lo que hace un personaje en el relato; 8) la estructura, el personaje cumple una función en la estructuración del relato; y 9) la puesta en escena, a través de los elementos de la misma (iluminación, color, composición, trazo escénico, etc.) se expresa la personalidad o el estado mental del personaje. Es así que, bajo estos códigos, que no están presentes en todas las escenas, sino que se van integrando a lo largo de la película, los personajes transmiten la información que compone el discurso del filme.

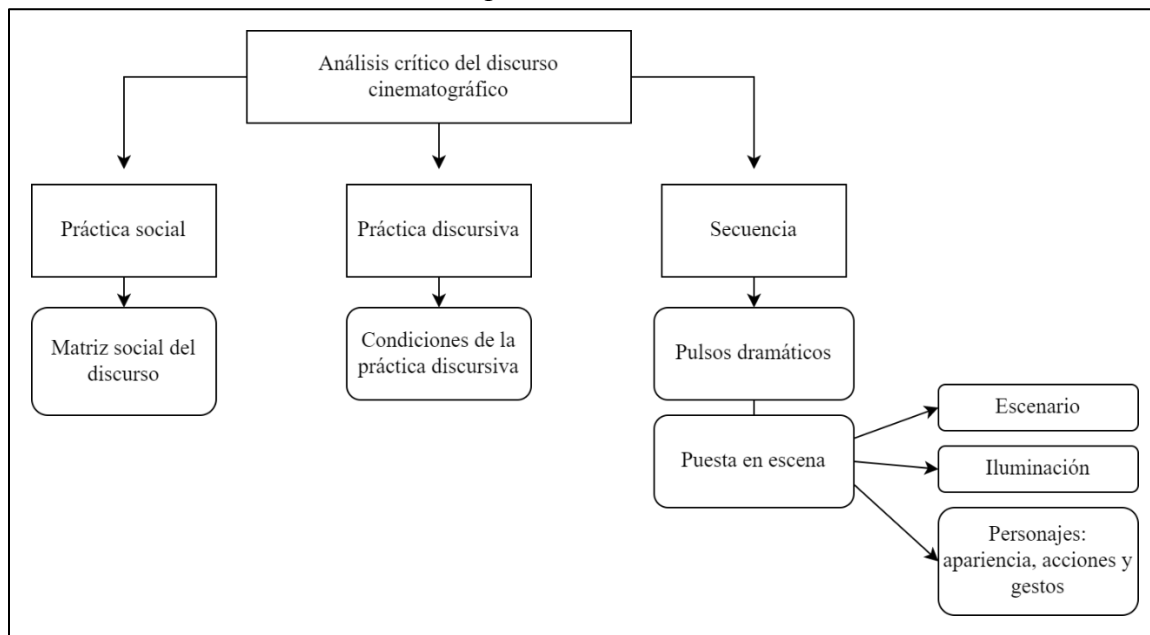
Para realizar el presente estudio sobre la representación de la pareja gay, se utilizarán los siguientes signos para el análisis de los personajes que componen la pareja: la apariencia, compuesta por la fisonomía, el vestuario, el maquillaje y el peinado; el gesto, integrado por los códigos formales, aquellos que se basan en las normas sociales, y por los códigos informales, los cuales son involuntarios y denotan la personalidad del personaje; y la acción, que es lo que hace el personaje a lo largo de la trama.

Al tratarse de un estudio de hombres gays, es sumamente relevante estudiar de qué manera la masculinidad hegemónica está normando el cuerpo del personaje. Para ello, se propone una categoría de análisis que mezcla el gesto y la acción, con la finalidad de analizar los códigos formales de la masculinidad hegemónica y los códigos informales o contradictorios de la misma.

3.4. Aparato analítico: análisis crítico del discurso cinematográfico

Con base en los elementos descritos anteriormente, se propone el siguiente aparato analítico (Figura 18) para realizar el análisis crítico del discurso cinematográfico de las obras seleccionadas.

Figura 18
Aparato analítico



4. LA PAREJA GAY EN EL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO

Para estudiar las representaciones de la pareja gay y sus espacios amorios en el cine mexicano contemporáneo, se hizo una selección de tres películas a partir de los siguientes criterios: ser un largometraje producido en México después del año 2000; haber sido clasificado en *The Internet Movie Database* [IMDb] como un filme de ficción perteneciente al género de romance, en alguno de sus subgéneros: comedia romántica o drama romántico; que la línea narrativa principal gire en torno a una pareja compuesta por dos hombres cisgénero, gays y jóvenes, cuya relación esté formada al inicio de la trama o que vaya a formarse a lo largo de la misma.

Otro aspecto importante que operó de manera significativa en el proceso de selección fue la diversidad de las miradas, para ello, el corpus se integró con películas producidas en distintos estados de la república: Zacatecas, Ciudad de México y Veracruz. Los filmes seleccionados son: *Quemar las naves* (2007) dirigida por Francisco Franco, *Cuatro lunas* (2014) dirigida por Sergio Tovar Velarde y *Sueño en otro idioma* (2017) dirigida por Ernesto Contreras.

De cada una de las películas mencionadas, se seleccionaron tres secuencias a partir de los siguientes criterios: una escena en la que se enfatice la relación de poder entre los miembros de la pareja; una escena que muestre a la pareja dentro del clóset, en su concepción como espacio amorio; y una escena que muestre a la pareja fuera del clóset.

4.1. Pareja Juan-Sebastián en *Quemar las naves*

Quemar las naves (2007) es un filme mexicano dirigido por Francisco Franco Alba. Fue rodada en la Ciudad de Zacatecas y en los Municipios de Trancoso y Guadalupe. El filme está clasificado en IMDb en los géneros de comedia, drama y romance. La película

narra la historia de Helena (Irene Azuela) y Sebastián (Ángel Onésimo Nevares), dos hermanos que viven con su madre Eugenia (Claudette Maillé), quien padece una enfermedad terminal. Helena se hace cargo del cuidado de su mamá, junto con Chayo (Aida López), mientras que Sebastián sale a estudiar a un colegio católico, en donde conoce a Juan (Bernardo Benítez), con quien tendrá un romance sobre el que gira su arco dramático, pues descubre su sexualidad. La pareja Sebastián-Juan tiene su propia línea narrativa en donde desarrolla su historia de amor, desde el enamoramiento, hasta la cópula y por último la separación. Por otro lado, está la línea narrativa de Helena, quien desarrolla una atracción sexual hacia su hermano Sebastián, por lo que al descubrir que es homosexual explota contra él, por otro lado, la muerte de su madre le permite a ella buscar cumplir sus sueños, salir del país.

A continuación, en la Tabla 1 se presentan las secuencias seleccionadas para el estudio, las cuales han sido nombradas con las siglas del título de la película (QLN).

Tabla 1. *Secuencias seleccionadas de Quemar las naves*

Secuencia	Énfasis	Descripción
QLN 1	Relación de poder entre los miembros de la pareja	Sebastián entra al convento del colegio siguiendo a Juan. Lo busca por los pasillos y se percata que un trabajador del colegio ha descubierto su presencia. Sebastián y Juan huyen del hombre.
QLN 2	La pareja dentro del clóset	En algún lugar del Cerro de la Virgen se aprecia un saco de dormir para dos personas, junto a una fogata. En el interior Sebastián y Juan experimentan su sexualidad.
QLN 3	La pareja fuera del clóset	En la central de autobuses, Sebastián alcanza a Juan, quien está por partir

		hacia Mazatlán. Sebastián decide no irse con él.
--	--	--

4.2. Pareja Fito-Leo en *Cuatro lunas*

Cuatro lunas (2014) es un largometraje mexicano dirigido por Sergio Tovar Velarde. Su rodaje se llevó a cabo en locaciones de la Ciudad de México. El filme está clasificado en IMDb como un drama romántico. La película aborda cuatro historias de amor gay, nombradas a partir de las fases de la luna. Para realizar el presente estudio, se seleccionó la historia titulada como *Cuarto creciente*, la cual gira en torno a Fito (César Ramos) y Leo (Gustavo Egelhaaf), dos amigos de la infancia que se reencuentran en la Ciudad de México, como estudiantes en la misma escuela. A lo largo de la trama se enamoran, sin embargo, su relación no se logra formalizar debido a que Leo decide permanecer en el clóset. Al final ambos logran estar juntos.

A continuación, en la Tabla 2 se presentan las secuencias seleccionadas para el estudio, las cuales han sido nombradas con las siglas del título de la película (CL).

Tabla 2. *Secuencias seleccionadas de Cuatro lunas*

Secuencia	Énfasis	Descripción
CL 1	Relación de poder entre los miembros de la pareja	Fito y Leo están a punto de tener relaciones sexuales. El conflicto se centra en decidir quién será la pareja insertiva y aquella receptiva, así como las relaciones de poder en el acto sexual.
CL 2	La pareja dentro del clóset	Leo se queda a dormir en casa de Fito, quien le ofrece. El dormitorio se transforma en un espacio seguro donde ambos se atreven a romper las

		normas de la masculinidad hegemónica.
CL 3	La pareja fuera del clóset	Fito y Leo acuden a una función de teatro, en donde Leo se encuentra a sus tías, lo que ocasiona un conflicto en la pareja, pues Leo quiere seguir en el clóset mientras Fito ya inició el proceso de salida.

4.3. Pareja Evaristo-Isauro en *Sueño en otro idioma*

Sueño en otro idioma (2017) es un drama romántico dirigido por Ernesto Contreras y coproducido entre México y Países Bajos. La película, que fue rodada en Veracruz, narra la historia de Evaristo e Isauro, los dos últimos hablantes de zikril que quedan en la región. Martín, un lingüista que está estudiando ese idioma, desea reunirlos para grabar una conversación entre ellos, sin embargo, Evaristo e Isauro tuvieron una fuerte pelea 50 años atrás y no se hablan desde entonces. Para realizar el presente análisis, se seleccionaron las secuencias que muestran flashbacks de la juventud de Evaristo (Juan Pablo de Santiago) e Isauro (Hoze Meléndez), en la cual ellos tuvieron un pequeño romance, antes de que Evaristo decidiera permanecer en el clóset y casarse con María.

A continuación, en la Tabla 3 se presentan las secuencias seleccionadas para el estudio, las cuales han sido nombradas con las siglas del título de la película (SOI).

Tabla 3. *Secuencias seleccionadas de Sueño en otro idioma*

Secuencia	Énfasis	Descripción
SOI 1	Relación de poder entre los miembros de la pareja	Isauro y Evaristo conocen a María, quien discrimina a Isauro por no hablar español. Evaristo se vuelve cómplice de la humillación hacia Isauro.

SOI 2	La pareja dentro del clóset	Un espacio de la playa se convierte en el espacio seguro donde Isauro y Evaristo se atreven a romper las normas de la masculinidad hegemónica.
SOI 3	La pareja fuera del clóset	Evaristo, desde el miedo que siente por ser descubierto como gay, ataca a Isauro, para demostrarle a María que lo odia.

5. ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES DE LA PAREJA GAY EN TRES LARGOMETRAJES MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS

5.1. El clóset en provincia: *Quemar las naves*

5.1.1. Matriz social del discurso

El filme se estrenó en el año 2007, durante el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa, quien llevó al poder al Partido Acción Nacional (PAN), el cual se caracteriza por su conservadurismo y su afiliación a la democracia cristiana (Hernández, 2011). Ese periodo político, recordado principalmente por declararle la guerra al narcotráfico, se destaca por ser uno de los más violentos en la historia del país, pues es donde ha muerto “el mayor número de mexicanos desde la guerra civil de 1910” (Bastidas, 2012, p. 98). En aquel clima de guerra, los derechos humanos quedaron relegados a un segundo plano, lo que propició el aumento de la violencia hacia la población y la impunidad en las instituciones, especialmente en Zacatecas, un estado caracterizado por la fuerte presencia de grupos delictivos.

En el año 2007, la situación del movimiento LGBTIQ+ era ambigua, por un lado se registraba un alto índice de crímenes de odio por homofobia y, por el otro, se había logrado la legitimación de las uniones civiles entre personas del mismo sexo en el Distrito Federal, ahora Ciudad de México, y el Estado de Coahuila (AFP, 2007), lo que permitió el inicio de la lucha por la aprobación del matrimonio igualitario en México.

5.1.2. Condiciones de la práctica discursiva

Quemar las naves (2007) es el primer largometraje dirigido por Francisco Franco, realizador originario de Aguascalientes, egresado del Centro Universitario de Estudios

Cinematográficos [CUEC], ahora Escuela Nacional de Cinematografía, de la Universidad Nacional Autónoma de México. La producción del film se llevó a cabo mediante el Fondo para la producción cinematográfica de calidad [FOPROCINE], administrado por el Instituto Mexicano de Cinematografía [IMCINE], contó además con el apoyo del Gobierno del Estado de Zacatecas, la Universidad Autónoma de Aguascalientes, el Instituto de Cultura de Aguascalientes, el Programa IBERMEDIA, el CUEC, el Centro de Capacitación Cinematográfica [CCC] y el Laboratorio Toscano-Sundance.

La película se estrenó en un contexto de recuperación en la productividad cinematográfica de México, después de que en 1998 se estrenaran únicamente ocho películas mexicanas, para el año 2007 la cifra había subido a treinta y tres (IMCINE, 2011). El largometraje fue exhibido en el 5º Festival Internacional de Cine de Morelia [FICM], en donde obtuvo el premio del público y el premio AMC a mejor dirección de fotografía en largometraje mexicano, así mismo, fue reconocido por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas con el Ariel a mejor música original, para Alejandro Giacomán y Joselo Rangel. Es acreedor de reconocimientos internacionales como Prix Découverte de la Critica Francesa en el 20º Encuentro Cinelatino de Toulouse (Francia), los premios a mejor largometraje y mejor dirección en el Festival Internacional de Cine Latino de Long Island (Estados Unidos), el premio del público en el 26º Festival de Cine de Torino (Italia) y el premio a mejor actriz para Irene Azuela en el 22º Napa Sonoma Wine Country Film Festival (Estados Unidos). La distribución fue realizada principalmente por DistriMax a través de DVD, así como mediante la generación de contenido para Youtube, por ejemplo, el video musical “Mi principio” interpretado por Julieta Venegas. A nivel internacional, el filme de distribuyó en la televisión argentina en el 2009 por Laptv, ese mismo año, la

película fue distribuida en Francia, vía DVD, por Optimale (Festival Internacional de Cine de Morelia [FICM], s.f.; Internet Movie Database [IMDb], s.f.-b)







El título de la película está inspirado en la frase “quemar las naves”, una expresión coloquial que, según se narra en la película, alude a un evento histórico en el que Hernán Cortés ordenó la quema de los barcos para eliminar cualquier posibilidad de volver; en el filme, la frase es explicada por Catalina (Diana Bracho): significa que “para poder irte, tienes que romper con lo que dejas atrás” (Franco, 2007). La referencia a la conquista y la evangelización de la Nueva España está presente en gran parte de la película, pues los personajes de la pareja se conocen en una escuela de índole religioso, cuyas autoridades académicas son personas pertenecientes a la iglesia católica. Es posible, por lo tanto, inferir que los nombres de los personajes de la pareja: Sebastián y Juan, están relacionados a figuras religiosas homónimas, como lo es San Sebastián, un santo que es venerado por no ocultar su fe a pesar de haber sido torturado, debido a la prohibición del culto cristiano en Roma, en el año 303 n. e., es por ello que se le relaciona con la comunidad LGBTIQ+, como una analogía del estigma, la tortura e incluso los crímenes de odio cometidos contra personas de dicha comunidad (Abud Armendáriz, 2021); y San Juan, un santo reconocido por su predicación del cristianismo, así como por ejercer la práctica del bautizo.




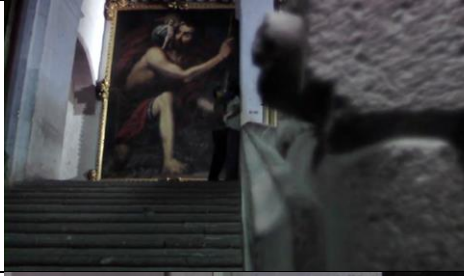


5.1.3. Análisis de la secuencia QLN 1







A continuación, se presenta la descripción de los pulsos dramáticos de la secuencia QLN 1 (Tabla 4), así como el desglose de los elementos de la puesta en escena detectados (Tabla 5).

Tabla 4. *Pulsos dramáticos de la secuencia QLN 1*

Exterior. Convento de la escuela – Día.
--

<p>1. Juan se mete al convento y Sebastián lo sigue. Se lee en el cartel que está prohibida la entrada a los estudiantes.</p> <p>Medium long shot</p>	
Interior. Convento de la escuela – Día.	
<p>2. Sebastián busca a Juan dentro del convento.</p> <p>Long shot</p>	
<p>3. Un trabajador del colegio descubre que entró alguien. Sebastián se esconde.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>4. Sebastián nota que Juan corre en el pasillo.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>5. El trabajador escucha los pasos de Juan y corre por tras él.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>6. Sebastián se detiene a observar la pintura “La estigmatización”.</p> <p>Close-up / Over the shoulder</p>	

<p>7. Figura de San Francisco de Asís.</p> <p>Tight shot</p>	
<p>8. Se muestran fragmento de la pintura “Inocencio III aprueba la Regla de la Orden de Hermanos Menores”.</p> <p>Tight shot</p>	
<p>9. Se muestra una sección de la obra “Virgen del Apocalipsis”.</p> <p>Tight shot</p>	
<p>10. Juan coloca su mano en la boca de Sebastián. Al fondo resalta la pintura “San Cristóbal”.</p> <p>Long shot</p>	
<p>11. El trabajador percibe un ruido en el sitio donde se encuentran Juan y Sebastián. Posteriormente, corre para otro lado.</p> <p>Medium long shot</p>	
<p>12. Juan se asegura que el trabajador se ha ido, mientras Sebastián lo observa detenidamente.</p> <p>Medium close-up</p>	

<p>13. Juan agarra a Sebastián de la cintura. Sebastián lo mira detenidamente, sus gestos denotan que siente atracción por él.</p> <p>Medium long shot</p>	
<p>14. Sebastián se queda inmóvil. Juan con sus manos le señala que lo siga.</p> <p>Long shot</p>	
<p>15. Mientras huyen, evitando ser descubiertos, Sebastián mira las pinturas del pasillo, mientras Juan guía el escape.</p> <p>Full shot – Medium long shot</p>	
<p>16. Sebastián y Juan se esconden detrás de una puerta.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>17. Juan empuja a Sebastián para acelerar su paso.</p> <p>Medium long shot</p>	
<p>18. Sube Sebastián y después Juan por unas escaleras que los dirigen a la azotea del convento.</p> <p>Long shot</p>	
<p>Exterior. Azotea del convento – Día.</p>	

<p>19. Juan corre y Sebastián lo sigue, se muestra temeroso.</p> <p>Extreme long shot</p>	
<p>20. Sebastián alcanza a Juan y se sostiene de él para evitar caerse. Juan se muestra seguro.</p> <p>Medium shot</p>	
<p>21. Juan baja una barda y ayuda a Sebastián a bajar.</p> <p>Long shot</p>	
<p>22. Juan le ordena a Sebastián que salte, él se muestra dudoso y temeroso. Juan lo avienta.</p> <p>Medium long shot</p>	
<p>23. Sebastián cae y se lastima el tobillo. Juan salta tras él, lo revisa y lo carga.</p> <p>Full shot</p>	

Tabla 5. *Desglose de la secuencia QLN 1*

Escenario	
Características del espacio	Espacio representativo, prohibido para los personajes. La locación real es el Museo de Guadalupe, Zacatecas, que anteriormente albergó al Convento de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe.

Decoración	Pintura <i>La estigmatización</i> , escultura de San Francisco de Asís, pintura <i>Inocencio III aprueba la Regla de la Orden de Hermanos Menores</i> , pintura <i>Virgen del Apocalipsis</i> y pintura <i>San Cristóbal</i> .
Utilería (props)	No aplica.
Iluminación	
Calidad	En el interior predomina la iluminación suave de baja intensidad, se recurre a los claroscuros. En el exterior la iluminación dura.
Dirección	En el interior predomina la iluminación superior y lateral.
Fuente	En el interior la luz entra por las puertas y ventanas.
Color	Predomina la luz fría.
Personaje 1: Juan	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado, tiene una cicatriz cerca del ojo izquierdo.
Vestuario	Playera de manga larga color azul, playera de manga corta color verde con estampado de estrella, pantalón de mezclilla y tenis.
Maquillaje y peinado	Cabello corto.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	Sus acciones muestran rudeza y brusquedad, en repetidas ocasiones empuja a Sebastián. Se muestra valiente y encabeza el escape.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	Algunas acciones como el cubrirle la boca a Sebastián y tomarlo por la cintura aluden al homoerotismo.
Personaje 2: Sebastián	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario	Playera color blanco, pantalón de mezclilla, calcetas de color blanco y tenis.
Maquillaje y peinado	Cabello rizado largo.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	No aplica.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	Se muestra temeroso durante el escape. Sus miradas hacia Juan denotan atracción por él.

La secuencia QLN 1 se desarrolla en el convento de la escuela, un lugar antropológico (Augé, 2000) dentro de la diégesis, pues es un sitio que ha sido cargado de sentido y reconocido por la comunidad. El interior del lugar es iluminado a través de las puertas y las ventanas con una luz suave, lo que genera un efecto de claroscuros que es característico de las escenas de suspenso y persecución, como una metáfora de la dicotomía del bien y el mal.

La secuencia inicia con un plano que muestra a Sebastián, quien viene persiguiendo a Juan y se detiene frente a la reja que separa al convento. En la reja resalta un cartel en el que se prohíbe la entrada del estudiantado. Juan se encuentra del otro lado de la reja y observa a Sebastián con una mirada retadora. Acto seguido, Juan entra al edificio y Sebastián salta la reja para seguirlo. Una vez dentro, se percata de la presencia de un trabajador, por lo que decide esconderse. El hombre descubre que hay un intruso y corre a buscarlo. Juan se percata que Sebastián ha entrado y lo busca para escaparse juntos.

Mientras se esconde, Sebastián observa las pinturas del convento, dirige la mirada a la obra *La estigmatización* (Figura 19), se hace un corte al inserto de la misma, que permite explorarla junto con él a través del movimiento de la cámara. En esta pintura se observa a San Francisco de Asís recibiendo el milagro de la estigmatización, el cual consiste en la aparición repentina de heridas en el cuerpo similares a las de la crucifixión de Jesús, esto le permite experimentar los dolores de la Pasión de Cristo. En la cosmogonía cristiana, se narra que diversos santos tuvieron esta experiencia mística (Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], s.f.-b). El dolor que soporta San Francisco de Asís en nombre de Dios, se relaciona con las torturas que sufrió San Sebastián por negarse a ocultar

su fe, lo que permite hacer una conexión directa con el personaje de Sebastián, quien se está descubriendo como gay y esto le puede generar dolor en una sociedad homófoba.

Figura 19
La estigmatización



Anónimo (s.f.). Recuperado de la Mediateca del INAH.

Sebastián sigue recorriendo el convento y un cuadro llama su atención. Hay un corte al inserto de la pintura *Inocencio III aprueba la Regla de la Orden de Hermanos Menores* (Figura 20), en la que se observa al papa Inocencio III entregándole a San Francisco la Regla de los hermanos o frailes menores, un reconocimiento que le concedía licencia para predicar (INAH, s.f.-a). Este cuadro, parece ser continuación del primero, debido a que San Francisco de Asís también es reconocido por haber experimentado la estigmatización. En este sentido, se vuelve a presentar la idea de que el martirio, si se soporta por convicción, puede ser reconocido como algo positivo, lo que coincide con el concepto de falso reconocimiento (Taylor, 2009), el cual es otorgado a una persona bajo la condición de ocultar una parte de su identidad, aunque esto pueda generar malestar.

Figura 20

Inocencio III aprueba la Regla de la Orden de Hermanos Menores



Anónimo (s.f.). Recuperado de la Mediateca del INAH.

Otro cuadro llama la atención de Sebastián, la pintura *Virgen del Apocalipsis* (Figura 21), en la cual se representa un fragmento de este libro bíblico. En la obra se observa la batalla entre el arcángel San Miguel y un demonio con morfología de dragón que intentaba devorarse al hijo de la Virgen María (INAH, s.f.-e). Esta pintura es una alegoría la lucha contra el pecado, lo que se relaciona a la ideología judeocristiana sobre la homosexualidad y su origen demoniaco y su catalogación como pecado.

Figura 21

Virgen del Apocalipsis



Miguel Cabrera (s.f.). Recuperado y adaptado de la Mediateca del INAH.

Antes de encontrarse a Juan, Sebastián sube unas escaleras que llevan a la pintura *San Cristóbal* (Figura 22), la cual predomina en el plano. Es una representación del santo y del significado de su nombre. En la obra se observa a Réprobo, un hombre gigante que ayudó al Niño Jesús a cruzar un río, después de recibir un milagro, cambió su nombre a Cristóbal, cuyo significado es “el que porta a Cristo”, convirtiéndose en el patrono de los viajeros (INAH, s.f.-c). Esta referencia a los viajeros, se relaciona con la frase que titula a la película, pues “quemar las naves” significa emprender un viaje, ya sea introspectivo o un cambio físico de lugar, el cual no tiene retorno.

Figura 22
San Cristóbal



Nicolás Rodríguez Juárez (1722). Recuperado de la Mediateca del INAH.




En esta secuencia la relación de poder de la pareja Juan-Sebastián se basa en la destreza física, ya que, como señala Connell (2019) “la constitución de la masculinidad a través del desempeño corporal determina que el género sea vulnerable cuando el desempeño no puede sostenerse” (p. 88). En este sentido, Juan, quien ejerce el poder, es el personaje cuya masculinidad se acerca al proyecto hegemónico al mostrar sus habilidades

físicas para escapar, trepar, correr y brincar a una gran altura. Por el contrario, Sebastián es dominado por Juan, sigue sus indicaciones y recibe su ayuda para trepar por la pared, por último Juan lo empuja para obligarlo a saltar desde la azotea y termina la secuencia con el pie herido.

5.1.4. Análisis de la secuencia QLN 2

A continuación, se presenta la descripción de los pulsos dramáticos de la secuencia QLN 2 (Tabla 6), así como el desglose de los elementos de la puesta en escena detectados (Tabla 7).

Tabla 6. *Pulsos dramáticos de la secuencia QLN 2*

Exterior. Cerro de la virgen – Amanecer.	
<p>1. Plano de establecimiento, se muestra el Cerro de la Virgen.</p> <p>Extreme long shot</p>	
<p>2. Por medio de un tilt down se descubre un saco de dormir al lado de una fogata.</p> <p>Extreme long shot</p>	
Interior. Saco de dormir – Amanecer.	
<p>3. Sebastián y Juan acostados de manera lateral, de espaldas a la cámara. Juan se encuentra detrás de Sebastián.</p> <p>Medium close-up</p>	




<p>4. Juan emite un gemido y se gira bocarriba con los ojos cerrados, mientras Sebastián lo observa.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>5. Juan se gira hacia Sebastián y lo masturba.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>6. Sebastián expresa gestos de placer.</p> <p>Medium close-up</p>	

Tabla 7. *Desglose de la secuencia QLN 2*

Escenario	
Características del espacio	Lugar antropológico para la pareja, es un espacio alejado de la ciudad que les brinda privacidad. La locación real es el Cerro de la Virgen, un lugar representativo de Zacatecas.
Decoración	Saco de dormir para dos personas, fogata y lámpara.
Utilería (props)	No aplica.
Iluminación	
Calidad	Tanto en el exterior como en el interior del saco la luz es suave.
Dirección	En el exterior, la escasa iluminación del cielo genera un efecto de contraluz con respecto a las antenas y los demás objetivos visibles en el cuadro. De manera similar, en la escena del interior la iluminación principal viene del fondo, haciendo que el rostro de Sebastián, el más cercano a la luz, resalte con respecto al de Juan.
Fuente	Los planos del exterior se filmaron con luz natural. En el interior del saco, la iluminación es artificial y de fondo,

	debido a que en la diégesis se está iluminando con una lámpara que está afuera del saco, a espaldas de Sebastián.
Color	Predominan dos colores, el azul al exterior y naranja al interior.
Personaje 1: Sebastián	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario	No aplica.
Maquillaje y peinado	Cabello rizado largo.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	No aplica.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	En este acto sexual es la pareja receptiva.
Personaje 2: Juan	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado, tiene una cicatriz cerca del ojo izquierdo.
Vestuario	Collar.
Maquillaje y peinado	Cabello corto.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	En este acto sexual es la pareja insertiva.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	Masturba a Sebastián.

La secuencia QLN 2 inicia con un plano que muestra un amanecer en alguna parte del Cerro de la Virgen o Cerro de Las Antenas, un lugar emblemático para los habitantes de Zacatecas que se caracteriza por su gran altura y su amplia extensión; además es un sitio que alberga diversos eventos religiosos relacionados con la Virgen de Guadalupe.

Juan y Sebastián encuentran en este sitio alejado de la ciudad, un espacio seguro para conocerse y desarrollar su relación de pareja. La pareja se apropia del cerro para establecer su lugar antropológico, un clóset al aire libre, el cual les brinda la privacidad que

no encuentran en casa, debido a la relación incestuosa de Sebastián con su hermana y a la poca comunicación entre Juan y su padre. De acuerdo con Okin (2009), el contar con un espacio privado, seguro y de libertad es una necesidad humana que muchas personas no pueden cubrir en el hogar familiar, debido a factores relacionados con la violencia y el rechazo.

La constitución de este espacio amorio como un espacio de fantasía (Deleyto, 2009) que le permite a la pareja el desarrollo de su amor, es evidente visualmente con el contraste de colores entre el exterior y el interior. Mientras al exterior del saco de dormir predomina el color azul, al interior del mismo predomina el color naranja.

En este clóset que ha sido adecuado con un saco de dormir, una fogata y una lámpara, Sebastián y Juan exploran encuentran la ocasión para explorar su sexualidad. Dicha escena inicia mostrando la espalda de Juan, cuyos movimientos permiten deducir que se está penetrando a Sebastián. Después de emitir un gemido, Juan y Sebastián se voltean bocarriba. Juan se nota agotado, mientras Sebastián lo observa detenidamente. Acto seguido, Juan se gira de frente a Sebastián y empieza a masturbarlo, éste emite gestos de placer.





La relevancia discursiva de esta secuencia radica en que evidencia las relaciones de poder que se establecen en la pareja, las cuales se interpretan desde los elementos de la heteronorma y la construcción de la masculinidad hegemónica. Desde el primer plano de la segunda escena se presenta a Juan como la pareja insertiva, acción que lo acerca al proyecto de la masculinidad hegemónica, pues el acto de penetrar es un código formal asociado con el rol masculino. Por otro lado, Sebastián se muestra como la pareja receptiva, un rol que es







asociado culturalmente con lo femenino, lo anterior es reforzado por otras características estereotípicas como el cabello largo y la pasividad en el acto sexual.

5.1.5. Análisis de la secuencia QLN 3

A continuación, se presenta la descripción de los pulsos dramáticos de la secuencia QLN 3 (Tabla 8), así como el desglose de los elementos de la puesta en escena detectados (Tabla 9).

Tabla 8. Pulsos dramáticos de la secuencia QLN 3

Exterior. Calles de Zacatecas – Tarde.	
<p>1. Sebastián corre por un callejón.</p> <p>Long shot – Medium shot</p>	
<p>2. Sebastián corre por la calle.</p> <p>Full shot – Long shot</p>	
<p>3. Sebastián corre por una calle ligeramente concurrida, pasa al lado de un hombre ciego que vende figuras.</p> <p>Full shot</p>	
Interior. Dormitorio de Aurora – Tarde.	
<p>4. Helena: —va a regresar —expresa mientras mira detenidamente hacia la izquierda del cuadro.</p> <p>Medium close-up</p>	
Exterior. Calles de Zacatecas – Tarde.	

<p>5. Sebastián corre a través del callejón y esquiva a las personas.</p> <p>Full shot</p>	
<p>6. Plano que representa una encrucijada, dos opciones en distinta dirección.</p> <p>Long shot</p>	
Interior. Central de autobuses – Tarde.	
<p>7. Juan en la taquilla comprando su boleto.</p> <p>Medium long shot</p>	
<p>8. Sebastián encuentra a Juan y sonrío.</p> <p>Medium close-up</p>	
Interior. Dormitorio de Helena – Tarde.	
<p>9. Helena fuma un cigarro.</p> <p>Medium close-up</p>	
Interior/Exterior. Central de autobuses – Anochecer.	
<p>10. Juan se emociona al ver que Sebastián viajará con él. Juan se voltea para subir al camión, pero nota que Sebastián no lo sigue.</p> <p>Medium close-up</p>	





<p>11. Sebastián niega con la cabeza: —No puedo — expresa mirando a Juan.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>12. Juan responde molesto: —¡Chinga tu madre! — Después se sube al autobús.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>13. Juan evita mirar hacia donde está Sebastián. El autobús se va.</p> <p>Medium shot</p>	
<p>14. Sebastián sale de la central y se sienta en la banqueta, bajo la lluvia.</p> <p>Long shot – Medium shot</p>	

Tabla 9. *Desglose de la secuencia QLN 3*

Escenario	
Características del espacio	La secuencia se desarrolla en tres espacios: calles de la ciudad de Zacatecas (lugar antropológico), interiores de la casa (espacio privado) y la central de autobuses (no lugar).
Decoración	En los dormitorios de Aurora y Helena resaltan los muebles y los papeles tapiz de colores en tonos claros: amarillo, rosa y azul. La central de autobuses resalta un puesto con playeras serigrafiadas con el nombre de la ciudad, postales, llaveros, un cuadro de la Virgen de Guadalupe y periódicos.
Utilería (props)	Cigarro de Helena.

Iluminación	
Calidad	Durante el recorrido de Sebastián por las calles de Zacatecas, predomina la luz dura. En los interiores de la casa y de la central de autobuses predomina la luz suave. En los pulsos dramáticos del 10 al 13 hay una calidad distinta de la luz para cada personaje, Sebastián es iluminado con luz suave y Juan con luz dura.
Dirección	En la secuencia predominan la iluminaciones superior y lateral.
Fuente	La fuente principal de iluminación es el sol, el cual se utiliza de manera directa o a través de las ventanas. En la última escena se ilumina con lámparas de techo.
Color	Predominan los colores fríos.
Personaje 1: Sebastián	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario	Playera color verde, pantalón de mezclilla, pulsera en la mano derecha, mochila y tenis.
Maquillaje y peinado	Cabello rizado largo.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	No aplica.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	Externa su tristeza y llora.
Personaje 2: Juan	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado, tiene una cicatriz cerca del ojo izquierdo.
Vestuario	Playera color negro con un estampado de la Virgen de Guadalupe, chamarra color café, pantalón de mezclilla, mochila y tenis.
Maquillaje y peinado	Cabello corto.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	Evita confrontar y externar su tristeza.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica.	No aplica.

La secuencia QLN 3 inicia mostrando a Sebastián huir de su casa, después de haberle robado dinero a Aurora. Se muestran varios planos de Sebastián corriendo en algunas calles de Zacatecas. En esos planos, la luz del sol y los muros altos de los callejones crean un efecto de contraste entre luz y sombras que podría asociarse con la impulsividad con la que actúa el personaje. Así mismo, en dos planos aparecen personas que caminan al lado contrario hacia el que va Sebastián, como si trataran de impedir que llegue a la central de autobuses. Entre esos planos, aparece uno de Helena en el que afirma que su hermano va a regresar (pulso dramático 4), con ello parece profetizar la decisión que tomará Sebastián al encontrarse en la encrucijada de salir del clóset o permanecer en él.

La central de autobuses, al ser un espacio de transitoriedad y anonimato, es decir, un no lugar (Augé, 2000), se convierte en un sitio que queda justo en la frontera entre salir o permanecer en el clóset. Este espacio le brinda a Sebastián la oportunidad de reflexionar si en realidad desea seguir a Juan para vivir su historia de amor, o si desea permanecer en el clóset.

En las escenas desarrolladas en la central de autobuses, aparece en dos ocasiones de manera evidente la imagen de la Virgen de Guadalupe. La primera vez como un cuadro en el puesto de recuerdos (pulso dramático 8), cuando Sebastián encuentra a Juan. La segunda ocasión es en el plano en medium close-up del pulso dramático 10, en el que se observa a la Virgen en la playera de Juan. Esto se puede interpretar, con base en la notoria alusión al catolicismo que hace la película, que la religión es un obstáculo para que Sebastián tome la decisión de salir del clóset y quemar las naves.

Las emociones presentes en esta secuencia son designadas de manera directa e indirecta (Haidar, 2006). La tristeza es la emoción que caracteriza a este segmento del

discurso de la película; ésta se puede observar directamente en las expresiones faciales de Helena en los pulsos dramáticos 4 y 9, así mismo se plantea por medio del contraste visual, pues para pasar del pulso dramático 9 al 10 se utiliza el *match cut*¹⁵, el cual contrapone la el rostro de tristeza de Helena con el rostro de felicidad de Juan. Por otro lado, la tristeza se comunica también de manera indirecta a través del espacio, por medio del clima nublado visible en el hangar de los autobuses y en la lluvia que cae mientras Sebastián externa su tristeza (pulso dramático 14).

Por otro lado, la expresión de las emociones constituye un elemento central en la masculinidad de los personajes, pues culturalmente el proyecto hegemónico les ha impedido a los hombres expresar sus sentimientos, llorar y mostrarse vulnerables, por lo tanto, llevar a cabo estas acciones implica una contradicción a los preceptos de la masculinidad hegemónica. Desde esta perspectiva, la masculinidad de Juan, quien evita enfrentar y externar sus emociones, se relaciona con la hegemonía desde la complicidad, mientras la masculinidad de Sebastián lo hace desde la subordinación, al mostrarse vulnerable en el espacio público.

5.1.6. Interpretación global

Quemar las naves es una película que retrata el MMPG que percibía el realizador en el 2007, sin embargo, no parece muy distante del modelo mental que suele representarse en los filmes recientes. En las secuencias analizadas es posible detectar que la pareja Juan-Sebastián se construye desde la heteronorma, bajo el binarismo activo-pasivo, pues el

¹⁵ Corte de un plano a otro donde ambos planos coinciden por el movimiento de la cámara, la acción del personaje o la posición del sujeto en el cuadro. (Hayward, 2001)

personaje de Sebastián es representado en su mayoría desde los códigos contradictorios, es decir, aquellos ademanes que no se ajustan a la norma de la masculinidad hegemónica, por ejemplo, cuando se muestra como una persona débil, temerosa y pasiva, características que culturalmente se han relacionado con el género femenino. Por otro lado, Juan presenta en su actuar mayormente códigos formales masculinos, aquellos que se ajustan al proyecto de la masculinidad hegemónica, mostrándose como una persona fuerte, valiente y dominante, características que constituyen el imaginario de la masculinidad en México.

La masculinidad de Juan está construida en una relación de complicidad (Connell, 2019) con la masculinidad hegemónica, ya que, a pesar de que su orientación sexual es contradictoria a dicho proyecto, sus acciones y gestos lo acercan al mismo y le brindan una parte de los privilegios que el patriarcado otorga a los hombres.

En cuestión espacial, es posible observar que se hace uso de la heterotopía, pues se generan espacios dentro de espacios cuya función es contradictoria; por ejemplo, en el convento, un espacio que iconográficamente está relacionado con el martirio y el temor a Dios, y es el lugar en donde la pareja tiene su primer encuentro. Tanto el uso de heterotopías, como el uso de iconografía religiosa y de los códigos formales masculinos y los contradictorios, pueden ser consideradas estrategias discursivas en el discurso cinematográfico, y en este caso, funcionan para la construcción de la pareja desde la heteronorma y las relaciones de poder que se encuentran en el modelo mental de pareja gay.

5.2. El clóset en la metrópolis: *Cuatro lunas*

5.2.1. Matriz social del discurso

El largometraje *Cuatro lunas* se estrenó en el año 2014, durante el sexenio de Enrique Peña Nieto, candidato que regresó al poder al Partido Revolucionario Institucional (PRI), después de dos sexenios dirigidos por el PAN.

Para el año en que fue estrenada la cinta, el matrimonio igualitario había sido reconocido en cuatro estados de la república. En el año 2009, el Distrito Federal (ahora Ciudad de México) se convirtió en la primera ciudad de América Latina en aprobar el matrimonio entre dos personas del mismo sexo. Desde ese año hasta el 2014 se logró la aprobación en los estados de Baja California, Coahuila y Quintana Roo (Barría, 2009; Olmedo, 2020).

5.2.2. Condiciones de la práctica discursiva

Cuatro lunas es el tercer largometraje de Sergio Tovar Velarde, cineasta originario de Tepic, Nayarit y es egresado de la licenciatura en comunicación de la Universidad Iberoamericana. La película fue coproducida por las empresas ATKO Films y Los Güeros Films, además de la colaboración de las compañías Projet Kinomada, Color Space, SkyFlak Studio y The Basulto Company.

Su ruta de exhibición en México inició en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara en su edición 2004, posteriormente, ese mismo año, se presentó en el Festival Internacional de Cine de Monterrey. La distribución internacional estuvo a cargo de las empresas Cinemien para Alemania, Austria y Suiza, la exhibición en cines en Estados Unidos la llevó a cabo Breaking Glass Pictures, Bounty Films la distribuyó en formato


DVD en Australia y para servicios de *streaming* se alojó en las plataformas Filmin para España y en Netflix para México y Estados Unidos (Internet Movie Database [IMDb], s.f.-a).







El título hace referencia a las cuatro principales fases lunares, cuyos nombres se utilizan para titular las cuatro historias representadas. En primer lugar, se sitúa Luna nueva, la cual narra la historia de un infante que está iniciando su despertar sexual y busca experimentarlo con su primo. La segunda es Cuarto creciente, la historia seleccionada para el presente análisis, presenta el reencuentro de Fito y Leo, dos jóvenes universitarios que, años después de formar una fuerte amistad en su niñez, coinciden en el mismo Instituto en la Ciudad de México y desarrollan una historia de añoranza. La tercera narración se titula Luna llena y muestra el desgaste de un matrimonio gay, debido a la infidelidad de un miembro de la pareja. Por último, la historia Cuarto menguante, que se centra en el deseo sexual de un hombre adulto mayor por un joven que ejerce la prostitución.

5.2.3. Análisis de la secuencia CL 1

A continuación, se presenta la descripción de los pulsos dramáticos de la secuencia CL 1 (Tabla 10), así como el desglose de los elementos de la puesta en escena detectados (Tabla 11).

Tabla 10. *Pulsos dramáticos de la secuencia CL 1*

Interior. Dormitorio de Fito - Día.	
<p>1. Fito cuestiona a Leo sobre tener relaciones sexuales. Ambos se cuestionan con respecto a quien será la pareja insertiva y quien la receptiva.</p> <p>Close-up</p>	

<p>2. Después de dudar, Leo accede a ser la pareja receptiva.</p> <p>Close-up</p>	 A close-up shot of a man (Leo) looking slightly to the side with a thoughtful or hesitant expression. The lighting is soft, and the background is dark.
<p>3. Fito se coloca encima de Leo para iniciar el acto sexual. Fito se percata que necesitan lubricarse.</p> <p>Full shot</p>	 A full shot of two men in a bedroom. One man (Fito) is on top of the other (Leo) who is lying on a bed with a red patterned blanket. They are in a sexual position.
<p>4. Durante el acto sexual, Fito muestra placer en sus gestos, mientras Leo expresa dolor.</p> <p>Medium shot</p>	 A medium shot showing the two men in a sexual embrace on the bed. Fito is leaning over Leo, and both appear to be in the middle of an act.
<p>5. Fito mira a Leo: —No te está gustando nada ¿verdad?—. Leo responde que no y ambos ríen. Sin embargo, Leo le pide a Fito que continúe.</p> <p>Medium shot</p>	 A medium shot of the two men on the bed. They are both laughing and looking at each other. Fito is leaning over Leo.
<p>6. Ambos expresan placer a través de sus gestos.</p> <p>Medium shot</p>	 A medium shot of the two men on the bed. They are both smiling and looking at each other. Fito is leaning over Leo.
<p>7. Ambos se muestran relajados. Fito pretende hacerle una pregunta a Leo.</p> <p>Medium close-up</p>	 A medium close-up shot of the two men lying on the bed. They are both relaxed and looking towards the camera. Fito is on top of Leo.



<p>8. Fito se acerca a la oreja de Leo: —Me estoy enamorando de ti —le susurra.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>9. Leo le responde a Fito que siente lo mismo por él.</p> <p>Medium close-up</p>	

Tabla 11. Desglose de la secuencia CL 1

Escenario	
Características del espacio	Dormitorio de Fito, un espacio privado que se transforma en el clóset de la pareja mientras no está su mamá.
Decoración	Paredes de color azul, fotografía de la niñez de Fito sobre el buró, calendario alusivo a la novela <i>El principito</i> colgado en el clóset, prenda blanca colgada cerca del clóset, cuadro arriba de la cama, mueble de madera, grabadora, almohada color azul y cama individual con una colcha color naranja y con diseños en color blanco.
Utilería (props)	No aplica.
Iluminación	
Calidad	Luz dura.
Dirección	Iluminación frontal.
Fuente	La luz viene de la ventana.
Color	En el espacio predomina el contraste entre el colores azul y naranja.
Personaje 1: Fito	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario	Pulsera color verde claro.
Maquillaje y peinado	Cabello rizado corto.

Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	Es la pareja insertiva.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	No aplica.
Personaje 2: Leo	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario	No aplica.
Maquillaje y peinado	Cabello ondulado corto, bigote y barba.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	No aplica.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	Es la pareja receptiva.

La secuencia CL 1 se desarrolla en el dormitorio de Fito, su espacio privado que se transforma en el clóset de la pareja cuando ambos están solos. El espacio está decorado con paredes de color azul, una fotografía de la niñez de Fito sobre el buró, un calendario alusivo a la novela *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, un cuadro arriba de la cama, un mueble de madera con una grabadora y libros, así como una cama individual con una colcha color naranja y con diseños en color blanco y una almohada color azul. La única fuente de luz natural es la ventana situada atrás de la cámara.

Esta secuencia gira entorno a la primera vez en que Fito y Leo tienen relaciones sexuales. Inicia con un close-up de Fito, quien está mirando fijamente a Leo mientras le pregunta si quiere tener relaciones sexuales. En un contraplano Leo le responde que sí. Ambos acuerdan que Fito será la pareja insertiva y Leo la receptiva. La cámara se aleja, pasando de la intimidad del close-up a registrarlos de cuerpo completo, ambos muestran incertidumbre al ser la primera vez que realizan el acto. Cuando Fito logra penetrar a Leo,

la escala se cierra a un medium shot que enfatiza sus gestos. Por medio de una elipsis aparecen ambos acostados (pulso dramático 7) y se sienten enamorados.

De acuerdo con Connell (2019), se le ha asignado culturalmente una importancia simbólica a la penetración anal en el MMPG, lo que ha generado una “fantasía corporal estructurada socialmente” (p. 96). La idea de que se requiere penetrar o ser penetrado para sostener una relación sexual está basada en el modelo mental de la heterosexualidad, en el que se reduce al acto sexual únicamente a su función reproductiva.

Para llevar a cabo su encuentro sexual, Fito y Leo se colocan en una posición específica: Leo boca arriba y con las piernas dobladas hacia el abdomen y Fito boca abajo encima de él. Esta pose ha sido ampliamente representada en el cine con parejas heterosexuales, en las que la mujer se acuesta boca arriba y el hombre se posiciona encima de ella para realizar la penetración.

Ser la pareja insertiva o la receptiva posiciona a los personajes más cerca o más lejos del proyecto de la masculinidad hegemónica, debido a que, desde la noción del cuerpo como un espacio (Augé, 2000) se puede argumentar que la penetración implica la invasión y el dominio del cuerpo/espacio de la persona penetrada, por lo tanto la coloca en una posición de sumisión que es contradictoria con la masculinidad hegemónica. Esta proposición podría ser cuestionada por la figura del *power bottom*¹⁶, en este caso, la





¹⁶ Puede ser traducido como *pasivo dominante*. Es un término coloquial utilizado dentro de comunidad LGBTIQ+ para referirse al hombre gay que prefiere ser la pareja receptiva y asume el rol dominante en el acto sexual.







persona penetrada domina el acto y mediante sus movimientos corporales invade el cuerpo de la persona que penetra, quien adopta la posición de sumisión.

5.2.4. Análisis de la secuencia CL 2

A continuación, se presenta la descripción de los pulsos dramáticos de la secuencia CL 2 (Tabla 12), así como el desglose de los elementos de la puesta en escena detectados (Tabla 13).

Tabla 12. Pulsos dramáticos de la secuencia CL 2

Interior. Dormitorio de Fito – Noche.	
<p>1. Leo toma y observa una fotografía donde aparecen ambos como infantes.</p> <p>Medium long shot</p>	
<p>2. Leo se quita la camisa y Fito mira discretamente su pecho.</p> <p>Medium shot</p>	
<p>3. Se muestra la ropa interior de Leo, resalta la marca “Calvin Klein”.</p> <p>Tight shot</p>	
<p>4. Fito le presta ropa a Leo. Fito refleja nerviosismo mediante el movimiento de sus manos; observa constantemente la ropa interior de Fito.</p> <p>Medium long shot</p>	
Interior. Dormitorio de Fito – Momentos después.	

<p>5. Fito se abre con Leo y le cuenta su situación familiar y económica.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>6. Fito llora y Leo coloca su mano en su espalda, consolándolo.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>7. Leo abraza a Fito y lo recuesta en su pecho.</p> <p>Close-up</p>	
Interior. Dormitorio de Fito – Día.	
<p>8. Fito despierta y nota que está abrazando a Leo. Hace un gesto de preocupación y se separa de Leo.</p> <p>Medium shot</p>	
<p>9. Leo nota que Fito se separa y lo agarra de la cabeza para volvérselo a acerca al pecho.</p> <p>Medium shot</p>	
<p>10. Fito toca la cara de Leo mientras platican.</p> <p>Close-up</p>	







<p>11. Fito insinúa que desea besar a Leo, quien le acerca el cachete. Fito le besa el cachete.</p> <p>Close-up</p>	
<p>12. Fito y Leo se besan.</p> <p>Extreme close-up</p>	
<p>13. Fito y Leo se muestran confundidos con lo ocurrido. Platican sobre su sexualidad.</p> <p>Full shot</p>	
Exterior. Casa de Fito – Día.	
<p>14. Fito y Leo salen de la casa.</p> <p>Long shot</p>	
<p>15. —¿No se habrá dado cuenta tu mamá? — pregunta Leo, nervioso. Fito responde que no. Leo se despide con el característico choque y apretón de manos, seguido de un abrazo con palmadas.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>16. Leo se dirige a Fito —Un favor, no me gustaría que se supiera lo que pasó — le expresa. —No le voy a decir a nadie —.</p> <p>Close-up</p>	

Tabla 13. *Desglose de la secuencia CL 2*

Escenario	
Características del espacio	Dormitorio de Fito, un espacio privado que se transforma en el clóset de la pareja mientras no está su mamá.
Decoración	Paredes de color azul, fotografía de la niñez de Fito sobre el buró, calendario colgado en el clóset, cuadros colgados en la pared, mueble de madera, grabadora, libros, fotografías, almohada color azul y cama individual con sábanas azules y colcha color naranja con diseños en color blanco.
Utilería (props)	Fotografía de Fito.
Iluminación	
Calidad	En la secuencia predomina la luz dura.
Dirección	La primera escena tiene iluminación de fondo reflejada en el clóset. En la segunda y tercera escena se utiliza la iluminación lateral. La cuarta escena tiene iluminación superior.
Fuente	En la primera escena la luz viene de la lámpara de buró. La segunda escena es iluminada con la luz de la luna que entra por la ventana. La tercera escena se ilumina a través de la luz del sol que entra por la ventana. Y la cuarta escena se ilumina directamente con el sol.
Color	Predominan los contrastes cromáticos: claros y oscuros y combinaciones de colores azul-naranja y rosa-azul.
Personaje 1: Fito	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario 1	Playera color rosa, camisa color azul y pantalón de color blanco.
Vestuario 2	Playera color gris claro, bóxer de varios colores y pantalón de pijama.
Maquillaje y peinado	Cabello rizado corto.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	Saludos y despedidas asociados culturalmente a lo masculino.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	Se muestra vulnerable frente a Leo, se duerme recargado en su pecho y lo besa.
Personaje 2: Leo	

Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario 1	Camisa color azul claro, pantalón color negro, cinturón, reloj y bóxer color blanco marca Calvin Klein.
Vestuario 2	Playera color azul oscuro.
Maquillaje y peinado	Cabello ondulado corto, barba y bigote.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	Saludos y despedidas asociados culturalmente a lo masculino.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	Abraza a Fito al dormir y lo besa.

Al igual que la anterior, la secuencia CL 2 se desarrolla en el dormitorio de Fito. La noche genera una atmósfera distinta en la que predominan los contrastes cromáticos como los claroscuros y las combinaciones de colores como el azul y el naranja que son complementarios, así como la combinación de colores fríos como el rosa y el azul en el vestuario 1 de Fito. Dentro de la habitación se utiliza la lámpara como luz principal, generando un ambiente erótico característico del género de romance.

La primera escena se desarrolla después de una reunión a la que asistieron Fito y Leo con sus compañeros de la escuela, en la que Leo se besó con una compañera, mientras Fito lo observaba. Terminando la reunión, Fito invita a Leo a quedarse en su casa. Dentro del dormitorio Leo se desviste frente a Fito, produciéndose una tensión homoerótica que se incrementa con los acercamientos de la cámara en los pulsos dramáticos 1 y 2. Se hace un plano detalle en el que se resalta la marca *Calvin Klein* en el bóxer de Leo, esta marca es reconocida por ser una de las primeras en lanzar campañas dirigidas explícitamente a la comunidad gay y “por convertir su línea de ropa interior prácticamente en el uniforme gay en distintos países” (Bobadilla Domínguez, 2015, p. 50).

La segunda escena ocurre momentos después, la lámpara ha sido apagada y la luz de la luna es la que los alumbra y genera una atmósfera de confianza. En la habitación se levantan las paredes de un clóset que los cubre a ambos, en ese espacio Fito se abre y le cuenta a Leo su situación familiar y económica, expresa su ansiedad y preocupación y se permite llorar, Leo lo consola y lo recarga en su pecho.

A la mañana siguiente, el lugar es iluminado tenuemente por la luz del sol, por lo que la atmósfera íntima se mantiene. Cuando ambos despiertan se produce un coqueteo mutuo que termina en un beso. Se hace un corte con una elipsis y se muestra un plano más iluminado y con escala en full shot, Fito y Leo se muestran consternados por lo ocurrido.







La última escena, afuera de la casa nos muestra a Fito y Leo con otro tipo de gestos y movimientos corporales más alineados al proyecto de la masculinidad hegemónica. Leo le pide a Fito que guarde en secreto lo ocurrido la noche anterior, éste le confirma que no dirá nada. En esta escena es evidente el cambio de comportamiento adentro y fuera del clóset, mientras permanecían en el dormitorio había un reconocimiento auténtico mutuo, sin embargo, fuera de ese clóset se transformó en un falso reconocimiento.

5.2.5. Análisis de la secuencia CL 3

A continuación, se presenta la descripción de los pulsos dramáticos de la secuencia CL 3 (Tabla 14), así como el desglose de los elementos de la puesta en escena detectados (Tabla 15).

Tabla 14. *Pulsos dramáticos de la secuencia CL 3*

Interior. Teatro – Noche.

<p>1. Leo y Fito en el teatro. Leo nota que sus tías suben por las escaleras.</p> <p>Long shot</p>	
<p>2. Leo no quiere que sus tías lo vean en un —show para gays—.</p> <p>Close-up</p>	
<p>3. —Ellas están aquí ¿No? ¿Qué son? ¿Lesbianas? —le cuestiona Fito.</p> <p>Close-up</p>	
<p>4. Leo le propone a Fito retirarse del lugar. Fito le menciona que le costó ahorrar para comprar los boletos. Leo responde —¿Neta me vas a echar en cara el dinero?—.</p> <p>Close-up</p>	
<p>5. Fito le dice a Leo: —No estás en un antro gay, estás en el teatro—.</p> <p>Close-up</p>	
Exterior. Teatro – Noche.	
<p>6. —No era así como me imaginé esta noche — Dice Fito a Leo.</p> <p>Medium shot</p>	





<p>7. Leo teme que sus padres descubran su orientación sexual —Y yo no les pienso dar un disgusto así —menciona. Fito le responde que él se siente orgulloso de su relación —Yo ya hasta le dije a mi mamá —comenta.</p> <p>Medium shot</p>	
<p>8. Leo le reclama a Fito por haberle contando a su madre —¡Putra madre, cabrón! Deja de presionarme. Yo te quiero, pero yo no voy a lastimar a mi familia así — arremete contra él.</p> <p>Close-up</p>	
<p>9. Leo saca mil pesos de su cartera para pagarle a Fito los boletos. Fito no toma el dinero, se retira del lugar, chocando con la mano de Leo.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>10. Leo camina hacia el otro lado.</p> <p>Medium close-up</p>	

Tabla 15. *Desglose de la secuencia CL 3*

Escenario	
Características del espacio	El teatro, un espacio público fuera del clóset de la pareja.
Decoración	Macetas con flores de nochebuena, una palmera en maceta y adornos navideños.
Utilería (props)	Cartera de Fito y billetes.
Iluminación	
Calidad	En el interior del teatro la luz es suave. En el exterior se utiliza luz dura.
Dirección	En la escena del interior se utiliza la iluminación superior. En la escena del exterior se perciben dos tipos, la iluminación lateral y la inferior.

Fuente	El interior del teatro está iluminado con lámparas que cuelgan del techo. En el exterior del teatro se deduce que la iluminación viene de lámparas colocadas en el suelo y del alumbrado público.
Color	Predominan los contrastes luz-oscuridad y blanco-negro.
Personaje 1: Leo	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario	Pantalón de vestir de color café, camisa blanca con cuadros color café, cinturón y chamarra de color negro.
Maquillaje y peinado	Cabello ondulado corto, bigote y barba.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	No quiere salir del clóset por miedo a defraudar a su familia.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	No aplica.
Personaje 2: Fito	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario	Pantalón de vestir color gris oscuro, camisa blanca con cuadros, cinturón y saco negro.
Maquillaje y peinado	Cabello rizado corto.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	No aplica.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	Se siente cómodo fuera del clóset.

La secuencia CL 3 se desarrolla en el teatro, un espacio público localizado fuera del clóset de la pareja. Está decorado con macetas con flores de nochebuena, una palmera en maceta, adornos navideños y lámparas de techo que iluminan el interior del lugar. Tanto en la escena interior, como en la exterior y en los vestuarios predominan los contrastes luz-oscuridad y blanco-negro.

La secuencia inicia con un plano long shot en el que se presenta el espacio y el tiempo, un teatro, en la noche, en fechas cercanas a la navidad. Se muestra una escalera que lleva a la entrada del teatro, en donde se encuentran Fito y Leo platicando. Dos mujeres suben las escaleras, Leo las reconoce y rápidamente toma a Fito y para esconderse junto con él. Leo le explica a Fito que esas mujeres son sus tías y no quiere ser visto por ellas. Fito le responde: “No estás en un antro gay, estás en el teatro”.

La siguiente escena se desarrolla afuera del teatro, en la calle. Fito le confiesa a Leo que le contó a su mamá sobre su relación con él. Leo se molesta por haber sido sacado del clóset. Ambos discuten y terminan yéndose del lugar cada uno por su cuenta. En esta secuencia se perciben dos tipos de masculinidades que entran en conflicto, la masculinidad de Leo, que se relaciona con el proyecto hegemónico a partir de complicidad, pues el ocultar su orientación sexual para no incomodar a sus padres lo posiciona cerca de la normativa de la masculinidad hegemónica. La masculinidad de Fito se relaciona con el proyecto hegemónico mediante la subordinación, pues al salir del clóset contradice los mandatos del patriarcado.

5.2.6. Interpretación global

Cuatro lunas es una película que visualiza el MMPG que percibía el realizador en el año 2014, en el contexto de la metrópolis. En la secuencia Cuarto creciente se presenta la historia de Fito y Leo, dos jóvenes que fueron amigos en la infancia y que se reencuentran en la Ciudad de México, en donde se enamoran. Su historia de amor es atravesada por obstáculos al interior de la pareja, pues mientras Fito decide salir del clóset, Leo permanece dentro hasta el final de la película.

El uso del espacio es determinante en la formación de la pareja y en la práctica de la masculinidad. Por un lado, la pareja constituye su espacio amorio en el cuarto de Fito y en él se permiten mostrarse vulnerables, tener relaciones sexuales, reconocerse mutuamente e ignorar los mandatos de la masculinidad hegemónica. Por otro lado, cuando se encuentran fuera de ese espacio, Fito y Leo actúan de manera distinta. En primer lugar, Leo vuelve a relacionarse con la masculinidad hegemónica desde la complicidad, mientras Fito mantiene su relación de subordinación con el proyecto hegemónico.

Por otro lado, la película recurre al estereotipo instaurado desde el arte posrevolucionario, abordado en el capítulo 2, el cual asocia a la homosexualidad con el arte y la cultura extranjera, mientras que la virilidad se vincula al comunismo y el trabajo manual. Esto se observa en la secuencia CL 3 que se desarrolla en un teatro, en donde se presenta una obra que aparentemente es dirigida a la población LGBTIQ+.

5.3. El clóset en una comunidad indígena: *Sueño en otro idioma*

5.3.1. Matriz social del discurso

El largometraje *Sueño en otro idioma* se estrenó en el año 2017, al final del sexenio de Enrique Peña Nieto, el cual se caracterizó por la implementación del Programa Especial de los Pueblos Indígenas (PEI) 2014-2018, que buscaba, entre otras cosas, que las entidades federativas reconocieran los derechos de los pueblos indígenas en sus constituciones y legislaciones, con la finalidad de generar políticas públicas en materia de equidad de género, prevención de la violencia contra las mujeres, salud sexual y reproductiva y, por otro lado, se proponía salvaguardar las culturas de los pueblos indígenas, especialmente las lenguas originarias (Gobierno de México, 2017).

El 9 de agosto de ese año se conmemoró el Día Internacional de los Pueblos Indígenas con un evento especial en la ciudad de Nueva York, con motivo del Décimo Aniversario de la Adopción de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (Naciones Unidas, 2017).

En materia de matrimonio igualitario, para el 2017 la lucha seguía sumando más estados que reconocían el matrimonio de personas del mismo sexo. Hasta ese año, estaba aprobado en Ciudad de México, Baja California, Quintana Roo, Coahuila, Chihuahua, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán, Puebla, Chiapas, Campeche, Morelos y algunos municipios de Guerrero (Olmedo, 2020).

5.3.2. Condiciones de la práctica discursiva

Sueño en otro idioma es el cuarto largometraje de Ernesto Contreras, cineasta originario del estado de Veracruz; es egresado del Centro de Estudios en Ciencias de la

Comunicación y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos [CUEC] de la Universidad Nacional Autónoma de México. De 2017 a 2019 fungió como presidente de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (Internet Movie Database [IMDb], s.f.-c). La película se realizó con el apoyo del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad [FOPROCINE] y el Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional [EFICINE]. La producción estuvo a cargo de las compañías Revolver Amsterdam, Agencia SHA y Alebrije Cine y Video.







El filme tuvo su estreno nacional en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara; y su estreno internacional en el Festival de Cine de Sundance. La distribución internacional se realizó por medio las empresas Film & TV House y GEM Entertainment; en Estados Unidos fue distribuida por FilmRise, Topic y World Cinema Partners; la película llegó a las salas de Bélgica por la empresa Galeries Distribution y a los cines de Grecia por medio de Seven Films (IMDb, s.f.-c). Su estreno en salas mexicanas se vio opacado por el lanzamiento de la película estadounidense *Avengers: Infinity War*, que acaparó la mayoría de los horarios y salas en todo el territorio nacional.

El título hace referencia a las lenguas indígenas, que han sido consideradas como la otredad desde el discurso colonial, que posiciona a la lengua española al centro. Este otro idioma es la razón por la que se revive la historia de amor de Isauro y Evaristo, los dos últimos hablantes de Zikril.

5.3.3. Análisis de la secuencia SOI 1

A continuación, se presenta la descripción de los pulsos dramáticos de la secuencia SOI 1 (Tabla 16), así como el desglose de los elementos de la puesta en escena detectados (Tabla 17).

Tabla 16. *Pulsos dramáticos de la secuencia SOI 1*

Exterior. Playa – Día.	
<p>1. Evaristo e Isauro juegan en el mar.</p> <p>Long shot</p>	
<p>2. Evaristo e Isauro pelan frutas. Evaristo trae cuchillo, mientras Isauro las pela con la mano.</p> <p>Full shot</p>	
<p>3. Llegan tres mujeres a la playa y se desvisten.</p> <p>Long shot</p>	
<p>4. Evaristo e Isauro observan a las tres mujeres.</p> <p>Medium shot</p>	
<p>5. En el mar juegan Evaristo, Isauro y María, una de las mujeres.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>6. Isauro le regala conchitas a María, en zikril le dice que le hará un collar con ellas.</p> <p>Medium shot</p>	







<p>7. María le regresa las conchitas —Ay, Isauro ¿Cómo me quieres decir palabras de amor si no hablas español? — le responde.</p> <p>Medium shot</p>	
<p>8. María voltea con Evaristo y le comenta que Isauro —parece como un animalito —. Ambos se ríen.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>9. Evaristo y María se van a nadar, Isauro se queda sentado, sus gestos muestran tristeza.</p> <p>Full shot</p>	
Ext. Playa – Más tarde.	
<p>10. Isauro busca a Evaristo y a María.</p> <p>Close-up</p>	
<p>11. Isauro encuentra a la María y Evaristo copulando.</p> <p>Full shot</p>	
<p>12. Se muestra a Isauro decepcionado.</p> <p>Extreme close-up</p>	

Tabla 17. *Desglose de la secuencia SOI 1*

Escenario	
Características del espacio	Este espacio de la playa se constituye como un lugar antropológico para la pareja.
Decoración	No aplica.

Utilería (props)	Cuchillo de Evaristo, conchitas de mar, dos naranjas, un mango Manila y un bolso.
Iluminación	
Calidad	La iluminación en la mayoría de los espacios de la playa es intensa y suave.
Dirección	La iluminación es superior.
Fuente	Se utiliza la luz natural del sol.
Color	En las primeras dos escenas predominan los colores cálidos. En la última escena el ambiente se torna en colores fríos y opacos.
Personaje 1: Evaristo	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario	Short con diseño de cuadros y collar con la imagen de la Virgen de Guadalupe.
Maquillaje y peinado	Cabello corto y bigote.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	Observa a escondidas al grupo de mujeres. Tiene relaciones sexuales con María.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	No aplica.
Personaje 2: Isauro	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario	Pantalón de manta y collar.
Maquillaje y peinado	Cabello corto.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	Observa a escondidas al grupo de mujeres.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	No aplica.

La secuencia SOI 1 se desarrolla en un espacio de la playa que se constituirá posteriormente como un lugar antropológico para la pareja. La primera escena inicia presentando a Isauro, quien viste un pantalón de manta y un collar, y a Evaristo, quien viste un short con diseño de cuadros y collar con la imagen de la Virgen de Guadalupe. Ambos

pasan el rato en la playa. La llegada de María y sus amigas cambia el rumbo de la historia. Isauro y Evaristo son descubiertos por María de haber estado espiándola mientras se cambiaba. María se une a ellos dos para pasar un tiempo en el mar.

En la secuencia se evidencia la “infantilización de la población indígena” (Núñez Noriega, 2011, p. 17), que se refiere a los prejuicios provenientes del discurso colonial que equiparan a las personas indígenas con infantes incapaces de tomar decisiones sobre su vida y, especialmente, sobre su sexualidad; asimismo, sus habilidades físicas y verbales son cuestionadas. Lo anterior se visualiza en los pulsos dramáticos 7, 8 y 9, en donde Isauro busca entablar una relación con María, sin embargo, ella lo rechaza por no hablar español. Posteriormente, María se dirige hacia Evaristo para burlarse de Isauro al describirlo un “animalito” y ambos terminan dejándolo solo.








Evaristo emite un falso reconocimiento a Isauro, al marginalizarlo por no ser bilingüe, así mismo se une a María para dejarlo solo. Al final de la secuencia, Isauro descubre a Evaristo sosteniendo relaciones sexuales con María.

5.3.4. Análisis de la secuencia SOI 2

A continuación, se presenta la descripción de los pulsos dramáticos de la secuencia SOI 2 (Tabla 18), así como el desglose de los elementos de la puesta en escena detectados (Tabla 19).

Tabla 18. *Pulsos dramáticos de la secuencia SOI 2*

Exterior. Playa – Noche.

<p>1. Evaristo e Isauro sentados uno junto al otro.</p> <p>Medium shot</p>	
<p>2. Isauro toma la mano de Evaristo.</p> <p>Medium shot</p>	
<p>3. Isauro utiliza la mano de Evaristo para acariciarse el rostro.</p> <p>Long shot</p>	
<p>4. Evaristo lo observa y sonríe.</p> <p>Close-up</p>	
<p>5. Isauro besa la mano de Evaristo.</p> <p>Extreme close-up</p>	
<p>6. Isauro lleva la mano de Evaristo a su entrepierna, éste se incomoda y le quita la mano.</p> <p>Medium shot</p>	
<p>7. Evaristo se levanta y se aleja de Isauro, pero se detiene y vuelve hacia él.</p> <p>Long shot</p>	








<p>8. Evaristo se agacha para estar a la altura de Isauro y lo besa.</p> <p>Close-up</p>	
<p>9. Evaristo le quita la camisa a Isauro y luego se retira la suya.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>10. Evaristo besa el pecho de Isauro.</p> <p>Medium shot</p>	
<p>11. Plano que resalta las manos de Evaristo en la espalda de Isauro.</p> <p>Extreme close-up</p>	
Exterior. Playa – Día.	
<p>12. Evaristo se encuentra recostado en la arena. Llega Isauro y se coloca arriba de él para darle un beso.</p> <p>Long shot</p>	
<p>13. Isauro y Evaristo se besan en el mar.</p> <p>Long shot</p>	
<p>14. Evaristo se nota confundido.</p> <p>Medium close-up</p>	

Tabla 19. *Desglose de la secuencia SOI 2*

Escenario	
Características del espacio	La secuencia se desarrolla en dos espacios de la playa, dentro del lugar antropológico constituido por la pareja.
Decoración	Fogata.
Utilería (props)	Mochila de Evaristo.
Iluminación	
Calidad	En la escena nocturna la iluminación es dura. En la escena de día la luz es suavizada por el cielo nublado.
Dirección	En la primera escena la iluminación principal se encuentra en el fondo de la imagen, detrás de los sujetos, lo que genera un efecto de contraluz. En las escenas diurnas la iluminación es superior.
Fuente	La escena nocturna es iluminada principalmente por la fogata. La escena diurna es iluminada de forma natural.
Color	En la escena nocturna se perciben un alto grado de saturación y contraste en los colores. En la escena diurna resaltan las tonalidades grisáceas del mar.
Personaje 1: Isauro	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario 1	Playera interior blanca, camisa blanca de manga larga, pantalón de manta y collar.
Vestuario 2	Pantalón de manta y collar.
Maquillaje y peinado	Cabello corto.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	No aplica.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	Besa la mano de Evaristo y se acaricia con ella. Besa a Evaristo.
Personaje 2: Evaristo	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario 1	Camisa blanca de manga corta, pantalón color gris oscuro, brazalete, botas y collar con la imagen de la Virgen de Guadalupe.
Vestuario 2	Short con diseño de cuadros y collar con la imagen de la Virgen de Guadalupe.
Maquillaje y peinado	Cabello corto y bigote.
Acciones y gesto	

Códigos formales de la masculinidad hegemónica	Cuando Isauro sostiene la mano de Evaristo y la acerca a su entrepierna, éste se suelta, mostrando una actitud de rechazo hacia ese acto homoerótico.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	Besa a Isauro.

La secuencia SOI 2 inicia en algún espacio escondido de la playa, dentro del lugar antropológico constituido por la pareja. Es de noche, la escena es iluminada por la fogata y por la luna, lo que genera un ambiente de privacidad y romántico, de acuerdo con las convenciones del género. Isauro viste una camisa blanca de manga larga, una playera interior blanca, un pantalón de manta y un collar. Evaristo viste una camisa blanca de manga corta, un pantalón color gris oscuro, un brazalete y un collar con la imagen de la Virgen de Guadalupe.

La privacidad que ofrece este espacio amatorio les permite a los personajes explorar sus sentimientos y reconocerse entre ellos. Isauro, quien apenas se está evangelizando, se muestra como una persona que no siente rechazo hacia los actos homoeróticos, no siente miedo de tocar la mano de Evaristo y acariciarse el rostro con ella. Por el contrario, Evaristo, quien es bilingüe y está evangelizado, muestra temor por experimentar sentimientos homoeróticos, como se percibe en el pulso dramático 6, incluso se levanta y se aleja del lugar, para después volver junto a Evaristo y besarlo. La escena posterior muestra a la pareja sentirse libre dentro del espacio que constituyeron, juegan en el mar y se besan.

En esta secuencia se presentan dos tipos de masculinidades que están en conflicto, por un lado, la masculinidad de Evaristo, que se relaciona con el proyecto hegemónico a partir de complicidad, pues en el pulso dramático 6 muestra rechazo hacia ese el homoerotismo, lo que lo posiciona cerca de la normativa de la masculinidad hegemónica.



La masculinidad de Isauro se relaciona con el proyecto hegemónico mediante la subordinación, pues el coqueteo hacia Evaristo contradice a los mandatos del heteropatriarcado.

5.3.5. Análisis de la secuencia SOI 3

A continuación, se presenta la descripción de los pulsos dramáticos de la secuencia SOI 3 (Tabla 20), así como el desglose de los elementos de la puesta en escena detectados (Tabla 21).

Tabla 20. Pulsos dramáticos de la secuencia SOI 3

Exterior. Playa – Día.	
<p>1. María narra en un flashback que vio a Isauro y Evaristo en un momento erótico.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>2. Isauro y Evaristo en el mar, mientras María los observa.</p> <p>Extreme long shot</p>	
Interior. Casa de María – Día.	
<p>3. María cuestiona a Evaristo —¿Estás arrepentido? —.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>4. —Sí me arrepiento María, ayúdame — Evaristo responde y se recarga en su pecho.</p> <p>Medium shot</p>	

<p>5. Evaristo le pide a María que jure que no le contará a nadie lo que vio.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>6. Evaristo se acerca y besa a María.</p> <p>Medium close-up</p>	
Exterior. Playa – Día.	
<p>7. Evaristo le dice a María que la ama, ella le responde lo mismo.</p> <p>Extreme close-up</p>	
<p>8. Isauro encuentra a María y Evaristo.</p> <p>Extreme long shot</p>	
<p>9. María le dice a Evaristo —Pero ya sonrío, extraño tu risa—.</p> <p>Extreme close-up</p>	
<p>10. Evaristo e Isauro discuten en zikril.</p> <p>Medium close-up</p>	
<p>11. Evaristo empuja a Isauro.</p> <p>Medium close-up</p>	





<p>12. Isauro golpea a Evaristo en la cara.</p> <p>Medium shot</p>	
<p>13. Evaristo empuja a Isauro y lo golpea repetidas veces en la cara, hasta que lo hace sangrar.</p> <p>Full shot</p>	
<p>14. Evaristo saca un cuchillo con la intención de herir a Isauro, sin embargo, se detiene.</p> <p>Close-up</p>	
<p>15. Isauro lo mira asustado.</p> <p>Close-up</p>	

Tabla 21. *Desglose de la secuencia SOI 3*

Escenario	
Características del espacio	Se muestran dos espacios, un espacio de la casa de María y un espacio de la playa, en el lugar antropológico de la pareja.
Decoración	No aplica.
Utilería (props)	Cuchillo de Evaristo.
Iluminación	
Calidad	En los planos al interior de la casa son iluminados con luz dura, mientras que al exterior la luz del sol se suaviza con la gran cantidad de nubes.
Dirección	En la escena al interior de la casa de María, los personajes son iluminados desde el fondo, a través de la ventana, generando un efecto similar al contraluz. En las escenas exteriores la iluminación es superior.

Fuente	En todas las escenas la iluminación principal es mediante luz natural.
Color	Predominan los colores fríos y opacos. El espacio tiende al color gris.
Personaje 1: Evaristo	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario 1	Pantalón color café, cinturón color negro y camisa color verde claro.
Vestuario 2	Pantalón color café, playera color azul oscuro, cinturón color negro, botas y collar con la imagen de la Virgen de Guadalupe.
Maquillaje y peinado	Cabello corto y bigote.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	Empuja a Isauro y lo golpea constantemente.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	No aplica.
Personaje 2: Isauro	
Apariencia	
Fisionomía	Hombre cisgénero, joven, delgado.
Vestuario	Playera interior blanca, camisa blanca, pantalón de manta, morral, sombrero, collar y botas.
Maquillaje y peinado	Cabello corto, sangre en la nariz.
Acciones y gesto	
Códigos formales de la masculinidad hegemónica	Golpea a Evaristo en la cara.
Códigos contradictorios a la masculinidad hegemónica	Rol sumiso en la pelea.

La secuencia SOI 3 se desarrolla en dos espacios, el primero es dentro de la casa de María y el segundo es el lugar antropológico de la pareja, en el cual ha entrado María, ahora como novia de Evaristo. En ambos espacios predominan los colores fríos y opacos, con tendencia al color gris. Los planos al interior de la casa de María son iluminados con luz dura, mientras que al exterior la luz del sol se suaviza con la gran cantidad de nubes.

La secuencia inicia con un plano flashback que presenta a María observando a Isauro y Evaristo en un momento erótico. Se hace un corte directo y aparece en pantalla un plano de María y Evaristo sentados frente a una ventana. Después de que María le contase todo lo que vio, Evaristo niega todo, su rostro muestra preocupación y acusa a Isauro de haberlo obligado a hacer eso. María le promete que no le dirá a nadie y le pregunta si está arrepentido. Evaristo le indica que está arrepentido mientras se recarga en pecho.

La segunda escena de desarrolla en la playa, en el lugar antropológico de la pareja en el que ahora ha entrado María, invitada por Evaristo. Esta invasión al espacio de la pareja hace que el lugar de fantasía (Deleyto, 2009) se rompa, así como la sensación y privacidad, lo que deja espacio para la violencia. Cuando Evaristo ve llegar a Isauro, discute con él y lo ataca a golpes, para demostrarle a María y a sí mismo que no es homosexual, ejerciendo un falso reconocimiento hacia Isauro y hacia sí mismo.

5.3.6. Interpretación global

Sueño en otro idioma es un largometraje que representa un MMPG particular, el cual es intersecado por la etnia. Desde una lectura poscolonial, sustentada en la crítica que hace la película a la dominación cultural y la discriminación heredadas de la colonización (Caballero, 2018), se puede interpretar que se hace una alegoría a la conquista de México y a la evangelización de las personas indígenas a través del personaje de María, cuyo nombre remite directamente a la Virgen María, madre de Jesús en la cosmovisión católica.

Lo anterior se deduce con base en la participación del personaje en el desarrollo de la trama, especialmente por su rol como antagonista de la relación Evaristo-Isauro. En su primer aparición, María invade el espacio que Evaristo e Isauro habían constituido como un lugar antropológico para su relación; posteriormente separa a la pareja, coqueteando con

Evaristo y discriminando a Isauro por no ser bilingüe, aludiendo que quien no habla español “parece como un animalito” (Contreras, 2017, secuencia SOI 1); días después, descubre a la pareja en un momento íntimo, por lo que juzga a Evaristo por sus actos homoeróticos, “¿Estás arrepentido?” le cuestiona, “Sí me arrepiento María, ayúdame” (Contreras, 2017, secuencia SOI 3), y se convierte en su salvadora que lo exime del pecado de la homosexualidad.

El papel narrativo del etalonaje o corrección de color juega un papel importante en la designación indirecta de las emociones (Haidar, 2006) en la trama. Los colores de las secuencias SOI 1 y 2 presentan mayor saturación e intensidad, así como una tonalidad cálida amarilla, representando la alegría. Mientras que en la secuencia SOI 3, en la que Evaristo es novio de María, los colores se perciben opacos y en tonalidades grises, lo que denota tristeza.

La pareja Evaristo-Isauro constituye su relación desde la heteronorma, visible en la apariencia, pues Evaristo tiene bigote e Isauro no. Lo anterior se refuerza desde la construcción de la masculinidad de cada uno. Evaristo practica su masculinidad buscando apegarse al proyecto hegemónico, en una relación de complicidad, mientras que Isauro practica su masculinidad desde la subordinación, parece no interesarse apegarse a la normativa hegemónica.

6. CONCLUSIONES

En el ámbito cinematográfico, la lente u objetivo es el dispositivo que permite dirigir la luz desde el exterior hacia el interior de la cámara para generar una imagen. Dependiendo de sus características, la lente puede definir qué elementos de la realidad entran en el cuadro, qué zonas se muestran nítidas y cuáles desenfocadas, entre otras decisiones que impactan en la representación e interpretación de la realidad. El heteropatriarcado funciona de manera similar a una lente, definiendo modelos mentales que establecen la manera en que se perciben los elementos de la realidad, así como su posición en tiempo y espacio.

El presente estudio sobre las representaciones de la pareja gay y sus espacios amorios en el cine mexicano contemporáneo, realizado a partir del análisis crítico del discurso cinematográfico con perspectiva de diversidad sexual y de género, aplicado a las películas *Quemar las naves* (2007), *Cuatro lunas* (2014) y *Sueño en otro idioma* (2017), evidencia el modelo mental heteronormado de pareja gay presente en la cinematografía de este país, al mismo tiempo que permite responder a los cuestionamientos que configuraron la presente investigación.

En este estudio se estableció como unidad de análisis a la pareja gay, entendida como aquella compuesta por dos hombres gays que decidieron establecer un vínculo erótico-afectivo, lo que permitió estudiar el fenómeno de la vinculación afectiva a partir de propuestas teóricas enfocadas en el individuo, así como otras enfocadas en los grupos de personas. Al escoger a la pareja gay como unidad de análisis, fue posible estudiar, por un lado, la subjetividad e identidad propia (Barker, 2005) de cada miembro de la pareja y, por el otro, la identidad social y el reconocimiento (Taylor, 2009) de un miembro hacia el otro,

así como la constitución de lugares antropológicos (Augé, 2000) que están cargados de sentido para ambos.

Para integrar el corpus del presente estudio, se hizo una selección de tres películas a partir de los siguientes criterios: que fueran largometrajes producidos en México después del año 2000; que estuvieran clasificados en *The Internet Movie Database* [IMDb] como filmes de ficción pertenecientes al género de romance, en alguno de sus subgéneros, comedia romántica o drama romántico; que la línea narrativa principal girase en torno a una pareja compuesta por dos hombres cisgénero, gays y jóvenes, cuya relación estuviese formada al inicio de la trama o que fuese a formarse a lo largo de la misma; y que hubiesen tenido exhibición en salas comerciales, ya que el concepto de modelo mental (van Dijk, 2016) se relaciona fuertemente con el número de personas que se exponen a un determinado discurso.

Los filmes seleccionados fueron: *Quemar las naves* (2007) de Francisco Franco, *Cuatro lunas* (2014) de Sergio Tovar Velarde y *Sueño en otro idioma* (2017) de Ernesto Contreras. La trama de cada uno de estas películas se ambienta en un espacio geográfico distinto: la ciudad provinciana (*Quemar las naves*), la metrópolis (*Cuatro lunas*) y el medio ambiente rural (*Sueño en otro idioma*). Así mismo, las tres películas fueron filmadas en diferentes estados de la república (Zacatecas, Ciudad de México y Veracruz).

De cada una de las películas mencionadas, se seleccionaron tres secuencias a partir de los siguientes criterios: una escena en la que se enfatizara la relación de poder entre los miembros de la pareja; una escena que mostrara a la pareja dentro del clóset, en su concepción como espacio amatorio; y una escena que mostrara a la pareja fuera del clóset.

Una de las principales limitantes de la presente investigación, relacionada con el corpus de análisis, fue la de encontrar películas que tuvieron exhibición en salas comerciales. Si bien existen algunas obras que abordan el amor gay, es común que su ruta de exhibición se limite a festivales y muestras especializadas para el público LGBTIQ+. Esta limitante permite constatar la necesidad de impulsar la creación audiovisual sobre temas relacionados con la comunidad LGBTIQ+ ya que, según el último anuario publicado por el Instituto Mexicano de Cinematografía, del 2017 al 2021 fueron producidos únicamente 36 largometrajes sobre diversidad sexual en el país, lo que representa el 4% de toda la producción de ese periodo (IMCINE, 2022, p. 132). A pesar de esta limitante, considero que el análisis de las tres películas que integran el corpus permitió visualizar la representación que el cine mexicano ha hecho del MMPG en un periodo de 10 años, del 2007 al 2017.

Una de las primeras aportaciones llevadas a cabo en el presente estudio se presenta en el capítulo 2, a través del desarrollo de una arqueología del MMPG que es representado en el cine mexicano. Partiendo de la primera representación de la pareja gay realizada en el grabado de Posada (Figura 1, p. 1), continuando con el grabado de José Clemente Orozco (Figura 6, p. 38), el mural de Diego Rivera (Figura 7, p. 40) y la pintura de Antonio Ruiz (Figura 8, p. 40). Siguiendo con la pintura de Manuel Rodríguez Lozano (Figura 9, p. 41), las fotografías de la revista *Alarma!* (Figuras 10.1 y 10.2, pp. 42-43) y las fotografías del Archivo Casasola (Figuras 11.1, 11.2 y 11.3, pp. 44-45). Estas representaciones permiten reconocer dos principales tipos de miradas sobre los hombres gays, la primera es aquella que los muestra fuera del clóset y utiliza la exageración de los estereotipos asociados a la

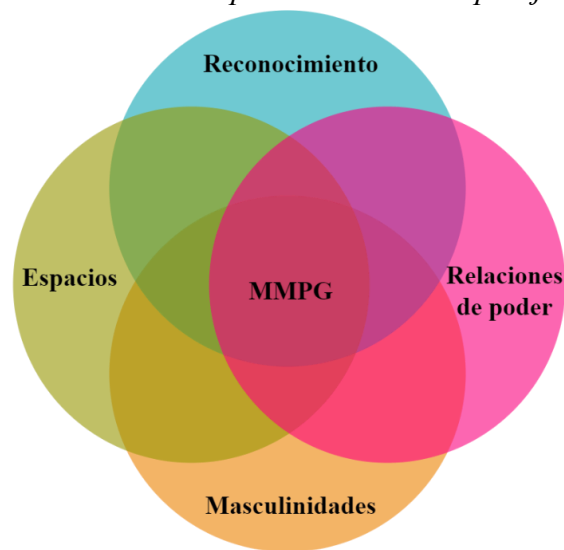
homosexualidad, y la segunda es aquella que los representa dentro del clóset, enfatiza el sentimiento de orgullo y otorgándole dignidad a la identidad gay.

Así mismo, en el capítulo 2 se estableció la cronología correcta de la representación de las personas gays en el cine mexicano, corrigiendo el equívoco común que otorgaba al personaje de Don Pedrito de *La casa del ogro* (Fernando de Fuentes, 1939) el crédito como el primer personaje gay en la historia de la cinematografía nacional, sin embargo, a partir de la revisión de la cartelera cinematográfica publicada por Amador & Ayala Blanco (1980), es posible acreditar que la primera representación ocurrió en *La tía de las muchachas* (Juan Bustillo Oro, 1938) con el personaje de Panchito, quien a diferencia de Don Pedrito, cuya orientación sexual es constituida desde la ambigüedad, Panchito expresa su identidad con valentía y dignidad.

Para llevar a cabo el estudio de las representaciones de la pareja gay se construyó un aparato analítico interdisciplinario, que reunió conceptos de los estudios de género, los estudios culturales y los estudios cinematográficos, así como las bases metodológicas del Análisis Crítico del Discurso (ACD). Para ello, cada secuencia fue dividida en escenas y éstas en pulsos dramáticos, posteriormente se hizo un desglose de los elementos de la puesta en escena detectados, y finalmente se llevó a cabo el análisis del discurso cinematográfico.

A partir del análisis del corpus, fue posible detectar que la representación cinematográfica del MMPG se realiza desde cuatro dimensiones (Figura 24) que se relacionan unas con otras: el espacio, el reconocimiento, las relaciones de poder y las masculinidades.

Figura 24
Dimensiones de la representación de la pareja gay



La dimensión espacial se estudió desde la metáfora del clóset, en donde se incluyeron los conceptos de heterotopía (Foucault, 1999), lugar antropológico y el no lugar (Augé, 2000). *Quemar las naves*, *Cuatro lunas* y *Sueño en otro idioma* presentan tres miradas sobre algunos espacios de los que se apropia el amor gay para subsistir en un entorno heteronormado. Juan y Sebastián se apropian de un espacio en el Cerro de la Virgen en donde constituyen su lugar antropológico; Fito y Leo establecen su espacio amatorio en el dormitorio de Fito; y Evaristo e Isauro generan un lugar antropológico en varias zonas de la playa. Por otro lado, es relevante la manera en que el espectador mira dentro de ese espacio, mientras en *Quemar las naves* y *Cuatro lunas* la cámara invade el espacio privado para observar a las parejas teniendo relaciones sexuales, en *Sueño en otro idioma* únicamente se muestra en pantalla el acto sexual de María y Evaristo; las relaciones sexuales de Isauro y Evaristo se sugieren, pero no se muestran.

En la dimensión del reconocimiento se estudia de qué manera son reconocidos los personajes por ellos mismos, por su pareja y por los demás. En este sentido, la mayor

coincidencia entre los tres filmes es que las parejas se reconocen mutuamente mientras están sus espacios amorosos, ya que, al salir de ellos, pueden emitir un falso reconocimiento a su pareja (*Cuatro lunas*) o negarle el reconocimiento a partir de la violencia (*Sueño en otro idioma*). En las tres películas los personajes femeninos se oponen al reconocimiento a la pareja: en *Quemar las naves*, Helena se contrapone a la vinculación afectiva entre Sebastián y Juan; en *Cuatro lunas*, Leo busca evitar que sus tíos lo reconozcan en el teatro, pues sus miradas podrían negarle el reconocimiento y sacarlo del clóset; en *Sueño en otro idioma*, María es quien entra al clóset de la pareja para cuestionar y negarle el reconocimiento a la pareja Isauro-Evaristo.

La dimensión de las masculinidades es amplia, pues incluye la relación de la masculinidad de cada personaje con el proyecto hegemónico, así como las prácticas que se reflejan en el cuerpo y se derivan del mismo (Connell, 2019) como es el acto sexual, ya que a diferencia de las parejas heterosexuales, a los hombres gays que conforman una pareja la sociedad parece exigirles que se definan con un rol específico, como pareja insertiva o receptiva. En *Cuatro lunas*, durante la escena del coito, se evidencia la falta de conocimiento en la copulación entre dos varones, mientras que en *Quemar las naves* y *Sueño en otro idioma* parece ser un acto instintivo. Por otro lado, en *Cuatro lunas* se presenta un personaje *power bottom*, lo cual cuestiona la visión heteronormada que posiciona a la pareja insertiva como dominante y a la receptiva como sumiso, pues se invierte el rol.

La dimensión de las relaciones de poder se interseca con las masculinidades en el establecimiento de la pareja insertiva y la pareja receptiva en el acto sexual. Por otro lado, en esta dimensión también se estudió la construcción de las parejas desde la heteronorma,

encontrando que las tres parejas analizadas presentan diferencias corporales importantes que los distinguen y los acercan al proyecto de la masculinidad o al de la feminidad. En *Quemar las naves* Sebastián tiene cabello largo y Juan cabello corto; en *Cuatro lunas* Fito tiene cabello negro rizado y Leo cabello rubio lacio y barba; en *Sueño en otro idioma*, Evaristo tiene bigote e Isauro no. En las tres películas coincide que el hombre más cercano a los estereotipos del proyecto hegemónico, es quien ejerce el poder y el rol dominante.

Por otra parte, el análisis de *Quemar las naves* permitió explorar la situación del modelo mental de pareja gay en la primera década de este siglo. Aparentemente es un modelo mental cercano a *Doña Herlinda y su hijo* pues la representación desde la heteronorma se hace evidente en la cercanía de uno de los miembros de la pareja al proyecto de la masculinidad hegemónica, mientras el otro se construye desde las expectativas atribuidas culturalmente al género femenino, como lo es el cabello largo, el sentir miedo, menor capacidad deportiva, entre otras. Por su parte, el análisis de *Cuatro lunas* permitió visualizar la evolución de ese modelo mental, basado en un mayor reconocimiento que se había logrado en los espacios públicos, sobre todo en la Ciudad de México. Por lo tanto, más allá de un rechazo o un no reconocimiento de otros hacia la pareja, la película evidencia un falso reconocimiento de Leo para sí mismo, mientras Fito muestra totalmente su orgullo. Finalmente, el análisis de *Sueño en otro idioma* permitió visualizar el MMPG cuando existe una intersección con la etnia, pues la colonización, especialmente la evangelización, ha instaurado algunos modelos mentales sobre el amor, los cuales pueden ser cuestionados desde posturas decoloniales. Por otro lado, el amor gay en las comunidades indígenas es una cuestión que necesita mayor representación desde una perspectiva decolonial.

Algunas cuestiones que quedan pendientes para futuras investigaciones son el estudio de la pareja lésbica, bisexual, pansexual y de otras orientaciones sexuales como unidad de análisis, por otro lado, el estudio de parejas de adultos y adultos mayores¹⁷ que permitan reconocer sus historias y cuestiones específicas como las paternidades y maternidades, así mismo, es importante realizar el estudio de representaciones sobre las vinculaciones afectivas mayores a dos personas.

¹⁷ De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (OMS), las personas adultas mayores son aquellas que tienen más de 60 años de vida. Este grupo etario se caracteriza por la disminución de su capacidad intrínseca asociada al envejecimiento. (Naciones Unidas, 2022; OMS, 2017)

BIBLIOGRAFÍA

- Abud Armendáriz, A. (2021). Martirio homosexual: paralelismos en la visualización de San Sebastián. *MAGOTZI Boletín Científico de Artes Del IA*, 9(17), 36–43.
<https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/article/download/6308/7709/>
- AFP. (2007). *En cinco años han sido asesinadas 1.000 personas por homofobia en México*. Enkidu.
https://web.archive.org/web/20070707054604/http://enkidumagazine.com/art/2007/100507/e_1005_003_a.htm
- Amador, M. L., & Ayala Blanco, J. (1980). *Cartelera cinematográfica 1930-1939* (1ª ed.). Filmoteca de la UNAM.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (M. Mizraji (Trad.); 1ª ed.). Editorial Gedisa.
- Ávila, E. (2022). *Congreso de Veracruz aprueba el matrimonio igualitario*. El Universal.
<https://www.eluniversal.com.mx/estados/congreso-de-veracruz-aprueba-el-matrimonio-igualitario>
- Barker, C. (2005). *Cultural studies: theory and practice* (2ª ed.). SAGE Publications.
- Barría, C. (2009). *México DF: aprueban matrimonio gay*. BBC Mundo.
https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2009/12/091221_2340_mexico_gay_gm#:~:text=La capital mexicana se convirtió,una reforma al Código Civil.
- Bastidas, S. (2012). México: el sexenio solitario de Felipe Calderón. *Política Exterior*, 26(148), 94–101. <https://www.jstor.org/stable/41702701>

- Beauvoir, S. (1956). *The second sex* (H. Parshley (ed.); 1ª ed.). Jonathan Cape. (Original publicado en 1949).
- Bimbi, B. (2020). *El final del clóset. Lesbianas, gays, bisexuales y trans en el siglo XXI* (1ª ed.). Ediciones Proceso.
- Blanco, J. J. (1990). Ojos que da pánico soñar. En J. J. Blanco, *Función de medianoche: ensayos de literatura cotidiana* (1ª ed., pp. 181–190). Biblioteca ERA.
- Bobadilla Domínguez, J. (2015). *Mercado rosa en Aguascalientes. De la preferencia sexual a las preferencias de consumo* (2ª ed.). Universidad Autónoma de Aguascalientes. https://editorial.uaa.mx/docs/ve_mercado_rosa.pdf
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2003). *Arte cinematográfico* (6ª ed.). McGraw-Hill Interamericana.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (1ª ed.). Gedisa Editorial.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (1ª ed.). Routledge.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género* (1ª ed.). Ediciones Paidós Ibérica.
- Caballero, J. (2018). *Sueño en otro idioma aborda el rescate de una lengua y un amor*. Periódico La Jornada. <https://www.jornada.com.mx/2018/04/21/espectaculos/a07n1esp>
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film* (1ª ed.). Paidós.
- Castells, M. (2008). *The New Public Sphere: Global Civil Society, Communication*

- Networks, and Global Governance. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 616(Mar., 2008), 78–93. <https://www.jstor.org/stable/25097995>
- Churchill, D. (2009). The Queer Histories of a Crime: Representations and Narratives of Leopold and Loeb. *Journal of the History of Sexuality*, 18(2), 287–324. <https://www.jstor.org/stable/40663354>
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (2015). *Violencia contra Personas Lesbianas, Gay, Bisexuales, Trans e Intersex en América*. <http://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/violenciapersonaslgbti.pdf>
- Connell, R. (2019). *Masculinidades* (2ª ed.). Programa Universitario de Estudios de Género: UNAM.
- De la Mora, S. (2016). Lo queer en el cine clásico mexicano de Arturo de Córdova. En A. De los Reyes (Coord.), *Miradas al cine mexicano. Vol. 2* (1ª ed., pp. 41–59). Instituto Mexicano de Cinematografía.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. horas y HORAS.
- Deleyto, C. (2009). *The secret life of romantic comedy* (1ª ed.). Manchester University Press.
- Dirks, T. (s.f.). *Romance Films*. Filmsite. <https://www.filmsite.org/romancefilms.html>
- Durán Manso, V. (2016). La representación del deseo en el cine de Tennessee Williams: homosexualidad masculina frente al Código Hays. *Femeris*, 1(1–2), 58–73. <https://doi.org/10.20318/femeris.2016.3227>

- Dyer, R., & McDonald, P. (2001). *Las estrellas cinematográficas* (1ª ed.). Paidós.
- Fairclough, N. (1985). Critical and descriptive goals in discourse analysis. *Journal of Pragmatics*, 9, 739–763.
- Fairclough, N. (1993). *Discourse and social change* (1ª ed.). Polity Press.
- Festival Internacional de Cine de Morelia. (s.f.). *Francisco Franco Alba*. Directorio de Realizadores Mexicanos FICM. Recuperado el 30 de noviembre de 2021, de <https://www.directoriorealizadoresficm.com/realizadores/alba-francisco-franco/>
- Field, S. (1995). *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso* (1ª ed.). Plot.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber* (U. Guiñazú (Trad.); 25ª ed.). Siglo XXI editores. (Original publicado en 1976).
- Foucault, M. (1999). Espacios diferentes. En Á. Gabilondo (Ed.), *Estética, ética y hermenéutica* (1ª ed., pp. 431–442). Ediciones Paidós Ibérica.
- Franco, F. (2007). *Quemar las naves*. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE); Las Naves Producciones.
- Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, 1990(25/26), 56–80.
<https://www.jstor.org/stable/466240>
- Freitas, J., Rosenzvit, M., & Muller, S. (2016). Automatización del Test de Bechdel-Wallace. *Ética y Cine Journal*, 6(3), 35–40.
https://journal.eticaycine.org/IMG/pdf/jeyc_noviembre_2016_06_bechdel.pdf

- García, R. (s.f.). *¿Qué son los PRONACES?* Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología [CONACYT]. <https://conacyt.mx/que-son-los-pronaces/>
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología* (1ª ed.). Ediciones Paidós Ibérica.
- GLAAD. (2021). *The Vito Russo Test*. Sitio Web de GLAAD. <https://www.glaad.org/sri/2021/vito-russo-test>
- Gobierno de México. (s.f.). *Patio de las fiestas. Planta baja*. Secretaría de Educación Pública. Recuperado el 24 de mayo de 2022, de https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/pf_2n
- Gobierno de México. (2017). *Avances y resultados 2017 del Programa Especial de los Pueblos Indígenas 2014-2018*. <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/304378/PEI-avances-y-resultados-2017.pdf>
- González Moreno, O. (2009). La ciudad en el cine mexicano: (1940-1980) cuatro décadas de nota roja y sociodrama nacional. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 21(1). <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18111521029>
- Granados, P. (2020). Prólogo. En B. Bimbi (Ed.), *El final del clóset* (1ª ed., pp. 11–16). Ediciones Proceso.
- Guillén, B. (2021). *Yucatán aprueba el matrimonio igualitario con una amplia mayoría*. El País. <https://elpais.com/mexico/2021-08-26/yucatan-aprueba-el-matrimonio-igualitario-con-una-amplia-mayoria.html>

Habermas, J., Lennox, S., & Lennox, F. (1974). The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964). *New German Critique, Autumn, 19(3)*, 49–55.

<https://www.jstor.org/stable/487737>

Haidar, J. (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos* (1ª ed.). Universidad Nacional Autónoma de México.

Haros, C. (2021). *[Video] 2021, el año del matrimonio igualitario en México*. El Sol de Durango. <https://www.elsoldedurango.com.mx/republica/video-2021-el-ano-del-matrimonio-igualitario-en-mexico-7641609.html#:~:text=En el 2022 se espera,aún continúa en el país.>

Hayward, S. (2001). *Cinema Studies: The Key Concepts* (2ª ed.). Routledge.

Hernández, T. (2011). El Partido Acción Nacional y la democracia cristiana. *Perfiles Latinoamericanos, 19(37)*, 113–138.

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-76532011000100005)

[76532011000100005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-76532011000100005)

Hill Collins, P., & Bilge, S. (2016). *Intersectionality* (1ª ed.). Key concepts (Polity Press).

Instituto Mexicano de Cinematografía. (2011). *Anuario estadístico de cine mexicano 2010* (1ª ed.). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / IMCINE.

<http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2010.pdf>

Instituto Mexicano de Cinematografía. (2022). *Anuario estadístico de cine mexicano 2021* (1ª ed.). Secretaría de Cultura / IMCINE.

<http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2021.pdf>

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s.f.-a). *Inocencio III aprueba la Regla de la Orden de Hermanos Menores*. Mediateca INAH. Recuperado el 1 de diciembre de 2021, de

https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3522

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s.f.-b). *La estigmatización*. Mediateca INAH. Recuperado el 1 de diciembre de 2021, de

https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3528

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s.f.-c). *San Cristóbal*. Mediateca INAH. Recuperado el 1 de diciembre de 2021, de

https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3468

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s.f.-d). *Virgen del Apocalipsis*. Mediateca INAH. Recuperado el 2 de diciembre de 2021, de

https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3474

International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts Houston.

(s.f.). *Los rorros fachistas : Mancebos eruditos y poetas, corresponsales de periódicos burgueses y comisionados por algunas Secretarías de Estado para agasajar a sus “cuates” de la Nueva “Italia”, a su vuelta de Veracruz se reúnen para hacer añoranzas*. Documents of Latin American and Latino Art. Recuperado el 24 de marzo de 2022, de

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/764098#?c=&m=&s=&cv=&xywh=395%2C870%2C2632%2C1473>

Internet Movie Database. (s.f.-a). *Cuatro lunas*. IMDb. Recuperado el 7 de abril de 2022,

de <https://www.imdb.com/title/tt2260850/>

Internet Movie Database. (s.f.-b). *Quemar las naves*. IMDb. Recuperado el 30 de noviembre de 2021, de https://www.imdb.com/title/tt1125914/?ref_=fn_al_tt_2

Internet Movie Database. (s.f.-c). *Sueño en otro idioma*. IMDb. Recuperado el 7 de abril de 2022, de <https://www.imdb.com/title/tt3278224/>

Jeffreys, S. (1996). *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana* (1ª ed.). Ediciones Cátedra.

Kimmel, M. (1989). Rethinking “Masculinity” New Directions in Research. In M. Kimmel (Ed.), *Changing men* (1ª ed., pp. 9–24). SAGE Publications.

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine* (1ª ed.). Ediciones Akal.

Kushnick, H. (2010). In the Closet: A Close Read of the Metaphor. *American Medical Association Journal of Ethics*, 12(8), 678–680.

<https://doi.org/10.1001/virtualmentor.2010.12.8.mnar1-1008>

Lamas, M. (2013). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría “género.” En M. Lamas (Ed.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (1ª ed., pp.

327–366). Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.

Lear, J. (2006). La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico El Machete. *Signos Históricos*, 15, 108–147.

<http://www.scielo.org.mx/pdf/sh/v9n18/1665-4420-sh-9-18-108.pdf>

Lerner, G. (1986). *The creation of patriarchy* (1ª ed.). Oxford University Press.

López, M. (2013). La producción de una utopía o secretos para elaborar campanas. Notas

- sobre el conocimiento cinematográfico y las escuelas de cine. En *Enseñanza de la cinematografía* (1st ed., pp. 7–17).
- Lorde, A. (2003a). Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo. En A. Lorde (Ed.), *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias* (1ª ed., pp. 115–120). horas y HORAS.
- Lorde, A. (2003b). Usos de lo erótico: lo erótico como poder. En A. Lorde (Ed.), *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias* (1ª ed., pp. 37–46). horas y HORAS.
- Martin, M. (2002). *Lenguaje del cine* (1 ed.). Editorial Gedisa.
- Maza Pérez, M. (2022). El enorme clóset de Doña Herlinda. En R. Laguna & A. Ortega (Coords.), *Otras formas de ser. Masculinidades diversas en el cine mexicano contemporáneo* (1ª ed., pp. 57–69). Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México.
- McKee, R. (2018). *El guión Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (16ª ed.). Alba Editorial.
- Mercader Martínez, Y. (2006). La construcción de la identidad homosexual masculina en el cine mexicano. En *Anuario de investigación 2005* (1ª ed., pp. 249–269). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Monsiváis, C. (1999). *Rostros del cine mexicano* (3ª ed.). Américo Arte Editores.
- Monsiváis, C. (2004). *Salvador Novo: Lo marginal en el centro* (2ª ed.). Ediciones Era.
- Monsiváis, C. (2010). *Que se abra esa puerta* (1ª ed.). Paidós.
- Motta, M. (2017). *Are 'gay' and 'homosexual' the same? Here's what we found*. The

Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2017/05/22/are-gay-and-homosexual-the-same-heres-what-we-found/>

Naciones Unidas. (s.f.). *La Agenda para el Desarrollo Sostenible*.

<https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/development-agenda/>

Naciones Unidas. (2017). *Día Internacional de los Pueblos Indígenas 2017*. United

Nations. <https://www.un.org/development/desa/indigenous-peoples-es/2017/07/20/dia-internacional-de-los-pueblos-indigenas-2017/>

Naciones Unidas. (2018). *La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: una oportunidad para América Latina y el Caribe (LC/G.2681-P/Rev.3)*.

https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40155/24/S1801141_es.pdf

Naciones Unidas. (2022). *OMS dejará de utilizar el término “vejez.”* Naciones Unidas

México. <https://mexico.un.org/es/169085-oms-dejara-de-utilizar-el-termino-vejez>

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad* (1ª ed.). Paidós.

Novo, S. (2008). *La estatua de sal* (1ª ed.). Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1998).

Núñez Noriega, G. (2011). Hombres indígenas, diversidad sexual y vulnerabilidad al VIH-Sida: una exploración sobre las dificultades académicas para estudiar un tema emergente en la antropología. *Desacatos*, 35, 13–28.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1607-050X2011000100002&script=sci_abstract&tlng=es

Núñez Noriega, G. (2016). Los estudios de género de los hombres y las masculinidades.

- Culturales*, 4(1), 9–31. <http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/305>
- Okin, S. M. (2009). Gender, the Public, and the Private. En A. Phillips (Ed.), *Feminism and Politics* (1ª ed., pp. 116–141). Oxford University Press. (Original publicado en 1998).
- Olmedo, R. (2020). Derechos y diversidad sexual en México. El caso del matrimonio igualitario. *Crítica y Resistencias. Revista de Conflictos Sociales Latinoamericanos*, 11, 26–46. <https://www.criticayresistencias.com.ar/revista/article/view/162/314>
- Ordóñez, A. (2018). La Ciudad de México frente a las familias lgbttti. Ocho años de avances y pendientes. *Dfensor, Revista de Derechos Humanos*, 6, 4–11. https://cdhcm.org.mx/wp-content/uploads/2018/10/dfensor_06_2018.pdf
- Organización Mundial de la Salud. (s.f.). *Salud adolescentes y jóvenes*. Todas Las Mujeres Todos Los Niños. Recuperado el 16 de marzo de 2022, de <https://www.everywomaneverychild-lac.org/areas-de-trabajo/salud-adolescentes-jovenes/#:~:text=La Organización Mundial de la,la niñez a la adultez.>
- Organización Mundial de la Salud. (2017). *La salud mental y los adultos mayores*. Centro de Prensa. <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/la-salud-mental-y-los-adultos-mayores>
- Palhares, H. (28 de junio de 2021). *Los paranoicos de Antonio Ruiz, “El Corcito”* [Conferencia]. Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, México. <https://www.facebook.com/watch/?v=135025982066381>
- Rich, A. (1896). Invisibility in Academe. En A. Rich (Ed.), *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose* (1ª ed.). Norton & Company.

Rubio Aurióles, E. (1994). Introducción al estudio de la sexualidad humana. En M. Porrúa (Ed.), *Antología de la sexualidad humana I* (1ª ed., pp. 17–46). Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.

Sánchez, R. (1994). *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento* (1ª ed.). Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Schuessler, M. (2010). Vestidas, locas, mayates y machos. Historia y homosexualidad en el cine. En M. Schuessler & M. Capistrán (Eds.), *México se escribe con J: Una historia de la cultura gay* (1ª ed., pp. 150–166). Editorial Planeta Mexicana.

Schulz-Cruz, B. (2008). *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío 1970-1999* (1ª ed.). Distribuciones Fontamara.

Sedgwick, E. K. (1998). *Epistemología del armario* (T. Bladé Costa (Trad.); 1ª ed.). Ediciones de la Tempestad.

Sejer, L. (1991). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente* (4ª ed.). Ediciones Rialp.

Sentis, V. (2019). *Amor, sexo y relaciones de pareja: Una visión evolucionista de una fantasía colectiva* (1ª ed.). RIL editores.

Snyder, B. (2010). *¡Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guión* (1ª ed.). Alba Editorial.

Solís, J. [MUNALmx]. (7 de octubre de 2013). *Platicame una obra. Manuel R. Lozano.*

"Retrato de Salvador Novo", 1924 [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=njN73EXmv0A>

Sternberg, R. (1989). *El triángulo del amor. Intimidación, amor, compromiso* (1ª ed.). Paidós.

Subouraud, F. (2010). *La adaptación. El cine necesita historias* (1ª ed.). Paidós.

Tasker, Y. (2011). Enchanted (2007) by Postfeminism: Gender, Irony and the New Romantic Comedy. En H. Radner & R. Stringer (Eds.), *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema* (1ª ed., pp. 67–79). Routledge.

Taylor, C. (2009). *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”* (2ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

van Dijk, T. (2003). La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad. En R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (1ª ed., pp. 143–177). Gedisa Editorial.

van Dijk, T. (2016). *Discurso y conocimiento: una aproximación sociocognitiva* (1ª ed.). Editorial Gedisa.

Vargas Cervantes, S. (2011). El que ríe al último, ríe mejor: “mujercitos” en la nota roja durante los años setenta en México. En G. Martínez-Zalce, W. Straw, & S. Vargas Cercantes (Eds.), *Aprehendiendo al delincuente. Crimen y medios en América del Norte* (1ª ed., pp. 35–52). Universidad Nacional Autónoma de México; McGill University.

Vázquez Parra, J. (2021). Las olas del movimiento LGBTIQ+. Una propuesta desde la historiografía. *Revista Humanidades*, 11(2). <https://doi.org/10.15517/h.v11i2.47311>

Villegas, M., & Mallor, P. (2017). *Parejas a la carta: Las relaciones amorosas en la*

sociedad posmoderna (1ª ed.). Herder.

Warner, M. (1991). Introduction: Fear of a Queer Planet. *Social Text*, 29, 3–17.

<http://www.jstor.org/stable/466295>

Weston, J. (1996). *Directing actors: creating memorable performances for film and television* (1ª ed.). Michael Wiese Productions.

Wodak, R. (2003). De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos. En R. Wodak & M. Meyer (Comp.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (1ª ed., pp. 17–33). Editorial Gedisa.

FILMOGRAFÍA

- Buñuel, L. (Director). (1953). *Él* [Película]. Producciones Tepeyac, S.A.
- Buñuel, L. (Director). (1955). *Ensayo de un crimen* [Película]. Alianza Cinematográfica Española.
- Bustillo Oro, J. (Director). (1938). *La tía de las muchachas* [Película]. Oro Films; Producciones Grovas.
- Bustillo Oro, J. (Director). (1950). *El hombre sin rostro* [Película]. Oro Films.
- Contreras, E. (Director). (2017). *Sueño en otro idioma* [Película]. Revolver Amsterdam; Agencia SHA; Alebrije Cine y Video.
- De Fuentes, F. (Director). (1939). *La casa del ogro* [Película]. Compañía Mexicana de Películas.
- Del Villar, F. (Director). (1971). *La primavera de los escorpiones* [Película]. Del Villar Films.
- Dmytryk, E. (Director). (1959). *Pueblo fantasma (Warlock)* [Película]. 20th Century Fox.
- Fleischer, R. (Director). (1959). *Impulso criminal (Compulsion)* [Película]. Darryl F. Zanuck Productions.
- Franco, F. (Director). (2007). *Quemar las naves* [Película]. Instituto Mexicano de Cinematografía; Las Naves Producciones.
- Friedkin, W. (Director). (1970). *Los chicos de la banda (The Boys in the Band)* [Película]. Cinema Center Films; Leo Films.

Gavaldón, R. (Director). (1947). *La diosa arrodillada* [Película]. Panamerican Films S.A.

Hermosillo, J. H. (Director). (1975). *El cumpleaños del perro* [Película]. Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE); Dasa Films S.A.

Hermosillo, J. H. (Director). (1977). *Matinée* [Película]. CONACINE, Directores Asociados, S. A.

Hermosillo, J. H. (Director). (1985). *Doña Herlinda y su hijo* [Película]. Clasa Films Mundiales.

Hermosillo, J. H. (Director). (2003). *El malogrado amor de Sebastián* [Película]. Producciones Alfa Audiovisual S.A. de C.V.

Hitchcock, A. (Director). (1948). *La soga (Rope)* [Película]. Warner Bros; Transatlantic Pictures.

Lee, A. (Director). (2005). *Secreto en la montaña (Brokeback Mountain)* [Película]. Focus Features; River Road Entertainment; Alberta Film Entertainment; Good Machine.

Mariscal, A. (Director). (1972). *Los marcados* [Película]. Producciones Águila.

Mathias, S. (Director). (1997). *Bent* [Película]. Channel Four Films; NDF Inc.; Ask Kodansha Co. Ltd.; The Arts Council of England.

Ray, N. (Director). (1954). *Mujer pasional (Johnny Guitar)* [Película]. Republic Pictures (I).

Ripstein, A. (Director). (1978). *El lugar sin límites* [Película]. Conacite Dos.

Tovar, S. (Director). (2014). *Cuatro lunas* [Película]. ATKO Films; Los Güeros Films.

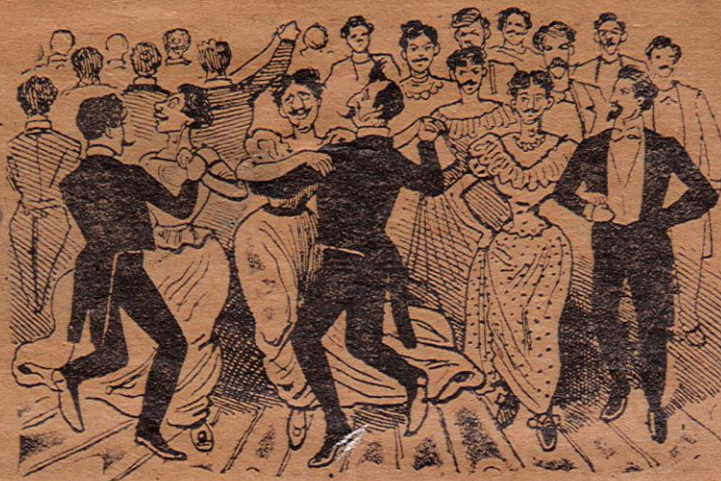
ANEXO

Reproducción de una hoja volante con el grabado de Posada.
Recuperada del Museo José Guadalupe Posada (Aguascalientes, México).

EL BAILE DE LOS 12

Aprehensión de hombres vestidos de mujeres

EL PUEBLO LES SILBA Y APEDREA.



(NOTICIA TOMADA DEL N° 1830 DEL DIARIO "EL POPULAR")

El Oficial de la Gendarmería Montada Don Miguel Sánchez que estuvo nombrado de servicio extraordinario el domingo último en la plazuela de la Candelaria de los Patos, tuvo conocimiento como á las siete y media de la noche, de que en la casa que forma esquina de las calles 4^a de las Palomas y la Coyuya, se estaba verificando un baile por el estilo del que la policía sorprendió en la calle de la Paz, en donde fueron aprehendidos cuarenta y un individuos, con la diferencia de que en el que se trata hoy eran doce: una mitad vestidos de mujeres, y la otra mitad en su traje masculino. Los que llevaban ropa de mujer tenían también todos los adorno-los y adornos del sexo femenino.

Alarmado el Oficial por tamaña desvergüenza, acudió presuroso con el fin de ver si le era posible conseguir la aprehensión de aquellos individuos.

Cuando llegó el oficial á la citada casa, propiedad de Doña Micaela Jiménez, el citado señor escuchó ruido como de gente alarmada, suponiéndose que alguien había dado aviso de la llegada de la policía, y que emprendía la fuga.

Ignoraba el Oficial Sánchez que la mencionada casa con motivo de las Obras del Drenaje, que pasaron por la casa derrumbándose una parte de ella había quedado con dos salidas y penetrando por una de ellas llegó hasta el patio de la casa en donde se efectuaba el baile, viendo el oficial que se escapaban por la puerta contraria á la que le sirvió de entrada cuatro individuos vestidos con trajes de mujeres, con chinos y con choclos.

A mano tenía á dos más, vestidos también con enaguas, chaqueta, corsé y chales, teniendo aretes y fleco rizado.

Las parejas de estas bailarinas emprendieron la fuga también, y el oficial se contentó con aprehender á aquellos que tuvo á su alcance, pues le fué imposible conseguir más dado que iba solo y que habiendo cerrado una puerta para que no se le escaparan aquellos individuos, pudieron salir por la que dá á la Coyuya escondiéndose tal vez en algunos de los cachitriles que hay por el rumbo de San Lázaro.