

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

La representación social de la identidad homosexual y transgénero en los personajes del cine mexicano de 1980; el caso de dos películas: El lugar sin límites y Doña Herlinda

TRABAJO RECEPCIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

P R E S E N T A :

JONATHAN ANGEL ZACARIAS GARCÍA

DIRECTOR

LIC. ERNESTO GUIJOSA HERNÁNDEZ

Ciudad de México, agosto de 2021.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

*Para los que defendieron
con su vida los derechos de
la comunidad LGTBTTI+.*

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que han contribuido al proceso y conclusión de este trabajo recepcional. Primeramente, quiero agradecer a mi alma máter; la Universidad Autónoma de la Ciudad de México por brindarme todo los recursos para poder llegar a este nivel profesional. También, agradezco a la Coordinación de Servicios Estudiantiles por apoyarme en la impresión y empastado de este trabajo recepcional. A cada uno de los profesores que me dieron clase por los aprendizajes compartidos. A Miguel Angel García Cueto, por su sabiduría y por apoyarme en la corrección de estilo de esta tesis. Agradezco especialmente a mi director Ernesto Guijosa Hernández, por todo su asesoramiento, tiempo, apoyo y conocimientos sobre el tema.

A la profesora Deniss Gutiérrez por su tiempo en la entrevista y por compartir sus conocimientos sobre baile español. A César González, Martín Lira, Giovani Manuel Román, Alfredo Noguez, Ale Merino y Carlos Enrique por su experiencial personal en el tema y por tomarse el tiempo para los grupos de discusión y entrevistas.

Agradezco a mis padres, en especial a mi mamá; Andrea García Flores, por confiar en mí, por su paciencia, por su apoyo incondicional y por ser un motor en mi vida para seguir adelante. A mis abuelos por motivarme a seguir mis metas personales.

A Jazmín Padilla y Fernanda Nava por su apoyo emocional y por creer en mí. A mis colegas y excompañeros de clase; Mónica, Abraham, Ismael, Paola y Fernanda. Y a todos los que en algún momento de mi vida estuvieron aportando sus ideales para este trabajo y que ahora ya no están.

Gracias a todos ustedes, son los responsables de este logro, y de que mi formación profesional y personal haya sido una experiencia enriquecedora y muy satisfactoria.

Gracias a la vida y al universo por este nuevo triunfo, gracias a todas las personas que me apoyaron y creyeron en la realización de esta tesis.

No es difícil ver que detrás de cada representación discriminatoria en una telenovela o programa “cómico”, existen juicios de valor, prejuicios, mitos culturales, y tabúes que reflejan la mayoría de las veces un discurso moralista, en cuyo mensaje se antepone el “deber ser”, “lo correcto” y un ideal, que lejos de responder a la norma, juzga y excluye a los que no entran en esa realidad construida.

José Antonio Medina Trejo
(Representación social de los homosexuales en los medios de comunicación, pág. 27)

INDICE

	Pág.
Introducción	1
CAPÍTULO 1. “El proceso de inclusión de personajes LGBTTT+ en el cine mexicano”	
1.1. Breve historia del cine en México	4
1.2. El movimiento LGBTTT+ en México	17
1.3. Cine de temática LGBTTT+ en México	25
CAPÍTULO 2. “El enfoque estructuralista en comunicación y los códigos cinematográficos de representaciones sociales”	
2.1. El aspecto sociocultural de la comunicación y sus enfoques de estudio....	30
2.2. El enfoque estructuralista en el estudio de los signos: primeras contribuciones teóricas	32
2.3. La relación dialéctica cultura – comunicación	39
2.4. El cine como referente cultural	41
2.4.1. Los códigos cinematográficos	42
2.4.2. La construcción de personajes en el discurso cinematográfico.....	43
2.4.3. Los elementos estéticos en el discurso cinematográfico	46
2.5. Las representaciones sociales	49
CAPÍTULO 3. “La identidad colectiva y su relevancia en la diversidad sexo-genérica”	
3.1. El interaccionismo simbólico de George Mead	52
3.2. La identidad colectiva como un proceso intrapersonal.....	53
3.3. La diferencia conceptual entre sexo y género	55
3.3.1. La diversidad sexo-genérica	57
CAPÍTULO 4. “Estrategia metodológica”	61
4.1. Muestra	62
4.2. Instrumentos y técnicas de investigación	68
CAPÍTULO 5. “La interpretación simbólica de los personajes; homosexual y transgénero, en el cine mexicano de 1980”	70
Reflexiones Finales	88
Referencias	95
Anexos	101

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación se centra en analizar las formas de representación social que existen en torno a la identidad homosexual y *transgénero* presentadas en el cine mexicano de 1980, empleando el análisis semiótico como método cualitativo. Este estudio parte del supuesto inicial de que, dichas identidades se encuentran estereotipadas bajo el discurso cinematográfico de la época, que, por cierto, sigue vigente y se pueden ver expuestas en algunas producciones audiovisuales actuales.

Asimismo, esta investigación tiene como principal objetivo; describir las formas en las que se caracteriza a los personajes; homosexual y *transgénero*, en el discurso cinematográfico de los años ochenta. Y de forma específica se propone; identificar las características narrativas que definen la identidad homosexual y *transgénero*, además de, evidenciar la forma en la que se representa estéticamente la identidad de los personajes en el cine mexicano de la época.

La importancia de estudiar este tema en particular radica en que las representaciones de la homosexualidad y *transgeneridad* vigentes en el discurso cinematográfico de hoy en día, están basada en las representaciones estereotipadas de los primeros personajes LGBTTT+ del cine mexicano. En nuestro país han surgido diversos trabajos referentes al tema de la representación social, sin embargo, la forma de abordar el asunto es muy variada. Por el contrario, este trabajo de investigación se centra específicamente en el análisis de la representación homosexual y *transgénero* de la cinematografía mexicana de 1980, un tema muy poco trabajado actualmente.

Inicialmente, en el capítulo 1 se introducen las cuestiones históricas sobre el proceso de inclusión de los primeros personajes LGBTTT+ en el cine mexicano. A su vez, esta sección ofrece un breve repaso contextual sobre la historia del cine mexicano, también, aborda el surgimiento y desarrollo del movimiento LGBTTT+ en México para que finalmente el capítulo concluya con exponer las primeras producciones filmicas mexicanas en incluir, o insinuar, a personajes homosexuales o travestis.

En el capítulo 2 se abordan las propuestas teóricas básicas que sustentan el objeto de estudio. Se parte por entender la comunicación desde diversos enfoques socioculturales, hasta presentar las primeras propuestas teóricas y enfoques comunicativos. También se aborda el asunto del cine como referente para entender la cultura; y de aquí se desprenden varias cuestiones como los códigos cinematográficos, la construcción de personajes y los elementos estéticos que emplea el discurso fílmico para las representaciones sociales y de esta forma culmina el capítulo.

En el capítulo 3 se exponen los conceptos básicos para matizar la identidad colectiva y la diversidad sexo-genérica como parte de los procesos de interaccionismo simbólico que propone George Mead. También, se aclaran los conceptos abordados como la diferencia conceptual entre sexo – género para posteriormente hablar de diversidad sexo-genérica. El capítulo finaliza con la definición de cada una de las siglas de la diversidad sexual: LGBTTTI.

En el capítulo 4 se definen las estrategias metodológicas utilizadas para la investigación. Específicamente, se expone la metodología empleada y las técnicas aplicadas, así mismo, se comenta y explica cómo se obtuvo la muestra usada en el estudio, también, se presentan y comentan los instrumentos metodológicos elaborados a partir de las necesidades de la investigación. El capítulo finaliza con la explicación metódica sobre nuevos métodos empleados para obtener información extra, misma que se utiliza en los capítulos posteriores.

En el capítulo 5 se presenta el análisis semiótico de la escenas, generado a partir de los instrumentos metodológicos realizados a la muestra y las entrevistas aplicadas a los informantes. En esta sección, primero se analiza escena por escena la muestra para describir los elementos narrativos y estéticos encontrados en discurso cinematográfico, posteriormente se agregan los datos duros de las entrevistas. Esta sección concluye con mencionar los temas en común que tienen las ocho escenas seleccionadas.

En las reflexiones finales se ofrece las conclusiones generales y específicas en cuanto al objeto de estudio. También proporciona al lector las conclusiones generales de las entrevistas realizadas, así como la propuesta de una política pública que regule la problemática abordada durante todo el trabajo de investigación.

Finalmente, de forma adicional se incluyen los ANEXOS, en donde se agrupan las estrategias metodológicas (tablas y matrices de datos) empleadas, además de las guías de entrevistas y lista de tópicos, realizadas para enriquecer el contenido de los capítulos de la tesis, mismos que se utilizaron para la recolección de la muestra y datos obtenidos

CAPÍTULO 1. El proceso de inclusión de personajes LGBTTT+ en el cine mexicano.

Este capítulo aborda la cronología de los procesos de exposición pública a los cuales la comunidad LGBTTT+¹; Lésbica, Gay, Bisexual, Transgénero, Transexual, Travesti, Intersexual, entre otras más, se sometieron para integrarse al discurso cinematográfico mexicano y que, al paso del tiempo, al erigirse en una realidad tangible, lograría ser entendida y atendida como un tema de interés público, político y de salud como parte de la sociedad mexicana. Inicialmente, y como base fundamental para entender el enfoque académico del presente trabajo recepcional, se habla de la historia del cine mexicano, abordando aspectos como su origen, su impacto social; además de mencionar las influencias políticas de la época que permitieron desarrollar el cine mexicano como hoy lo conocemos. Posteriormente, se habla del movimiento LGBTTT+ como un fenómeno social mexicano, el cual libró diversas luchas de diferentes formas políticas para acceder a los derechos que hoy en día pueden incluso exigirse. Y finalmente, se habla de las primeras películas mexicanas con temática LGBTTT+ que representan mediante su discurso a los primeros personajes travestis o abiertamente homosexuales. En resumen, en este apartado se presenta un panorama muy general de la perspectiva del discurso cinematográfico nacional acerca de lo que es ser LGBTTT+ en la sociedad mexicana.

1.1. Breve historia del cine en México

El cine surge formalmente el 28 de diciembre de 1895 por obra de Auguste Marie Louis Nicolas Lumière (1862-1954) y Louis Jean Lumière (1864-1948)², creadores del aparato cinematógrafo, dispositivo dedicado a la proyección de las imágenes en secuencia. La primera aparición del aparato cinematógrafo se dio después de diversas demostraciones públicas. Luego de comprobar por qué eran superiores a otros

¹ Es de suma importancia mencionar cada sigla, ya que cada una de éstas significa una lucha social, política y cultural a lo largo de la historia mundial.

² Enrique Martínez Salanova Sánchez, El cine antes del cine: los antecedentes del cine. En *EDUCOMUNICACION.ES*. Disponible en: <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/cineprecine.htm>

competidores de su época, los hermanos Lumière hicieron funcionar su cinematógrafo, que a la vez era cámara, proyector e impresora.

El impacto social generado por la innovación del invento fue tal que en muy poco tiempo la máquina desarrollada por los Lumière llegaría a otros países. Decenas de operadores interesados en adquirir la novedosa máquina esparcieron su aparato por todo el mundo e impusieron a la mayoría del globo terráqueo la palabra “cinematógrafo” o su abreviatura “cinema”.

Para finales de 1896, el cinematógrafo ya había salido definitivamente del laboratorio de experimentación, tenían gran éxito y la patente ya se había aprobado. De esta manera, se produjeron numerosas películas, lo que facilitó que su importación fuese más simple y con esto se logró que todas las noches miles de personas asistieran a las salas de proyección. El incremento económico en la producción de cine mudo se debió, en ese tiempo, a su popularización y a la demanda por generar más películas que contaran historias con imágenes en secuencia, sin sonido y en blanco y negro.

En el caso de Latinoamérica, durante 1897, varios de los países del continente se encontraban ocupados produciendo sus primeras películas de tipo profesional o comercial. Respecto a este hecho, Nelson Carro comenta que:

Los argentinos Federico Figner y José Steimberg, quienes en noviembre de 1896 presentaron en la *kermesse* del Parque Lezama: “Vistas de todas partes de la ciudad”. Les siguen los venezolanos Guillermo y Manuel Trujillo Durán, que en enero de 1897 presentan “Un célebre especialista sacando muelas” en el Gran Hotel de Maracaibo y “Muchachos bañándose” en la Laguna de Maracaibo; y ya en 1898, el uruguayo Félix Oliver con “Carrera de bicicletas” en el velódromo a Arroyo Seco y el brasileño Affonso Segreto, con “Fortalezas e Navios de Guerra na Baía de Guanabara”. (Carro, 1997:242)

Dentro del contexto mexicano, “el comienzo de la era cinematográfica data del 6 de agosto de 1897; en una reunión privada dentro del Castillo de Chapultepec organizada por el presidente Porfirio Díaz, siendo él y su gabinete unos de sus primeros

espectadores”³. De acuerdo con Bartra y Otero, “El dictador liberal Porfirio Díaz se propuso unificar la nación, extendió la red del ferrocarril e impuso un gobierno militar desde el centro” (2008:403). Entre otras cosas, con este gran proyecto capitalista de modernización, Díaz abrió la puerta a los grandes sectores comerciales del mundo moderno; uno de ellos: la industria cinematográfica. Durante el periodo porfirista, la cinematografía mexicana fue sinónimo de modernidad, donde se resaltó el lujo de poder presenciar la proyección de películas accesible sólo para personas de clases privilegiadas; pues se entendía que, por el nivel cultural y socioeconómico, no todos podían experimentar el novedoso invento de los hermanos Lumière.

Las primeras películas mexicanas tienen su origen en la explotación de diferentes temáticas. Así se crearon los primeros grupos de cinéfilos que demandaban la producción de más películas. Según Carro, “todo indica que los pioneros fueron (...) los mexicanos Enrique Moulinié y Enrique Churrich con “Corrida entera de toros por la cuadrilla de Ponciano Díaz” y “Verbena del Carmen en la ciudad de Puebla”, en agosto de 1897”. (1997:242)

Sin embargo, las críticas a dichas películas no siempre fueron positivas; pues también hubo señalamientos negativos hacia las proyecciones, debido a que el contenido de algunas de éstas era considerado violento. Las críticas negativas hacia el trabajo de los cinematógrafos continuaron y las autoridades tuvieron que intervenir en muchas ocasiones. El gobierno mexicano empezó a tomar acciones contra esto, hasta el grado de aprobar un reglamento que regulara las proyecciones de cada película, además de un desplome en los precios de proyección en salas debido a la popularización de éstas. Ante las mencionadas circunstancias, la asistencia a las salas de cine empezó a disminuir, por lo que se cerraron algunas salas. Pero para que el cine no muriera, se exhibieron películas en días festivos de forma gratuita; lo que dio pie a una mayor competencia en la producción y el aumento de visitas.

³ REGENERACIÓN. (14 de agosto 2019), “123 años de la primera proyección de cine mudo en México”, en *Regeneración.mx*. Disponible en: <https://regeneracion.mx/123-anos-de-la-primera-proyeccion-de-cine-mudo-en-mexico/>

Hechos como la insurrección de Francisco I. Madero (1873-1913), el antirreeleccionismo y el asalto a la casa de Aquiles Serdán (1877-1910) anunciaban la llegada de la Revolución Mexicana. Pero la Revolución Mexicana, en vez de ser un instrumento de represión para el cine, fue una motivación; pues se prestó para ser tema de la pantalla grande. Con cada batalla que se libraba, la bienvenida de Madero y cada evento político que fuera de interés para el gobierno.

Para el siguiente régimen político, que correspondió a Venustiano Carranza (1917-1920), “inició una fuerte censura hacia aquellas producciones que se presentaban como no gratas al gobierno Carrancista. Sin embargo, una película que trascendió fue aquella dirigida y producida por Enrique Rosas: *El Automóvil Gris*.”⁴ A comienzos de 1920, los resultados cinematográficos en México no fueron del todo favorables. La calidad de las películas era mala, pues éstas no contaron con el apoyo económico de la población y algunas instituciones públicas socialmente imperantes. Y es justamente en este periodo que “algunos medios de comunicación comienzan a abordar el tema homosexual desde una perspectiva de derechos, alejada del discurso criminológico o psiquiátrico”. (Medina Trejo, 2015:35)

Los avances tecnológicos para que la cinematografía pudiera tener los alcances que hoy tiene se dieron con lentitud. Una de las más grandes innovadoras incorporaciones fue el sonido, pues este cambio técnico abrió la oportunidad de desarrollar una industria nacional y una nueva experiencia al poder apreciar una película; pues de esta forma era más fácil entender el mensaje que la película intentaba transmitir.

En sus inicios, y a nivel nacional, el cine sonoro se llenó de opiniones que celebraron la sonoridad en la pantalla grande como signo de progreso y futuro. El primer intento de cine sonoro en México “se dio en junio de 1912 cuando el teatro Colón de la capital mexicana ofreció algunas funciones de *Cronophone de Gaumont*” (Vidal Bonifaz, 2008:18), el cual fracasó después de no haber logrado una correcta sincronización del sonido con la imagen.

⁴ CINEMA23. “El cine en México en tiempos de revolución”, en *Cinema23.com*. Disponible en: <https://cinema23.com/trayecto23/el-cine-en-mexico-en-tiempos-de-revolucion/>

También se producía otro tipo de películas que eran consideradas como alternativas, ya que se realizaban con una técnica, equipo cinematográfico diferente y un presupuesto menor a las películas más famosas; además, la forma de consumirlas y distribuirlas era distinta. Sin embargo, no dejaban de tener una carga simbólica diferente a las películas mudas. Un ejemplo claro de esto es la película “Santa” (1932), la cual narra la historia de una bella mujer que, a causa de una traición amorosa, se ve forzada a prostituirse en un burdel. La película fue filmada en Chimalistac, al sur de la Ciudad de México, y muchos la consideraron como una cinta atrevida; ya que la protagonista y la historia rompían las reglas impuestas por la sociedad en ese momento. “Santa” es la primera película con sonido directo y sincronizado con la imagen. La música original de la cinta fue realizada por el compositor Agustín Lara y “creada por los hermanos Joselito y Roberto Rodríguez, mexicanos que bautizaron a su invento con el nombre de *Rodríguez Sound Recording System*, con el que revolucionaron el sistema para obtener la sincronía perfecta entre la imagen y el sonido en el cine”⁵.

Ya para la década de 1930, la industria cinematográfica en México habría tenido una evolución con respecto a su producción; pues comenzó su proceso de consolidación, aunque aún con unas cuantas piedras en el zapato. Para este mismo año, el gobierno mexicano había pedido el primer equipo cinematográfico, con la finalidad de documentar la toma de poder del presidente Pascual Ortiz Rubio. También es en esta transmisión la primera vez que se filma con sonido tanto para México como para el mundo.

En este sentido, Antonio Ruiz Ocampo afirma que “en 1930, año en que tomó posesión de la presidencia el general e ingeniero Pascual Ortiz Rubio, dos nuevas industrias sentaron bases de su presencia definitiva en la sociedad y la cultura mexicana: el cine y la radio.” (1999:23) Esta iniciativa impulsó la demanda y producción de productos audiovisuales y sonoros y generó una apertura de las industrias cinematográfica y radiofónica en el país.

⁵ IMER. “El 30 de marzo de 1932 se estrenó “Santa” la primera película del cine sonoro mexicano”, en *IMER.mx.com*. Disponible en: <https://www.imer.mx/rmi/el-30-de-marzo-de-1932-se-estreno-santa-la-primera-pelicula-del-cine-sonoro-mexicano/>

Otro suceso importante, mediáticamente hablando, es que en 1930 se comienzan a generar los primeros largometrajes mexicanos con un sistema profesional de sonido y como una estrategia para apoyar a los productores cinematográficos de la época. Para este mismo año, el presidente Lázaro Cárdenas “decretó que en los cines se exhibiera por lo menos una película nacional al mes” (Sánchez de Armas, 2011). Este hecho es sin duda una presión para los productores porque los obligaba a entrar en una competencia donde usaban cualquier tópico con la finalidad de entretener y cumplir, lo cual derivaba en muchas ocasiones en una mala película.

Ya para la década de los cuarenta se inicia en México una etapa importante para la cinematografía; pues se realizaron una gran cantidad de películas que serían popularmente conocidas como la Época de Oro del cine mexicano y “dicha era estuvo enmarcada por la aparición en la pantalla grande de personas como: Jorge Negrete (1911-1953), Dolores del Río (1906-1983), Emilio “El Indio” Fernández (1904-1986), María Félix (1914-2002), Mario Moreno “Cantinflas” (1911-1993), Pedro Armendáriz (1912-1963), Sara García (1895-1980), Arturo de Córdova (1908-1973), Pedro Infante (1917-1957)”⁶, entre otros.

Durante este tiempo, varios factores principalmente políticos afectaron el desarrollo del cine mexicano. El principal fue que, debido al hundimiento de barcos petroleros mexicanos por submarinos alemanes en la Segunda Guerra Mundial, el presidente Ávila Camacho declaró la guerra a las potencias del eje (Alemania, Italia y Japón), con lo que colocó al país en medio del conflicto bélico y formando parte de los Aliados. Por esta razón, México nunca tuvo problema para obtener permisos de proyecciones en el extranjero.

El 1 de abril de 1941 fue de gran ayuda para la cinematografía nacional, pues se crea el Departamento de Supervisión Cinematográfica (DSC), dependiente de la Dirección General de Información de la Secretaría de Gobernación (DGISG); la cual se encargaba de autorizar la exhibición comercial de las películas en el país, así como su exportación. Este suceso permitió que se consiguieran espacios en el extranjero para

⁶ CINEMA23. “La época de oro del cine mexicano”, en *Cinema23.com*. Disponible en: <https://cinema23.com/trayecto23/la-epoca-de-oro-del-cine-mexicano/>

presentar las películas nacionales dentro del calendario de exhibiciones. Para ese entonces, el cine nacional tuvo variedad de temas en sus películas: comedias rancheras, musicales, melodramas, policiacas y otras basadas obras literarias.

También, a finales de la década de los cuarenta, comenzaron a surgir varias empresas productoras como “Filmex, Films Mundiales, Posa Films, Rodríguez Hermanos, sin embargo, con el paso del tiempo y una vez dentro del proceso de inversión al mundo comercial, no faltaría mucho para que se monopolizaran”.⁷ Y con la finalidad de impulsar la cinematografía nacional, a mediados de los cuarenta se celebró la primera semana de Cine Nacional, encuentro donde se reunían películas producidas en la mayoría de los estados de la república.

Posteriormente, en 1946, el presidente Miguel Alemán asumió la presidencia de México, lo cual representó un cambio importante en las estructuras del poder político del país, pues la supervisión en lo que concierne al cine pasó a manos de la Secretaria de Gobernación. Este año también es importante para algunos productores cinematográficos. Tal es el caso del director español Luis Buñuel, quien inició su etapa mexicana de filmografía y ganó el premio del Festival de Cannes por su película “Los Olvidados” (1950). “Y es hasta 1952 que se presenta “Robinson Crusoe”, la primera película [mexicana] a color, la cual será reconocida internacionalmente, igualmente para finales de la década se llevaron a cabo las primeras cuatro películas de luchadores: “La bestia magnifica”, “El luchador Fenómeno”, “El enmascarado de plata” y “Huracán Ramírez”.⁸ A causa de esto, nombres como El Santo, Blue Demon y Mil Máscaras se unieron a la galería de estrellas del cine mexicano y trascendieron las fronteras de nuestro país.

Hasta esta época, el cine mexicano tuvo un auge espectacular; sin embargo, con la llegada de la televisión a México, en la década de los cincuenta, el cine se vería seriamente afectado. Las transmisiones de la televisión inician a operar en los canales XHTV-Canal 4, XEWTV-Canal 2 y XHGC-Canal 5. Al poco tiempo de haber salido a la

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

venta pública, la televisión alcanzó un gran éxito en México, a pesar de la mala calidad de la imagen y el audio.

El éxito que obtuvo la televisión obligó al cine nacional a mejorar sus producciones y proyecciones; lo que hizo que en los primeros años de la década de los cincuenta los técnicos de cine ampliaran las pantallas y que las proyecciones fueran en tercera dimensión; sin embargo, la carencia de tecnología que mejorara la calidad de la imagen y el sonido estereofónico impidió que esto se llevara a cabo.

Al finalizar los años cincuenta del siglo XX, “el cine mexicano entra decididamente en un largo periodo de estancamiento y decadencia. Se siguen produciendo muchas películas, pero apenas una que otra se salva por su calidad” (Mouesca, 2001:116). A lo anterior se le sumaba la competencia del cine extranjero. Además, la industria mexicana profundizó su crisis al generar películas de muy mala calidad; lo que obliga a su público a consumir lo que la televisión le mostraba. Al final de la mencionada Época de Oro del cine mexicano, se produjeron 135 películas y después de esto, el número comenzó a descender estrepitosamente.

Mientras sucedían estos hechos en nuestro país, a nivel Latinoamérica, surgía el Nuevo cine o *Cinema Novo* que fue un movimiento de jóvenes cineastas en la década de 1950, sobre todo de la de 1960, quienes promovieron y elevaron el cine a un rango cultural que nunca había tenido. Este tipo de cine, que tenía influencias del *neorrealismo italiano* y otros movimientos de cine social, se convirtió el medio de expresión de la clase media intelectual y progresista de Latinoamérica que reflejaba con sus equipos para filmar la precariedad de cada país.

También, en su discurso buscaban escenarios naturales que les permitieran reflejar la conflictiva realidad, tanto urbana como natural. De esta forma “surgió un cine popular, que convierte al pueblo en protagonista, y que persigue un claro fin docente dirigido a la toma de conciencia de la realidad del país, de la pobreza e injusticia, y, al mismo tiempo, lo convierte en actor de la transformación social de su propio entorno.” (María Pérez, 2013:82)

Sin embargo, el clima político y social de los sesenta en muchas partes de Latinoamérica se enfrentaba a los diferentes tipos de censura, los sucesivos golpes de estados y las dictaduras militares provocaron que el *Cinema Novo Latinoamericano* viera a sus mayores exponentes exiliados. (Carro, 1997:244)

Para inicios de 1970, ocurren dos sucesos importantes en la cinematografía mexicana que marcan estrepitosamente su declive: “Por una parte, el ascenso de la televisión es notable pues incidirá como forma de divertirse en las personas; las telenovelas son la principal opción de consumo de la época.” (Lara Chávez, 2006). Y, por otra parte, este suceso permitió el surgimiento del cine independiente en el país; lo que hizo destacar a artistas cinematográficos como Arturo Ripstein (1943), Felipe Cazals (1937) y Juan López Moctezuma (1929-1995).

Esta época también se caracteriza por integrar un nuevo género musical impuesto por la juventud: el rock. Las mujeres con falda de crinolina y los hombres con el cabello bañado de gel e intentando imitar a Elvis Presley. Personajes como Angélica María, Enrique Guzmán, César Costa, entre otros, marcaron una nueva tendencia musical, no sólo en el cine, sino también en el teatro; sin embargo, la producción cinematográfica se caracterizó por la notable disminución en la calidad de los contenidos.

Posteriormente, con la llegada de Luis Echeverría Álvarez a la presidencia de México (1970) se planeó una reestructuración de la cinematografía nacional procurando una mediación entre los sectores de la producción y el sindical. Dicha acción se logró hasta el punto de generar lo que Lara Chávez (2006) menciona:

En 1971 el Banco Nacional de Cinematografía, a cargo en ese momento de Rodolfo Echeverría -hermano del presidente-, emprendió una política de renovación en el cine y el 21 de enero de 1971 se hizo público el Plan de Reestructuración de la Industria cinematográfica.

Sin embargo, tal política no fructificó, lo que llevó a que, en 1974, a través del Banco Nacional de Cinematografía, se creara la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE). , El CONACINE fue la primera empresa del estado mexicano dedicada exclusivamente a la producción de películas. Así mismo, con el objetivo de impulsar la creación y producción de películas mexicanas, el 19 de febrero de 1972 fue reinstalada

la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas y posteriormente, el 19 de julio de 1975, se crearon la Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado I y II (CONACITE I y CONACITE II), empresas encargadas de la producción cinematográfica en México⁹. Otro dato importante es que, en este año, 1975, se reconoció el “género de ficheras” y una de las primeras producciones fue “Entre ficheras anda el diablo” (1981). También, fue el caso de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que impulsó la creación de cine clubes y fundó la primera escuela de cine en el Centro de Universitario de Estudios cinematográficos (CUEC).

Hay que recalcar que el régimen echeverrista tuvo mayor participación en los medios nacionales. Compró el Canal 13, estableció la televisión rural e impulsó la radio educación. Con esto último se buscaba atraer a la clase media, la más afectada por el movimiento estudiantil de 1968, y a través de eventos culturales y educativos como los montajes de entremeses cervantinos (obras cortas de teatro)¹⁰, un homenaje al novelista español Miguel de Cervantes Saavedra, es como surge el Festival Internacional Cervantino. Además, este hecho aumentó el presupuesto de las escuelas de Educación Superior (Moreno, 1983:68).

Los logros en cuanto a cinematografía mexicana que se alcanzaron durante el sexenio de Echeverría cambiaron con la llegada de José López Portillo a la presidencia de México en 1976. Como afirma Reyes (2004):

En términos fílmicos significó un retroceso en una etapa en la que se irrumpió una nueva manera de hacer cine. El cine, al igual que el país, se mueve por sexenios, y lo que se había logrado en el gobierno de Echeverría, se perdió en el de López Portillo.

En este régimen, José López Portillo creó la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) y nombró a su hermana, Margarita López Portillo, quien contaba con conocimientos básicos de teatro y literatura, como directora de cinematografía. Margarita diseñó una política cinematográfica que buscaba el autofinanciamiento de la industria fílmica nacional, con un ligero marco de libertad de expresión y de temática

⁹ Lara Chávez, 2006.

¹⁰ Los paréntesis son propios.

argumental en las películas. (Moreno, 1983:166) Este hecho ocasionó que gran parte de las películas producidas en ese sexenio tuvieran esa característica de la libertad de expresión.

Para mediados del gobierno de López Portillo (1980), se contó con una mayor producción de largometrajes de baja calidad, ya que este régimen se enfrentaría a los diversos problemas de la situación económica mundial. Esto hace difícil la renovación del cine nacional que proponía Echeverría en su sexenio; pues las películas tenían que atraer la atención del público y competir con la producción extranjera. En este contexto surgen algunos de los personajes más reconocidos, cinematográficamente hablando, como los hermanos Almada, Valentín Trujillo y la india María; misma que cabe destacar fue la primera mujer en Latinoamérica que era directora, guionista, productora y actriz de sus propias películas.

Ya para finalizar el sexenio de López Portillo, se estableció el grupo interno de Asesoría para el estudio de Proyectos Cinematográficos, encargado de evaluar y estudiar los argumentos cinematográficos de los proyectos filmicos, esos que en sexenios anteriores habían causado cierta incomodidad y originado la censura anticipada, los cuales habían dejado en el olvido.

Una desgracia más se suscita al final de este sexenio y es que en 1982 la Cineteca Nacional se incendió y con esto se destruyó gran parte de la colección fílmica del país. En el accidente se perdieron más de 40 mil rollos de filmación correspondientes a más de 6 mil títulos, libros, fotografías y carteles. Hubo más de 8 muertos y 38 heridos. Sin embargo, la producción fílmica para este año ya había alcanzado las 86 cintas.

Ahora bien, con la llegada de Miguel de la Madrid Hurtado a la presidencia de México en 1982, el cine experimentó una cierta mejora en cuanto a la producción de las películas; pues se produjo una cinematografía extensa, aunque aún con calidad deficiente. Este problema de la calidad en las películas no era un problema reciente, se venía arrastrando de otros sexenios y se había atendido de diversas formas; pero sin éxito. Es así como "se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), coordinado por la Secretaria de Gobernación, mismo que sería central en el rubro

cinematográfico dentro de una administración heredada de un gobierno precedente, que dejó una severa crisis económica” (Lara Chávez, 1998:190).

En cuanto al sexenio salinista (1988-1994), se generó un cambio con respecto a la relación que el gobierno había mantenido con la cinematografía nacional, al traspasar el IMCINE al Organismo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Este hecho generó que el 29 de diciembre de 1992 se aprobara la *Ley de Cinematografía*, la cual “abrió camino al capital extranjero, tanto en producción como en exhibición, ya que elimina las medidas proteccionistas del cine nacional que hasta entonces existían.” (Crovi Druetta, 2000).

Para 1994, ocurrieron dos sucesos importantes a nivel nacional, por una parte, el primero de enero del mencionado año, México ingresa oficialmente al Tratado de Libre Comercio (TLC) entre México, Canadá y Estados Unidos. Al respecto, de acuerdo con Cruz Bárcenas (2008), “Desde la firma del Tratado del Libre Comercio (TLC) la cinematografía de México está en desventaja respecto a la industria de Hollywood, pues no se negoció el cine como institución cultural” (Dietz, 1995:1). La cinematografía mexicana, al no ser reconocida como una institución cultural de la que se responsabiliza el estado, pierde toda seriedad ante otros países y se le toma como una empresa poco profesional que produce cualquier película con cualquier tema, haciendo uso de un formato menos formal y con tecnología anacrónica.

Por otra parte, en este mismo año, el 1 de enero, en el estado de Chiapas, “un hasta entonces Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) hace la toma de las cuatro cabeceras principales y declara la guerra al gobierno federal, además, exigen reivindicar Libertad, Democracia y Justicia para todos los mexicanos” (Dietz, 1995:1). Ante tal situación, el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, por temor a la huida de las grandes inversiones extranjeras y el miedo de ver su proyector modernizador caer, se empeña en ocultar la revolución zapatista a la opinión pública sobre todo en el extranjero.

En cuanto al cine, al final del sexenio de Salinas de Gortari, se generaron algunas películas cuyos directores se comprometieron en la calidad de los contenidos. Estas obras tenían un financiamiento gubernamental y se mantenían vivas gracias a la persistencia del público en las salas y a su demanda de producción. Si bien, la

cinematografía mexicana había sobrevivido al sexenio de Gortari (y al de todos los presidentes anteriores), todavía tenía que hacer frente a la presidencia de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000).

Para este sexenio, la decadencia del cine nacional se intensificó entre otros factores por, la inasistencia del público en las salas como respuesta a las deficiencias de las películas producidas. Debido a esto, fue que los integrantes de la comunidad cinematográfica se organizaron de mejor manera para promover el consumo del cine nacional. Durante este periodo, el IMCINE, con el propósito de reactivar el cine mexicano, tuvo a su cargo “el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine, 2001) y el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine, 1998), a los cuales se sumaría desde el 2006 el Eficine 226, fondos que se han convertido en la columna vertebral que sostiene la producción de cine en el país” (Cárdenas Ochoa, 2011:30).¹¹

A finales del siglo XX y principios del XXI, la cinematografía mexicana comenzó a experimentar lo que no había sucedido en muchos sexenios: un auge en la producción de películas y un éxito comercial a nivel nacional e internacional. Poco a poco comienza a perfilarse un nuevo cine mexicano, caracterizado por calidad en su producción. En consecuencia, se produjo una nueva apertura mediática.

Dentro de este contexto, algunos productores y directores llevaron a cabo proyectos cinematográficos a partir de financiamiento privado y del apoyo gubernamental. En este proceso de apertura mediática resaltan varias películas por su propuesta temática y calidad en su contenido: “Sexo, Pudor y Lágrimas” (1999), de Antonio Serrano; “Y tú mamá también” (2001), de Alfonso Cuarón; y “El crimen del padre Amaro” (2002), de Carlos Carrera, entre otras¹².

En definitiva, se puede decir que la cinematografía mexicana poco a poco resurgió y el público regresó paulatinamente a las salas. No obstante, el camino era largo por recorrer porque el respaldo del gobierno era -y es- insuficiente y a esto se sumó, a pesar

¹¹ Sin embargo, en abril de 2020, el gobierno federal impulsó la cancelación de fideicomisos públicos como parte de las acciones de la 4T. Fideicomisos como el Fidecine está por extinguirse debido al plan de austeridad del presidente Andrés Manuel López Obrador.

¹² Lara Chávez, 2014

de la apertura de los medios, la escasa difusión y la falta de políticas públicas que regularan la producción y distribución de las películas mexicanas.

1.2. El movimiento LGBTTT+ en México

Después de trazar un panorama general de la historia de la cinematografía mexicana es pertinente para esta investigación conocer la situación del movimiento LGBTTT+ en la sociedad mexicana, desde sus orígenes hasta lo que es hoy. Este es un asunto de gran interés para la investigación, ya que conocer cómo se percibe la homosexualidad y la *transgeneridad* en la sociedad mexicana ayudará a que posteriormente se entienda cómo es que se representa la identidad homosexual y *transgénero* en los personajes de las películas de la época.

Inicialmente, hay que dejar claro que durante siglos la homosexualidad se ha visto como algo tabú, una práctica sexual prohibida y en general como un comportamiento anormal en muchas culturas. La realidad es que el ser homosexual, al igual que la *transgeneridad*, hasta el último cuarto del siglo XX, y quizás hasta mitad de los años ochenta, se consideraba un peligro para la humanidad e incluso como un trastorno psicológico. Médicos y psiquiatras catalogaban dichas identidades como una enfermedad y en algunas regiones se veía como un crimen que merecía la pena de muerte. La actitud hacia estas personas, a lo largo de las diferentes épocas y entre los diversos grupos y subgrupos culturales, ha oscilado entre la aceptación (en la Grecia antigua), la tolerancia (en el Imperio romano) y la condena absoluta (en muchas sociedades occidentales), por mencionar a algunas.

En este sentido, la situación de los homosexuales y de las personas *trans* en México se caracteriza por siglos de *invisibilización* y, en el peor de los casos, es sinónimo de menosprecio y de castigo público. Un claro ejemplo de esto es lo que sucedió el 20 de noviembre de 1901 en la casa marcada con el número 4 de la calle Paz, pues se descubrió a un grupo de 42 hombres de la “alta y buena” sociedad capitalina porfiriana, realizando un baile vestidos de mujeres y pretendiendo huir para quitarse los vestidos

del sexo contrario al suyo. “Dichas prácticas fueron descubiertas debido a una redada que la policía capitalina llevó a cabo durante la celebración de un baile de disfraces. Los vestidos de mujeres fueron llevados a la Comisaria respectiva por ataque a la moral a disposición del Gobernador del Distrito, Porfirio Díaz.” (Barrón, 2010:49)

Posterior al suceso, lo poco o mucho que se supo de los “41 maricones”¹³ (adjetivo que empleaban los titulares) se hizo saber gracias a los periódicos impresos porfirianos de la época, los cuales representaban a los sujetos como hombres que les gustaba vestir de mujer y actuar de forma afeminada. Esto pretendía causar en los lectores un sentimiento de desprecio y rechazo social.

Con respecto a este hecho, Carlos Monsiváis decía que:

Después del baile de los 41 surge la identidad homosexual moderna, que estimula y estructura la idea pública de la sexualidad normal y anormal. De alguna forma, con este suceso es cuando se comienza a hablar públicamente de los homosexuales en México, aquellos personajes abyectos e inmorales. (Medina, 2015:33)

Este suceso se podría considerar como la primera aparición mediática del homosexual en México y a partir de esta noticia pública se crea un ideal sobre las prácticas y condiciones sociales de la vida homosexual y trans. A tal situación se suma la conjura de la prensa que califica la cotidianidad de los homosexuales como rareza. A esto se suma la formulación popular de chistes como mecanismos de violencia dirigida contra este grupo con el total apoyo de la sociedad.

El panorama presentado se mantuvo sin cambio hasta la segunda mitad del siglo XX. El movimiento homosexual (aun no considerado LGBTTT+) en México se presenta conjugado con el movimiento lésbico en 1971, cuando un pequeño grupo de amigos homosexuales se reúne a causa de que uno de ellos fuese despedido de una tienda

¹³ Existe el rumor de que para evitar el escándalo de que el yerno de Porfirio Díaz se encontraba en la fiesta y que, además, había sido detenido, se disminuyó el número de detenidos a 41 e incluso se sustituyó por el relato de una supuesta mujer que se dedicaba a conseguir muchachos para subastarlos durante este tipo de fiestas. (Miguel Ángel Barrón Gavito, El baile de los 41: la representación de lo afeminado en la prensa porfiriana. En SCIELO. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/hg/n34/n34a3.pdf>)

departamental debido a comportamientos aparentemente homosexuales. El afectado decidió denunciar el despido injustificado y, a partir de ello, se congregan con la escritora Nancy Cárdenas. “De este grupo inicial se crea, el 15 de agosto de 1971, el Frente de Liberación Homosexual de México (FLH), organización pionera de gays y lesbianas que sirvió como semillero de los futuros impulsores del movimiento lésbico homosexual.” (Mongrovejo Aquise, 2000, P:63)

Con la apertura del FLH se crearon nuevos proyectos sociales que pretendían proteger y cumplir los derechos de lesbianas y homosexuales mexicanos. Es así como en 1975 se creó SEXPOL, un grupo creado por el activista Antonio Cué, dedicado a los estudios en torno a la sexualidad y la política. Para 1978, surgió el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), el cual basaba su trabajo en la disidencia y su apartidismo político y que tenía entre sus filas a activistas como Juan Jacobo Hernández¹⁴.

“Algunos grupos conformados por mujeres lesbianas fueron Ákratas (1975), Lesbos (1977) y Oikabeth (1978), considerada la primera organización pública de mujeres lesbianas. Los dos últimos grupos fueron formados por la activista Yan María Yaoyólotl Castro. Y finalmente, el Grupo Lambda de Liberación Homosexual, el cual tenía una posición feminista, nació en 1978 y fue fundado por la escritora Claudia Hinojosa”¹⁵. Cada una de estas organizaciones mantenía diálogos sobre la situación política del país y diseñó estrategias que tenían como meta visibilizar y desestigmatizar a las personas homosexuales.

Posteriormente, “el 2 de octubre de 1978, el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), el Grupo Lambda de Liberación Homosexual y el Grupo Autónomo de Lesbianas Oikabeth participaron en un contingente en la marcha conmemorativa de los diez años de la represión del movimiento estudiantil de 1968”¹⁶.

¹⁴ Reconocido militante y activista gay que luchó por los derechos humanos LGBTTT+.

¹⁵ GOBMX. Breve historia de la primera marcha LGBT + de México. (26 de junio 2019). Secretaria de cultura. CDMX. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/es/articulos/breve-historia-de-la-primer-marcha-lgbt-ti-de-mexico?idiom=es>

¹⁶ *Ídem*.

Estas manifestaciones son consideradas precursoras del orgullo homosexual en nuestro país; pues un año después de este suceso, que apenas se conformó por algunas decenas de personas, se realizaría la primera Marcha del Orgullo Homosexual en la Ciudad de México, el de junio de 1979.

La primera Marcha del Orgullo Homosexual fue organizada por el FHAR, por el Grupo Autónomo de Lesbianas Oikabeth y por el Grupo Lambda de Liberación Homosexual. La marcha, hoy emblemática, con el tiempo se transformaría a la par de los cambios sociales y la apertura a la diversidad sexual hasta denominarse en la actualidad como Marcha del Orgullo Lésbico, Gay, Bisexual, Transexual, Travesti, Transgénero, Intersexual y Queer (LGBTTTIQ). (Mongrovejo Aquise, 2000, P:66)

La segunda Marcha del Orgullo Homosexual se llevó a cabo dos años después, en 1981, y dio pie para que en 1982 se realizará la Semana Cultural Lésbico-Gay, espacio que conjugó una serie de expresiones culturales que permitieron conocer la manera de vivir y las propuestas de atención de y hacia la comunidad lésbico-gay. (González Pérez, 2005, P:96)

Hasta este punto, la situación de los homosexuales, en la sociedad mexicana, iba tomando un mejor curso para la reivindicación de sus derechos. Y entonces, en 1983, el VIH-Sida llegó a México. Como en otros momentos de la historia, la ignorancia y la desinformación, con el apoyo de los grupos de poder conservadores, desataron el pánico social. Así, al principio, en México y en el mundo, surgió un discurso que culpabilizó a los homosexuales del mal al relacionar la enfermedad con supuestas prácticas sexuales promiscuas.

Como menciona Medina Trejo (2015): “la epidemia de sida visibilizó a la lucha homosexual y su exigencia por verse tomados en cuenta en los beneficios que traen las políticas públicas” (P:53). Esta situación continua así hasta 1985, cuando el movimiento LGBTTT+ cesó y la movilización se volcó hacia el desinterés social nuevamente.

Los nuevos grupos que se formaron en esa época, el Colectivo Sol y Guerrilla Gay, se dieron a la tarea de organizar eventos informativos, de apoyo social y de recaudación de fondos para atender a las víctimas de VIH-Sida. “Esto fue poco a poco recobrando el tejido social del movimiento y despertando conciencia de los derechos humanos de lesbianas y homosexuales.” (Mongrovejo Aquisé, 2000, P:81)

Lo anterior dio pie para que en 1985 se forjara una identidad dentro de un discurso de diversidad sexual, el cual se convirtió en el eje promotor de demandas y unió a varios grupos de homosexuales y lesbianas mexicanos para exigir la expansión y libre ejercicio de derechos. Este suceso impulsó el discurso de la diversidad, que hasta hoy es vigente y que ha transformado la visión de nuestro país y la vida nacional. En 1985 también se legitimó el concepto de “derechos por la diversidad sexual”.

Seguidamente, en 1988 se hizo pública la propuesta civil “Carta de Derechos Ciudadanos de Gays y Lesbianas”¹⁷, que comprendía los siguientes derechos para lesbianas y homosexuales:

1. Que se reconozca explícitamente como parte de los derechos humanos la orientación sexual sexo-afectiva.
2. Que se reconozca y evite la discriminación que se ejerce contra gays y lesbianas por su orientación sexo-afectiva, negándoles derechos civiles fundamentales.
3. Eliminar toda discriminación entendida ésta como exclusión, restricción o invisibilización que tenga como fin o efecto anular el reconocimiento, disfrute o ejercicio pleno de sus derechos y libertades en lo político, económico y social.
4. Incluir en las políticas públicas sobre salud, educación, recreación, vivienda y seguridad social la atención a las lesbianas y los gays.
5. Que las comisiones de los derechos humanos asuman, a través de medidas específicas y en procesos permanentes de seguimiento por parte de las lesbianas

¹⁷ Mongrovejo Aquisé, 2000:80

y gays en organizaciones, la vigilancia del cumplimiento de los derechos, así como emitir la cartilla de derechos humanos de lesbianas y gays.

6. Incorporar el concepto de familia lésbica-gay como opción legal en términos jurídicos y económicos.
7. Crear una nueva ley de comunicación que incluya contenidos e imágenes positivas sobre los derechos de las lesbianas y gays y penalice la discriminación y criminalización de cualquier orientación sexo-afectiva.
8. Respetar los derechos de las lesbianas y gays sujetas a procesos, arrestadas o en prisión.
9. Que en el artículo IV de la Constitución Mexicana se incluyan y aseguren los derechos de las lesbianas y gays.
10. Que se legisle y penalice la violencia y la discriminación por orientación sexual.
11. Que se prohíba la aplicación de cualquier tipo de tratamiento que intente cambiar la orientación sexual de los homosexuales y lesbianas.
12. Que se penalice la divulgación no autorizada o el uso indebido de la orientación sexual lésbica u homosexual de una persona en cualquier tipo de documento.

Ya para inicios de 1990, y gracias a las demandas públicas que emitían activistas gay y lesbianas, el trabajo del movimiento LGTTTT+ en México se vio favorecido desde el exterior al crearse la Comisión Internacional de Derechos Humanos de Gays y Lesbianas (IGHRC). Esto comenzó a dar frutos a nivel nacional en el ámbito institucional al realizarse en 1991 en Acapulco, Guerrero, el XIII Congreso de la Asociación Internacional de Gays y Lesbianas. (Figueroa, 2003)

Además, en 1997, “el movimiento LGTTTTI tendría un nuevo impulso. Patria Jiménez sería la primera diputada federal, abiertamente lesbiana, que representaría los intereses del movimiento LGTTTTIQ en el Congreso de la Unión. A partir de ese momento, se han

promovido más candidaturas que promueven la diversidad sexual, permitiendo insertar muchas de sus demandas en los canales institucionales del Estado”¹⁸.

Después de dichas demandas públicas nacionales que emitía la comunidad LGBTTTT+, que terminaron convirtiéndose en internacionales, en 1998 el discurso de derechos humanos empezó a ser adoptado por el régimen mexicano. Así, una gran gama de movimientos sociales en México, entre los cuales se encontraban los activistas mexicanos que luchaban por tratamientos médicos para gente infectada con VIH-Sida, empezaron a presentar demandas políticas, exigiendo el derecho público a la salud de gays y lesbianas. Con esta acción se logró que el gobierno mexicano extendiera el acceso a los preciados y costosos antirretrovirales a los servidores del Estado y en 2003, al público en general. (González Pérez, 2005, P:97). De esta manera, al final de la década de 1990, el movimiento LGBTTTT+ en México ganó espacios de reconocimiento y vindicación de sus derechos.

Lo que ha pasado con el movimiento LGBTTTT+ en estas últimas décadas, las del siglo XXI, es más conocido. Ha logrado poner en la mesa de discusión temas importantes como el derecho al matrimonio civil entre personas del mismo sexo, entre otros. Sin embargo, en la agenda hay mucho trabajo por hacer.

A pesar de los logros obtenidos, de los avances legales y en la sociedad, la discriminación por la orientación sexual es un problema cotidiano en México, sobre todo en varios estados de la república. Todo lo demás que se quiera decir proviene de una perspectiva heterosexual. Tan es así que, para revertir el estado de las cosas, a comienzos del siglo XXI, en 2003, se aprobó la *Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación*, que en su Artículo 9, fracción XXVIII, considera como conducta discriminatoria el “realizar o promover el maltrato físico o psicológico por la apariencia física, forma de vestir, hablar, gesticular o por asumir públicamente su preferencia sexual”. Así se penalizaba cualquier tipo de discriminación por orientación sexual.

¹⁸ PLUMAS ATÓMICAS. Breve cronología del movimiento LGBTTTT+ en México. (25 de junio del 2016). Disponible en: <https://plumasatomicas.com/noticias/mexico/breve-cronologia-del-movimiento-lgbttti-en-mexico/>

Ya para el 16 de noviembre de 2006, se publicó en la *Gaceta Oficial del Distrito Federal* la *Ley de Sociedad de Convivencia del Distrito Federal* (LSCDF), la cual reconoce las uniones de personas del mismo sexo. De aquí se generó un largo proceso político para que en 2010 se aprobara el matrimonio civil entre personas del mismo sexo

Posteriormente, “el 24 de junio de 2017, se realiza la Marcha del Orgullo LGBTTTTIQ número 39, que exige el reconocimiento legal de las múltiples formas de la familia y de la identidad de género de las personas *trans*, además de la reforma a los códigos civiles y familiares para permitir el matrimonio igualitario en todo el país.”¹⁹

En definitiva, el movimiento LGBTTTT+ ha realizado progresivamente acciones que han provocado que diversos sectores de la sociedad los reconozcan y respeten como iguales. Sin duda el camino para lograr esto ha sido largo, pero su voluntad ha permitido que el movimiento reivindique los derechos que por años le han sido negados a este sector de la sociedad.

Hoy, el movimiento LGBTTTT+ en México se presenta de una manera cohesionada, con conocimiento de los problemas que ha tenido (tiene y tendrá) para poder definirse como movimiento; por ejemplo, el que las producciones fílmicas mexicanas no aborden el tema de la homosexualidad y la *transgeneridad* desde una perspectiva discriminatoria y machista, pues de acuerdo con Medina Trejo (2015), “la responsabilidad social de quienes informan en los medios de comunicación debe de estar paralelamente de acuerdo con las normas éticas de respeto hacia las personas y los sectores sociales que son motivo de información” (P:59). Lo anterior es un tema que se abordará en los próximos capítulos.

¹⁹ CESOP. En contexto: Matrimonio entre personas del mismo sexo. Septiembre 2016. Cámara de Diputados. Disponible en: <http://www.diputados.gob.mx/index.php/esl/content/download/52839/265121/file/CESOP-IL-14-EC69Matrimonioentrepersonasdelmismosexo.pdf>

1.3. Cine de temática LGBTTT+ en México

Una vez expuestos los hechos anteriores, el siguiente apartado pretende exponer y resaltar el cine de temática LGBTTT+ que se ha desarrollado en México; pues, de acuerdo con Medina Trejo, “Los medios de comunicación, como el cine, han sido espacios de interacción de imaginarios sociales, en las últimas décadas han sido los grandes generadores del saber colectivo sobre la homosexualidad, sea de manera negativa o positiva, real o ficticia.” (2015:36)

Lo anterior es importante mencionarlo, ya que la finalidad del presente texto es analizar la incorporación y creación de personajes homosexuales y *transgénero* que están “inspirados” en personas reales, creados con ciertas características culturales. En general, este tipo de representaciones mediáticas son exageradas; pues lo que se pretende es intrigar al espectador y generar una imagen estereotipada del homosexual y de las personas *trans* con la finalidad de entretener. De acuerdo con esto, Medina Trejo sostiene que “A través de la representación jocosa, cómica, trágica, de la homosexualidad, se ha formado una idea negativa de esa orientación sexual, reforzando con ello, la mayoría de las veces, la homofobia social y la discriminación a quienes son o parecen ser homosexuales.” (2015:37)

En este sentido, y hablando de los personajes homosexuales y *transgénero* que son representados en la cinematografía mexicana, son elementos fundamentales de la estructura narrativa cinematográfica; es decir, cada uno de ellos interpreta individuos reales con una personalidad específica, con carácter y comportamiento que justifican sus acciones que contribuyen el desarrollo de la historia, su avance y conclusión.

Los personajes homosexuales y *transgénero* en el cine mexicano han variado en su representación. Han ido desde el travesti y la “loca”, hasta el metrosexual o el macho *heteronormado*. Las variables con las que suelen representarse dependen del nivel socioeconómico, el grado académico o la condición psicológica que se le quiera adjudicar. En el caso del cine mexicano, el travesti es el estereotipo más repetitivo. A

través de estos personajes no se habla en forma directa de la homosexualidad. Se los trata con mofa; o se los presenta como una caricatura colorida y amable, revestida de una comicidad vulgar, que en ocasiones cae en la ridiculez. Respecto de esto, Medina Trejo afirma que:

En cine la situación no varía mucho, principalmente en aquel que se produjo durante los años 70's y 80's, en donde los personajes homosexuales eran el motivo de burla y escarnio de pachucos, policías, funcionarios, narcos o rancheros urbanos. Aunque siempre a lado de divas como Sasha Montenegro, Lyn May, Carmen Salinas, entre muchas otras. (Medina, 2015:35)

De esta manera se producían películas de todo tipo, que esencialmente sexualizaban la homosexualidad, hacían aspiracional la condición gay en el mensaje que daban y, en general, estereotipaban la identidad y las actitudes de las personas homosexuales y *transgénero*. También cabe mencionar que, para esta época, la homosexualidad, y ni se diga de la *transgeneridad*, seguían siendo vistas como una enfermedad psicológica que desinhibía a los sujetos de su condición biológica como hombre, la cual no era entendida en una sociedad machista que siempre respondía a lo *heteronormado* y que desconocía y desaprobaba otra identidad sexual que no fuera binaria. Con respecto a esto, Medina Trejo afirma que “La presencia de personajes homosexuales en las cintas de aquellos años representaba el rechazo social hacia seres alucinantes e incomprensidos en su razón de ser.” (2015:38)

Por otra parte, es importante mencionar aquellas producciones nacionales que han incorporado el tema de la homosexualidad dentro de la diégesis o trama. Ya que, en lo que va del nuevo cine mexicano, el tema de la diversidad sexual ha aumentado en su producción, manejándose desde distintas posturas gracias a la inserción de personajes con preferencias sexuales diversas. De esta manera se empieza a ver al homosexual representado de diferentes maneras como transexual, travesti y hasta el típico gay *heteronormado*. Todos estos son representados en las películas mexicanas la mayoría de las veces bajo un discurso de odio que provoca desprecio social.²⁰

²⁰ Uno de los casos más actuales es la película “Pink... El rosa no es como lo pintan” (2016), que aborda en la trama

Sin embargo, este proceso de inserción de la identidad homosexual en el cine mexicano no se dio de un día para otro. De hecho, los primeros personajes que aparecieron en dichas películas no lo hacían como homosexuales, sino como travestis. Tal es el caso de Mauricio Garcés, cuando interpretó, en la película “Modisto de señoras” (1969), dirigida por René Cardona Jr., “a un hombre que se hacía pasar por homosexual para entrar en la vida de sus clientas y después seducirlas” (Castañeda, 2018). Esta película marcó el inicio de una tendencia en la que se producían este tipo de personajes estereotipados: travestis con vestimentas extravagantes.

Así, para 1970, se habían hecho cuatro películas para abordaban el tema:

“Los marcados” (1971), de Alberto Mariscal; acerca de una banda de asaltantes liderada por El Pardo y El Niño, quienes tenían una relación homosexual incestuosa entre padre e hijo y que llegan a atemorizar un pueblo; la segunda fue “La primavera de los Escorpiones” (1971), una película polémica dirigida por Francisco del Villar, sobre dos amantes homosexuales que se relacionan con una fotógrafa divorciada y su hijo en un lago, uno de ellos se enamora de la viuda y el otro sodomiza a su hijo por celos.” (Castañeda, 2018)

Hasta este momento, la cinematografía mexicana no hablaba de una identidad *transgénero* como tal. Fue hasta 1978, con la película “El lugar sin límites” (basada en la novela de José Donoso), de Arturo Ripstein, que se empieza a tocar el tema de una manera diferente; pues inicialmente el personaje principal es una mujer *transgénero*. Además, se hace evidente el conflicto interno del hombre que se siente atraído por un “travesti”; lo cual lo frustra por el sistema patriarcal y machista al cual pertenece. Con respecto a esto, Median Trejo, argumenta que “en contraste con ese cine que tenía como propósito hacer reír a las masas con abyección de los personajes, la película ‘El lugar sin límites’ (1978), de Arturo Ripstein, refleja a detalle la homofobia social, misma que se materializa en burla, compasión, odio, y al final, en el crimen que mitiga la angustia del macho frente al homosexual seductor.” (2015:38)

la vida de una pareja de homosexuales que adopta a un niño que tiene problemas dentro y fuera de su hogar debido al estilo de vida de sus padres.

Otro de los cineastas mexicanos de la época que abordó frecuentemente el tema en sus películas fue Jaime Humberto Hermosillo, quien es considerado como el primer realizador de una película homosexual mexicana; “El cumpleaños del perro’ (1974), una historia de dos amigos, un campeón y un excampeón de natación que descubren muchas cosas en común entre ellos como anhelar la libertad del matrimonio y la sumisión que sufren provocada por sus parejas” (Castañeda, 2018). Ya para 1985, Jaime Humberto Hermosillo estrena “Doña Herlinda y su hijo” (1985), “la cinta más representativa de la década, acerca de una madre sobreprotectora que sabe que su hijo es gay pero no deja de presentarle mujeres para casarse.” (Castañeda, 2018)

En los noventa, llegaron a la cartelera de la cinematografía mexicana películas como “El día de las locas” (1990), de Eduardo Martínez; “Macho” (1990), de Enrique Gómez Vadillo; “Danzón” (1991), de María Novaro; “Imperio de los malditos” (1992), de Christian González; “En el paraíso no existe el dolor” (1993), de Víctor Saca, entre otros. Estas cintas son importantes de mencionar, ya que permitieron la incorporación de otro tipo de narrativas en la diégesis. Un ejemplo es la película “El callejón de los milagros” (1994), de Jorge Fons, “en la que hay tres historias entrecruzadas, una de ellas la del típico mexicano machista que ya cerca de la tercera edad descubre que es gay, así que corteja a un empleado de una tienda de ropa”. (Castañeda, 2018) ²¹

Actualmente en el nuevo milenio, se producen películas que no son de temática gay; sin embargo, tocan el tema con la posible finalidad de visibilizarlo y normalizarlo. “Y tu mamá también” (2001), de Alfonso Cuarón, es un ejemplo de ello, al tocar el tema de la homosexualidad de trasfondo, con la icónica escena del beso entre los actores Gael García y Diego Luna.

Así como esta película, existen otras que tratan el tema, no necesariamente obviándolo, sino haciéndolo menos tabú. Ese es el caso del cineasta Julián Hernández, quien se ha convertido en el máximo exponente de las películas con temática de diversidad sexual, con obras como “El cielo dividido” (2006), una película de amor sobre

²¹ En la película, el señor maduro es empleado de una bonetería y corteja a un cliente.

dos jóvenes universitarios que se convirtió en la película referente del orgullo homosexual; “Quemar las naves” (2007), de Francisco Franco Alba y “Rabioso sol, rabioso cielo” (2009). Son películas que abordan el tema de la homosexualidad y la *transgeneridad* de una forma menos occidental purista, sin tantos clichés y sin estereotipos o roles sociales que enmarcan o estereotipan la imagen del homosexual o la del *transgénero*.

Con el paso del tiempo, las producciones cinematográficas en México incrementan; lo que genera que se incorporen distintas narrativas y personajes que puedan ampliar el conocimiento sobre la diversidad sexual. Uno de los casos más polémicos fue el de la película “La otra familia” (2011), de Gustavo Loza, que abrió el debate sobre el tema de adopción de niños por parejas homoparentales. También tuvieron buen recibimiento películas como “Todo el mundo tiene alguien menos yo” (2013), de Raúl Fuentes; el documental “Quebranto” (2013), de Roberto Fiesco; “Cuatro Lunas” (2014), de Sergio Tovar Velarde; “Te prometo anarquía” (2015), de Julio Hernández Cordón y más recientemente “Sueño en otro idioma” (2017), de Ernesto Contreras, que conquistó los premios Ariel del mismo año.

Finalmente, se puede decir que el cine mexicano de temática LGBTTT+ actualmente (y desde su aparición) funciona como un espejo de la vida social, al reflejar en las películas los periodos más significativos de lo que es ser homosexual o *transgénero* en determinado contexto mexicano; sin embargo, y de acuerdo con Martínez Expósito (2012), “en México todavía no ha aparecido una narrativa clara e inequívocamente gay con la que la audiencia LGBTTTIQ se pueda identificar en valores positivos.”

Después de haber hecho una revisión muy general del cine nacional y de entender cómo surgen las primeras representaciones de personajes LGBTTT+, a continuación, se exponen los referentes teóricos en los que basé mi análisis.

CAPÍTULO 2. El enfoque estructuralista en comunicación y los códigos cinematográficos de representaciones sociales.

Para dar un bosquejo inicial sobre las teorías y conceptos que serán tomados en cuenta para el siguiente texto es importante mencionar que el presente trabajo *receptional* tiene como objetivo analizar la representación social de la identidad homosexual y *transgénero* de dos personajes del cine mexicano de 1980, específicamente en el caso de dos películas; “El lugar sin límites” (1978) y “Doña Herlinda y su hijo” (1985). Es fundamental definir los conceptos clave que se abordarán, pues éstos se usarán como sustento teórico y posteriormente como metodológico. Inicialmente, para este estudio es necesario tener en cuenta un concepto eje con el que la presente investigación da cabida, la comunicación, ya que esto le permitirán al lector tener un panorama más nítido del enfoque académico en el que la investigación se orienta.

2.1. El aspecto sociocultural de la comunicación y sus enfoques de estudio

En su definición más general, la comunicación puede entenderse como “la manera de establecer contacto con los demás por medio de ideas, hechos, pensamientos y conductas, buscando una reacción al comunicado que se ha enviado. (Martínez de Velasco y Nosnik, 1988:11). Esta definición nos proporciona una perspectiva social de la comunicación, derivada de los procesos de interacción social en los cuales se busca una respuesta o estímulo de quien recibe el mensaje; pero si comprendemos la comunicación desde un enfoque menos social y más amplio, se puede entender como una manifestación humana que alcanza diferentes niveles de interacción social, los cuales

van desde la comunicación interpersonal ²² hasta los muy bien identificados medios de comunicación masiva; como lo son la radio, la televisión y el cine.

Dichos fenómenos sociales han sido estudiados desde ya hace varios años a partir de diferentes enfoques comunicativos derivados de distintas disciplinas científicas, los cuales serán comentados a continuación de manera breve. Inicialmente, el enfoque funcionalista, que se especializa en el análisis de medios y consumo audiovisual, pretende estudiar los medios de comunicación masiva en cuanto a los mensajes que produce, distribuye y que la audiencia consume. Propone teorías como “La aguja hipodérmica o bala mágica”, de Harold Lasswell (1920); “teoría de usos y gratificaciones”, de Paul Lazarsfeld (1960-70); “teoría del análisis del cultivo”, de Gebner y Gross (1960); y la teoría de “La Agenda Setting”, de McCombs y Shaw (1975).

El enfoque crítico, cuestiona el rol de los medios de comunicación masiva en el reforzamiento y reproducción de la ideología dominante. Se interesa por descifrar la intención del mensaje que recibe la audiencia y que es emitido con una intención general. Algunas de las escuelas y estudios más relevantes que se desarrollaron para el estudio de este enfoque son la “Escuela de Frankfurt” (1923); la “Economía política crítica”; el “Imperialismo cultural” (1976) y los “Estudios culturales” o “Análisis de la industria cultural” (1968).

En cuanto al enfoque sistémico, se puede decir que concibe la comunicación como un sistema abierto de interacciones inscritas que se dan en un contexto determinado y que pretenden establecer armonía en el sistema mostrándose en apertura de recibir información para que éste exista. Algunos de los teóricos más relevantes en trabajar este enfoque son Shanon & Weaver (1949), con la “teoría de la información”; Norbert Wiener (1948), con los principios de la “cibernética”; John von Neuman & Oskar Morgenstern, con la “teoría de juegos”; y Bertalanffy (1969), con la “filosofía biológica” o “teoría general de los sistemas”.

²² El primer nivel de la comunicación es la comunicación intrapersonal y se asocia a mantener un intercambio de ideas con uno mismo. El segundo nivel es la interacción con el “otro”, como la familia, la pareja, los amigos o compañeros.

Y finalmente llegamos al enfoque estructuralista, el cual es de gran interés para este trabajo, ya que es el enfoque teórico en el que estará basado el presente estudio. El estructuralismo es mejor conocido bajo el nombre saussureano de semiología. Su enfoque disciplinario parte de la lingüística y toma como modelo el análisis del lenguaje; sin embargo, su estudio consiste en “aplicar los conceptos lingüísticos a los sistemas de signos no lingüísticos” (Beuchot, 2004:178) como las cosas u objetos. Y así es como se hacen notar los desarrollos de la semiología, desligándolos del lenguaje y enfocándolos a aspectos subjetivos de las cosas que nos rodean.

2.2. El enfoque estructuralista en el estudio de los signos: primeras contribuciones teóricas

Cabe mencionar que el enfoque estructuralista fue iniciado por el psicólogo social originario de Suiza (Ginebra) Mongin Ferdinand de Saussure (1857-1931), quien originalmente se dedicó al estudio de la lingüística. De hecho, es el fundador de la lingüística estructural, a través de la noción de sistema. En su trabajo, Saussure hizo distinción de conceptos como lengua y habla, sincronía y diacronía, sintagmático y paradigmático. Dentro de su más reconocido trabajo, Curso de lingüística general (1916), Saussure planteaba una ciencia general del signo: la semiología; la cual define como “una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social” (Saussure, 1988:42).

La semiología consiste en estudiar todo sistema de signos en general, aunque Saussure privilegió el signo lingüístico como objeto de estudio. De esta forma establece la dualidad de aspectos en el signo: el significante y el significado. Por una parte, el significante representa la imagen acústica de la palabra en cuestión y, por otra parte, el significado es el concepto o la imagen mental del objeto. (Beuchot, 2004:159) La relación que establecen estos dos conceptos en el signo lingüístico es de forma arbitraria; es decir, tanto el significante como el significado depende de ambos para poder ser

entendidos. Su relación también es dialógica, ya que deben de tener elementos de relación con quien interpreta el signo.

Saussure, dentro de su estudio del signo, propone los elementos para estudiar la lengua de manera atemporal, en donde establece dos ejes en consideración: la simultaneidad y la sucesión. En cuanto al primero, se puede decir que “estudia la lengua de manera fija sin tomar en cuenta su evolución social; el segundo no hace abstracción del tiempo, sino que estudia los fenómenos lingüísticos en su proceso histórico”. (Beuchot, 2004:160)

En cuanto a la simultaneidad, debido a su descripción es denominada sincrónica; esto es que no se limita a un signo, sino que estudia cualquier sistema de signos en un espacio que se encuentra estático de manera abstracta. Por otro lado, la sucesión se considera diacrónica; ya que implica la temporalidad y, por eso mismo, la historia. En ambos casos, los conceptos empleados para referir las características propias de cada eje se toman de la lingüística y para llevarlas al análisis semiológico.

Hay que recalcar que Saussure, a pesar de que era un conocedor de la lingüística, no tuvo una perspectiva limitada para llevar todo lo que sabía a la semiología. Tal fue el caso de sus estudios con respecto al signo, que fueron tan amplios y trascendentales, que tuvo continuadores en otros países como Francia, específicamente en Cherbourg - Octeville, de donde era Roland Barthes, unos de sus más reconocidos sucesores.

Roland Barthes (1915-1980), a diferencia de Saussure, planteaba el estudio del signo en la filosofía y la lógica, ya que su formación profesional y académica fue ésa. Barthes nunca se deslindó de lo propuesto por Saussure. De hecho, fue Barthes quien desarrolló y sistematizó la semiología estructuralista como hoy en día la conocemos; ya que para 1960 hizo el sueño de Saussure realidad sobre una semiología que fuera el estudio del signo en general. De esta forma nace la semiología estructuralista. (Beuchot, 2004:163)

La primera publicación de Roland Barthes, con respecto al estudio del signo, fue *El grado cero de la escritura*, publicada en 1953. En ésta estudia el surgimiento del

significado propuesto por Saussure, y cómo es que hacemos inteligible o significativo lo cotidiano. Toma en cuenta “Cómo hacemos significante lo insignificante. Por eso analiza sobre todo lo no dicho, o lo que queda implícito o atemático” (Beuchot, 2004:163). Además, es en ese título donde inaugura la definición de semiología, la cual se puede entender como:

La impureza de la lengua, el desecho de la lingüística, la corrupción inmediata del mensaje: nada menos que los deseos, los temores, las muecas, las intimidaciones, los adelantos, las ternuras, las protestas, las excusas, las agresiones, las melodías de las que está hecha la lengua activa. (Barthes 1953:99)

En muchos de sus trabajos, Barthes busca deslindar los elementos significativos que las disciplinas ortodoxas les dan a las palabras. Tal es el caso de *Elementos de semiología*, publicada en 1964, en donde expone los conceptos básicos de esa disciplina, como lengua/habla, significante/significado, sintagmático/paradigmático y denotación/connotación (Beuchot, 2004:164). En este texto, Barthes argumenta que la semiología tiene por objeto de estudio todos los sistemas de significados que son producidos por el hombre en sociedad, cualquiera que sea su circunstancia o límite, ya sean sus elementos constituyentes imágenes, gestos, sonidos melódicos u otros conjuntos de objetos dignos de interpretación simbólica.

Barthes aplicó sus conocimientos en lingüística y los implementó en la semiología estructuralista sin que los conceptos que empleara tuvieran relación con el lenguaje. Su finalidad era demostrar que “si las acciones y los objetos humanos tienen un significado, hay un sistema de distinciones y convenciones que les da ese significado” (Beuchot, 2004:167). Por esto Barthes se dedicó a estudiar la moda. Para 1967, publicó *El sistema de la moda*, en el cual describe que existe una pragmática y semántica dentro de la cultura que se encarga de definir los usos y costumbres del vestir.

En su estudio sobre la moda, Barthes sostiene que el hombre se manifiesta, expresa y habla a los demás con su indumentaria. Es algo como decir que “como te ves te tratan”, lo cual para Barthes significaba mucho; pues el hombre no viste de la misma manera siempre ni en los mismos lugares. Barthes menciona que el hombre en diferentes

lugares viste de modo diferente, cambia. Lo cual es de suma importancia ver y cuestionar, pues es mediante esas prácticas de vestimenta donde el ser humano deposita sus significados y emite sus mensajes.

Posteriormente Barthes habla de un sistema, el cual es de suma importancia para entender el sentido del significado; pues entender el sistema ayuda a orientar el funcionamiento del mecanismo. En otras palabras, comprender el mapa de los significados, los cuales son clave para entender el funcionamiento del sistema, ayuda a captarlo y ver lo irrelevante de su contenido.

Otro de los autores relacionado con la línea estructuralista, que se han formado en otras escuelas, es el norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914), quien, a diferencia de Saussure y Barthes, concebía la semiología desde el campo de la filosofía y la lógica. Así, retoma el concepto “*semiotics*” propuesto por filósofo John Locke y se dedica a construir las bases de ésta; para lo cual, se dio a la tarea de definir el concepto de signo y tipificarlo de manera muy minuciosa, buscando en definiciones y descripciones más exactas.

Dentro de sus trabajos, Charles Peirce entiende la semiótica como el estudio del signo en general, de todas clases y tipos, la cual se divide en tres ramas: gramática, lógica o dialéctica y la retórica. La primera (gramática) estudia la conexión entre signos; la segunda (lógica o dialéctica) estudia la relación con los objetos y la tercera (retórica) estudia las modificaciones que los usuarios pueden concluir de los signos.

Peirce entiende el signo como una cosa que representa otra para alguien y que se establece mediante una relación triádica. Es decir, se establecen tres momentos para que un signo sea considerado como tal. La primeridad es la conciencia del signo, es decir, lo que se presenta a la conciencia de manera inmediata, y todavía no se dice nada de su existencia, sólo se presenta a la conciencia como una cualidad. La *segundidad* es la existencia del signo; es decir, el carácter de resistencia o de imposición que ejerce algo frente a la conciencia. Ya aquí aparece la relación de algo primero a algo segundo. Y la *terceridad* es la ley natural del signo; es decir, el signo tiene un carácter de ley, de legalidad, de algo que habitualmente sucede. (Beuchot, 2004:136)

En este sentido, la clasificación de signos que hace Peirce es muy compleja y amplia. A continuación, se mencionarán las tres divisiones más importantes y hasta las más imprescindibles en su estudio. Comienza su clasificación dividiendo el signo en “cualisigno”, “sinsigno” y “legisigno”. El “cualisigno” es una cualidad que funciona como signo; un ejemplo de esto son los colores. El “sinsigno”, es una sustancia que funciona como signo; por ejemplo, una estatua artística. Y el “legisigno” se considera como una ley que funciona como signo. Un claro ejemplo de ello son las señalizaciones de tránsito en la calle. (Beuchot, 2004:138)

En segundo lugar, el signo se divide en índice, ícono y símbolo. Por una parte, el índice, según Peirce, se refiere “al signo inmediato, casi natural, que representa de modo directo a una cosa” ²³. Por ejemplo, el humo representa el fuego, así como las nubes negras representan la lluvia. El ícono, “es un signo intermedio que tiene algo de natural como algo de artificial pues es impuesto por el hombre, pero se tiene que basar en algo de la realidad y contener alguna semejanza o analogía con este” ²⁴; por ejemplo, el emblema de la justicia, representada en una mujer vendada de los ojos y con una balanza en la mano hace referencia a no ver a quién se le hace justicia. Y en cuanto al símbolo, se puede decir que “es totalmente arbitrario” ²⁵. En este caso se puede decir que el símbolo es un signo convencional y puede entenderse universalmente. Por ejemplo, la señalización de “No fumar” en cualquier espacio público. Dentro del concepto de ícono Peirce establece tres clases de íconos: la imagen, el diagrama y la metáfora. En cuanto a la imagen, dice que “es casi copia de la cosa, pero nunca llega a ser copia perfecta” ²⁶; el diagrama “tiene analogía con la cosa de manera más móvil, como representando relaciones y pasos de procesos” ²⁷ y, finalmente, la metáfora, que “sigue teniendo analogía con la cosa hecho que designa, pero de forma menos clara y directa” ²⁸.

²³ Beuchot, Mauricio. (2004) *La Semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México: FCE. PP: 138.

²⁴ *Ídem*.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ *Ibid.*, p. 139

²⁷ *Ídem*.

²⁸ *Ídem*.

En cuanto a la tercera y última clasificación que hace Peirce de los signos, establece que también es una relación triádica conformada por los tres elementos clásicos de la lógica: el término, el enunciado y el argumento. Este último, el argumento, se divide en inductivo, deductivo y abductivo. Cada uno corresponde a las características argumentativas de un discurso; sin embargo, el elemento abductivo corresponde al método de la hipótesis, el cual se asocia a la psicología y la lógica, disciplinas de las cuales Peirce era aprendiz. Y aunque faltó que desarrollara un estudio en donde pusiera en práctica sus conocimientos, sentó unos fundamentos muy fuertes para los continuadores de su trabajo.

Once años después de que Roland Barthes publicara *Elementos de semiótica*, que sería un clásico para la teoría estructuralista del signo, en 1975 vendría el italiano Umberto Eco (1932-2016) a proponer, desde la filosofía y la literatura (con mucha influencia en los estudios de Saussure y Peirce), su más reconocido trabajo titulado: *Tratado de semiótica general* (TSG), en el cual define a la semiótica como “la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir”²⁹. Algo destacable en este escrito de Eco, y a diferencia de los autores ya mencionados, es que éste expone una amplia introducción sobre el proceso para lograr una lógica de la cultura. En este sentido, considera que los códigos son indispensables para comunicar y es esencial “conectarlos con otros aspectos de la semántica, como las marcas semánticas y las reglas de combinación de los sememas” (Beuchot, 2004:171) con la finalidad de entender varios aspectos de la esfera cultural.

En este escrito (TSG), Eco establece dos grandes postulados; por una parte, una teoría sobre la producción de signos en la cual destacan los modos de enumerar el reconocimiento, la ostensión, la reproducción y la invención. Y, por otra parte, hace una fuerte crítica sobre el ícono definido por Peirce, pues trata de reducirlo a un término artificial o cultural, quitando su propiedad de semejanza o de producción analógica. “Su crítica a la iconicidad llega a tal grado que pide la eliminación de los signos icónicos,

²⁹ Umberto, Eco. (1978) *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen-México: Nueva Imagen. p. 31

pues desde su perspectiva ya no basta con que estos signifiquen algo, sino que hay que cuestionar los modos y las condiciones bajo las que se producen”. (Beuchot, 2004:172)

Posteriormente en 1984, Umberto Eco publicaría su segundo más reconocido estudio titulado *Semiótica y filosofía del lenguaje*, en el cual retoma temas de su obra anterior (TSG) y los lleva a reflexiones más profundas. Primero vuelve a su teoría sobre los modos de producción de los signos, en la cual “revisa su tipología en huellas, síntomas, indicios, ejemplos, muestras, vectores, estilizaciones, unidades combinatorias y seudocombinatorias, estímulos programados e invenciones” (Beuchot, 2004:172) con la finalidad de identificar los modos de producción de los signos.

Después, Eco pasa a analizar la convencionalidad del símbolo, con especial interés en otras tradiciones que lo hacen análogo y motivado, pues para él, este (símbolo) es un elemento de la cultura que es importante tener en cuenta, pues sirve como medio para comprender los referentes culturales que una persona tiene para entender el mundo y así relacionar el símbolo con su realidad instantánea.

Finalmente, Eco termina hablando de los códigos, pues identifica dos tipos: el genérico (natural) y el institucional (cultural). El primero se da de forma natural y está establecido por una comunidad que lo conserva. En cuanto al segundo, se genera dentro de la cultura mediante un procesos social, en donde los individuos permanecen en una constante interacción que genera códigos que sólo ellos pueden entender. Dichos códigos se van heredando culturalmente hasta que pasan a ser prácticas sociales vistas con mucha normalidad.

Ahora bien, hay que comentar que hasta este momento Umberto Eco es el único autor, de los anteriormente mencionados, que se han interesado en estudiar los códigos culturales desde un enfoque semiótico y define que son elementos simbólicos que conforman la cultura como un sistema de signos y se manifiestan mediante una serie de prácticas. Sin embargo, con el paso del tiempo hubo otros autores que se interesaron por analizar la cultura desde esta perspectiva. George Mead, psicólogo social, fue uno de ellos al estudiar en interaccionismo simbólico, que será presentado y explicado en el

siguiente capítulo con la finalidad de matizar los aspectos teóricos relacionados con la identidad colectiva y sexo-genérica.

2.3. La relación dialéctica cultura – comunicación

Ahora bien, en su definición más particular, la cultura puede entenderse como un fenómeno social que los seres humanos manifiestan y reproducen mediante ciertas prácticas; no obstante, para esta investigación, el concepto de cultura se entiende como “una red de signos; un acto comunicativo, un intercambio de significados que supone constantemente al otro, como *partenaire* necesario en la relación entre emisor y receptor” (Szurmuk y McKee, 2009, p. 71-72). En otras palabras, la cultura se puede comprender como un proceso social por el cual se transmiten signos con la finalidad de generar un intercambio significativo y depende del otro para que el sistema cumpla su función. Además, la transmisión de dichos signos es generacional y supone un intercambio dialógico con “los otros”, algo muy parecido a lo que defendía Umberto Eco.

Hacia 1871, el antropólogo Edward Tylor (1832-1917) concibe la cultura como un conjunto de conocimientos, normas, hábitos, costumbres, valores y aptitudes que el hombre adquiere en la sociedad. Otros autores, como Clifford Getz señalan que la cultura es una red de significados en donde los individuos interpretan su experiencia y guían sus acciones (Harris, 1999:17-18). En esas definiciones se enfatiza el conjunto de elementos que conforman la cultura como un sistema de signos interpretables por los mismo integrantes del sistema social.

Considerando la cultura como un sistema de creencias, valores, normas, símbolos, códigos y prácticas colectivas aprendidas y compartidas por los miembros de una colectividad, que conforman más allá del marco de sus relaciones sociales, podemos decir que ésta no difiere totalmente de la comunicación. Ya que, ésta supone un intercambio con el otro. La cultura no sólo presupone la comunicación, sino también es

comunicación. Como Gilberto Giménez (1927) afirma en su texto "*Comunicación, cultura e identidad: reflexiones epistemológicas*", que:

Si asumimos, por ejemplo, la definición antropológica de la cultura como "pautas de significados" -que es la llamada concepción simbólica de la cultura, hegemónica en nuestros días-, nos percatamos de inmediato que hablar de "significados" implica automáticamente hablar de comunicación, porque los significados se generan siempre para alguien y en vista de alguien, -como afirma la semiótica norteamericana-; es decir, en vista de un destinatario real o potencial capaz de interpretarlos. (Giménez, 2009:9)

En esta definición, Giménez menciona que tanto la comunicación como la cultura están estrechamente ligadas; pues una se desarrolla o es parte de los procesos de la otra. Y con esto se refiere a que la cultura, al ser una red de significados, tiene elementos que son interpretables y transmitidos mediante el proceso comunicativo a un receptor que interpreta dichos significados.

A su vez, dentro de la cultura, los individuos, a lo largo de su crecimiento, se desarrollan en procesos de socialización con los otros mediante la interacción o actividades dinámicas que generan actos comunicativos, en donde se crean intercambios simbólicos, los cuales pueden entenderse como procesos sociales con los que las personas se identifican y generan su propia identidad. "Durante este proceso social los sujetos van adquiriendo a través de las instituciones, los repertorios de ideas mediante las cuales guían su comportamiento." (Mercado & Hernández, 2010:241)

En este sentido, se puede decir que la formación cultural es un proceso dialéctico; es decir, a medida que interactuamos con los demás, se genera un repertorio de ideas que los sujetos materializan en sus acciones y esto provoca un cambio en las normas, creencias e ideales aprendidos y transmitidos culturalmente. Y son esos valores y creencias las que caracterizan a los miembros de una colectividad.

Las interacciones simbólicas que se originan mediante el acto comunicativo pueden ser individuales o colectivas y se consideran "simbólicas", ya que generan en el sujeto cierta actitud o percepción de la vida, que con el paso del tiempo el sujeto se va apropiando hasta conformar aspectos que caracterizan su identidad. Pues como afirma

Goffman, la identidad se construye en un permanente diálogo con los otros (Goffman, 1963).

2.4. El cine como referente cultural

Los ideales de odio y discriminación prevalecen dentro de muchas estructuras, instituciones y sistemas sociales que mantienen ese discurso y el desprecio hacia las personas homosexuales y *transgénero*, tal es el caso de los medios de comunicación, como el cine. Con respecto a lo anterior, el autor José Medina (2015) en su libro “Representación social de los homosexuales en los medios de comunicación: devenir, estigmas y la lucha por la igualdad”, asegura que:

(...) con el argumento de que los medios de comunicación reflejan la “realidad social”, productores, directores, editores, locutores, guionistas, artistas y periodistas mancillan a diario la dignidad de los personajes sociales representados, sin pensar que esas representaciones que están mostrando a sus audiencias multiplican la discriminación en espacios de convivencia social y refuerzan actitudes hostiles en la vida cotidiana de las comunidades. (p. 27)

En este sentido, el cine y el discurso que emite, se encargan particularmente de tomar elementos de la cultura que se parezcan lo más posible a la supuesta “realidad”³⁰ y los adecua de acuerdo con la historia que este medio quiere contar. En alusión a este tema, Simon Feldman, famoso guionista y director de cine argentino, en su texto *Realización cinematográfica, análisis y práctica*, menciona que:

(...) el espectáculo cinematográfico común elimina casi siempre toda problemática adulta, toda mención directa de normas políticas y sociales, pero en un plano más profundo, el contacto persistente y masivo con imágenes que muestran – desde un ángulo brillante- determinados modos de vida, determinadas convenciones

³⁰ Hacer uso de la palabra “realidad” supone afirmar lo que se dice mediante su objetividad; sin embargo, nadie puede decir qué es la realidad o lo normal debido a que todos vivimos y nos desarrollamos en circunstancias y condiciones diferentes a lo largo de nuestra vida y este hecho puede ocasionar que cada uno tenga una visión propia de su “realidad”.

sociales y morales, determinados héroes y determinados mitos, presentados en contextos narrativos corrientes, ejercen una influencia mucho mayor que la de las películas con moraleja o propaganda explícita.” (1996:63)

Cabe mencionar que el cine, al ser un fuerte referente cultural en la sociedad, es productor de códigos fílmicos que tienen cierto impacto dentro del comportamiento social. La eficiencia de dichos códigos, creados con una intención comunicativa, depende de los elementos verbales y no verbales que se insertan en ellos. En otras palabras, “el cine, como instrumento cultural, representa los conocimientos humanos y las facultades intelectuales del hombre. Reproduce elementos originados de la práctica histórica, social y política para que el hombre tenga referencia de su lugar y de su papel en la sociedad en la cual le ha tocado vivir.” (Sulbarán, 2000:68)

2.4.1. Los códigos cinematográficos

Para que el cine cumpla esta función discursiva entre lo que representa y lo que el hombre entiende, se integran códigos fílmicos que el receptor percibe de acuerdo con su realidad social. Umberto Eco habla sobre esto y aclara que “los códigos fílmicos codifican una comunicación basada en el relato que se apoya en los elementos cinematográficos” (1972:48). Es decir que los códigos fílmicos, que se encuentran inmersos dentro del discurso del cine, se integran por elementos cinematográficos que se toman de la realidad social y que están basados en aproximaciones sobre las características físicas y psicológicas de personas, acciones, lugares o sucesos.

En este sentido, los italianos Casetti & Di Chio (1991) proponen la distinción entre los códigos fílmicos y los códigos cinematográficos. Por una parte, los primeros no están relacionados con los procesos técnicos de la realización cinematográfica, sino que se manifiestan desde la construcción exterior del filme. Mientras que los códigos cinematográficos, según estos autores, se basan en cuatro tipos: los códigos icónicos (fotografía y puesta en escena), los códigos gráficos (títulos y textos), los códigos sonoros (silencio, voces, ruidos y música) y los códigos sintácticos (el montaje o escenario). Para objeto de esta investigación, se analizarán los códigos cinematográficos

que conforman la trama de las películas, con especial interés en los códigos icónicos y los códigos gráficos.

Cabe mencionar que, para los autores, los códigos cinematográficos contienen elementos narrativos y estéticos que conforman la estructura del discurso cinematográfico. Por una parte, tenemos los elementos narrativos que se refieren a lo que se dice en la película; es decir, “se integran elementos variables de la narración que están relacionados con los acontecimientos presentes en la historia contada (acciones) y en los causantes de los sucesos (personajes)” (Casetti & Di Chio, 1991:62). A su vez, estos elementos de la narración, en especial los personajes, están constantemente condicionados por otros elementos narrativos que influyen, directa o indirectamente, en su desarrollo. Los cuales son el tiempo, el espacio (locaciones) y los objetos.

2.4.2. La construcción de personajes en el discurso cinematográfico

Con respecto a lo anterior, Eugenio Sulbarán Piñeiro, un teórico semiólogo especializado en el tema, argumenta que no existe narración sin personajes. Este principio, aplicado al análisis del film documental, establece que el personaje “es la representación del ser humano en el cine, lo cual hace que el espectador crea o esté convencido de que éste es una persona”³¹. Dentro de su estudio, Sulbarán concede gran peso a la construcción del personaje dentro de la narrativa fílmica, pues es de suma importancia para entender las acciones y motivos por los cuales actúa en la trama.

Así mismo, Sulbarán aclara que la caracterización de un personaje en el discurso cinematográfico depende de “el conjunto de detalles que constituyen el aspecto y el comportamiento de un personaje determinado, utilizados por el guionista para individualizarlo”³². Esto quiere decir que los elementos iconográficos que son

³¹ Sulbarán, Eugenio. (2000) “El análisis fílmico: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica”. *Opción*, Año. 16, No. 31, p. 62

³² *Ibid.*, p. 63

característicos de un personaje en una película dependen de la intención del guionista y su visión del tema, que en muchos casos es subjetiva o ajena a ella.

Con respecto al tema, de la creación de los personajes en el discurso cinematográfico, la guionista norteamericana Linda Seger (1991) argumenta que “todo personaje en una película debe de tener un rol esencial para representar en la narración”. Por esto, la autora propone que los personajes pueden ser: a) *Principales* o los responsables de la historia; el film gira en torno a ellos y casi siempre constituyen una figura positiva. b) *De apoyo* o confidentes de los principales; éstos ayudan al personaje principal y le proporcionan información. c) De otra dimensión o *antagonistas*; son personajes que contrastan con el personaje principal. Y d) *Temáticos* o aquellos que transmiten y expresan el tema de la película.

No obstante, el citado autor Eugenio Sulbarán recalca que la caracterización de un personaje en una película depende de todos los aspectos relacionados con el ser humano como la edad, posición social (situación familia, ocupación), la relación que tiene con otros personajes, pasado y planes futuros. Además, influyen otros aspectos externos como el conflicto y la configuración temática de la película, pues de acuerdo con el autor, los personajes se mueven por el conflicto o una necesidad desesperada.

Otro elemento narrativo que se encuentra estrechamente ligado al personaje, según Sulbarán, es la acción. La acción, es entendida por el autor como “un movimiento general que permite el origen de algo, su desarrollo y su final”³³. Es decir, es una actividad que depende de la voluntad humana. Por lo tanto, el desarrollo y caracterización de un personaje comienza por el esclarecimiento de sus acciones o actividades dentro de la trama. Así como las acciones están condicionadas al personaje y viceversa, otros elementos narrativos como el tiempo, los objetos y el espacio también se encuentran subordinados por los personajes y sus acciones.

En cuanto al tiempo, Sulbarán afirma que: “para expresar el tiempo (pasado, presente o futuro), el cine no dispone de tiempos gramaticales, sin embargo, existía una

³³ *Ibidem.*

tendencia a decir que todo, en el cine, transcurre en presente”³⁴. (2000:64) En este sentido, el autor entiende el tiempo de la narrativa cinematográfica en tres momentos; primero, la duración concreta de la historia (de principio a fin), segundo, como el tiempo representado dentro de la historia y, por último, la duración definitiva del discurso cinematográfico. Con base en lo anterior, el autor sostiene que tanto el tiempo como los personajes son importantes para entender el espacio y los objetos que se integran al discurso cinematográfico; aunque estos dos últimos dependan de las acciones del personaje y del sentido de la historia.

Respecto de los objetos, sólo son de gran importancia cuando cumplen una función netamente narrativa dentro de la historia o están directamente relacionados con el personaje (como un documento, una pluma, un arma, etc.) o también cuando refuerzan el tema de la película, pues representan temas en específico que adquieren significaciones concretas, como metáforas o símbolos cuando se relacionan con los demás elementos que conforman la narración.

El espacio, dentro de la película es un elemento vital porque ahí es donde ocurre toda la actividad narrativa; además, a diferencia del teatro, el espacio en el discurso cinematográfico permite ir (teóricamente) a cualquier sitio, multiplicando así la infinita posibilidad de lugares en donde se puede desarrollar la historia. Por esta razón, el autor Eugenio Sulbarán en su teoría incluye la caracterización de espacio y lugares, los cuales se identifican por a) Su naturaleza: *his type*; despacho, rancho, hospital, etc. b) Su modo: *his kind*; poblado, desierto, mísero, lujoso, etc. c) Su propósito: *his purpose*; fabricar objetos si es una fábrica o celebrar un culto si es un templo. d) Su situación: *his location*; en París o en un desierto; y finalmente e) Su relación con uno o varios personajes: es su guarida, escondite, símbolo de su poder, etc. (Sulbarán, 2000:65)

³⁴ Los paréntesis son propios.

2.4.3. Los elementos estéticos en el discurso cinematográfico

Las categorías que hasta ahora se han expuesto, respecto de los elementos narrativos del discurso cinematográfico que construyen un personaje, son de gran ayuda para esclarecer la intención del presente escrito. Sin embargo, los elementos estéticos también tienen gran peso en el discurso cinematográfico. No obstante, para lograr la correcta ejecución de la narración es necesario tener en cuenta los elementos estéticos característicos de la cinematografía.

Inicialmente hay que aclarar que los elementos estéticos del discurso cinematográfico están orientados exclusivamente a la imagen cinematográfica. Es decir, la composición de la imagen en el discurso cinematográfico es de suma importancia para entender las secuencias de esa imagen y así entender la intención de quien ha compuesto la escena. Con respecto a esto, Demetrio Brisset (2011), en su texto *Análisis fílmico y audiovisual*, expone que:

al confrontarse a una imagen, es difícil conocer la intención de quien la ha hecho, saber qué es lo que más ha querido decir. Pero hay que partir de que toda imagen tiene un autor, individual o grupal, que la ha realizado en determinadas condiciones sociales y culturales. (p:62)

Siguiendo a Brisset, se puede decir que una imagen es creada con una intención que seguramente desconocemos, pues no entendemos la premisa por la cual el autor de dicha imagen se animó a crearla. Lo que sí es seguro es que tiene una intención comunicativa: nos dice algo que no está a simple vista ni es común para quien la ve. Esto se debe a que generalmente las imágenes son una composición ordenada de líneas, puntos y colores que se encuentran en perfecta armonía de acuerdo con técnicas cinematográficas que muchos no identifican a simple vista; pues no son de conocimiento general.

Las técnicas cinematográficas, que se usan para la construcción de la imagen cinematográfica van desde las escenas y secuencias hasta planos, ángulos y movimientos de la cámara, los cuales serán mencionadas y expuestas en los siguientes

párrafos. Inicialmente quien habla de la escena es el citado autor, Eugenio Sulbarán, quien define la escena como “...una unidad narrativa que tiene una información, una intención dramática y un ritmo. Es un lugar, un momento y una acción concertada” (2000:66). En este sentido, la escena se puede entender como el espacio en donde se desarrolla una parte de la historia, creada con una intención bajo ciertos esquemas de producción de la imagen como el ritmo, forma, tensión, peso visual, entre otros. Todos estos elementos adquieren cierta importancia a la hora de crearla.

Posteriormente Sulbarán habla de las secuencias, las cuales entiende como “un conjunto de escenas ordenadas alrededor de un hecho en común, que se desarrolla en varios lugares y omite los momentos inútiles” (2000:66). En esta definición se entiende que las secuencias están conformadas por una variedad de escenas que tienen un orden cronológico de acuerdo con la historia que se cuenta, la cual se desarrolla en distintos lugares y trata de evitar las situaciones no necesarias para narrar una historia.

Otras de las técnicas estéticas con las que se produce una imagen cinematográfica son los planos, ángulos y movimientos de la cámara. Por una parte, un plano cinematográfico, según Martínez y Gómez (1994), es la “unidad narrativa más pequeña pero significativa del hecho audiovisual. Es la parte de una película rodada en una única toma” (p.43). Es decir, estos autores conciben la escena como la parte visual mínima de la historia, la cual puede entenderse en tres niveles: planos generales (PG), planos medios (PM), y primeros planos (PP).

En cuanto a los planos generales, Martínez y Gómez, en su texto *La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado* (1994), comentan que éstos “describen el ambiente y ofrecen información de la situación de los personajes”; los planos medios “centran la atención sobre la acción del personaje que se esté llevando a cabo”, y los primeros planos “exportan las expresiones de los personajes, introduciendo en el espectador sensaciones y sentimientos”. Dentro de su estudio, estos autores proponen una tipología más compleja de los planos. Los que clasifican de la siguiente manera: a) Plano panorámico: es un gran plano general o de paisaje. b) Plano Americano: que se centra en las acciones que ejecuta el personaje. c) Gran primer plano: el cual se siente

cerca del personaje o sujeto sin tener la sensación de poder tocarlo. d) primerísimo primer plano: a diferencia del anterior, éste sí se siente muy cerca, casi como si se tuviera al personaje justo enfrente. Y e) Plano a detalle: el cual se caracteriza por tener cualquier otro elemento significativo para la acción.³⁵

Por otra parte, mencionan que los ángulos de la cámara también son parte fundamental a la hora de construir una imagen cinematográfica, pues estos generan una perspectiva visual de la posición de la imagen. Martínez y Gómez identifican cinco tipos de ángulos más comunes en la cinematografía, los cuales clasifica como: a) Cenital: donde la cámara se sitúa de forma vertical con respecto al suelo y la imagen que se obtiene otorga un campo de visión de arriba abajo. b) Picado: la cámara se coloca encima del objeto de forma que se observa desde arriba, este tipo de ángulos se realiza desde ángulos elevados por encima de la visión y hacia abajo. c) Normal: es el más utilizado en el lenguaje audiovisual y se realiza paralelo al suelo. La cámara tiene una posición con dirección a los ojos del personaje. d) Contrapicado: en este la cámara se coloca debajo del sujeto u objeto y se toma desde ángulos inferiores, debajo de la vista y hacia arriba. Y e) Nadir: en este la cámara se sitúa al ras del suelo, de abajo hacia arriba. A este tipo de ángulo también se le denomina ángulo cero.³⁶

Y como último elemento estético, pero no menos importante, tenemos los movimientos de la cámara. Los cuales, según los autores citados se clasifican en movimientos descriptivos, los cuales se utilizan para la descripción de un espacio, objeto o acción; movimientos dramáticos, que difieren de las relaciones espaciales entre dos elementos de la acción; y por último, los movimientos rítmicos, los cuales siguen al sujeto u objeto de la acciones que presenta la cámara.

A su vez, dentro de esta clasificación, los autores Martínez y Gómez, proponen tres tipos de movimiento de cámara: la panorámica, el *traveling* y el zoom. En cuanto al movimiento panorámico, mencionan que “consiste en la rotación de la cámara alrededor

³⁵ Martínez García, Ma. Ángeles & Gómez Aguilar, Antonio. (1994) *La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado*. Edit. Síntesis. Madrid: Vallehermoso. p. 44-49

³⁶ *Ibid.*, pp. 88-90

de su eje vertical u horizontal”³⁷. Cabe mencionar que este tipo de movimiento se usa generalmente en las películas para seguir a un personaje o un vehículo en movimiento. El *traveling* se refiere al “movimiento de la cámara sobre su base de apoyo en el espacio tridimensional”³⁸. Dentro de este tipo de movimiento, existen cuatro formas de *traveling*: a) hacia adelante, se ve venir de frente al objeto o persona; b) hacia atrás, utilizado para finalizar una secuencia y la historia donde se ve al personaje u objeto alejarse; c) lateral, se sigue al objeto o persona de forma horizontal simulando continuidad; y d) circular; se utiliza para crear atmosferas densas, girando la cámara en torno al personaje. Y finalmente, el zoom, con el cual “podemos acercar un objeto de distancia focal variable”³⁹.

2.5. Las representaciones sociales

Ahora bien, habiendo un panorama más nítido sobre el discurso fílmico y los elementos narrativos y estéticos que lo integran, habría que mencionar que los discursos codificados proporcionados por el cine se generan, como ya se mencionó, de acuerdo con la representación simbólica que hacen de los sujetos tomados de la realidad social. Dicha representación se puede entender desde diferentes enfoques empíricos; por ejemplo, el concepto de representación social procede de la sociología de Durkheim y ha sido recuperado por el psicólogo Serge Moscovici.

Moscovici entiende la representación social como el resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o símbolo que se instaura como el “doble” de una presunta “realidad” o de un “original”. En otras palabras, Serge Moscovici considera que la representación se debe entender como:

Una modalidad particular de conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos. La representación es un corpus organizado de conocimiento y una de las actividades psíquicas gracias a

³⁷ Martínez García, Ma. Ángeles & Gómez Aguilar, Antonio. (1994) Op. cit. p. 114

³⁸ *Ibid.*, p. 116

³⁹ *Ibid.*, p. 120

las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación. (Moscovici, 1979, pp. 17-18)

En otras palabras, se trata de construcciones sociocognitivas propias del pensamiento ingenuo o del sentido común, que pueden definirse como conjunto de informaciones, creencias, opiniones y actitudes a propósito de un objeto determinado. Constituyen, según Jodelet (1984), “una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, que tiene una intencionalidad práctica y contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social.”

Hablamos de que, en términos de esta investigación, la representación social es el conocimiento que los individuos le dan al sentido común, que tiene como objetivo comunicar dentro del ambiente social, y podría ser que esas realidades que viven vienen del intercambio de comunicaciones de los grupos en sociedad; pues sabemos que las cosas que se hacen por sentido común, como cambiar un foco si se funde o tomar agua si nos da sed, son las que hemos visto representadas en algún momento de nuestras vidas.

Sin embargo, actualmente existen otras formas teóricas de percibir la representación y una de ellas la expone el autor Robert Farr, quien trabaja el concepto de representación, pero en otro grado epistémico y entiende las representaciones sociales como “una función que hace que lo ajeno o extraño resulte familiar y lo visible perceptible, ya que lo insólito o lo desconocido son amenazantes cuando no se tiene una categoría para clasificarlos.” (Farr, 1984:655)

La definición anterior proporcionada por Farr alude a la forma de reconocer un hecho, suceso o sujeto social representado de acuerdo con los referentes previos que a un individuo le resulten familiares; pues cuando no se tiene esos referentes es complicado entender lo desconocido y se le da una interpretación arbitraria a la situación. Este hecho propició generalizar y reforzar ideologías actuales, las cuales muchas veces están cargadas de ideales estereotipados que hacen referencia al individuo o hecho social que se presenta.

Finalmente, y manera de conclusión para este capítulo, se podría agregar que actualmente gracias a la exposición a ciertas películas, un individuo puede obtener referentes culturales (desconocidos) que le permiten interpretar el mundo en el que vive y, de acuerdo con eso, tomar una postura y actitud ideológica ante un hecho o persona. De aquí parte la importancia de analizar la representación social de la identidad homosexual y *transgénero* del cine mexicano de 1980; pues estas realizaciones se encuentran cargadas de símbolos y códigos que representan la cultura homofóbica de la época y que actualmente siguen vigentes como referente para las producciones actuales.

Con respecto al tema el autor antes citado, José Medina, menciona que:

No es difícil ver que detrás de cada representación discriminatoria en una telenovela o programa “cómico”; existen juicios de valor, prejuicios, mitos culturales, y tabúes que reflejan la mayoría de las veces un discurso moralista, en cuyo mensaje se antepone el “deber ser”, “lo correcto” y un ideal, que lejos de responder a la norma, juzga y excluye a los que no entran en esa realidad construida. (2015:27)

A continuación, se presenta un panorama general sobre el desarrollo y consolidación de las propuestas teóricas sobre identidad colectiva y el interaccionismo simbólico propuesto por George Mead, mencionado en este capítulo, con la finalidad de ofrecer al lector los elementos teóricos, sobre identidades sexo-genéricas, empleados para el desarrollo de los instrumentos metodológicos.

CAPÍTULO 3. La identidad colectiva y su relevancia en la diversidad sexo-genérica.

3.1. El interaccionismo simbólico de George Mead

El interaccionismo simbólico que propone George Mead parte de entender el estado de “sí-mismo”, el cual se presenta cuando un individuo entra en un estado de conciencia y que Mead afirma que es un producto del intercambio comunicativo. En este sentido, George Mead expone que la conciencia juega un rol importante en los procesos de interacción humana; ya que, ésta es la encargada de que un sujeto cuestione su ser en una sociedad y hasta que el sujeto pueda interiorizar la conducta de los demás hacia sí podrá regular su propia conducta. A este suceso Mead le denomina una condición de “sí-mismo”. El cual define como “un proceso donde el individuo se adapta anticipándose a la situación de la que forma parte y reacciona continuamente sobre ella” (Picard & Marc, 1992:71). En esta experiencia del “sí-mismo” el sujeto se afirma conscientemente diferente frente a los otros, pero siempre en relación con ellos.

De esta forma, cuando el sujeto es consciente de su presencia dentro de la sociedad, puede decidir integrarse a una comunidad o no. Y esto supone repensar los interés y gustos en común que tiene con los otros; pues lo que se pretende es generar un intercambio simbólico de ideas, las cuales generan en los individuos cambios o comportamientos, que rechazan o incorporan a su identidad y que reproducen mediante ciertas prácticas dentro de la cultura.

El intercambio simbólico, que se genera en el proceso de interacción social y en el desarrollo humano, es un fenómeno que surge cuando se genera un intercambio de ideas y es indispensable para el funcionamiento de una cultura, pues lo que se pretende es conservar su función como sistema de ideas y prácticas culturales. A su vez, estas ideas simbólicas son signos de nuestra percepción de la cultura y se heredan con el paso del tiempo, de generación en generación. Así es como se construye la esfera cultural.

3.2. La identidad colectiva como un proceso intrapersonal

La identidad es un fenómeno en donde las personas se dan cuenta que tienen al menos una cosa en común con los otros, ya sean aspectos físicos, sociales e incluso económicos. Este concepto se incorporó en el campo de las ciencias sociales a partir de lo escrito por el psicoanalista Erick Erickson, quien, a mediados del siglo XX, concibe la identidad como “un sentimiento de sismicidad y continuidad que experimenta un individuo en cuanto a tal” (Erickson, 1977:586); lo que se puede entender como que la identidad es la percepción que el sujeto tiene de sí mismo y que surge cuando se cuestiona su existencia y la interacción con los otros.

La identidad, como ya lo dijo Mead, supone un ejercicio intrapersonal y de autorreflexión, a través del cual el sujeto tiene conciencia de lo que es como persona y cuestiona sus capacidades y potencialidades; sin embargo, como el sujeto no está solo (ya que convive y se desarrolla con otros), el autoconocimiento implica poder autoreconocerse como miembro de un grupo, lo cual le permite diferenciarse de otros grupos y así reafirmar su identidad.

Pero para poder hablar de identidad colectiva es importante tener como antecedentes los planteamientos que se hacen sobre identidad social. Desde el enfoque de la psicología social, Henry Tajfel (1919-1982) desarrolla una teoría de identidad social, entendiéndola como el vínculo psicológico que permite la unión del sujeto con un grupo. Para Tajfel, sentir pertenencia al grupo es el ingrediente esencial de la identidad social, debido a que de esta forma el sujeto se diferencia de los miembros de otros grupos a los cuales no pertenece y así reafirma su pertenencia.

Tomando como referencia los planteamientos anteriores, se puede agregar que la identidad social se genera a través de un proceso social en el cual los sujetos se definen a sí mismos mediante la inclusión en un grupo, el cual sirve para reafirmar sus diferencias con los demás. Además, debido a que el sujeto no está solo, requiere del reconocimiento de los otros sujetos con los que se relaciona; pues como asegura Giménez; “la identidad

emerge y se reafirma en la medida en que se confronta con otras identidades, en el proceso de interacción social.” (1996:11)

En el contexto social moderno, los sujetos se identifican con los diferentes grupos a los que se encuentran adscritos, en la medida que encuentran formas de participación, donde pueden reafirmar su continua pertenencia en el grupo y su clara diferencia con los otros. De esta manera, cuando los sujetos asumen su pertenencia a un grupo y perciben a los suyos como similares, se genera una definición colectiva de la identidad.

La identidad colectiva se conforma a través de la pertenencia grupal, ya que el sujeto se identifica con los elementos que tiene en común todos los miembros del grupo. La identidad colectiva es una construcción sociocultural, pues proviene de un proceso de socialización en donde se genera un sentimiento de pertenencia que están estrechamente relacionado con las interacciones sociales, la cultura y el contexto social. En este sentido, Mercado & Hernández afirman que; “la identidad colectiva es la percepción subjetiva que construyen los miembros de la colectividad sobre los elementos culturales que constituyen la especificidad del grupo, a esos rasgos se les denomina referentes identitarios” (2010:248). Cabe mencionar que los referentes identitarios son clave para la conformación y consolidación de un grupo social. Éstos pueden ir desde temas de interés entre los sujetos, gustos musicales particulares, gastronomía e incluso su orientación sexual.

Además, dentro de este proceso social identitario, el individuo genera gustos o preferencias específicas que provienen de los ya mencionados procesos de socialización, que muchas veces difieren de los gustos de los demás y se expresan mediante prácticas diversas. Tal es el caso de la preferencia sexual o también conocido como sexo, el cual es una condición biológica que está dada y cumple una función social específica. Con respecto a este tema, en 1990, los sociólogos Candance West y Dan H. Zimmerman publicaron “*Doing Gender*”, un artículo que define al sexo como “una característica biológica que se da para la clasificación de machos o hembras” (West y Zimmerman, 1999:112) Con ello, se entiende que el sexo es un término que se da

exclusivamente para definir características biológicas humanas, como lo son el pene y la vagina.

Una de las definiciones de la palabra sexo consiste en la característica anatómica y biológica del hombre y la mujer. En cambio, el género hace referencia a los roles socialmente impuestos sobre lo masculino y lo femenino. El primero está dado por la naturaleza; el segundo es aprendido. Pero, para entrar en un contexto más amplio sobre lo antes mencionado, es importante esclarecer la diferencia conceptual entre sexo y género, ya que son categorías que aparentemente empatan; sin embargo, se deben precisar para no caer en errores metodológicos, y así cumplir con los objetivos específicos que orientan esta investigación.

3.3. La diferencia conceptual entre sexo y género

Para aclarar esta distinción es necesario remontarnos en los estudios feministas, ya que el feminismo (precursor de los estudios de género) ha reivindicado a las mujeres que han sido oprimidas desde la raza, la clase social y el género. Asimismo, “el feminismo desde sus primeras ideas expuestas a través de la historia ha ayudado a generar, a cuestionar y a entender diversos estados de opresión femenina que han sido desarrollados, naturalizados y articulados por el orden del sistema masculino patriarcal, el cual ha generado construcciones sociales y culturales que han sido marcadas como verdades universales” (Conway, Bourque y Scott, 2003). Este es el caso de la homosexualidad estereotipada, ya que los ideales de género referente a lo homosexual generalmente se encuentran relacionadas a lo femenino y a la sumisión.

En este capítulo se habla de sexo y género con la finalidad de comprender su importancia en el proceso de construcción de la identidad y en específico se habla de una identidad colectiva, la cual es de suma importancia para entender los actos performativos del ser humano y con ello los actos de expresión sexual; ya que en la actualidad el sexo y el género son dos categorías que suelen utilizarse como sinónimos en la definición de la identidad de una persona. Sin embargo, las enunciaciones se

encuentran diferenciadas una de la otra, sin dejar de tener el mismo peso conceptual. Lo anterior se expondrá en las siguientes líneas.

Para esta investigación, el género se entiende como “una división de los sexos socialmente impuesta” (Gayle, 1986:114). Este término propuesto por Rubin propone, más allá de la diferencia sexual del ser humano por sus órganos biológicos, un proceso social en el que se genera, inicialmente, una disociación de los sexos *heteronormados* en la que cada sujeto es libre de elegir, de acuerdo con gustos y preferencias propias, la identidad sexo-genérica con la que se sienta mejor.

Cabe mencionar que la identidad y la función que el género desempeña parecen ser fenómenos socialmente aprendidos y no constituidos ni constitutivamente determinados. Las características sexuales anatómicas masculinas o femeninas se establecen en el momento de la concepción; no obstante, diversos factores del entorno exterior, como la familia y los amigos, influyen en la posterior aceptación individual del género.

Actualmente, a causa de esta distinción entre género y sexo, se empieza a reedificar lo que se considera adecuado para hombres y lo que es para las mujeres. Así, se generan nuevas formas de expresión sexual que producen el surgimiento de otras formas de interpretar el género. Esto nos lleva a pensar una idea de la identidad sexo-genérica. Es decir, se trata de una forma diferente de identificarse sexual y genéricamente, la cual surge después de fragmentar los ideales de género binario impuestos por un sistema de valores y costumbres patriarcal, que ahora se percibe arcaico y por ello se crean nuevas formas de simbolizar la sexualidad fuera de toda expresión *heteronormada*.

De esta manera se entiende que no todas las personas sientan atracción sexual de la misma manera (heterosexual); pues no todos tenemos los mismos gustos e intereses sexuales hacia las mismas cosas. Así se comienza a hablar sobre la diversidad sexual humana, con la finalidad de visibilizar y normalizar el tema. En donde se considera que “la homosexualidad debe entenderse como la preferencia sexual para personas de

su mismo sexo, tanto para varones y mujeres con dichas preferencias”. (Pérez Carbajal, 2017:67)

3.3.1. La diversidad sexo-genérica

Hoy existen personas que viven disociando su sexo biológico y la percepción que tienen de su género, justamente para poner a debatir y visibilizar el tema de la diversidad sexo-genérica. Estas diferencias entre las dos condiciones, sexo y género, proporcionan más subdivisiones sexo-genéricas derivadas de la condición homosexual, que serán descritas en los siguientes párrafos:

Lesbianismo.- La RAE define al lesbianismo como: “homosexualidad femenina” y lesbiana como: “mujer homosexual”; lo que lleva a entender que es un término calificativo exclusivo para las mujeres que se sienten atraídas erótica y afectivamente por otras mujeres. Es una expresión alternativa a “homosexual”, que las mujeres utilizan para enunciar o reivindicar su orientación sexual.

Bisexualidad.- Es la capacidad erótica de sentir atracción afectiva por personas de un género diferente al suyo y de su mismo género, así como la capacidad de mantener relaciones íntimas y sexuales con ellas. Esto no implica que sea con la misma intensidad, al mismo tiempo, de la misma forma, ni que un individuo bisexual sienta atracción por todas las personas de su mismo género o del otro ⁴⁰.

Transexualidad.- En palabras de Salin Pascual, “la transexualidad es el desarrollo de una identidad de género que está en desacuerdo con la morfología de los genitales y las características sexuales dadas” (2015:151). También puede entenderse como la irreversible necesidad de pertenecer al sexo contrario al arbitrariamente impuesto, marcado por los genitales y asumido por el rol social. Cabe mencionar que para lograr el

⁴⁰ CONAPRED. *Glosario de la diversidad sexual, de género y características sexuales*. (2016). Coord. Julia Marcela Suárez Cabrera. Disponible en: https://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/Glosario_TDSyG_WEB.pdf

proceso de transición es necesario un tratamiento hormonal y quirúrgico dirigido a corregir esta discordancia entre la psique y el cuerpo.

Travestismo.- El travestismo y el transexualismo son términos que suelen confundirse con regularidad debido a la indumentaria, que es común; sin embargo, a diferencia de un transexual, el travesti arbitrariamente decide tener una identidad de género masculina o femenina de acuerdo con su situación, porque ya ha pasado por un proceso en el cual reconoce su sexo y, en general, no desea una transformación sexual quirúrgica.⁴¹

Transgeneridad.- Es la condición humana por la cual una persona vive una inconformidad entre su identidad de género y su sexo. Es distinta a la transexualidad y puede haber hombres o mujeres trans heterosexuales, homosexuales (o lesbianas si se trata de mujeres), bisexuales, intersexuales, etc. “Las personas transgénero se sienten y se conciben a sí mismas como pertenecientes al género opuesto al que social y culturalmente se asigna a su sexo de nacimiento, y quienes, por lo general, sólo optan por una reasignación hormonal (sin llegar a la intervención quirúrgica de los órganos pélvicos sexuales internos y externos) para adecuar su apariencia física y corporalidad a su realidad psíquica, espiritual y social”⁴².

Intersexualidad.- Cuando se presentan en el sujeto una mezcla de rasgos femeninos y masculinos, se habla de intersexualidad. Se puede definir como la “condición natural en la que una persona presenta una discrepancia entre su sexo cromosómico (XX/XY), sus genitales (vagina/pene) y sus gónadas (ovarios o testículos) presentando características propias de ambos sexos”⁴³.

En este sentido, el psicólogo Rafael Salin, en su estudio “*La diversidad sexo-genérica*”, plantea que “la incoherencia sexo-genérica vista de manera natural, nos brinda un estado de discordancia entre el modo en que aparece externamente una

⁴¹ Pérez Carbajal, Hilda. (2017) “Concordancia sexo-genérica”, en *Homenaje al Doctor Othón Pérez del Castillo*. Coord. Angel Gilberto Adame López. Colegio de Profesores de Derecho Civil Facultad de Derecho, UNAM: México. p. 78

⁴² CONAPRED. Op. cit.

⁴³ Pérez Carbajal, Hilda. Op. cit. p. 69

persona (fenotipo, con ambas facetas, biológica y social), y la percepción del “uno-mismo” o autopercepción” (2015:148). Es decir, el sujeto, de forma natural durante su desarrollo biológico, comienza a distinguir entre su rol sexual y la identidad genérica que se le asignó arbitrariamente de acuerdo con su sexo y lo cuestiona.

Dentro de su investigación, Salin menciona los factores sociales que hacen que un sujeto determine su identidad sexo-genérica en la sociedad, los cuáles son “los estereotipos de la crianza, la asignación de nombres, papeles en juegos infantiles, colores en las vestimentas, tipo de educación escolar e interacción con los adultos y compañeros de infancia” (2015:148). De acuerdo con lo propuesto por el autor, los factores externos, en este caso las primeras instituciones sociales como son la familia y la escuela, son los determinantes para que un sujeto asuma la identidad sexo-genérica con la que se sienta más identificado.

La homosexualidad es un claro ejemplo de la disociación sexo-genérica que se hace del hombre, pues dentro de esta práctica sexual se generan diversas expresiones y prácticas de género que no se parecen a las normas impuestas socialmente. La homosexualidad generalmente puede entenderse como la actividad sexual entre dos personas del mismo sexo. Esto incluye el coito o contacto genital y puede ser entre hombre-hombre o mujer-mujer. Sin embargo, hay teóricos que han investigado sobre el tema, tal es el caso de Marina Castañeda, quien concibe que “la homosexualidad ya no es sólo una orientación sexual ni una característica de la vida íntima, representa también una posición frente a la vida y la sociedad” (2006: 18).

El concepto de homosexual al que alude Castañeda es una definición actual; pues anteriormente se percibía de otra forma, no como una persona politizada ni mucho menos con una posición social-crítica. Ser homosexual hasta hace algunos años era un delito, considerado un trastorno mental para la psiquiatría norteamericana. Era

diagnosticada como una alternación mental bajo el rubro de “disforia de género”⁴⁴ e incluso se calificaba como una condición de subalternidad dentro de la sociedad.

Actualmente en muchas partes de nuestro país, y del mundo, ser abiertamente homosexual siguen siendo un delito motivo de persecución y represión, el cual es castigado en el peor de los casos con la muerte. También, hay que reconocer que el ser críticos ante la sociedad es un trabajo que no todos y todas logramos. Es por este motivo que, aún prevalece la homofobia y otros sucesos de misoginia que están directamente relacionados con la forma de percibir a las personas más afeminadas o con una orientación sexual diferente.

Es así como se perfila un panorama teórico más nítido del rumbo que marca la investigación y que se propone analizar la representación de la identidad homosexual y *transgénero* del cine mexicano de 1980; pues darle un enfoque teórico-conceptual ayuda a lograr de mejor manera los objetivos planteados en un inicio y el diseño de una adecuada estrategia metodológica, la cual se desarrolla en el siguiente capítulo.

⁴⁴ Salín-Pascual, Rafael J. (2015). “La diversidad sexo-genérica: Un punto de vista evolutivo”. *Salud mental*, No. 38, Vol. 2, p. 151

CAPÍTULO 4. Estrategia metodológica.

El presente capítulo expone la estrategia de investigación metodológica elaborada para el presente estudio, el cual se propone analizar la representación de la identidad homosexual y *transgénero* de los personajes del cine mexicano de 1980. Para empezar, la metodología aplicada es de tipo cualitativa; pues esto permitirá lo que Sampieri, Collado y Lucio mencionan cuando describen las características del enfoque cualitativo, y es que “las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo, que implica explorar y describir para luego generar perspectivas teóricas” (Sampieri, Collado y Lucio, 2010:150).

Es por lo anterior que el método cualitativo es el más pertinente para lograr el objetivo de la presente investigación, ya que éste permitirá obtener los datos sobre códigos, símbolos y signos culturales que representan la identidad homosexual y *transgénero* en el cine mexicano de 1980, específicamente en cuanto a los elementos narrativos y los códigos estéticos que caracterizan la identidad de los personajes.

Una vez mencionada la metodología a emplear para el objeto de estudio, se elige al análisis semiótico como técnica de investigación, ya que es la que tiene mayor relación con las categorías de análisis, que son los elementos narrativos: se refiere a lo que dicen los personajes (voz), el ruido o música en la escena y las acciones de los personajes. En cuanto a los elementos estéticos, se toma en cuenta la descripción física de la escena y los movimientos, ángulos y planos de la cámara, que se establecen con los objetivos de esta investigación y que se proponen para identificar y evidenciar los códigos cinematográficos y narrativos que tratan de representar la identidad homosexual y *transgénero* de los personajes del cine mexicano de 1980.

El análisis semiótico permite leer connotativamente lo que las escenas nos quieren decir simbólicamente y también lo que hay de trasfondo en el sentido ideológico, político, cultura y hasta económico del contexto en el que la película se desarrolla. La finalidad de emplear el análisis semiótico es para identificar y evidenciar los códigos cinematográficos que contienen los principales elementos narrativos y estéticos que conforman la estructura simbólica del discurso cinematográfico. Para este caso se toman

en cuenta las escenas seleccionadas que forman parte de la muestra y que se presenta a continuación.

4.1. Muestra

Para llevar a cabo el proceso de la selección de escenas que se emplean en la presente investigación como muestra, se efectuó el siguiente proceso metodológico. Inicialmente se aplicó como técnica metodológica cualitativa un grupo focal, el cual tuvo una única sesión con una duración de cuatro horas 20 minutos. La intención de aplicar dicha técnica fue obtener como muestra las cuatro escenas más significativas para los seis participantes de la comunidad LGBTTTT+; quienes pertenecían a diferentes edades generacionales y países, como el caso de una pareja del Perú.

El grupo focal tomó como tema central de discusión la representación de la identidad homosexual y *transgénero* en los personajes del cine mexicano, en específico dos películas⁴⁵: “El lugar sin límites”⁴⁶ (1977), del director Arturo Ripstein y “Doña Herlinda y su hijo”⁴⁷ (1985), del director Jaime Humberto Hermosillo. La característica esencial para la selección de dichas películas es que son las primeras en representar la homosexualidad y la *transgeneridad* mediante personajes. En el caso de “El lugar sin límites” se presenta el personaje de “la Manuela”, la cual es representada como una mujer *transgénero*, temperamental, temerosa y muy emocional, que juega un rol de

⁴⁵ Las fichas técnicas que proporciono al lector en estas notas al pie de las películas mencionadas remiten como fuente a la página electrónica de FilmAffinity.

⁴⁶ Ficha técnica: Dirección: Arturo Ripstein. Guión: José Emilio Pacheco, Arturo Ripstein, José Donoso, Manuel Puig. Fotografía: Miguel Garzón. Música: Joaquín Gutiérrez Heras. Productora: Conacite 2. Reparto: Roberto Cobo, Gonzalo Vega, Ana Martín, Lucha Villa, Fernando Soler, Julián Pastor, Hortensia Santoveña, Carmen Salinas, Marta Aura. Género: Drama | Drama social. Prostitución. Homosexualidad. Vida rural. País: México. Año: 1977. Duración: 110 min. Sinopsis: Reproduce una historia en el México de los setenta rodeado de caciques, corrupción, violencia y prostitución.

⁴⁷ Ficha Técnica: Dirección: Jaime Humberto Hermosillo. Guión: Jaime Humberto Hermosillo. Novela: Jorge López Páez. Fotografía: Miguel Ehrenberg. Productora: Clasa Films Mundiales. Productor: Guillermo del Toro. Reparto: Guadalupe Del Toro, Guillermina Alba, Marco Treviño, Arturo Meza, Lucha Villa, Gustavo Mezza, Letícia Lupercio, Josefina González. Género: Drama. Comedia | Homosexualidad. Maternidad País: México. Año: 1985. Duración: 90 min. Sinopsis: Reproduce una historia en el Guadalajara de los ochenta sobre una pareja de amigos y su relación íntima secreta.

madre-padre y el cual tiene que cumplir para no dejar en la calle a su hija y no perder el negocio familiar: el burdel. “La Manuela” está enamorada de “Pancho”, un hombre muy conocido y respetado en el pueblo por su audacia y quien sólo busca diversión en el burdel de “la Manuela”. Ahí se conocen y establecen una relación íntima que los une.

Para el análisis se concibe al personaje de “la Manuela” como mujer *transgénero*, ya que debido a los elementos narrativos y estéticos que le asignan en la película se puede entender su identidad como tal. Para el caso de “Doña Herlinda y su hijo” se seleccionó el personaje de “Ramón” o “Moncho”, quien es representado como un joven homosexual al que preocupa físicamente su aspecto físico; le gusta ayudar en labores domésticas y también le gustan las artes como la música y el baile. Ramón está enamorado de “Rodolfo”, quien, a diferencia de Ramón, es un hombre maduro profesional (médico), soltero y cuida de su madre. Rodolfo también es una persona responsable que mantiene una doble vida para ocultar su orientación sexual. Para este caso se toma únicamente en cuenta el personaje de Ramón, debido a que los objetivos de la presente investigación así lo requieren; además, a través de los elementos estéticos y narrativos que lo representan durante la película se puede inferir su identidad como homosexual.

Posterior al grupo focal se obtuvieron ocho escenas, cuatro por película, las cuales se seleccionaron bajo los siguientes criterios como que el personaje a analizar apareciera en la escena y que los elementos narrativos (acciones, voz, sonidos) y estéticos (planos, ángulos y movimientos de la cámara) estuvieran representados en la escena. Después de un estricto proceso de selección se eligieron las siguientes escenas.

Película 1: “El lugar sin límites”

Personaje 1: “La Manuela”

Escena 1 (E1): El baile de la Manuela. [01:04':17'']



La escena representa el baile español como una expresión artística de la identidad *transgénerica* del personaje de “la Manuela”.

Escena 2 (E2): El encuentro sexual entre la Manuela y la Japonesa. [01:17':18']



La escena muestra un acto de intimidad e interacción sexual entre el personaje de “la Manuela” y el de la Japonesa.

Escena 3 (E3): La interpretación de “la leyenda del beso” que hace la Manuela para Pancho. [01:40´:41´´]



La escena representa el baile folclórico español; como un ritual de seducción hacia el personaje de Pancho.

Escena 4 (E4): La agresión y el deceso de la Manuela. [01:47´:00´´]



La escena representa un acto de violencia física hacia el personaje de “la Manuela” por parte de dos hombres del pueblo; Pancho y su cuñado Octavio.

Película 2: “Doña Herlinda y su hijo”

Personaje 2: Ramón (Moncho)

Escena 5 (E5): El beso entre Ramón y Rodolfo. [00:44':07'']



La escena representa el beso entre los personajes Rodolfo (superior) y Ramón (inferior) como una expresión de amor homosexual y un momento erótico entre los dos personajes.

Escena 6 (E6): El reflejo de Ramón en el espejo. [01:25':01'']



La escena muestra el proceso de integración social de Ramón al núcleo familiar de Rodolfo. También representa simbólicamente el anhelo de maternidad por parte de Ramón.

Escena 7 (E7): El regalo de Rodolfo para Ramón. [01:05':30'']



La escena representa una muestra simbólica de culpa y la reafirmación de la superioridad (económica) de Rodolfo, mediante un regalo, hacia el personaje de Ramón.

Escena 8 (E8): La postal familiar. [01:27':30'']



La escena representa la postal de una familia tradicional mexicana, en la que se incluye al personaje de Ramón como un elemento estético secundario.

4.2. Instrumentos y técnicas de investigación

Una vez obtenida la muestra anterior, se llevó a cabo el análisis semiótico de dichas escenas. Para ello se aplicaron los instrumentos metodológicos basados en las propuestas de María Martínez y Antonio Gómez⁴⁸ (ANEXO 1 y 1.1) que permiten puntualizar los datos técnicos y de realización de las películas. También se tomó en cuenta la Scaletta propuesta por Demetrio Brisset⁴⁹ para el análisis plano a plano de las escenas (ANEXOS 2 y 2.1). Dichos instrumentos permitieron identificar los códigos cinematográficos que representan la identidad homosexual y *transgénero* en las escenas seleccionadas. Específicamente en cuanto a los elementos narrativos que representan las acciones de los personajes, tomando en cuenta tiempo, espacio, locación y objetos que son parte de la escena. También, se presta especial interés en los elementos estéticos que componen gráficamente las escenas, como los planos, ángulos y movimientos de la cámara.

Sin embargo, a pesar de que de los mencionados instrumentos metodológicos fueron eficientes, carecían de rubros que permitieran extraer información y datos específicos que profundizaran sobre el contexto de las películas. Es así como me percaté de que la información no es suficiente para comenzar a analizar semióticamente dichas escenas. De esta forma aplico dos métodos más: la entrevista semiestructurada y un grupo de discusión. Ambos métodos cualitativos permitieron generar un panorama más amplio sobre el contexto social, cultural y político en el que se presentan públicamente los personajes de las dos películas: “El lugar sin límites” y “Doña Herlinda y su hijo”.

Para el caso del personaje de “la Manuela”, se entrevistó a la profesora de folclor español Deniss Guadalupe Gutiérrez Martínez, quien proporcionó bastante información

⁴⁸ Martínez García, Ma. Ángeles y Gómez Aguilar, Antonio. (1994) *La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado* en Cap. 2 “Articulación narrativa”, edit. SINTESIS, Madrid: Vallehermoso, pp. 34-36

⁴⁹ Brisset, E. Demetrio. (2011) *Análisis fílmico y audiovisual*, edit. UOC, 1era edición, Barcelona, pp. 141-145

sobre el baile español que ejecuta “la Manuela” en dos de las escenas seleccionadas (E1 y E3). Para esta entrevista se elaboró una guía de entrevista (ANEXO 3), que permitió obtener datos que complementarían la información extraída de los instrumentos metodológicos y así poder realizar un análisis más completo, el cual se expone en el siguiente capítulo.

En cuanto al personaje de Ramón, desde Guadalajara se entrevistó a los activistas Martín Lira, Giovani Manuel Román, Alfredo Noguez y César González, representantes de la lucha LGTBTT+ en Guadalajara y CDMX. Ellos proporcionaron información y datos de primera fuente sobre el estilo de vida gay de la época. Esto con la finalidad de comprobar si lo que se representa para el personaje de Ramón en la película concuerda con la realidad social del Guadalajara de los años 80. Para ello se elaboró una guía de tópicos (ANEXO 4) que permitió seguir cada tema tocado en las escenas, con especial interés en la perspectiva sobre la representación de los personajes homosexuales (Ramón y Rodolfo), las bodas forzadas, el compadrazgo, los roles sociales y los códigos homosexuales de la época que eran una realidad.

De esta forma se elaboró el proceso metodológico de la presente investigación, teniendo como gran rubro el método cualitativo y el análisis semiótico como técnica de análisis, que permitieron identificar los códigos cinematográficos que tratan de representar la identidad homosexual y *transgénero* del cine mexicano de 1980 y que se abordarán a manera de análisis interpretativo en el próximo capítulo.

CAPÍTULO 5. La interpretación simbólica de los personajes; homosexual y *transgénero*, del cine mexicano de 1980.

El siguiente capítulo presenta el análisis interpretativo desarrollado para la muestra del presente estudio, que se concentra en investigar la representación social de la identidad homosexual y *transgénero* en el cine mexicano de los años 80, enfocándose en dos películas: “El lugar sin límites”, de Arturo Ripstein y “Doña Herlinda y su hijo”, de Jaime Humberto Hermosillo. La elaboración del presente análisis tomó en cuenta los instrumentos metodológicos, expuestos en el capítulo 3, para identificar la dimensión narrativa (voz, música/sonido y acciones de los personajes) y los códigos estéticos (descripción detallada de la escena y los movimiento, planos y ángulos de la cámara) en las escenas seleccionadas, de las cuales se lograron leer las siguientes representaciones simbólicas.

Antes de comenzar con el análisis es importante aclarar la situación conceptual de los personajes a analizar: “la Manuela”, de “El lugar sin límites”, y Ramón (Moncho), de “Doña Herlinda y su hijo”. En un principio de esta investigación, el personaje de “la Manuela” se seleccionó dentro de los personajes del cine gay creyendo que éste se podía caracterizar de esta manera; sin embargo, durante el desarrollo de la presente investigación, caigo en cuenta de que dicho personaje se tiene que concebir como una mujer *transgénero* debido a los conceptos teóricos abordados en el capítulo anterior; además, la caracterización del personaje *transgénero* se refuerza con los elementos estéticos y rasgos femeninos que se le asignan durante toda la película, ya que no deja de tener una caracterización masculina y siempre en sus diálogos se refiere a sí misma.

Una vez aclarado el punto anterior, cabe destacar que el análisis de las escenas seleccionadas se expone de la siguiente forma: inicialmente se tomarán en cuenta las escenas (E1, E2, E3 y E4), que corresponden al personaje de “la Manuela” y posteriormente se analizarán las escenas (E5, E6, E7 y E8), que pertenecen al personaje de “Ramón” (Moncho).

Personaje 1: “la Manuela” – *El lugar sin límites*

Para empezar, en cuanto a los elementos narrativos de la escena uno; (E1): El baile de la Manuela, se puede decir que es considerada como parte de la primera película mexicana (y se podría decir que a nivel Latinoamérica) en presentar de forma explícita el personaje de una mujer *transgénero* (“la Manuela”), quien presenta en la escena, un acto artístico de entretenimiento hacia la figura de autoridad suprema patriarcal del pueblo (Don Alejo) y no sólo hacia él; sino hacia la multitud de personas asistentes al burdel de la Japonesa, en su mayoría hombres, quienes la desaprueban inmediatamente cuando la ven usando un vestido negro con olanes, moño rojo y un chal tradicional de la época; pues para ellos representa un acto de “degeneración” y por lo tanto lo desaprueban. Esta es una actitud totalmente *transfóbica* y machista representativa de la cultura mexicana, exactamente en el gobierno de José López Portillo.

Específicamente hablando, en cuanto “al vestuario que usa “la Manuela” en la E1, resalta la elegancia del personaje y, además, representan la cultura española. En dicha escena, “la Manuela” usa un vestido español sencillo de volantes y un mantón negro, el cual sirve como una extensión de los brazos, simulando unas alas, que refuerzan el porte, la figura y elegancia de la danza española” (D. Gutiérrez, comunicación personal, 22 de octubre del 2020).

El carácter de la danza que está representando “la Manuela” en la E1 puede entenderse como una alegoría (D. Gutiérrez, comunicación personal, 22 de octubre del 2020). Es decir, este baile es simbólicamente asociado a una actividad femenina, debido a que requiere movimientos muy finos sobre la danza para ejecutarla; un código estereotipado relacionado con las prácticas homosexuales de hoy, pues generalmente el baile es pensado exclusivamente como una actividad femenina. En este sentido, “La danza española sirve como extensión para entender la identidad del personaje como elegante y sensual” (D. Gutiérrez, comunicación personal, 22 de octubre del 2020).

Lo anterior se puede apreciar explícitamente cuando el grupo de personas dentro del burdel le chiflan y gritan palabras misóginas a “la Manuela” cuando ella baila. Usan

expresiones como “joto” y “marica”, palabras despectivas que normalmente emplean algunas personas que ignoran y desconocen el tema dentro de la cultura mexicana machista para hacer notar negativamente los rasgos o actitudes femeninas en una persona que aparentemente es un varón. Sin embargo, los presentes en el baile no entienden que “la función que tienen los paso que ejecuta “la Manuela” en la E1 es la de engalanar el ambiente” (D. Gutiérrez, comunicación personal, 22 de octubre del 2020).

A pesar del bullicio, hay cierta aprobación del acto artístico debido a la interrupción de la Japonesa (una mujer *cisgénero*), quien alega que el baile que “la Manuela” interpreta es arte y debe de ser entendido y apreciado de esa forma. Esta acción le permite a “la Manuela” continuar bailando frente a todos y esta vez haciéndolo con mucha más libertad después del amparo por parte de la Japonesa. Tal acto de solidaridad hacia el personaje *transgénero* representa simbólicamente el acompañamiento de hermandad que una mujer cisgénero tiene hacia otra igual, un acto de sororidad.

En cuanto a los elementos estéticos que conforman la E1, se puede decir que los colores que predominan en el contexto donde ocurre la interpretación artística de “la Manuela” son tenues y tristes, como negro, gris y marrón. Colores, que, según la psicología del color, crean en el ambiente una sensación rústica, vieja y triste, que reflejan perfectamente el contexto social de la película. Además, otro de los elementos estéticos simbólicos que se presentan en la E1 es el bloque de concreto que divide la escena en dos partes desproporcionadas; pues este signo recalca las diferencias sociales y económicas entre “la Manuela”, quien representa simbólicamente a todas la muchachas del burdel (ya que, detrás de ella aparece Lucy, una de sus compañeras); y, del otro lado, la gente que tiene el nivel económico para asistir al burdel como cliente o espectador; pues aparentan tener un nivel y clase social diferente.

También el movimiento de la cámara, que sigue al personaje mientras baila, permite reforzar la sensación de un panorama amplio con respecto al contexto en donde se lleva a cabo la E1. Mediante el plano medio y el movimiento fijo que sigue las acciones del personaje, nos muestra un espacio lleno de personas que son los clientes del burdel y a la vez espectadores de “la Manuela”. Acto que representa, como ya se mencionó anteriormente, un acto artístico de entretenimiento por parte del personaje.

Con respecto a los elementos teóricos del baile que ejecuta la Manuela en la E1, la profesora Deniss Gutiérrez (comunicación personal, 22 de octubre del 2020) menciona que “la Manuela” baila un ‘paso doble’, que es una pieza del folclor español que no se puede encasillar como un tipo de baile o ejecución técnica, porque el paso doble se puede interpretar de muchas formas, desde ser escuchado hasta bailarlo. Y no existe una ‘ejecución correcta’⁵⁰ teóricamente hablando. Los pasos dobles se usan mucho en las fiestas españolas, las corridas de toros y en la música orquestada.

Además, “En la E1, “la Manuela” baila entre la gente con la intención de pasearse y de que todos la vean. En esta escena ejecuta ‘paseillos’, que son trayectorias libres musicales que usan el cuerpo para demostrar el goce del baile con la intención de animar a la gente y demostrar su espíritu de fiesta. Y a pesar de que la ejecución de baile no es muy técnica, “la Manuela” logra algunos pasos afortunados como un paso de enlace, un rodazán y una vuelta quebrada” (D. Gutiérrez, comunicación personal, 22 de octubre del 2020).

Finalmente, la profesora Deniss afirma que “La E1 sirve como prelude para presentar la identidad del personaje por medio de la danza artística española” (comunicación personal, 22 de octubre del 2020). Y con respecto al actor que interpreta el personaje de “la Manuela” (Roberto Cobo), Deniss Gutiérrez menciona que “el actor que interpreta a “la Manuela” aprendió la danza española, ya que la interpretación se nota natural y resalta una preparación actoral, debido a que el estilo del actor al interpretar se ve natural, no fingido” (comunicación personal, 22 de octubre del 2020).

En cuanto a la escena dos; (E2): El encuentro sexual entre la Manuela y la Japonesa, se puede decir estéticamente hablando que, mediante el plano medio de la cámara, empleado para describir las acciones del personaje, junto con el manejo de colores cálidos en la escena (rojo, rosa), todo esto en conjunto simbolizar una relación sexual entre “la Manuela” y la Japonesa, dos personajes relacionados con la feminidad. Juntos emulan simbólicamente, en dicho espacio, una prueba hacia la sexualidad del personaje *transgénero*, ya que para 1977 (año en el que se lanza la película) el ser *trans*,

⁵⁰ La comillas son propias.

en incluso homosexual, en la cultura mexicana aún era considerado una disociación sexual que se podía poner a prueba y, que, además, tenía que ser corregida porque biológicamente una persona sólo podría ser hombre o mujer según el discurso científico y religioso. Un discurso bastante disociativo y condicional que excluía a toda la comunidad LGBTTT+ y que sigue vigente en la actualidad; por ejemplo, con las polémicas “terapias de conversión”.

Cabe destacar, en un aspecto narrativo, que la E2 representa la complicidad que existe entre los personajes femeninos (“la Manuela” y la Japonesa) para lograr un objetivo en común de acuerdo con el trato que tenían, en donde supuestamente ambos obtendrían algo a cambio: el dominio absoluto del burdel. Sin embargo, después de poner a prueba la sexualidad de “la Manuela” bajo el consentimiento de ésta, sucede un acto inesperado para la Japonesa y es que “la Manuela” comienza a dudar de su orientación sexual e incluso comienza a sentir amor por ella, un hecho que desconcierta a la Japonesa, quien evita y rechaza a “la Manuela” recordándole su relación como amigas. Esto da a entender que no existe la posibilidad de que una persona como “la Manuela” pueda sentir atracción por una mujer *cisgénero*, ya que ambas tienen las mismas preferencias sexuales hacia los hombres. A su vez, este planteamiento hace inferir que la Japonesa reconoce como igual a “la Manuela”; sin embargo, ignora la posibilidad de la existencia de otras identidades sexo-genéricas; como la transexual lésbica.

Algunos de los elementos estéticos que hacen que la E2 mantenga un efecto íntimo y privado es el uso del zoom, ya que éste permite cerrar la imagen poco a poco en un *close-up*, lo cual crea en el espectador una sensación de intimidad con los personajes y, por lo tanto, un espacio aún más personal. Además, otro elemento narrativo para reforzar el ambiente es el uso del silencio, el cual permite crear una atmósfera tensa y seria mientras la acción sucede.

Como ya se dijo, la E2 presenta un ambiente íntimo y cálido en donde se lleva a cabo la relación sexual entre los personajes que tiene como intención crear una sensación de complicidad con los mismos. A su vez, la posición en la que se encuentran los personajes sobre la cama (rodeados de almohadas) muestra cómo “la Manuela” se

aferra a la Japonesa sosteniéndola por el cuello mientras la ve a los ojos fijamente. En cambio, la Japonesa mantiene una posición de distancia y una cara de asombro. Cabe mencionar que este personaje, la Japonesa, trae papel higiénico en las manos, un acto que no sólo simboliza higiene y rechazo. Es más duro, este objeto que porta la Japonesa en sus manos simboliza asco. La Japonesa trata a la Manuela como acostumbramos a tratar el excremento: con papel de baño.

Lo anterior permite ver en la E2 un acto íntimo de abuso sexual (no puede tipificarse como violación, ya que el personaje *transgénero* accede al acuerdo sexual), a través del cual se busca un beneficio mutuo mediante la “prueba de sexualidad” hacia el personaje *transgénero*. Es posiblemente una acción inmoral y oportunista que únicamente termina por confundir a “la Manuela” respecto de su identidad sexo-genérica. Y es aquí en donde sobresale el discurso de sufrimiento y de victimización por parte de “la Manuela”, un rubro que prácticamente que se desarrolla a lo largo de casi toda la película.

Acerca de la escena tres; (E3): La interpretación de “la leyenda del beso” que hace la Manuela para Pancho, que al igual a la E1 representa estéticamente la identidad del personaje *transgénero* mediante un acto artístico, se puede apreciar nuevamente la insistencia de representar la feminidad del personaje *transgénero* mediante el baile folclórico español, ya que “la E3 ofrece más variedad de pasos, giros, marcajes e incluso voz, miradas y el uso de las manos es fundamental, porque en la danza clásica española las manos son muy expresivas debido a que son una extensión del lenguaje corporal” (D. Gutiérrez, comunicación personal, 22 de octubre del 2020).

En este sentido, Deniss Gutiérrez, (comunicación personal, 22 de octubre del 2020) menciona que “la Manuela logra demostrar con sus pasos la intención de la danza española: seducción y amor, elementos que se refuerzan con el vestido español color rojo que usa el personaje mientras baila, el cual representa intensidad, fuego, pasión y amor”. Además, afirma que “el manejo de estos elementos artísticos en la danza clásica española que el personaje de “la Manuela” emplea en la E3 hace que el movimiento del torso sirva como símbolo de seducción y representan los deseos del personaje a través

de sus movimientos corporales” (D. Gutiérrez, comunicación personal, 22 de octubre del 2020).

Este acto artístico que interpreta “la Manuela” titulado “La leyenda del beso”, que en palabras de la profesora Deniss Gutiérrez puede considerarse como una zarzuela española (composición instrumental clásica española de arte lírico y escénico de principios del siglo XX), se percibe por el plano general, o panorámico y el movimiento *traveling* lateral, de derecha a izquierda, que emplea la cámara; pues esto permite al espectador seguir las intenciones y posturas de “la Manuela” hacia Pancho. “Entonces, se infiere que la zarzuela española que ejecuta ‘la Manuela’ por delante y por detrás del personaje Pancho de manera entrelazada, representa parte de su identidad, además, es importante mencionar que el baile español es la extensión artística de su cuerpo que sirve como lenguaje para comunicar sus deseos sexuales hacia el otro personaje (Pancho).”⁵¹ (D. Gutiérrez, comunicación personal. 22 de octubre, 2020).

Cabe destacar que el plano general, o panorámico, que se usa en la E3 crea la sensación de un espacio amplio y a la vez privado en el que se encuentran los personajes (“la Manuela” y Pancho). Ya que esto refiere que tal acto de seducción masculina que se está presentado no se podía exhibir en un espacio público; pues eso implicaba la desaprobación social e incluso el peor de los castigos, la muerte.

Así mismo, la posición con la que se presenta “la Manuela” hacia Pancho en la E3, narrativamente hablando, representa seguridad y empoderamiento; pues a lo largo de casi toda la película, “la Manuela” es víctima de Pancho y lo que se aprecia en esta escena en una inversión de roles. Es una inversión de los estereotipos sociales, la cual se puede ver en el cuerpo erguido del personaje *transgénero* frente al masculino mientras sucede el acto, que demuestra un discurso de género, en donde la figura femenina se empodera ante la masculina.

Respecto de lo anterior es importante mencionar que para el año de 1980 la figura masculina en la sociedad machista mexicana todavía representaba la máxima expresión de autoridad y poder; sin embargo, lo que la E3 presenta es un contra discurso, ya que,

⁵¹ Los paréntesis son propios.

existe una sumisión por parte de la identidad masculina y, a la vez, admiración al ver tal acto artístico de “la Manuela”. También se puede decir que la escena representa un acto simbólico de revelación por parte de la figura *transgénero* ante la masculina, un discurso bastante controvertido, de denuncia social y hasta polémico para la época en la que se lanza la película.

En cuanto a los códigos estéticos que aparecen en la E3, destaca el vestido rojo tipo flamenco que “la Manuela” usa cuando baila para Pancho; pues éste sirve como signo que representa el amor y la sensualidad del personaje. También éste reafirma la identidad sexo-genérica del personaje *transgénero*; la cual se asume de esta forma, pues a pesar de que se representa a “la Manuela” con características y elementos femeninos, conserva una apariencia masculina.

Otro de los signos importantes en la E3 es la zarzuela española que “la Manuela” interpreta para su amado, titulada “La leyenda del beso”; que tiene como intención besar a Pancho, quien se niega a participar; sin embargo, para que “la Manuela” siga bailando, y pueda cumplir lo que pretende, él debe acceder. Mediante esta condición de “la Manuela”, los dos personajes congenian por primera vez en la película mientras suena el tema musical, el cual cumple con lo esperado, un beso. De hecho, por la E3 esta película es considerada la primera cinta mexicana en exponer un beso entre dos figuras masculinas (“la Manuela” y Pancho). En este sentido, la profesora Deniss Gutiérrez explica que “en el contexto español, la danza clásica española se puede entender como un cliché, ya que este tipo de baile es muy pasional, instintivo y de gran carga sexual. Y justamente esto es lo que logra expresar el personaje de “la Manuela” en la E3, sin necesidad de caer en el cliché, ya que es muy seductora e insistente con el otro personaje hasta que logra convencerlo a través de la danza” (comunicación personal, 22 de octubre del 2020).

En general se puede decir que la E3 representa simbólicamente una actitud de empoderamiento que ejerce “la Manuela” cuando baila, pues este acto le permite besar por primera vez a Pancho. Este hecho hace que “la Manuela” mantenga interacción física con Pancho mediante la seducción y erotización femenina; además, esta escena insiste en hacer referencia al baile artístico como una actividad exclusivamente femenina.

También, se puede agregar que “en esta escena hay más desenvolvimiento técnico del personaje; es decir, que la interpretación de la pieza “La leyenda del beso” es más estilizada y artística. Ya que el personaje emplea marcajes definidos a tiempo y vueltas acompañadas de distintas posiciones de los brazos” (D. Gutiérrez, comunicación personal, 22 de octubre del 2020). Lo cual permite reafirmar la intención del baile que “la Manuela” ejecuta para Pancho en la E3.

Por último, en cuanto a las escenas correspondientes al personaje de “la Manuela”, destaca la escena cuatro; (E4): La agresión y el deceso de la Manuela, ya que ésta representa explícitamente un acto de violencia física hacia el personaje *transgénero*. Tal hecho se reafirma mediante el manejo del plano medio en la cámara; el cual permite observar las acciones violentas de los personajes masculinos (Pancho y Octavio) hacia “la Manuela”, quien cae inanimada al suelo después de la “lección moral” por parte de sus agresores. Este hecho tan fuerte que la E4 expone no es algo que fuese exagerado o sorprendente para algunas personas de la época; pues en el contexto en el que se lanza “El lugar sin límites”, e incluso actualmente, los *transfeminicidios* son actos dolosos que pocas veces se toman en serio y que actualmente pocas veces hay una investigación o protocolo policial que concluya con la sanción del o los culpables.

En este sentido, se puede decir que la E4 es la representación gráfica del abuso de poder masculino ante la feminidad, expuesta bajo un acto de sometimiento y golpes físicos, a causa de la homofobia y la misoginia que emana de los personajes masculinos, quienes golpean a “la Manuela” hasta matarla. Lo anterior se puede ver en la composición estética de la escena, en cuanto a la postura y el plano en los que los tres personajes se encuentran. Pancho, “la Manuela” y Octavio, en ese orden, representan simbólicamente, por una parte, el patriarcado (Pancho), ya que éste es quien incita y genera la violencia hacia el personaje *transgénero*; y, por otra parte, las ideas conservadoras religiosas (Octavio) que son cómplices y cooperan en el acto violento, con la finalidad de que “la Manuela” aprenda una lección moral y para que se acople a la normatividad de los ideales sociales y códigos culturales acordes con la masculinidad de la época.

En otras palabras, la E4 es la representación de la expresión máxima del rechazo social hacia la feminidad masculina, al condenar al personaje *transgénero* a la muerte que él injustificadamente “se buscó”. Este es un tema común de los años 80; pues la violencia hacia cualquier figura masculina con una conducta femenina era bien vista y tenía una connotación de purificación, religiosamente hablando, y de reorientación social, una cuestión política de la época; además, lo que es más alarmante es que tal acto es un hecho no tan alejado de lo que se vive hoy, pues hasta la fecha en la que se escribe esto, las cifras por transfobia en México son elevadas.

Uno de los elementos narrativos que expone simbólicamente la E4, es el contexto en el que ésta se está llevando a cabo; pues dicho contexto permite entender su intención narrativa. Es decir, en el caso de la E4, todo el acto violento contra “la Manuela” se lleva a cabo por la noche, un símbolo que representa oscuridad, desconocimiento, incertidumbre, miedo e incluso soledad. Todo ello describe de forma precisa la situación y el posible futuro en el que se encuentra predestinado el personaje *transgénero*. Además, otros elementos narrativos; como los gritos de “la Manuela” y el llanto por el dolor de los golpes que se perciben, refuerzan la violencia de la escena, que incluso remarcan la soledad y la violencia sistémica en la que “la Manuela” se encuentra sumergida.

En general, la E4 se puede considerar simbólicamente como violenta, ya que toda la secuencia, previo al descenso de “la Manuela”, es un acto de acoso e intolerancia a la feminidad, que simbólicamente representa al México machista de los años 80. Sin embargo, lo que la E4 representa va más allá, pues retrata un problema social y sistemático el cual la sociedad mexicana ha naturalizado la *transfobia*. Hasta aquí finaliza el análisis de las escenas correspondientes al personaje *transgénero* “la Manuela”.

Personaje 2: Ramón (Moncho) – Doña Herlinda y su hijo

Ahora bien, en cuanto a las escenas correspondientes al personaje homosexual de “Ramón (Moncho)”, en la película “Doña Herlinda y su hijo”, se presenta la escena cinco; (E5): El beso entre Ramón y Rodolfo, la cual se considera una de las primeras escenas homoeróticas del cine mexicano, ya que dicha escena representa simbólicamente un acto de amor homosexual mediante la acción de un beso. La E5 está compuesta por un plano medio, o también llamado plano americano, en la cámara que permite ver un espacio íntimo entre los personajes; además, no tiene ningún sonido ni diálogo como elemento narrativo, lo cual refuerza la intención de proyectar mayor tensión y captar la atención del espectador durante el beso.

Simbólicamente, la E5 tiene mucho que decir. Para empezar, la posición horizontal en la que se encuentran los personajes, uno arriba del otro, hace entender que entre ellos existe una relación amorosa de poder; pues dentro del ángulo cenital de la escena se percibe en la parte superior a Rodolfo y debajo de él a Ramón. El argumento anterior se refuerza con la representación estética del cuerpo de Rodolfo, presentándolo con pelo en pecho y bigote, la representación típica de un hombre homosexual masculinizado de la época que reflejaba superioridad e inspiraba respeto social. Dicha representación no estaba tan desapegada a la realidad de la ciudad de Guadalajara de los 80; pues según Giovanni Román “Rodolfo es el típico hombre jalisciense con doble vida; bigotón y casado, pero que todos los fines de semana lo veías en los bares de ambiente más populares de Guadalajara besándose con los meseros” (comunicación personal, 17 de noviembre del 2020).

Por otro lado, la representación del cuerpo de Ramón, estéticamente connota que él “era el pasivo de la relación, debido a su pelo largo y su cuerpo lampiño. Estos son los códigos que maneja la película para representar a Ramón, porque en la realidad si eras peludo eras activo y si eras lampiño, seguro eras pasivo” (M. Lira, comunicación personal, 17 de noviembre del 2020). En este sentido, los códigos estéticos que hacen referencia a la identidad del personaje de Ramón tienden a poner como inferior la

identidad de éste en comparación al cuerpo de Rodolfo, debido a la apariencia corporal del personaje que supone feminidad ante la masculinidad del otro personaje (Rodolfo).

Con lo anterior, quiero decir que la representación corporal de cada personaje en las escenas tiende a ser inicua. Y este hecho hace que la representación de los personajes sea muy imparcial, nada parecido a lo que era Guadalajara en los 80. Con respecto a esto, Martín Lira afirma que: “Rodolfo tiene un estereotipo de niño rico y Ramón es como la típica jotita de pueblo, pero aun así en la película se les representa bonitos. Entonces esa representación que creó Hermsillo de los personajes, es una caricatura romántica estereotipada del gay de provincia.” (comunicación personal, 17 de noviembre del 2020)

También, dentro de la película hay otros códigos como “los pantalones blancos que usa mucho Ramón en algunas escenas de la película, que era típico de un gay, porque te veías más piernuda y nalgona. En contraste con Rodolfo, que se viste más macho, más serio, con camisas a cuadros y pantalones de mezclilla. En esa parte se notan más los contrastes” (M. Lira, comunicación personal, 17 de noviembre del 2020). Dichos códigos, que se manifiestan durante toda la película, permiten entender la supuesta realidad de la homosexualidad del Guadalajara de los 80. Sin embargo, es un pensamiento que en pleno siglo XXI es vigente dentro de la sociedad mexicana; pues el homosexual aparentemente más “masculino” suele tener más privilegios sociales, oportunidades laborales y cierta aceptación por su apariencia *heteronormada*, a diferencia del homosexual aparentemente más femenino.

Ahora bien, retomando el tema sobre la posición estética de los personajes (Rodolfo y Ramón), en la E5 de forma horizontal, cabe destacar que, además de presentar una relación amorosa de poder, como ya se dijo en el párrafo anterior, demuestra también que no hay un futuro claro para relación en secreto de los personajes; es decir, que dentro de la diégesis no se percibe de manera clara el destino de la relación amorosa entre los personajes debido a diversas circunstancias como la diferencia de roles sociales y laborales, los prejuicios sociales de la época y hasta la intervención de Doña Herlinda, como la matriarca que influye en la toma de decisiones de la vida de su hijo.

Partiendo de estas circunstancias en la narración y también de la composición estética con la que se representan a los personajes homosexuales de Ramón y Rodolfo, se puede decir que ambos se encuentran cegados por el amor que sienten y se dejan llevar por esta situación, debido a que, en la E5, los personajes se encuentran colocados en direcciones opuestas; lo cual hace referencia a que cada uno ocupan una posición o rol social en diferente sentido. Es decir, lo que la E5 representa simbólicamente son las diferencias sociales y económicas que caracterizan a cada personaje; las mismas que obstaculizarán hasta cierto punto el éxito de su relación amorosa secreta.

Otro de los elementos que hay que resaltar en la E5 es que ambos personajes se encuentran íntimamente relacionados. Esto se aprecia en la postura de sus brazos. Sólo que, a diferencia de Rodolfo, no se ven en pantalla las manos ni la mayor parte del rostro de Ramón, lo que hace entender que este personaje se encuentra sometido por Rodolfo, proyectando así un juego de roles *heteronormativos*, y un discurso de amor romántico normalizado, en donde predomina la masculinidad y la femineidad debe de someterse, soportar y resistir.

En general, se puede decir que la E5 es abundante en cuanto a elementos estéticos, ya que demuestra que no necesita usar códigos narrativos para crear la sensación de intimidad y captar la atención del espectador. Además, dicha escena, en el contexto social de la cultura mexicana de los años 80, representa la fantasía homosexual de la época; pues como ya se dijo es considerada una de las primeras escenas en el cine mexicano en representar el erotismo y amor entre dos hombres desnudos mediante un beso. Sin embargo, esto no quiere decir que la película representara realmente los roles sociales de la realidad de la ciudad de Guadalajara de los 80. Respecto de esto, Martín Lira (comunicación personal, 17 de noviembre del 2020) menciona que “los roles eran muy marcados en los 80; o sea, si eras alguien como Ramón delicada, modosa, arreglada; pues te buscabas tu contraparte que era la figura de macho fuerte, grande y moreno que te cuidara. Era una idea de ese entonces. No como en la película, que juntos se ven lindos, bonitos, delicados, pulcros. Algo que no representaba los roles de la época en Guadalajara”.

La escena seis; (E6): El reflejo de Ramón en el espejo, a diferencia del resto de las escenas, presenta un ambiente más tranquilo y pacífico para el personaje homosexual femenino (Ramón); ya que el ritmo y composición estética de la escena se llenan de colores claros, como blanco y azul, los cuales según la psicología del color reflejan confianza, paz y nobleza. Dicho ambiente permite entender que la E6 representa la femineidad del personaje homosexual mediante la maternidad. Este hecho se percibe cuando la imagen de Ramón se ve proyectada en el espejo de la habitación, el cual sirve como signo de reflejo aspiracional, pues este proyecta a Ramón cargando en brazos al bebé recién nacido de su amado Rodolfo, como si éste fuese la mamá.

En otras palabras, lo que la E6 representa es el sentido maternal de Ramón, que se activa como respuesta al llanto del bebé, el cual se nota cuando acude a consolarlo con arrullos, una acción relacionada con el cuidado y atención femenina, ya que, generalmente eso es lo que hace el espíritu de la madre mexicana: cuidar y proteger a los suyos. En este sentido, también la ropa que Ramón usa en la escena expresa mucho narrativamente; pues, para empezar, los colores que refleja expresan en el personaje calma, equilibrio emocional y seguridad.

Este hecho también simboliza la aceptación e inclusión de Ramón en el núcleo familiar de Rodolfo, acto que se refuerza más adelante en la escena ocho (E8); pues la vestimenta que utiliza en la escena es conmemorativa de la celebración de un bautizo, siendo Ramón, además, el padrino del bebé; un lazo social de compadrazgo que lo comprometerá para toda la vida con Rodolfo. “Entonces, estando de por medio el compadrazgo, deja cierta flexibilidad a que no se cuestione el que siempre estén juntos o que se vean de repente” (A. Noguez, comunicación personal, 17 de noviembre del 2020). Este hecho era (y actualmente sigue siendo) una realidad social común en Guadalajara, pues las relaciones sentimentales entre homosexuales no se hacían públicas; sin embargo, se podría llegar a un acuerdo en privado o tener relaciones que no los comprometieran más allá de un lazo de amistad, como el compadrazgo. Y de esta forma, “el compadrazgo sirve como el único mecanismo que queda para que de alguna manera establecer un lazo social que pone un velo translúcido a la relación que

establecen dos hombres” (A. Noguez, comunicación personal, 17 de noviembre del 2020).

Por su parte, los elementos estéticos de la cámara que conforman la E6 también refuerzan la idea de aspiración maternal de Ramón; pues dentro de plano medio, o también llamado plano americano, se puede observar en primer plano a Ramón sosteniendo al bebé de Rodolfo y Olga, reflejando su presente; y, por otra parte, en segundo plano, reflejado en el espejo se observa sólo una parte de su figura corporal de espaldas, que se refiere a otra parte de su personalidad; su instinto maternal.

En general, durante toda la película, al personaje de Ramón se lo representa con códigos y signos femeninos muy marcados y estereotipados como actividades artísticas (el baile y la música), habilidades culinarias y un gusto peculiar por cuidar su cuerpo y verse estéticamente atractivo. Un discurso cliché sobre la homosexualidad que se ve reflejado en la E6 y que actualmente sirve como referente para algunas producciones fílmicas y televisivas populares de la sociedad machista mexicana.

En esta perspectiva, y enfocándolo a la escena siete; (E7): El regalo de Rodolfo para Ramón, que se trata de un acto de reconciliación entre la pareja homosexual mediante la expresión simbólica de un regalo. Se puede decir que dicho regalo se encuentra cargado de simbolismo, ya que éste tiene una doble intención. Para empezar, estéticamente se ubica en el centro de la escena en primer plano; lo que hace referencia, por una parte, al sentimiento de culpa que le genera a Rodolfo tener una doble vida con Olga (una mujer *cisgénero*), situación de la cual está consciente del daño que le hace a Ramón. De hecho, el matrimonio muchas veces servía (y sirve) como pura apariencia ante la sociedad para ocultar la homosexualidad. Con respecto a esto, Martín Lira comenta que “el matrimonio era parte del ritual social porque, aunque fueras muy obvia, muy loca o muy jotita terminabas casándote y teniendo hijos, para poder seguir conservando el apellido familiar.” (comunicación personal, 17 de noviembre del 2020)

Con respecto a lo anterior, el regalo que aparece en la E7, y que también es el punto focal de ésta, sirve como una especie de anzuelo (usado tradicionalmente para la pesca) para obtener el perdón y contener el amor de Ramón. Un hábito social chantajista que Rodolfo aplica, quien sabe que tienen el poder económico y la legitimación social

que le da el poder de comprar el perdón y amor de quien quiera. Ésta es, por cierto, una concepción ideológica bastante elitista y de poder que le da valor superficial al dinero; sin embargo, es un elemento representativo de la identidad homosexualidad de Rodolfo, que, como ya se ha visto en escenas anteriores, se sobrepone ante la homosexualidad de Ramón.

Con respecto a lo anterior, Martín Lira (comunicación personal, 17 de noviembre del 2020) afirma que este tipo de actos eran frecuentes en el ambiente gay y era “algo que hacían muchos para ganarse a la suegra en Guadalajara, ya que le regalaban cosas al hijo, o sea, la mamá sabiendo que su hijo era gay pues no veía nada de malo en que el ‘amigo’ de su hijo le regalara cosas, y en estos casos la mamá se callaba y no opinaba sobre el tema. Como justamente pasa en la película cuando Doña Herlinda le regala un walkman a la mamá de Ramón”. Este argumento hace entender que ya desde esa época se empleaban ciertas técnicas, que eran comunes, para poder ganarse a las personas con regalos, un prejuicio social notable en algunas acciones del personaje de Rodolfo.

Otro de los elementos simbólicamente estéticos que representan la inferioridad en el personaje homosexual de Ramón ante el de Rodolfo es el tono de piel morena y su cuerpo lampiño con el que se le presenta, que, a diferencia de Rodolfo se le percibe de una manera masculina, debido al pelo en pecho y el bigote. Este discurso racista e incluso clasista por presentar como inferior la piel morena de Ramón sobre el cuerpo del homosexual masculinizado de Rodolfo sólo reafirma el discurso misógino y machista, el cual ya se ha evidenciado en más de una escena analizada, como en la E5, de la presente investigación.

En síntesis, lo que la E7 representa es un acto de reconciliación entre los personajes; pero este acto puede tener una doble interpretación. Por una parte, como ya se dijo, el regalo sirve para Rodolfo como un recuerdo de celebración por su aniversario amoroso y, por otra parte, expresa remordimiento y culpa; pues Rodolfo está consciente del daño emocional y psicológico que le hace a Ramón tener una doble vida; sin embargo, como él es el homosexual *heteronormado* goza de más privilegios sociales, pues puede llevar una doble vida en secreto viviendo con su esposa y con el amante en la misma casa.

Y finalmente, en cuanto a las escenas del personaje homosexual Ramón, destaca la escena ocho; (E8): La postal familiar, ya que, además de ser la última toma con la que finaliza la película, es la postal típica del modelo familiar promedio en la cultura mexicana de los 80, pues representa socialmente, de forma implícita, los roles de cada integrante familiar de la época. Inicialmente se puede percibir que la figura masculina predomina en la escena ya que se encuentra de pie, a diferencia de los otros personajes y aunque se encuentra en el segundo plano de la imagen, acapara el centro de misma observando al personaje que está a la derecha de él (Doña Herlinda). Esta representación de Rodolfo (el personaje homosexual masculinizado) tiene la intención y connotación de ridiculizarlo, ya que, al estar Doña Herlinda en el primer plano, la escena representa una caricatura y ejemplo claro del matriarcado mexicano, del cual Jaime Humberto Hermosillo se burla.

Por otra parte, aunque pareciera que dicha identidad masculina protagoniza la E8, no es así; pues en primer plano se encuentra la identidad femenina, figura representativa del matriarcado machista (Doña Herlinda), que es la cabeza central de la familia y organizadora de la vida personal de su hijo Rodolfo (y hasta la de Ramoncito). Entonces, se puede decir que ambos personajes en conjunto, Rodolfo y Doña Herlinda, dentro de la E8 representan el poder y el clasismo mexicano a través del poder económico, al cual están sometidos Ramón y Olga, quienes se encuentran en tercer plano de la escena.

Detrás de los personajes que ya se mencionaron, en el tercer plano de la escena, se encuentran dos figuras femeninas que intencionalmente se dejaron atrás de las dos figuras representativas del poder económico más importante (Rodolfo y Doña Herlinda), ya que su aparición es secundaria en la película. Una de estas identidades es Ramón, que es representado en el cuarto plano de la imagen, sentado y con los pies doblados observando a Rodolfo, reforzando una vez más sumisión ante la identidad masculina.

Simbólicamente, lo que la E8 refleja, es el posible destino de cada personaje en la película, mediante el uso de objetos simbólicos. Es decir, para el caso de Ramón se puede percibir una cortina translúcida detrás de él, que simboliza un destino poco claro e incierto para el personaje, a diferencia de Rodolfo, que detrás de sí se encuentra un muro de concreto blanco y una cortina sólida de madera, objetos que simbolizan un provenir más seguro y lleno de plenitud, a diferencia de lo representado para Ramón.

En resumen, lo que la E8 representa es una postal poética llena de metáforas, en donde principalmente resalta el discurso de la familia tradicional, donde la figura masculina es la cabeza de la familia y las identidades femeninas son secundarias, ya que deben acompañar incuestionablemente a la figura masculina. Este discurso se hace evidente en la escena con la ubicación que tiene cada personaje en la composición. Encabezando la familia tenemos a Doña Herlinda; a mano derecha, su hijo Rodolfo y, detrás de ellos, las dos figuras femeninas menos importantes para la historia, teniendo en la E8 un rol complementario: Ramón y Olga.

Finalmente, y de forma general, Martín Lira comenta que “la película tiene muchas aristas, porque no refleja cómo nos sentíamos ni como vivíamos cada uno ese momento histórico en nuestras vidas y lo que estábamos pasando. Nos sentíamos perseguidos, la calle era otra cosa, no era la película de “Doña Herlinda y su hijo” ni la de los personajes. La película en sí se queda muy corta de ver la realidad del Guadalajara de esa época y de lo que queríamos realmente.” (comunicación personal, 17 de noviembre del 2020)

Hasta aquí finaliza el análisis de las ocho escenas seleccionadas, en las cuales se lograron identificar las siguientes temáticas en cada una de ellas. Acerca del personaje de “la Manuela” (E1, E2, E3 y E4), los temas que predominan en las escenas son la transfobia, el baile (como expresión femenina y artística) y la misoginia. En cuanto al personaje de Ramón (E5, E6, E7 y E8), los temas más recurrentes en las escenas son: el discurso de amor romántico, la feminidad materna, el uso del poder económico y la conservación de la familia tradicional. Hay que resaltar que ambas películas, a pesar de su diferencia en la producción de casi siete años, coinciden en temas sociales como la misoginia y el machismo.

Ahora bien, una vez presentado el trabajo de análisis sobre el cual se basa este trabajo de investigación, a continuación, se expone de forma particular algunas reflexiones finales.

REFLEXIONES FINALES.

A continuación, se expone de manera general las conclusiones correspondientes a los objetivos y hallazgos obtenidos en la presente investigación, que aborda como tema central la representación social de la identidad homosexual y *transgénero* en el cine mexicano de 1980. Lo anterior surge a partir del supuesto de que el tema “homosexualidad” y “*transgeneridad*” en el cine mexicano de los años ochenta, e incluso en algunas de las producciones de hoy, está representada de diversas formas que la estereotipan como una conducta exagerada o escandalosa, como una enfermedad, como algo malo y frecuentemente de forma ridiculizada, banal, sumisa y bufona.

Cabe destacar que para este trabajo de investigación se describieron las formas en las que los personajes del cine mexicano de los años ochenta representan la identidad homosexual y la *transgeneridad*. Para ello se establecieron un par de objetivos particulares, los cuales iban desde identificar las características narrativas que definen al homosexual y al *transgénero* en la cinematografía mexicana de los años ochenta, hasta evidenciar la forma en la que se representa estéticamente la identidad homosexual y la *transgeneridad* en el cine mexicano de la época. En conjunto, estos dos objetivos lograron describir las formas en las que la homosexualidad y la *transgeneridad* de los años 80 está representada en el cine. También, se tomaron en cuenta las categorías teóricas, anteriormente expuestas, que van desde; los elementos narrativos: que se refieren a lo que dicen los personajes (voz), el ruido o música en la escena y las acciones de los personajes, hasta los elementos estéticos: que toman en cuenta la descripción física de la escena y los movimientos, ángulos y planos de la cámara.

Ahora bien, una vez aplicados los instrumentos metodológicos, y después de haber realizado el análisis correspondiente, presentado en el capítulo anterior, se llegó a la conclusión general de que la hipótesis central sostenida al inicio de este trabajo de investigación queda confirmada. Ya que, de acuerdo con lo recabado en las ocho escenas analizadas, se concluye que la identidad homosexual y la *transgénero* que representan los dos personajes del cine mexicano de 1980, Ramón y “la Manuela”, se exhiben de forma estereotipa por rasgos y actitudes de la época relacionadas con lo

femenino como la sumisión; además, dicha representación se basa en un discurso machista y misógino.

Con respecto a lo anterior, resulta preciso aclarar que para llegar a dicha conclusión general se establecieron diferentes parámetros específicos que permitieron lograr lo que se proponía inicialmente en este trabajo de investigación. En primer lugar, se consideró esencial, identificar las características narrativas que definen la identidad homosexual y la *transgénero* en la cinematografía mexicana de los años ochenta. Ya que, estos elementos permitirían conocer los signos y símbolos que no se encuentran a simple vista, como los diálogos de los personajes (voz), el ruido o música ambiental y la descripción de las acciones de los personajes.

Así mismo, dichos elementos narrativos permitieron deducir específicamente que la representación de la identidad homosexual y *transgénero* en el cine mexicano de 1980 a nivel discursivo (relato), en donde las acciones y lo que los personajes expresan tienen una intención y relación con lo que se ve, se representa de forma despectiva, bajo un discurso machista y misógino que evidencia el rechazo social por la condición sexo-genérica de los personajes y el castigo cultural por las prácticas homoeróticas presentadas en las escenas, descalificadas y consideradas abominables en el contexto mexicano de los años 80.

En este sentido, uno de los elementos narrativos en común que hay entre los personajes es la sumisión y en algunos casos el destino del personaje bajo esta condición es el sufrimiento, un discurso que sobresale en algunas escenas como; la E2, E4 y E8. Respecto a lo anterior es importante aclarar que, en la primera de las escenas mencionadas (E2), se representa de forma explícita la incredulidad e ignorancia hacia la condición sexo-genérica del personaje; lo cual retrata perfectamente el contexto mexicano de la época, pues, debido al desconocimiento e ignorancia de la diversidad sexual, la homosexualidad y la *transgeneridad* se clasificaban como una enfermedad desconocida para la mayoría, que aparentemente no era curable; pero que se podía adaptar cómodamente a la sociedad *heteronormada*, circunstancia que se representa dentro de la trama de "Doña Herlinda y su hijo".

En segundo lugar, se tomó especial interés en evidenciar la forma en que la identidad homosexual y la *transgénero* se representan estéticamente en la cinematografía mexicana de los años ochenta. Debido a que estos códigos compuestos con apoyo de la cámara connotan lo presentado en las escenas, específicamente en cuanto a los movimientos, los ángulos y los planos de la misma; además de describir visualmente las acciones de los personaje y los colores que tiñen la escena, ya que éstos son elementos artísticos que aluden a una intención, que puede dar méritos, desprestigiar, o estereotipar la imagen de la identidad homosexual y *transgénero* mediante el discurso visual.

En cuanto a los elementos compuestos por la cámara, se puede decir que el uso del plano medio, el ángulo normal y los movimientos: fijo y traveling, predominan en las ocho escenas analizadas, ya que éstas le permiten al espectador saber y seguir las acciones de los personajes. Así mismo, dichos elementos estéticos permitieron identificar en las escenas analizadas que la identidad homosexual y *transgénero* representada en los personajes de Ramón y “la Manuela” está representada de forma estilizada bajo acciones que casi siempre sugieren subordinación ante un personaje masculino y en algunos casos dicha conducta va acompañada de actitudes exageradas que contribuyen a estereotipar la identidad de los personajes y refuerzan el discurso misógino-machista de los años 80.

Con respecto a lo anterior, uno de los rubros que también se tomaron en cuenta en cuanto a los elementos estéticos que componen las escenas seleccionadas, fue la de la descripción de las acciones de los personajes; ya que éstas tienen relación directa con los elementos narrativos y también con los códigos estéticos, como los colores predominantes en las escenas. Ambos elementos estéticos, como los colores cálidos y brillantes, que predominan en la mayoría de las escenas, y la presentación de los personajes en la mayoría de los casos en segundo plano realizando actividades consideradas socialmente como femeninas, hacen entender la representación de la homosexualidad y la *transgeneridad* del cine mexicano de los 80 como algo sin severidad, gracioso, banal y en muchos casos consideradas como prácticas degeneradas e incluso anormales.

Finalmente, a manera de conclusión específica, la profesora Deniss Gutiérrez menciona con respecto a los bailes que interpreta el personaje de “la Manuela” que “la ejecución corporal y técnica del personaje cuando baila en las escenas E1 y E3 son distintas. En la primera, el personaje es libre y se puede considerar como la presentación de éste en la película, ya que está elaborada de acuerdo con los movimientos de la cámara que siguen al personaje por todos los lugares donde desea ser observado por las personas e interrelacionarse con los demás a través de las miradas con la intención de saludar a todos y presentarse. En cuanto a la E3, se puede decir que es más planeada, ya que hay mayor cantidad de elementos coreográficos que marcan las trayectorias especiales del personaje al ejecutar la danza en donde el foco de la coreografía es Pancho, al cual nunca deja de ver” (comunicación personal, 22 de octubre del 2020).

Y de forma general, la profesora Deniss Gutiérrez concluye con respecto al personaje de “la Manuela” que “logra demostrar un trabajo corporal que se considera dentro del estilo femenino, ya que en todo momento sus movimientos se perciben naturalmente como los de una mujer. Esto se puede reforzar con la actitud que el personaje toma durante el baile, elementos como la sutileza, la elegancia, el cuidado corporal y la mirada resaltan” (D. Gutiérrez, comunicación personal, 22 de octubre del 2020). Lo anterior hace entender que Roberto Cobo, actor que interpreta el personaje de “la Manuela”, realizó un correcto estilo de interpretación en cuanto al baile español; lo que quiere decir que hubo preparación y trabajo artístico por parte del actor para interpretar al personaje de “la Manuela”, un reconocimiento actoral que no es mencionado en ningún momento histórico de la cinematografía mexicana.

En cuanto al personaje de Ramón, Martín Lira (comunicación personal, 17 de noviembre del 2020) concluye que “a Ramón, se le representa como la típica jotita de pueblo; pero, aun así, en la película se les representa de forma bonita. Entonces, esta representación que Hermosillo creó era una caricatura romántica estereotipada del gay de provincia”. Además, con respecto a la película en general, comenta que “la película tiene muchas aristas, porque trataba de representar cómo nos sentíamos y vivíamos cada uno en el momento histórico de nuestras vidas. La realidad era que sí nos

sentíamos perseguidos, la calle era otra cosa, no era la película de “Doña Herlinda y su hijo” ni la de los personajes. La película en sí se queda muy corta de ver la realidad del Guadalajara de esa época y de lo que queríamos realmente” (M. Lira, comunicación personal, 17 de noviembre del 2020).

A manera de conclusión general se puede decir que, “El lugar sin límites” refleja un poco más la realidad homosexual en el contexto mexicano de 1980, en comparación de la historia de “Doña Herlinda y su hijo”. También, con respecto a los personajes analizados se deduce que el personaje de “la Manuela” es más auténtico, a diferencia de los personajes de la película “Doña Herlinda y su hijo”. En este sentido se puede decir que la representación de cada personaje en las películas muy probablemente depende de la formación artística y profesional de cada director. Es decir, la formación artística de Ripstein no fue la misma que la de Hermosillo. El primero nació en una familia judía, su padre fue un reconocido productor de cine mexicano (Alfredo Ripstein), lo que llevó a que a los 15 años conociera a Luis Buñuel y entablara una estrecha relación maestro-alumno con él. Este hecho ocasionó que la forma de hacer cine y las técnicas cinematográficas aprendidas de Buñuel hicieran de Ripstein un director objetivo, ya que muchas de sus películas, a la fecha, sirven de referente social. El segundo, Hermosillo, no tuvo la misma suerte de conocer a Buñuel. Por el contrario, él se formó profesionalmente en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Nació en un entorno conservador; lo que lo llevó a apropiarse un discurso que destapara la supuesta “realidad”; es decir, expuso la hipocresía clasemediera mexicana en sus películas. En muchas ocasiones, este director fue comparado con el cineasta español Pedro Almodóvar, ya que las temáticas que ambos exponen en sus películas retratan la diversidad sexo-genérica.

Las conclusiones anteriores evidencian los pensamientos sociales y las prácticas culturales estereotipadas y discriminatorias sobre la identidad homosexual y *transgénero* de 1980, que en la cultura mexicana se ven proyectadas en las dos películas analizadas. Sin embargo, es algo que, debido a la ignorancia y falta de educación sobre el tema, se estigmatiza y se estereotipan dichas identidades en muchos ámbitos. Y para este caso se demuestra su impacto social y cultural en la cinematografía mexicana, la cual no ha

favorecido a la comunidad LGBTTTT+, pues hasta la fecha que se escribe este documento se siguen produciendo películas con dicha temática que hacen uso de elementos estéticos y narrativos que en casi todos los casos estereotipan las prácticas de la diversidad LGBTTTT+ y normalizan la homofobia.

Cabe destacar que, si bien la producción actual de películas con temática LGBTTTT+ que se asemejen a las películas analizadas en este trabajo recepcional es nula, la apropiación y réplica del discurso sobre las relaciones homosexuales de sufrimiento, dolor y amor condicionado que se expone en la narrativa de los personajes analizados (la Manuela y Ramón) se ve reflejado en producciones mexicanas posteriores, como en “Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor” (2003) del director Julián Hernández Pérez; en la cual presenta la historia de “Gerardo, un adolescente homosexual, que deambula por la ciudad de México durante varios días. Trata de encontrar a alguien que sea capaz de desvelarle el secreto que se esconde en las líneas de una carta de despedida dejada por Bruno, un amante efímero al que ama, apenas dos días después de haberlo conocido. En su recorrido, Gerardo se encuentra con personas que, habiendo olvidado su necesidad de amar y de dar amor, son incapaces de ofrecerle la ternura que necesita para seguir viviendo.”⁵²

Julián Hernández hace entender con su discurso que el homosexual siempre estará condenado y condicionado al amor que le ofrecen y no al que merece o desea; por esta razón siempre sufrirá de amor. “Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor”, no ofrece al espectador una versión sana de amor; por el contrario, sigue alimentado los estereotipos sociales sobre las relaciones amorosas entre homosexuales de sufrimiento y dolor. Este hecho quizás no sea totalmente responsabilidad del director, sino de sus referentes cinematográficos. Sin embargo, esa visión melodramática no deja ser un problema a largo plazo; pues ese tipo de representaciones sólo normaliza la homofobia.

Con la intención de cerrar este capítulo, me gustaría agregar que la elaboración de este trabajo recepcional me ha dejado grandes aprendizajes a nivel personal y

⁵² Las sinopsis que proporciono al lector en esta nota al pie de la película mencionada remiten como fuente a la página electrónica de FilmAffinity.

profesional. Ya que la forma de percibir y vivir mi vida como homosexual ha cambiado; pues ahora sé que los derechos con los que contamos hoy como comunidad son el fruto de una lucha histórica de años y no sólo de eso; sino de muchas vidas que se han perdido en la lucha; por lo que día a día se tienen que exigir y luchar por estos derechos. También este proceso me ha vuelto aliado y consciente de la lucha *trans*.

Por otra parte, en un sentido de crecimiento académico, he demostrado mis habilidades metodológicas y de investigación, las cuales me hacen más seguro, más dueño de mis capacidades cognitivas.

Por último, después de haber expuesto las conclusiones anteriores, es de suma importancia para finalizar con la exposición de este trabajo de investigación presentar una propuesta referente a lo abordado durante todo este escrito. Por lo consiguiente se plantea que existan políticas públicas que regularicen y legislen la representación de personajes LGBTTT+ en el cine mexicano, con la finalidad de no seguir contribuyendo a los estereotipos sociales en torno a la diversidad sexo-genérica. También, se pretende generar conciencia, responsabilidad social y ética profesional al momento de representar cualquier miembro de la comunidad LGBTTT+ en el cine mexicano y dejar de fomentar estereotipos y no contribuir a los discursos de odio y exclusión a este sector de la población mexicana.

REFERENCIAS

- American Psychological Association (2010). Manual de publicaciones de la American Psychological Association (3era ed.) (Trad. M. Guerra Frías). México: Editorial El Manual Moderno.
- Barrón Gavito, Miguel Angel (2010). “El baile de los 41: la representación de lo afeminado en la prensa porfiriana” en *Scielo*, núm. 34, Historia y Geografía, UIA, México.
- Bartra, Armando; Otero, Gerardo. “Movimientos indígenas campesinos en México: la lucha por la tierra, la autonomía y la democracia”. En publicación: Recuperando la tierra. El resurgimiento de movimientos rurales en África, Asia y América Latina. Sam Moyo y Paris Yeros [coord.]. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2008. ISBN 978-987-1183-85-2. PP: 401-428. Disponible en:
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/sursur/moyo/18BarOt.pdf>
- Beuchot, Mauricio. (2004) “La Semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia”, 1era edición, México: FCE.
- Brisset, Demetrio. (2011) “Análisis fílmico y audiovisual”. 1era edición. Edit. UOC. Barcelona: España.
- Cárdenas Ochoa, Alejandro (2011, julio). “La década del cambio” en *Cultura y Arte de México*, núm. 13, CONACULTA, México, págs. 28-34.
- Carro, Nelson (1997). Un siglo de cine en América Latina. *Política y Cultura*, (8),241-246.[fecha de Consulta 28 de Julio de 2020]. ISSN: 0188-7742. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700811>
- Casetti, F. & DiChio, F. (1991) “Cómo analizar un film”. Edit. Paidós S.A., Barcelona: España.

- Castañeda, Marina. (2006). "La experiencia homosexual: para comprender la homosexualidad desde adentro y fuera". México: PAIDÓS. Pp. 252. Disponible en <http://books.google.com.mx/>
- Castañeda, Ulises (24 de junio del 2008). "El auge del cine de diversidad sexual en México" en *CRÓNICA*, México, Disponible en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2018/1083993.html>
- Conway, Jill. Bourque Susan & Scott Joan. (2003) "El concepto de género". En: Lamas, Marta. El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. México: Universidad Autónoma de México PUEG – Miguel Angel Porrúa, 2003.
- Crovi Druetta, Delia (2000 agosto-octubre). "Las industrias audiovisuales de México a partir del TLC. Una lectura desde el proyecto Monarca" en *Razón y Palabra*. Primera revista electrónica en América Latina Especializada en Comunicación, Núm. 19, ITESM, Estado de México, Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n19/19_dcrovi.html
- Cruz Bárcenas, Arturo (27 de diciembre 2008). "En el TLC, México no defendió el cine como materia cultural" en *La Jornada* (periódico), DEMOS, México. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2008/12/27/index.php?section=espectaculos&article=a07n1esp>
- Dietz, Gunther (noviembre-diciembre 1995). "Zapatismo y movimientos étnico-regionales en México" en *Nueva Sociedad*. Núm. 140, pp. 33-50. Disponible en: https://www.nuso.org/media/articles/downloads/2451_1.pdf
- Erickson, Erick (1977). "La identidad psicosocial", en Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, tomo V, España: Aguilar.
- Farr, Robert. (1984). "Las representaciones sociales". En Moscovici, S. Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología y problemas sociales. Barcelona, Buenos Aires-México: Paidós.
- Feldman, Simon. (1996) "Realización cinematográfica, análisis y practica". 6ta edición. Edit. EDISA. Barcelona: España.

- Ferdinand de Saussure (1988). "Curso de lingüística general", 3era edición, México: Fontamara.
- Figuroa, Manuel (5 de junio 2003). "Cronología mínima: del closet a la calle" en *Letras* S. Suplemento de periódico La Jornada, DEMOS, México. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2003/06/05/ls-cronologia.html>
- Gayle, Rubin. (1986) "El tráfico de mujeres: Notas sobre la "economía política" del sexo", Nueva antropología, Vol. VIII, nº30, México.
- Giménez, Gilberto, (2009). "COMUNICACIÓN, CULTURA E IDENTIDAD REFLEXIONES EPISTEMOLÓGICAS". México: San Luis Potosí. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.
- Giménez, Gilberto (1996), "La concepción simbólica de la cultura", en Teoría y análisis de la cultura. México, Conaculta, pp. 67–87.
- González Pérez, María de Jesús (mayo-junio, 2005). "Marcha del Orgullo por la diversidad sexual. Manifestación colectiva que desafía las políticas del cuerpo" en *Cotidiano*, Núm. 131, Año/Vol. 20, UAM-A, México, págs. 90-97.
- Harris, Marvin (1999). "Teorías de la cultura en la era posmoderna", Barcelona, España: Critica.
- Jodelet. D. (1984). "La representación social: fenómenos, conceptos y teoría". En Moscovici, S. Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología y problemas sociales. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Lara Chávez, Hugo (1998). "Cine Mexicano" en González Rubio I, Javier (Coord). "México, 30 años en movimiento: una cronología", UIA, México, págs. 171-226.
- Lara Chávez, Hugo (2006, 11 de diciembre). "cronología parcial del cine mexicano (1968-1976)" en *Correcamara.com* (página web), México. Disponible en: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=

- Lara Chávez, Hugo (2014). "Cine mexicano 2000-2013" en *Correcamara.com* (sitio web). México. Disponible en:
http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5110
- Leal, Juan Felipe (2010). "Los teatro-salones. Anales del cine en México (1985-1911)" Vol. 7, 1901, Primera Parte, Juan Pablos Editor, Voyeur, México.
- Marc Edmond & Picard Dominique. (1992) "La interacción social: cultura, instituciones y comunicación", 1era edición. PAIDOS. Barcelona: España.
- Martínez Expósito, Alfredo (21 de diciembre de 2012). "El cine gay mexicano y su impacto en la imagen nacional" en *Amerika* (sitio web), México. Disponible en:
<http://doi.org/10.4000/amerika.3379>
- Martínez García, Ma. ángeles & Gómez Aguilar, Antonio. (1994) "La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado". Edit. Síntesis. Madrid: Vallehermoso.
- Martínez de Velasco y Abraham Nosnik (1988), *Comunicación organizacional práctica*, México: Trillas.
- Medina Trejo, José Antonio. (2015) "Representación social de los homosexuales en los medios de comunicación: devenir, estigmas y la lucha por la igualdad". 1era edición. Universidad Autónoma de la Ciudad de México: señales, proyectos de comunicación y cultura. México: CDMX.
- Mercado Maldonado, Asael, & Hernández Oliva, Alejandrina V. (2010). "El proceso de construcción de la identidad colectiva". *Convergencia*, Número. 17, Vol. 53, pp: 229-251. Recuperado en 14 de abril de 2020, de
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352010000200010&lng=es&tlng=es
- Mongrovejo Aquisé, María Norma (2000). "Un amor que se atrevió a decir su nombre: la lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y

- feminista en América Latina” (tesis de doctorado en estudios latinoamericanos), FFyL – UNAM. México.
- Moscovici, Serge (1979). “El psicoanálisis, su imagen y su público”. Buenos Aires: Huemul.
- Mouesca, Jacqueline (2001). “Érase una vez el cine. Diccionario. Realizadores/Actrices/Actores/películas/Capítulos del cine mundial y latinoamericano”, LOM, Santiago de Chile.
- Pérez Carbajal, Hilda. (2017) “Concordancia sexo-genérica”, en Homenaje al Doctor Othón Pérez del Castillo Coord. Angel Gilberto Adame López. Colegio de Profesores de Derecho Civil Facultad de Derecho, UNAM: México. Disponible en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/9/4488/21.pdf>
- Pérez Murillo, María Dolores (2013) “El cine latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas”. Boletín Americanista, año. 1, n.º 66, Barcelona, págs. 81-99, ISSN: 0520-4100.
- Reyes, Salvador Francisco (19 de febrero 2004). “López Portillo quedó en deuda con el cine” en *El Universal* (periódico), México. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?idnota=508443&tabla=E SPECTACULOS>
- Ruiz Ocampo, Antonio (1999). “Consejo Nacional de la Publicidad. Origen, estructura y trayectoria”, Plaza Valdés, México.
- Sadoul, Georges (2004). “Historia del cine mundial: desde los orígenes”, decimonovena edición, Siglo Veintiuno Editores. México.
- Salín-Pascual, Rafael J. (2015). “La diversidad sexo-genérica: Un punto de vista evolutivo”. *Salud mental*, No. 38, Vol. 2, pp: 147-153. Recuperado en 15 de abril de 2020, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-33252015000200010&lng=es&tlng=es.

- Sampieri, Roberto. Collado, Carlos y Lucio, Pilar, (2010). "Metodología de la Investigación". INTERAMERICANA EDITORES SA. de C.V. México: D.F. 5ta. edición.
- Sánchez de Armas, Miguel Angel (2011). "El cien en el cardenismo" en *Razón y Palabra*. Primera revista especializada en comunicación, ITESM, México. Disponible en:
http://www.razonypalabra.org.mx/jojos/jojos_2011/cardenismo.html
- Sánchez, C. (10 de febrero de 2020). Citar Entrevistas – Referencia Bibliográfica. Normas APA (7ma edición). <https://normas-apa.org/referencias/citar-entrevistas/>
- Segar, Linda. (1991) "Cómo convertir un buen guión en un guión excelente". Edit. Rial S.A. Barcelona: España.
- Sulbarán, Eugenio. (2000) "El análisis fílmico: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica". *Opción*, Año. 16, No. 31, pp: 44-71. Recuperado en 1 de mayo de 2020, de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2474953>
- Szurmuk, Mónica y McKee, Roberto (2009). *Diccionario Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.
- Umberto, Eco. (1978) "Tratado de semiótica general", 2da edición, Barcelona: Lumen-México: Nueva Imagen.
- Umberto, Eco. (1972) "La Estructura Ausente". Edit. Lumen, Barcelona: España.
- Vidal Bonifaz, Rosario (2008, enero-junio). "Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México (1928-1931)" en *Revista de Centro de Investigación*, Universidad La Salle, núm. 29, Año/Vol. 8, México, págs. 17-28. Disponible en:
https://www.researchgate.net/publication/239582012_Los_inicios_del_cine_sonoro_y_la_creacion_de_nuevas_empresas_filmicas_en_Mexico_1928-1931
- West, Candance y Zimmerman, Don H. (1999) "Haciendo género; Sexualidad, género y roles sexuales", FCE: Buenos Aires, pp. 109-143.

ANEXOS

Instrumentos Metodológicos

ANEXO 1.- Ficha técnica para el análisis del filme, basada en la propuesta de María Martínez y Antonio Gómez¹.

a) Ficha Técnica: El lugar sin límites

Duración: 110 min.

País: México

Año: 1977

Interpretación: Roberto Cobo como La Manuela, Ana Martín como La Japonesa, Lucha Villa como La Japonesa, Carmen Salinas como Lucy, Fernando Soler como Don Alejo, Julián Pastor como Octavio, Emma Roldán como Ludovinia, Martha Aura como Emma (esposa de Pancho), Gonzalo Vega como Pancho, Hortensia Santoveña como Clotilde.

Guión: Arturo Ripstein, José Emilio Pacheco, José Donoso y Manuel Puig.

Producción: Conacite Dos

Música: Joaquín Gutiérrez Heras y José Padilla.

Fotografía: Miguel Garzón.

Montaje: Francisco Chiu.

Diseño de Producción: Arturo Ripstein

b) Sinopsis: Ambientada en un México sórdido, patético, doloroso. En el prostíbulo de un pequeño pueblo sobreviven la Manuela, un travesti, y la Japonesa, una joven prostituta hija de un desliz de la Manuela. Don Alejo, el anciano cacique del lugar, quiere comprar el prostíbulo para venderlo a un consorcio junto con el resto del pueblo. El regreso de Pancho, un joven camionero ahijado de don Alejo, desata las tensiones entre los personajes.

c) Análisis: Se ha seleccionado para el análisis los siguientes fragmentos de la película; Escena 1 (E1) [01:04':17''], Escena 2 (E2) [01:17':18''], Escena 3 (E3) [01:40':41''], Escena 4 (E4) [01:47':00''], ya que, se considera que estas escenas son ricas en cuanto a elementos narrativos y estéticos que se propone estudiar la presente investigación.

¹ Martínez García, Ma. Ángeles y Gómez Aguilar, Antonio. (1994) "La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado" en Cap. 2 "Articulación narrativa", edit. SINTESIS, Madrid: Vallehermoso, pp. 34-36.

ANEXO 2.- Scaletta para análisis formal o plano a plano de la película “El lugar sin límites” de Arturo Ripstein, adaptada a la propuesta metodológica de Demetrio Brisset².

ESCENA		ELEMENTOS NARRATIVOS			ELEMENTOS ESTÉTICOS	
No.	Duración	Voz	Ruido/Música	Acción de personaje	Descripción	Cámara
E1	6,73 seg.	<ul style="list-style-type: none"> - Personaje masculino (in): ¡joto! - Gente del pueblo (off): ¡marica!, ¡puto!, ¡fuera!, ¡sáquenlo!, ¡joto! 	<ul style="list-style-type: none"> - Chiflidos - Bullicio de multitud 	La manuela baila en el burdel de la Japonesa durante la noche por una celebración para el diputado Don Alejo, lo hace usando un vestido negro con moño rojo y un chal.	<ul style="list-style-type: none"> - negro-marrón-gris - Cuatro personajes: dos en primer plano y otros dos en segundo plano. Uno de ellos, el de la derecha, está detrás de un personaje en primer plano, mientras que los otros dos están de lado izquierdo. Una columna de concreto divide a los personajes de los extremos. Entre los personajes hay plantas, y una cadena de papel china como decoración del lugar. 	<ul style="list-style-type: none"> - Plano medio o Americano - Angulo normal - Movimiento fijo
E2	43,30 seg.	<ul style="list-style-type: none"> - La manuela (in): Siento que te quiero, que te quiero mucho - Japonesa (in): ¿Qué dices? - La manuela (in): Eso, que se me hace que te quiero mucho - Japonesa (in): Manuela, no te vayas a enamorar de mi - La manuela (in): ¿Enamorarme de ti? 	<ul style="list-style-type: none"> - silencio 	Después de la celebración a Don Alejo, la manuela se encuentra sexualmente con la Japonesa, desnudos en una cama de hierro de un cuarto del burdel y le confiesa que comienza a sentir algo por ella. La manuela se sostiene del cuello de la Japonesa, ella tiene papel higiénico en sus manos.	<ul style="list-style-type: none"> - rojo-rosa-oscuro - Dos personajes: ambos en primer plano. El personaje de la izquierda toma por el cuello al de la derecha. Se encuentran sobre una cama con varios cojines, les cubre el cuerpo una sábana. El personaje de la derecha tiene papel higiénico en las manos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Plano medio o Americano - Angulo normal - Movimiento zoom

² Brisset, E. Demetrio. (2011) “Análisis fílmico y audiovisual”, edit. UOC, 1era edición, Barcelona, pp. 141-145.

		<ul style="list-style-type: none"> - Japonesa (in): Si, porque entonces te volverías hombre - La manuela (in): ¿Hombre yo? - Japonesa (in): Los hombres son todos unos brutos - La manuela (in): ¡ay, no!, yo no quiero ser bruto, no - Japonesa (in): Mejor que seas loca, así quedamos como amigas - La manuela (in): ¿Amigas nomás? - Japonesa (in): Si corazón, y ya no me acaricie mas que las amigas no se acarician entre ellas - La manuela (in): ¿Y, por qué no? - Japonesa (in): Porque no 				
E3	58,23 seg.	<ul style="list-style-type: none"> - La manuela (in): Y él le pide a ella que le dé un beso en los ojos para ya no ser ciego... Si, un beso en los ojos para ya no ser ciego... Ay, viejo, tú lo tienes que decir: "bésame los ojos, mi amor" - Pancho (in): ¡ajaaaa!, yo no te digo nada pinche jotón - La manuela (in): Pues si no me lo dices, ya no bailo 	<ul style="list-style-type: none"> - suena zarzuela: "la leyenda del beso", composición instrumental clásica española 	<p>La manuela, en su intento de seducir a Pancho, baila para él cuando llega al pueblo por la noche en el salón del burdel, lo hace usando un vestido de flamenco rojo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - rojo-marrón-azul - Dos personajes: ambos en primer plano y uno justo enfrente del otro. El personaje de la izquierda se encuentra sentado en una silla mientras el otro (derecha) lo observa. Alrededor de los personajes hay una barra de tragos y una botella de alcohol sobre ella, una ventana abierta con las cortinas recogidas, un 	<ul style="list-style-type: none"> - Plano General o plano panorámico - Angulo normal - Movimiento traveling lateral, de derecha a izquierda

		<ul style="list-style-type: none"> - Pancho (in): Bueno, bueno; bésame los ojos vieja puta *risas* - La manuela (in): Entonces la mujer divina, esa mujer divina, nada de eso que dices 			cuadro blanco y un par de sillas y una mesa.	
E4	38,20 seg.	<ul style="list-style-type: none"> - Octavio (off): Órale, agárrela cuñado - Pancho (off): Vas a ver - La manuela (in): ¡Noooo!, ¡No, pancho!, ¡Noooooo! - Pancho (in): ¡Agárremela! ¡Agárremela ahí cuñado! - La manuela (in): ¡Panchoooo! - Pancho (in): Ahorita va a ver este degenerado *risas*... ¡para que aprendas! 	<ul style="list-style-type: none"> - gritos de desesperación - llanto de dolor - golpes 	La manuela es perseguida en la noche de la oscuridad por Pancho y su cuñado Octavio, corre por las calles del pueblo con su vestido rojo hasta ser acorralada	<ul style="list-style-type: none"> - negro-rojo-blanco-azul - Tres personajes: todos en primer plano y muy juntos, el personaje de la derecha sostiene al de en medio, mientras que el de la izquierda se lanza hacia el personaje central. Se encuentra sobre un terreno llano, en donde hay una gran variedad de cactáceas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Plano medio o Americano - Angulo normal - Movimiento fijo

ANEXO 1.1.- Ficha técnica para el análisis del filme, basada en la propuesta de María Martínez y Antonio Gómez

a) Ficha Técnica: Doña Herlinda y su hijo

Duración: 90 min.

País: México

Año: 1985

Interpretación: Guadalupe del Toro como doña Herlinda, Marco Antonio Treviño como Rodolfo, Arturo Meza como Ramón, Leticia Lupercio como Olga, Guillermina Alba como Billy, Angélica Guerrero como la madre de Ramón y Arturo Villaseñor como padre de Ramón.

Guión: Jaime Humberto Hermosillo

Producción: Clasa Films Mundiales

Música: Fernando Cámara.

Fotografía: Miguel Ehrenberg.

Diseño de Producción: Manuel Barbachano Ponce, Guillermo del Toro

Diseño artístico: Daniel Varela.

b) Sinopsis: Rodolfo es un médico soltero que sostiene un romance secreto con Ramón, un joven estudiante de música. Doña Herlinda, la madre de Rodolfo, presiona a su hijo para que se case y le dé nietos. Sin avisarle a Ramón, Rodolfo se compromete con Olga, una joven más preocupada por su futuro profesional que por casarse. Deprimido, Ramón acepta irse a vivir con doña Herlinda, quien tiene la solución para que todos vivan juntos y felices.

c) Análisis: Se ha seleccionado para el análisis los siguientes fragmentos de la película; Escena 5 (E5) [00:44':07''], Escena 6 (E6) [01:25':01''], Escena 7 (E7) [01:05':30''], Escena 8 (E8) [01:27':30''], ya que, se considera que estas escenas son ricas en cuanto a elementos narrativos y estéticos que se propone estudiar la presente investigación.

ANEXO 2.2.- Scaletta para análisis formal o plano a plano de la película “Doña Herlinda y su hijo” de Jaime Humberto Hermosillo, adaptada en la propuesta metodológica de Demetrio Brisset.

ESCENA		ELEMENTOS NARRATIVOS			ELEMENTOS ESTÉTICOS	
No.	Duración	Voz	Ruido/Música	Acción de personaje	Descripción	Cámara
E5	28,79 seg.	- Ninguna	- Silencio	Ramón encuentra a Rodolfo, después de que llega del cine con su madre, recostado y desnudo en la cama de su habitación sobre una sábana y Rodolfo besa a Ramón, el cual responde de la misma forma.	- amarillo-beige - Dos personajes: uno en segundo plano y el otro en tercer plano ambos de forma horizontal, la mano del personaje de tercer plano sostiene la cabeza del segundo la cual queda en primer plano. Ambos personajes se encuentran sobre una sábana arrugada. El personaje de tercer plano tiene bello en el pecho y bigote, el de segundo plano es lampiño. También, el personaje de tercer plano tiene los ojos cerrados, el de segundo plano no se le ve la cara ni su mano izquierda.	- Plano medio o Americano - Angulo cenital o picado - Movimiento fijo
E6	26,32 seg.	- Ramón (in): Ándele, a dormir... a dormir, a dormir, a dormir... Shhh, shhh, shhh.	- Arrullos - Chillidos	Ramón sostiene frente a un espejo a la bebé de Rodolfo y Olga, en la habitación de ellos, mientras están en la celebración de bautizo organizada por doña Herlinda dentro de su casa. Debido a que él es el padrino, usa un traje formal azul cielo.	- blanco-azul - En primer plano un personaje que sostiene un bebé proyectando su sombra en la pared, en segundo plano un gran espejo enmarcado en madera que refleja la figura del personaje y lo que sostiene, también hay dos posters de	- Plano medio o Americano - Angulo normal - Movimiento fijo

					películas; Mad Max y Temporada de Verano 84.	
E7	120,35 seg.	<ul style="list-style-type: none"> - Ramón (in): ¡Quiubo!... ¡Qué suave!, ¿lo compraste allá? - Rodolfo (in): Si... tijeras <ul style="list-style-type: none"> - Ramón (in): Te esperábamos hasta la próxima semana, ¿cómo te fue? - Rodolfo (in): ¿con Olga?, bien <ul style="list-style-type: none"> - Ramón (in): ¿quién canta? - Rodolfo (in): Don Williams - Ramón (in): ¿y tú mamá? - Rodolfo (in): Está en el departamento con Olga, nos esperan para cenar, hasta las nueve. ¿Qué horas son? - Ramón (in): mmm, cómo las siete - Rodolfo (in): Quítate la ropa - Ramón (in): Creí que no venias - Rodolfo (in): A mí no se me olvidó nuestro aniversario 	<ul style="list-style-type: none"> - Risas - papel arrugándose 	Rodolfo se encuentra con Ramón en la cama de su cuarto desnudo y cubierto por una sábana que le cubre la mitad del cuerpo, después de que llega de su luna de miel con Olga, y le da a Ramón un regalo simbólico para celebrar su aniversario.	<ul style="list-style-type: none"> - blanco-beige-verde-marrón - Dos personajes: ambos ubicados en segundo plano de forma paralela, en primer plano un regalo sostenido por ambos personaje. Los personajes se encuentran sobre una cama donde hay una sábana que les cubre la mitad del cuerpo, hasta el tórax, detrás de ellos dos almohadas y una planta en una meseta. También, en el fondo hay un poster de la película "Mad Max". 	<ul style="list-style-type: none"> - Plano medio o Americano - Angulo normal - Movimiento traveling lateral, de derecha a izquierda y zoom

		- Ramón (in): Ni a mí, pero no te esperaba... y tampoco sabía qué onda con nosotros. ¿Qué onda con nosotros?				
E8	60,19 seg.	- Rodolfo (in): Y luego que ya estaba concluido tu santuario, tu lámpara encendida, tú velo en el altar. El sol de la mañana detrás del campanario chispeando las antorchas, humeando el incensario, y abierta allá, a lo lejos... la puerta del hogar, qué hermoso hubiera sido vivir bajo aquel techo, los dos unidos siempre y amándonos los dos. Tu siempre enamorada, yo siempre satisfecho, los dos una sola alma, los dos un solo pecho, y en medio de nosotros mi madre como un dios.*recitado*	- Llanto de bebé	Ramón se sienta en el suelo de la sala a escuchar a Rodolfo recitar un poema, después de dormir a la bebé de Rodolfo y Olga. Usa un pantalón de mezclilla, saco azul con camisa blanca y corbata roja.	- blanco-rojo-azul-negro-verde-marrón - Cuatro personajes: uno en primer plano de lado derecho sentada sobre una silla, en segundo plano otro personaje de pie, pero al centro de la imagen y en tercer plano dos personajes uno alado de otro, el de lado derecho se encuentra sentada sobre una silla al igual que el personaje en primer plano, a diferencia de este (derecho),el de lado izquierdo se encuentra sentado en el suelo hincado. Los personajes están rodeados por algunos objetos como; un muro de concreto sobre el cual hay una maceta con una planta, en el caso del personaje en primer plano, para el personaje de segundo plano detrás de él hay una cortina de madera deslizable, en el caso del personaje en tercer plano de lado derecho, se encuentra un cuadro de arte	- Plano general o plano panorámico - Angulo normal - Movimiento traveling; lateral, de izquierda a derecha, y hacia atrás.

					y una lampara encendida que la ilumina, para el personaje en tercer plano lado izquierdo hay una cortina transparente detrás de él.	
--	--	--	--	--	---	--

ANEXO 3.- GUIA DE ENTREVISTA

PELICULA: “El lugar sin límites”

INFORMANTE: Deniss Guadalupe Gutiérrez Martínez

FECHA: 22 de Octubre del 2020.

PRESENTACIÓN: Hola Profesora Denisse, mi nombre es...

CONTEXTO: Tengo entendido que es profesora de español, me podría decir ¿en dónde estudio?, ¿cuánto lleva siendo maestra?...

PREGUNTAS: Ahora bien, desde tu perspectiva como maestra de español, y con respecto a los bailes que ejecuta la Manuela en la película “El lugar sin límites”, dime...

1. ¿A qué género musical español pertenecen los bailes que interpreta la Manuela?
2. ¿Están bien interpretados los bailes que ejecuta la manuela, o sólo es una adaptación musical?
3. ¿El vestuario que emplea la Manuela en los bailes es el adecuado?
4. ¿A que etapa/contexto pertenecen los bailes que realiza la Manuela?
5. ¿Qué significado crees que tenía que la Manuela interpretara/bailara estas canciones en la España de los años 80´s?

CIERRE DE ENTREVISTA

Por último, y de forma general ¿qué podrías decir sobre la representación del personaje transgénero de la Manuela y su interpretación del baile artístico?...

ANEXO 4.- GUÍA DE TÓPICOS PARA ENTREVISTA

Película: “Doña Herlinda y su hijo”

Informantes: Giovani Manuel Román (GR), Alfredo Noguez (AN), Martin Lira (ML).

Fecha entrevista: 17 de Noviembre del 2020.

1. El ocultamiento homosexual en la sociedad mexicana de los 80´s

- Las bodas heterosexuales forzosas en GDL

2. Las representación de los personajes homosexuales

- Personaje de Ramón

- Personaje de Rodolfo

3. La vida homosexual en los años 80´s

- Las prácticas homosexuales prohibidas de la época

- El compadrazgo como un lazo social y afectivo homosexual

- Los roles sociales de la época

- Códigos homosexuales