

# 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 DEL LESBIANISMO EN EL CINE MEXICANO**

**TRABAJO RECEPTACIONAL**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN**

**COMUNICACIÓN Y CULTURA**

**PRESENTA:**

**ALEJANDRA DÍAZ ROSAS**

**Directora del trabajo receptacional**

**Dra. María Teresa Mckelligan Sánchez**

**México, D. F., Abril 2013**

## 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.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi madre, Martha Rosas Miranda, quien me ha apoyado incondicionalmente y expresado su amor en todo momento. Una buena parte de este logro es suyo y para ella es una gran parte de mi agradecimiento.

A Mauricio Zapién Reyes, mi esposo, quien es parte fundamental de este triunfo en mi vida.

A mi hermano Jorge, quien ha sido un ejemplo de fortaleza y entereza.

A mis hermanos Ramón, Daniel y José.

A los demás integrantes de mi familia, quienes contribuyeron de una u otra manera a que este trabajo recepcional tenga su terminación exitosa.

A todas mis amigas y todos mis amigos que a lo largo de mi existir y de mi educación y formación profesional he conocido, muchas gracias por los momentos compartidos y por alentarme a ser mejor cada día.

A todas mis profesoras y todos mis profesores que me enseñaron, orientaron y aportaron a lo largo de mi formación académica.

A la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, UACM, por abrirme sus puertas, por formar profesionales y esencialmente seres humanos con una actitud científica, crítica, propositiva y humanista, por ser un proyecto educativo innovador y por creer y confiar en las y los estudiantes que pertenecemos a ella, porque *Nada humano me es ajeno*; así como por el apoyo recibido para la impresión de este trabajo recepcional.

Al Instituto de Ciencia y Tecnología del Distrito Federal, ICyT-DF, por hacerme su becaria y apoyar este proyecto.

A mi directora de tesis, la Dra. María Teresa Mckelligan Sánchez, y a los lectores y la lectora de este trabajo recepcional, Mtro. Saúl Santana Hernández, Mtra. Tania Barberán Soler, Mtro. Martín Hernández y Mtro. Samuel Cielo Canales, por el apoyo, confianza y dedicación a este proyecto.

A todas ellas y todos ellos, gracias infinitas.

# ÍNDICE

## AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	
LA CINEMATOGRAFÍA NACIONAL Y LÉSBICA EN MÉXICO	11
1.1. EL CINE MEXICANO	11
1.1.1. EL CINE CLÁSICO: ORIGEN Y ÉPOCA DE ORO	11
1.1.2. EL CINE MODERNO: DECADENCIA	28
1.1.3. EL CINE POSMODERNO: EL RESURGIMIENTO	46
1.2. EL CINE LÉSBICO MEXICANO	51
CAPÍTULO 2	
EL MOVIMIENTO LÉSBICO EN MÉXICO	58
CAPÍTULO 3	
ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS SELECCIONADAS	80
3.1. UN RECORDATORIO A LOS ASPECTOS METODOLÓGICOS	80
3.2. UBICACIÓN SITUACIONAL	90
3.2.1. <i>ALUCARDA. LA HIJA DE LAS TINIEBLAS, 1975</i>	90
3.2.2. <i>TRES MUJERES EN LA HOGUERA, 1977</i>	92
3.2.3. <i>ASÍ DEL PRECIPICIO, 2006</i>	93
3.2.4. <i>NIÑAS MAL, 2007</i>	95
3.3. ANÁLISIS DE LA ESCENA LÉSBICA Y REPRESENTACIÓN LÉSBICA	96
3.3.1. <i>ALUCARDA. LA HIJA DE LAS TINIEBLAS, 1975</i>	96
3.3.2. <i>TRES MUJERES EN LA HOGUERA, 1977</i>	102
3.3.3. <i>ASÍ DEL PRECIPICIO, 2006</i>	114
3.3.4. <i>NIÑAS MAL, 2007</i>	124
3.4. RESUMEN ESQUEMATIZADO DEL CAPÍTULO	130
CONCLUSIONES	134
FUENTES CONSULTADAS	153

<b>ANEXOS*</b>	<b>173</b>
<b>ANEXO 1: INSTRUMENTO DE ANÁLISIS EXTENSIVO DE ESCENAS LÉSBICAS</b>	<b>173</b>
<b>ANEXO 2. PELÍCULA: <i>ALUCARDA. LA HIJA DE LAS TINIEBLAS</i></b>	<b>174</b>
<b>ANEXO 3. PELÍCULA: <i>TRES MUJERES EN LA HOGUERA</i></b>	<b>183</b>
<b>ANEXO 4. PELÍCULA: <i>ASÍ DEL PRECIPICIO</i></b>	<b>205</b>
<b>ANEXO 5. PELÍCULA: <i>NIÑAS MAL</i></b>	<b>227</b>
<b>ANEXO 6. INSTRUMENTO: ANÁLISIS DE ESCENA LÉSBICA</b>	<b>230</b>
<b>ANEXO 7. INSTRUMENTO: ANÁLISIS DE ESCENA LÉSBICA: <i>ALUCARDA. LA HIJA DE LAS TINIEBLAS</i></b>	<b>231</b>
<b>ANEXO 8. INSTRUMENTO: ANÁLISIS DE ESCENA LÉSBICA: <i>TRES MUJERES EN LA HOGUERA</i></b>	<b>234</b>
<b>ANEXO 9: INSTRUMENTO: ANÁLISIS DE ESCENA LÉSBICA: <i>ASÍ DEL PRECIPICIO</i></b>	<b>237</b>
<b>ANEXO 10. INSTRUMENTO: ANÁLISIS DE ESCENA LÉSBICA: <i>NIÑAS MAL</i></b>	<b>240</b>

---

\* Con el fin de proteger el medio ambiente, sobre todo intentando contribuir a disminuir la tala inmoderada de árboles –conforme a las recomendaciones realizadas por el Mtro. Saúl Santana Hernández y la Dra. María Teresa Mckelligan Sánchez–, se ha omitido la impresión de los anexos que conforman parte de la presente investigación; sin embargo, los mismos pueden ser consultados en la versión digital que acompaña a esta tesis.

## LA REPRESENTACIÓN DEL LESBIANISMO EN EL CINE MEXICANO

### INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar la representación lésbica que se presenta en las películas *Alucarda. La Hija de las tinieblas* (1975), *Tres Mujeres en la hoguera* (1977), *Así del precipicio* (2006) y *Niñas Mal* (2007).

Este tipo de trabajo se justifica al considerar que el panorama de la cinematografía nacional se presenta como pesimista para las mujeres en general y que por lo que concierne a las mujeres lesbianas éste es todavía peor: sólo se han podido ubicar cinco películas que abordan la temática lésbica, cuatro de éstas son las que se analizan.

Consiguientemente, al presentarse tan exiguo número de filmes, se termina estableciendo un proceso de invisibilización de un grupo que continua esforzándose por el reconocimiento de sus derechos, sobre todo el de manifestarse sin represión alguna, y el cine en México es uno de los medios de expresión por antonomasia.

En una cuestión operativa, en este trabajo se entiende por lesbiana a una mujer que se relaciona erótica-seductivamente, afectiva-amorosamente y mediante un acto sexual con otras mujeres.

A partir de tal conceptualización es que se realiza el análisis de *Alucarda. La Hija de las tinieblas*, *Tres Mujeres en la hoguera*, *Así del precipicio* y *Niñas Mal*, observando que no existe aún un filme mexicano que construya una representación lésbica más allá de su inclusión dentro de temáticas más generales, además de que tal representación aún está permeada por cuestiones preponderantemente relacionadas con la sexualidad y no con otros aspectos como pudiese ser la cotidianidad de las lesbianas en tanto sujetos de derechos. Esto se constata al

momento en que el análisis realizado sólo pudo llevarse a cabo una vez que se identificaron escenas de contenido lésbico y no tramas completas.

Vale aclarar que en esta investigación el material y la búsqueda del mismo se enfocó en aquellos filmes que forman parte de la cinematografía comercial nacional, dejando de lado los documentales –donde sí es posible encontrar mayor material que aborde la temática lésbica– así como los cortometrajes, mayormente ligados a festivales, que implican un público especializado y no a la gente común que atiende el primer tipo de cine.

Para realizar dicho análisis, primeramente, se ha considerado necesario desarrollar los virajes por los que ha tenido que transitar la cinematografía mexicana desde sus orígenes hasta la actualidad, para después exponer la situación en que se encuentra el cine que puede identificarse cómo lésbico, como es el caso de las películas antes mencionadas, ya que éstas cuentan con características que podemos ubicar claramente, como los años en las que fueron creadas y los tres momentos importantes denominados: clásico, moderno y posmoderno. A esta tarea se aboca el primer capítulo de este documento.

Para un mayor entendimiento del marco teórico del que parte el capítulo mencionado, que posibilita entender la cinematografía nacional desde una perspectiva social, cultural y económica para ubicar un contexto ampliamente en el ámbito en el que se produjeron las películas antes señaladas, se entiende el marco teórico a partir de la crítica realizada por Luis Tovar (2011:18), cuando señala:

Aquí puede apreciarse, y valga el no-pleonasma, dos de las principales fuerzas inerciales con toda su fuerza. Sabe el lector cuál es la primera, puesto que la ha sentido o la posee él mismo: al menos para Voxpoluli, el cine mexicano consiste en tres grandes etapas, tres, que son la “de oro”, “de ficheras” y la actual, así sin comillas, pero que puede ganarlas si se reincide en aquello de “nuevo cine”. El resto, bajo este esquema, simplemente no existe, y si bien le va ha de ser sumado a alguna de las etapas enumeradas, a manera de apéndice. Así las cosas, en el imaginario popular el cine mexicano comenzó un día –no se sabe cuál

ni de qué año, pero se sospecha que consistió en aquellas “vistas” de don Porfís en Chapultepec y cosas por el estilo, mismas que por cierto ni son “de oro” ni en ellas aparecen ficheras, ni pueden sensatamente ser calificadas de “nuevas”–, se hizo *dorado* y tuvo los rostros de Pedro Infante, Jorge Negrete, Blanca Estela Pavón, Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz, todos o algunos de los Soler, *Mantequilla*, *Cantinflas*, *Tin Tan* y poco más; luego se hizo “de ficheras” y le crecieron chichis y nalgas, y mucho: las de Lin May, Sasha Montenegro, Zulma Fayad y varias otras indistinguibles –conviviendo con o siendo suplidas después por las máscaras del denominado “cine de lucha libre”–; y más luego se volvió “nuevo” y encarnó en María Rojo, Ernesto Gómez Cruz, Daniel Giménez Cacho, Dolores Heredia y todos los Bichir.

Salta, prístina, la fuera (*sic*) inercial dos del cine mexicano, desde la perspectiva del espectador: lo único importante, lo memorable, lo que marca y define, es el epitelio, representado por los actores, tal como si directores, guionistas y productores apenas contaran o hicieran una labor mínima o despreciable, y aquellos son literalmente, el rostro visible del ascenso, caída y actual medianía dura de ser definida.

Combinadas las fuerzas inerciales uno y dos tienen como consecuencia una percepción no sólo incompleta, sino totalmente distorsionada de la historia del cine mexicano.<sup>1</sup>

Así pues, este trabajo recepcional por lo que toca al capítulo aludido se adscribe a lo esgrimido por Lauro Zavala (2005), quien presenta “un modelo que permite reconocer, respectivamente, los componentes semióticos del cine narrativo de naturaleza clásica, moderna y posmoderna”.

Por lo que corresponde al cine clásico, éste “es aquel que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones” (Zavala, 2005). En la historia de la filmografía mexicana tal tipo de cine ha comprendido los orígenes de la misma, datando su surgimiento formal el 6 de agosto de 1896, y la denominada *Época de Oro del cine mexicano*, concerniente a la década de 1940 y que expresará su declive mediante tres eventos de distinta índole; a saber, en la dimensión simbólica, la muerte de Pedro Infante ocurrida el 15 de abril de 1957; en la dimensión económica, también en 1957, el cierre definitivo de

---

<sup>1</sup> Las comillas, las cursivas y el primer par de guiones son del original; el segundo par de guiones y el sic es mío.

tres de los estudios cinematográficos más importantes del país: Tepeyac, CLASA Films Mundiales y Azteca; y en la dimensión institucional, la decisión tomada en 1958 por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas de suspender la entrega del Ariel –misma que se reanuda en 1972–. Dato importante a mencionar es que durante 1958 se produjeron 135 películas y, después de esto, el número comenzó a descender estrepitosamente.

Pasando a tratar el cine moderno, éste remite “al conjunto de películas narrativas que se alejan de las convenciones que definen al cine clásico, y cuya evolución ha establecido ya una fuerte *tradición de ruptura*. Estas formas de cine, entonces, no surgen de la tradición artística, sino de la imaginación de artistas individuales” (Zavala, 2005).<sup>2</sup> Dentro de la historia del cine nacional esta manera de producir películas –y las consecuentes narrativas que se construyeron con base en el mismo– se desarrolló en un marco de decadencia institucional y de contenido de los filmes la mayoría de las veces; estando a contracorriente, por otra parte, la emergencia del cine independiente, resultado de la preocupación manifestada por artistas cinematográficos como Arturo Ripstein (1943), Felipe Cazals (1937), Juan López Moctezuma (1929-1995) y Abel Salazar (1917-1995), así como los trabajos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, creado en 1963. Temporalmente hablando, el cine moderno mexicano puede ser ubicado desde principios de la década de los sesenta del pasado siglo XX hasta la conclusión del gobierno salinista y el inicio del zedillista durante los años noventa del mismo siglo, donde la cinematografía nacional sobrevivió a un sexenio más, en espera de directores(as), guionistas, actores,

---

<sup>2</sup> Las cursivas son del original.

actrices, filmes y demás elementos que le permitiesen resurgir al nivel técnico y artístico que en otros tiempos había expresado.

Abordando el llamado cine posmoderno, éste consiste en una transposición estratégica de “carácter narrativo (de plano general a primer plano) y estrategias de carácter descriptivo (de primer plano a plano general). Esta simultaneidad o sucesión de estrategias puede depender precisamente de la perspectiva de interpretación que adopte el espectador al observar este inicio en relación con el resto de la película” (Zavala, 2005).<sup>3</sup> Es durante el período del cine posmoderno, iniciado en el caso mexicano desde la resistencia mostrada durante el gobierno zedillista –pues, por ejemplo, el año de 1997 se presentó como es más agreste para el cine mexicano, dado que únicamente se pudieron echar a rodar nueve largometrajes– hasta nuestros días, que el cine mexicano ha experimentado un auge en su producción y un éxito comercial a nivel nacional e internacional que, mas que entenderse como un *nuevo cine mexicano*, se ha presentado como “una industria diversa, en donde tienen cabida diferentes miradas y maneras de acercarse al hecho cinematográfico” (Cárdenas Ochoa, 2011:32), mismo que se caracteriza por una nueva calidad en su producción; donde, si bien hay que hacerle un constante reconocimiento a todos los actores y las actrices –entendiendo el término en el sentido más amplio de la palabra– que se involucran de manera loable en el proceso de la cinematografía mexicana; por otra parte, hay que estar al pendiente del apoyo exiguo que la industria fílmica ha recibido de parte del Estado mexicano, pese a mostrar síntomas de mejoría, y a los continuos intentos de censura institucional que han privado en este ámbito.

---

<sup>3</sup> Los paréntesis son del original.

Ahora bien, habiendo realizado el recorrido general por la historia de la cinematografía mexicana, se atiende el cine lésbico que se ha desarrollado en México, más allá de lo que pueda caracterizarse como cine feminista. Se parte de la idea de que no todo cine realizado por mujeres puede ser adjetivado de feminista ni mucho menos de lésbico; así como el que cierto cine dirigido por hombres, al realizar un abordaje de la temática lésbica, forma parte de la cinematografía identificada como lésbica. Una situación por demás relevante que es verificada sustentadamente, las producciones fílmicas mexicanas que aborden el tema del lesbianismo *brillan* por su ausencia, lo que termina estableciéndose en un proceso de invisibilización de un grupo que continúa esforzándose por un reconocimiento.

Aquí vale aclarar que, siguiendo a Tovar (2011:17):

[...] aunque inexacto por parcial, se emplea aquí el criterio según el cual cuando se dice “cine mexicano” [o “cine nacional”, o “cinematografía mexicana”, o “películas mexicanas”] se habla única o preferentemente de largometraje de ficción. No es la pluma de [esta] juntapalabras la más conforme con dicho modo de proceder, pero ha de ser así por ahora, debido a dos razones ineludibles: una, que incluir en este brevísimo análisis-repaso al largometraje documental así como los cortometrajes documental y de ficción, sin olvidar al cortometraje experimental ni a los más recientes trabajos videoastas, asimilables al cine, ni a la industria de la publicidad, creadora tal vez meramente accidental e involuntaria de piezas cinematográficas a las que les quedaría estrecho el “casi” si no fuera por su contenido y su enojosa inclusión de elemento comercial...; que incluir todo ello, pues, convertiría estos párrafos en una historiografía, de todos modos inevitablemente incompleta, para lo cual por cierto no bastaría el espacio total de [este trabajo recepcional] ni el tiempo disponible. La otra razón ineludible, y puede que no del todo impertinente, tiene que ver con criterios de continuidad, de costumbre y de accesibilidad. Todo mundo suele ser de la opinión de que los largometrajes de ficción ocupan un sitio preferente o superior respecto de otros géneros y formatos cinematográficos, y esto se ha hecho prevalecer lo mismo para historiadores que para críticos que para productores que para cineastas que para distribuidores que para exhibidores que, sobre todo, para el público masivo.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Las comillas son del original y los corchetes son míos.

Prosiguiendo, en el segundo capítulo de esta investigación, primeramente, se abre un espacio en el sentido de reflexión respecto al movimiento lésbico, ya que no se pretende hacer una historiografía. Lo que se pretende es señalar elementos para entender cómo es que el cine meramente comercial ha generado modificaciones, sobre todo en cuestiones de carácter narrativo respecto a la representación del lesbianismo a lo largo de su desarrollo nacional.

Es importante señalar las limitantes del trabajo respecto al movimiento feminista, ya que el objetivo es analizar una representación del lesbianismo en el cine mexicano, y para un mayor entendimiento se hace una pequeña mención de momentos o elementos del movimiento lésbico tomados en cuenta como un contexto para ubicar las películas analizadas.

Respecto a la situación de las lesbianas en México inherente para la comprensión del contexto de la cinematografía mexicana, antes de que éste se instituyera como Estado, se resalta una situación de invisibilización, y en el peor de los casos la denostación y el castigo público, para con este sector de la población.

En segundo lugar, ahora dentro del contexto del período posterior a la Independencia de México, se sostiene que la situación desfavorable de las lesbianas no cambia en absoluto, incluso para este tiempo el vituperio aumenta.

En tercer lugar, se muestra como el panorama anterior se mantiene inalterable hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando el movimiento lésbico mexicano se presenta conjugado con el movimiento gay en 1971; destacando que en 1977 nace la primera agrupación de lesbianas denominada Lesbos –desintegrándose en 1979– y al siguiente año aparece el segundo grupo llamado Oikabeth.

En cuarto lugar se expone como la década de 1980 se presenta al final de manera positiva en la búsqueda que las lesbianas hicieron por el reconocimiento de sus derechos y la organización para la defensa de los mismos.

En quinto lugar se verifica cómo a partir de la década de 1990 el movimiento lésbico mexicano logra ir ganando espacios de reconocimiento y reivindicación de sus derechos, resaltando, entre otros aspectos, que durante 2003 se realizó la Primera Marcha Lésbica, la cual llegó al Zócalo capitalino; a la par que, durante este año se aprobó la *Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación*, así como que, como consecuencia de la *Ley de Sociedad de Convivencia para el Distrito Federal* –publicada en la Gaceta Oficial del Distrito Federal el 16 de noviembre de 2006– el jueves 11 de marzo de 2010 se efectuó en la Ciudad de México el primer “matrimonio” entre lesbianas; y para el 12 de febrero del 2011 se efectuó el primer registro al Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) de la beneficiaria de una pareja lésbica.

Finalmente, también se reflexiona cómo, al comenzar el 2012, el movimiento lésbico mexicano se presenta de una manera cohesionada, no desconociendo los problemas que ha tenido –tiene y tendrá– para poder definirse como movimiento social.

Llegando al tercer y último capítulo, indudablemente la representación del sujeto lésbico se vio en un análisis de **corte cualitativo** basado en las representaciones abordadas en dichas películas y una vez que se definieron los conceptos a utilizar, como *escena lésbica*, *lesbianismo* y *representación*; se revisó que cada una de las películas en cuestión contaran con la escena y conceptos, cumpliendo con el objetivo antes mencionado.

Se realizó un análisis **histórico situacional** de las películas seleccionadas, empezando por su correspondiente *ubicación situacional*, expresada de manera narrativa, considerando sus circunstancias en un marco de tiempo y espacio de forma general, explicando las relaciones de sus componentes básicos, o en otras palabras, quién ha sido su director, en qué circunstancias fue llevado a cabo el rodaje –o la producción entendida en sentido amplio– y cuáles fueron algunas de las críticas recibidas en la época de su inicial proyección al público.

Continuando con el punto, se señaló que, por un lado, la metodología utilizada permitió tener un acercamiento de la totalidad de la película; y, por otra parte, un tratamiento intensivo de las escenas lésbicas.

Ahondando un poco más, puesto que el tema del lesbianismo no se inscribe en todas las tramas de las películas, no se realizó un análisis de la totalidad de los filmes, y tomando en cuenta que el concepto de *representación de lesbianismo* sólo se dio en escenas concretas, se llevó a cabo primeramente un trabajo de identificación de las mismas, a partir del **análisis del mensaje** y del **análisis de la imagen** en donde se proponen componentes observables en las escenas: el **erótico-seductivo**, el **afectivo-amoroso** y del **acto sexual**.

A continuación, se ha optado por analizar de manera intensiva una sola escena lésbica, que se ha definido como la más representativa de cada uno de los filmes en cuestión, considerando para la elección de tales escenas que en éstas sea donde se llega a un grado profundo de intimidad entre los personajes en los aspectos verbales, no verbales y de contexto. Con esto se quiere aclarar que, se tomaron los elementos antes mencionados y no solo un grado de intimidad física, es decir, no sólo es una representación lésbica en términos de sexualidad.

Finalmente, una vez que se han desarrollado los componentes de las escenas lésbicas, se examina qué tipo de representación lésbica se presenta en los filmes estudiados, se presenta una tipología construida a partir del análisis del mensaje y del análisis de la imagen, llegando a la principal conclusión de que, en *Alucarda. La Hija de las tinieblas* y en *Tres Mujeres en la hoguera* se manifiesta una *representación con tintes de ninfomanía*, ubicando esta representación como un trastorno de la libido y por lo tanto como una enfermedad; en *Así del precipicio* se desarrolla una *representación lésbica andrófoba*, en donde se aprecia cómo del apetito heterosexual posteriormente se pasa a un gusto lésbico; en *Niñas Mal* se expresa una *representación lésbica glamorosa-sexual*, en donde no se destruye un apetito heterosexual y sólo se considera lo lésbico una etapa.

Todo lo antes dicho lo podrá comprender de mejor manera el lector o la lectora al momento de aventurarse en las páginas de esta tesis.

## CAPÍTULO 1

### LA CINEMATOGRAFÍA NACIONAL Y LÉSBICA EN MÉXICO

*Newtoniano de pura cepa,  
el cine mexicano puede ser definido  
-sin menoscabo de lo que otros enfoques decidan-  
como perfecta y absolutamente inercial,  
puesto que una y otra vez ha demostrado su capacidad  
para mantener un estado de reposo o de movimiento  
-con una muy marcada tendencia a lo primero-  
si no aparece una fuerza externa que modifique dicho estado.*

Luis Tovar (2011:17)

#### 1.1. EL CINE MEXICANO

##### 1.1.1. EL CINE CLÁSICO: ORIGEN Y ÉPOCA DE ORO

El surgimiento formal del cine está fechado el 28 de diciembre de 1895. Los inventores del cinematógrafo, el aparato dedicado a la proyección de las imágenes en movimiento, fueron los franceses Auguste Marie Louis Nicolas Lumière (1862-1954) y Louis Jean Lumière (1864-1948), quienes retomaron las aportaciones de sus compatriotas Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) y Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833). La conmoción generada por el evento fue tal que, en poco tiempo, la máquina desarrollada por los Lumière llegó a otros países.<sup>5</sup>

Una nueva invención, que es ciertamente una de las cosas más curiosas de nuestra época, aunque sin duda muy fértil, se produjo ayer a la noche, en el nº 14 del Boulevard des Capucines, frente a un público de científicos, profesores y fotógrafos. Se trata de reproducir, por medio de una proyección, escenas vividas y fotografiadas por series de tomas instantáneas. Cualquiera sea la escena así capturada y por más grande que sea el número de personajes así sorprendidos en las acciones de sus vidas, podemos volver a verlos, en tamaño natural, con los colores, la perspectiva, los cielos lejanos, las casas, las calles, con toda la ilusión de la vida real (*Le Radical*, 30 de diciembre de 1895 *cit. en* Oubiña, 2009:79).

Por lo que concierne al caso mexicano, el comienzo del cine data del 6 de agosto de 1896; siendo uno de sus primeros espectadores el Presidente Porfirio Díaz, en una reunión dentro del Castillo de Chapultepec.

---

<sup>5</sup> Por lo que concierne a Latinoamérica es posible señalar que el cinematógrafo llegó, entre otras ciudades, a Río de Janeiro, Brasil, el 8 de julio de 1896; a Montevideo, Uruguay, el 18 de julio de 1896; a Buenos Aires, Argentina, el 18 de julio de 1896; a Santiago de Chile, el 25 de agosto de 1896; y a La Habana, Cuba, el 24 de enero de 1897 (Carro, 1997:241).

Se sabe que el *cinematograph*, nombre con que habían bautizado los Lumière el invento que portaban Veyre y Bon Bernard,<sup>6</sup> maravilló de tal suerte a Don Porfirio, su familia política, los Romero Rubio, y acompañantes que, después de degustar la escena de rigor, los franceses repitieron algunas cintas en obsequio de sus anfitriones. La primera velada cinematográfica de México se prolongó hasta la una de la mañana (Leal, Barraza y Flores; 1994:24).<sup>7</sup>

De igual manera se puede considerar a Porfirio Díaz como el primer “actor mexicano reconocido” de cine; siendo éste presentado en el filme de 1896, *El Presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el bosque de Chapultepec* (Colin Vaughan, 2009). Esto no fue una cuestión gratuita, pues:

Desde 1876 hasta 1911 –con una breve interrupción durante el periodo de 1880 a 1884–, la presidencia del país fue ocupada por un solo hombre: Porfirio Díaz. Durante este periodo México entra en una nueva dinámica. Por un lado, se presenta un crecimiento acelerado aunado a una gran modernización económica, pero por el otro, un sistema político dictatorial, en el cual el propio Díaz era el eje sobre el que giraba todo el poder político (Carbonell, 2002:17).

En los orígenes del cine las películas eran conocidas como *vistas*, fueron explotadas de diferentes maneras y se conformaron los primeros grupos de *cinéfilos* demandantes de las mismas. “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)” (Carro, 1997:242).<sup>8</sup>

Si bien las primeras *vistas* recibieron críticas positivas, también hubo señalamientos negativos hacia las proyecciones. Una de las primeras *vistas* en ser cuestionada fue la ficción mexicana *El Grito de Dolores* o *La Independencia de México* (1907), del director y actor Felipe de Jesús Haro.

---

<sup>6</sup> Gabriel Veyre era concesionario de la casa de los hermanos Lumière y el barón Claude Ferdinand Bon Bernard era su socio en México (Leal, Barraza y Flores; 1994:9).

<sup>7</sup> Las cursivas son del original.

<sup>8</sup> Los corchetes son míos y las cursivas son del original.

De ella E. Enríquez asevera que es antiestética y contraria a la verdad histórica, y no escatima agudezas al decir que “hay una impropiedad tal en la vestimenta é imitación de los personajes, ya ungidos por el cariño nacional, que realmente el espectador imaginase [*sic*] una de dos cosas, ó que el confeccionador quiso divertirse á costa del público, llevando á la pantalla un desfile estrafalario y ridículo de prohombres que, por ningún modo deben figurar en farsas tales, ó que el repetido confeccionador, en su afán de lucro, no vacila en caricaturizar á los héroes más amados de nuestra Patria, lastimando, con tal motivo, los altos y nobles sentimientos del pueblo de la República [...]. Desenfrenadas carreras de indígenas en pos de un hombre que representa al venerable señor Hidalgo, atravesando erizados lomeríos; agitar descompasado de brazos, remolinear de picas y agitar tumultuario de sombreros, tal es el tema dominante en la cinematográfica cinta, y, en medio de todo esto, un gendarme de nuestros días, macana en mano, repeliendo á la curioso plebe para dejar franca vía á la masa libertaria que sale del histórico lugar. ¡Graciosa antítesis!” [*sic*] (Leal, Barraza y Jablonska; 1993:31).<sup>9</sup>

Por el contenido de algunas *vistas*, considerado violento, la jerarquía eclesiástica y parte de la prensa emprendieron una cruzada contra éstas; ante esto, el gobierno se vio en la necesidad de intervenir y contemplar la aprobación de un reglamento que regulara las *vistas*.

Lo anterior se vio acompañado por el abaratamiento en los precios de proyección de las *vistas* dada la popularización de las mismas y la férrea competencia entre los interesados en las proyecciones quienes optaron por presentar otro tipo de entretenimiento previo a la presentación de tales *vistas*.

Las primeras reglamentaciones aplicables a las *vistas* fueron de tipo teatral, aprobadas incluso antes de que el cinematógrafo fuese considerado en México. Así, por ejemplo: “El 10 de diciembre de 1894 el Ayuntamiento de la Ciudad de México expidió un reglamento de teatros que debía hacerse observar por los regidores encargados del ramo de las diversiones públicas” (Leal, 2010:25).

Las críticas negativas a los efectos adjudicados al cinematógrafo continuaron y las autoridades tuvieron que intervenir en reiteradas ocasiones. Así, para el caso de

---

<sup>9</sup> El primer *sic* y los puntos suspensivos son del original, mientras que el segundo *sic* es mío

la capital mexicana, el Consejo Superior de Gobierno del Distrito Federal –integrado por el Gobernador del Distrito Federal, el Presidente del Consejo Superior de Salubridad y el Director de Obras Públicas– llevó a comienzos de 1903:

[...] una visita al Teatro Principal, al Arbeu y a otros de los principales coliseos de la capital, con el objeto de estudiar las condiciones de comodidad, aseo, higiene y seguridades para el público, con respecto á [sic] la violencia y fácil desocupación de las diferentes localidades, en caso de incendio ú [sic] otro incidente de los que provocan alarma y por consiguiente, desorden entre la concurrencia (Leal, 2010:26).

Ante legislaciones que eran consideradas por el público como una manera de reprimenda por parte del gobierno, la asistencia a las salas empezó a disminuir, por lo que algunas salas fueron cerradas. Es de destacar que el primer reglamento de cinematógrafos fue expedido por el Consejo Superior de Gobierno del Distrito Federal hasta marzo de 1908. “Hasta entonces, estos últimos se habían normado por el reglamento de teatros en vigor y por ciertas disposiciones específicas que el Ayuntamiento de la Ciudad de México había ido estableciendo para el cine” (Leal, 2010:26).

Sin embargo, no todo fue negativo para las *vistas*. El gobierno informó que los índices de violencia disminuyeron; igualmente, se aseveró que en comparación con la prensa, al final del período porfirista el cinematógrafo tuvo un auge considerable. “Aun cuando en sus primeros años en México el quehacer cinematográfico se caracterizó por la trashumancia [...], ya para 1906, la ciudad contaba con 16 salones que proyectaban las novedades de las casas Pathé, Edison, Meliès, Gaumont, Urban Trading, Warwick, Mutascope y Poliscope” (Pérez Montfort, 2003:64).

La cinematografía mexicana durante el Porfiriato fue símbolo de la modernidad, donde se resaltó primeramente la opulencia de las clases privilegiadas para posteriormente dar prioridad a otro tipo de fenómenos, resaltando los globos de Cantolla, y es que:

[...] la referencia más perenne al insigne aeronauta [fue] la película que en 1943 realizara Gilberto Martínez Solares, con Mapy Cortés, José Cibrián y Agustín Izunsa titulada nada menos que “El globo de Cantolla”. Inmersa en aquella nostalgia porfiriana en el cine de principios de los años cuarenta del siglo XX, dicha película utilizó los globos de don Joaquín [de la Cantolla y Rico] como el símbolo de una *belle époque* mexicana (Pérez Montfort, 2003:64).<sup>10</sup>

Al término de la época de Díaz, otras voces y sucesos comenzaron a ser referentes para la cinematografía mexicana; la Revolución Mexicana fue lo principal, sobre todo atendiendo sus principales fases:

[...] maderista, comprendida desde el inicio de la Revolución en 1910 hasta la consumación de la llamada “Decena Trágica” en 1913; contrarrevolucionaria, representada por el gobierno de Victoriano Huerta, cuya duración fue del 13 de febrero de 1913 al mes de julio de 1914; y constitucionalista, abarcando de 1914 hasta la promulgación de la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* en 1917 (Martínez Flores y Valadez Tapia, 2012:20).<sup>11</sup>

El levantamiento armado del 20 de noviembre de 1910 y sus resultados fueron llevados a la pantalla. “La Revolución Mexicana por un lado retrasó la evolución industrial del cine pero por otro lado posibilitó el registro [de] los sucesos que cubrieron la sangrienta guerra civil” (Marino, 2006:16).<sup>12</sup>

Durante el gobierno huertista (13 de febrero de 1913 al 15 de julio de 1914), lo que ya puede considerarse como cine fue un instrumento político por parte de los Estados Unidos contra quien estimaban podría ser una amenaza para sus planes intervencionistas en México. “A fines de 1913, los documentales norteamericanos tendieron al rechazo de Huerta y al elogio de sus enemigos Carranza, Villa y Álvaro Obregón” (García Riera, 1987:44).

El otrora considerado dictador, Victoriano Huerta, presentó su renuncia a la Presidencia de México el 15 de julio de 1914. “Una nueva etapa de la lucha revolucionaria iba a iniciarse: la de los constitucionalistas de Venustiano Carranza

---

<sup>10</sup> Los corchetes son míos y las cursivas son del original.

<sup>11</sup> Las comillas y las cursivas son del original.

<sup>12</sup> Los corchetes son míos.

[...] contra los convencionalistas, con Pancho Villa [quien] desplazaría a Huerta [...] como el personaje mexicano merecedor de mayor atención en el cine documental norteamericano” (García Riera, 1987:47).

El desencadenamiento y consiguiente desarrollo de la Primera Guerra Mundial fue otro suceso que llamó la atención de los realizadores del cine en México. “La guerra mundial que transcurrió entre los años 1914-1918 fue conocida por el mundo que la vivió con el nombre de Gran Guerra, la más grande y terrible habida nunca a los ojos de sus contemporáneos” (De Mateo Menéndez, 1995:5). Tal fue el interés cinematográfico de este suceso, y lo que se había aprendido con la filmación de eventos de la Revolución Mexicana que: “La Primera Guerra Mundial, iniciada cuando el conflicto mexicano ya llevaba cuatro, fue registrada bajo las normas y estilos impuestos en México” (Calvo, 2010).

También desde este período se inició una fuerte censura hacia aquellas producciones que se presentaban como no gratas al gobierno carrancista (1 de mayo de 1917 - 21 de mayo de 1920).

Sería [Venustiano] Carranza el primero en poner los cimientos de la censura. Cuenta Jorge Ayala Blanco que a Carranza "se le ocurriría, hacia 1917, ordenar la creación de una cátedra de Preparación y Práctica Cinematográfica en la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, que correrá a cargo del cineasta patriotero Manuel de la Bandera, y al año siguiente, cediendo a las presiones de la prensa conservadora que legitima sus acciones, implantará un reglamento de censura cinematográfica (la primera Dirección de Cinematografía), de tipo moralista, con el pretexto de aumentarle los impuestos a las casas distribuidoras de películas" (Coria, 1992:2).<sup>13</sup>

Aquí vale mencionar que, igualmente durante la etapa carrancista de la Revolución Mexicana, una película que trascendió en la cinematografía mexicana fue aquella producida y dirigida por Enrique Rosas: *El Automóvil gris*. Este filme tuvo su estreno en diciembre de 1919 luego de tener que enfrentar un riguroso proceso

---

<sup>13</sup> Los corchetes son míos y los paréntesis son del original.

de censura gubernamental ya que exponía posicionamientos de las autoridades de aquellos tiempos.

*El Automóvil gris* (Rosas, 1919) tiene un significado especial, pues allí podría haberse iniciado un cine de denuncia social y política, ya que era de todos conocido que el general constitucionalista Pablo González era la cabeza intelectual de la célebre banda que asolaba a la capital del país. El general González resultó intocable para los cineastas que realizaron el filme, pero había algunos personajes militares entre los matones de la película y eso satisfizo de alguna manera al público de la época, predominantemente urbano, católico e ignorante, convencido de que en ese momento, después de tantas convulsiones políticas y ajustes de cuentas revolucionarias, las cosas, con todo, podrían mejorar (Robles, 2002:117-118).<sup>14</sup>

Por lo que concierne a la década de los 20 del siglo pasado, los resultados cinematográficos en México no fueron del todo favorables, ni basándose en las historias de la Primera Guerra Mundial o la Revolución Mexicana; se filmaron películas de baja calidad que contaron con el apoyo de la población por la estabilidad política y social imperante. Este es el periodo en que paradójicamente la Revolución comienza a institucionalizarse.

[...] dentro de una situación en la que se intentaba que donde prevalecían las ideas de varios hombres se pasara a una nueva etapa basada en las instituciones y la correspondiente centralización del poder mediante la pacificación del país y la transferencia del poder a través de una forma no violenta; [durante] el Maximato (1928-1934) y el gobierno cardenista (1934-1940) [...], lo fundamental fue intentar darle un sustento económico sólido al proyecto nacional que la Constitución de 1917 establecía en letra y que, en la realidad, se convertiría en un sistema político autoritario (Martínez Flores y Valadez Tapia, 2012:21-22).<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Las cursivas y los paréntesis son del original.

<sup>15</sup> Conviene aclarar que el Maximato fue:

[El] periodo de la historia mexicana del siglo XX en el cual el hombre fuerte del país fue el general Plutarco Elías Calles. Dio inicio en 1928, al ser nombrado presidente el licenciado Portes Gil, y debe su nombre a que un grupo de simpatizantes exclamó que, al morir Obregón, Calles era “el jefe máximo de la Revolución”. A partir de ello fue evidente que había más actividad política en el despacho del general Calles que en las oficinas del presidente en Palacio Nacional (Matute, 2010:245). [Los corchetes son míos, y las comillas y los paréntesis son de los originales].

Sin embargo, es posible destacar el trabajo realizado por Gabriel García Moreno, quien dirigió los filmes *El Buitre* –con la que debutó en 1925–, *El Tren fantasma* –realizada en Orizaba, Veracruz, y producida por el Centro Cultural Cinematográfico (CCC) en 1926– y *El Puño de hierro* –realizada en 1927 y que aborda el tema de la drogadicción–. Las películas de García Moreno, dada la variedad de elementos que intervienen en ellas, bien pueden considerarse de las últimas producciones importantes del cine mudo que se realizaron en México. Así, por ejemplo, la trama de *El Tren fantasma* consiste en:

[...] la llegada de un ingeniero que va a verificar una serie de irregularidades en la oficina de Ferrocarriles Nacionales de Orizaba en la que unos bandidos hacen fechorías. El jefe de la banda tiene una amante pero le ha echado el ojo a una jovencita “decente”, lo que desespera a aquélla. El ingeniero y el bandido llevan a cabo una lucha por la conquista de la chica decente (desde flirteos inocentes hasta el secuestro y el rescate). La amante del jefe tiene un hermano pequeño, un niño que pertenece a la banda y que hace gala de su vagancia fumando cigarrillos. La chica decente tiene un venerable padre que trabaja en las vías, un viejo que en los desórdenes casi es atropellado por un tren. Las escenas incluyen peleas a bordo del ferrocarril y saltos, yendo éste en movimiento. Para la producción, García Moreno consiguió el permiso de Ferrocarriles Nacionales para rodar en sus vías e instalaciones, lo que le dio un atractivo a la farsa en escenarios reales (Rodríguez Álvarez, 2002:63).<sup>16</sup>

Los avances para que la cinematografía pudiera tener futuro se dieron con celeridad. La incorporación del sonido en las películas ayudó a consolidar tal futuro; fue un cambio técnico y, para el caso mexicano, una oportunidad de desarrollo para la industria nacional. El primer intento de cine sonoro en México, de acuerdo con el dato establecido por Luis Reyes de la Maza, se dio en junio de 1912 cuando “el Teatro Colón de la capital mexicana ofreció algunas funciones del *Cronophone* de Gaumont” (Vidal Bonifaz, 2008:18),<sup>17</sup> fracasando por no lograr una adecuada sincronía del sonido con la imagen.

---

<sup>16</sup> Las comillas son del original.

<sup>17</sup> Las cursivas son del original.

No obstante, en sus inicios y a nivel mundial, el cine sonoro fue presa de fuertes críticas por personas que consideraban que el mismo acabaría con el arte teatral. Ejemplo de esto fueron las palabras del actor estadounidense Charles Chaplin (*cit. por Vega Alfaro, 2009:264*), quien expresara: “Están corrompiendo el arte más viejo del mundo: El arte de la pantomima; están arruinando la gran belleza del silencio”.<sup>18</sup>

Para el caso mexicano las opiniones se dividieron entre grupos nostálgicos del cine mudo y aquellos que consideraban la sonoridad en la pantalla grande como signo de progreso. Esto se puede apreciar en una nota que el periódico *El Universal* publicara el 2 de abril de 1929, donde se señalaba:

El cine mudo desaparece rápidamente. Las películas habladas y musicadas han originado una verdadera revolución en Estados Unidos y Europa. Los primeros empresarios que presenten en México estas maravillosas películas, obtendrán prestigios y utilidades. Sea usted el primero en presentar películas habladas o musicalizadas. Un ideal de la ciencia cristalizada. Desde hace más de treinta años Edison y Gaumont soñaron con el cine hablado. El ideal de la humanidad ha sido siempre obtener retratos que se muevan y que hablen. Numerosos obstáculos, sin embargo, habían impedido la realización de este sueño. Los recursos conglomerados de las empresas eléctricas más importantes y el esfuerzo de los cerebros más privilegiados del mundo, han hecho posible hoy día la realización del ideal. La generación actual, ávida de emociones nuevas, de sensaciones siempre distintas, puede admirar los prodigios de la época. ¡El ideal ha cristalizado! (Vega Alfaro, 2009:263).

De manera parecida, pero en torno a la defensa del idioma y todavía como uno de los últimos aspectos importantes del cine mudo, durante el gobierno del presidente Emilio Portes Gil (1890-1978), de 1928 a 1930, se decretó “la pureza castellana en los títulos de las películas extranjeras” (Casillas Ledesma, 1998:872).

Ya para la década de los treinta del siglo XX, la industria cinematográfica en México comenzó su proceso de consolidación. “En 1930, año en que tomó posesión de la presidencia el general e ingeniero Pascual Ortiz Rubio, dos nuevas industrias

---

<sup>18</sup> Vale mencionar que esta controversia fue retomada recientemente como tema de la película *El artista* (2011).

sentaron bases de su presencia definitiva en la sociedad y cultura mexicanas: el cine y la radio” (Ruiz Ocampo, 1999:23).

Respecto de lo anterior, Casillas Ledesma (1998:871-872) señala que:

[...] fue hasta 1930, con la llegada del cine sonoro, cuando empezó a gestarse la noción de un cine propio que tuviera la posibilidad de extenderse internacionalmente. [...] A este sueño de hacer cine netamente mexicano se sumó la llegada, a fines de 1930, de Serguei Eisenstein, quien tenía planeado filmar su película ¡Que viva México! Su mera presencia alentó a los optimistas, que vieron más posibilidades para nuestro cine al explorar la belleza plástica de sus paisajes y los giros idiomáticos populares característicos de los mexicanos.

En 1930 con *Más Fuerte que el deber* de Raphael J. Sevilla se presentó la primera película sonora mexicana con sonido grabado en disco sincronizado con la imagen (Sánchez Oliveira, 2003:130).

Para 1931 se comienza con los trabajos del primer largometraje mexicano con sistema óptico de sonido; se trata de *Santa*, adaptación de la novela de Federico Gamboa, realizada por el actor y director español Antonio Moreno; su estreno será en 1932 (Sánchez Oliveira, 2003:130).

Como una estrategia de apoyo, que para los productores de aquella época no necesariamente redundó en un cine de mejor calidad, en 1939 el presidente Lázaro Cárdenas “decretó que en los cines se exhibiera por lo menos una película nacional al mes” (Sánchez de Armas, 2011). Esto se enmarcó en los albores de la consolidación del autoritarismo del sistema político mexicano.

Seguidamente, de 1940 a 1982, el sistema político es autoritario debido a un pluralismo político limitado, no responsable, llevado a través del partido hegemónico y el corporativismo; además de presentar una mentalidad peculiar basada en el discurso de la Revolución Mexicana y la “familia revolucionaria”; y de no permitir una movilización política intensa o extensa al ejercerse un presidencialismo denso, que, al mismo tiempo, es signo de un líder que ejerce el poder dentro de límites formalmente mal definidos, aunque predecibles: el Presidente de la República en turno (Martínez Flores y Valadez Tapia, 2012:36-37).

Para el año de 1941 el Gobierno mexicano dio pie a la creación del Departamento de Supervisión Cinematográfica, adscrito a la Dirección General de Información de la Secretaría de Gobernación, responsable de hacer cumplir el Reglamento de Supervisión Cinematográfica.

El único Considerando que aparece en el reglamento, es el resaltar que el presidente Ávila Camacho reconoce que el cine además de tener valores culturales también posee características propias de producto creado para la explotación comercial. Es notable que el reglamento se hubiera emitido en plena etapa de industrialización del país y en específico de nuestra cinematografía. Congruente con el discurso político de la época es de subrayar que en ningún momento aparecerá en el reglamento el término “censura”. Las funciones de la autoridad pública que antes llevaba tal calificativo fueron denominadas por el reglamento de 1941 como autorizaciones (Berrueco García, 2009:28).

Concerniente a la década de los cuarenta, durante ésta se realizaron una gran cantidad de filmes que serán englobados en lo que se ha dado en llamar como la *Época de Oro* del cine mexicano.

Los años dorados del cine mexicano se extienden a lo largo de la década de los cuarenta. La disminución de la producción de los estudios norteamericanos a causa de la II Guerra Mundial, favorece a la industria cinematográfica mexicana que consigue una producción estable –con un promedio de 75 películas al año– que se exhibe con éxito en toda América Latina (Sánchez Oliveira, 2003:186).

No obstante, algunas investigaciones establecen como preámbulo de tal época fechas anteriores a la década de los cuarenta. Éste es el caso del *Diccionario Érase una vez el cine*, escrito por Jacqueline Mouesca (2001:115), donde se menciona:

El estreno en 1936 de *Allá en el rancho grande* marca el comienzo del «cine industrial mexicano», que permitirá, con su desarrollo ulterior, el nacimiento de lo que se ha denominado, con no poco retintín nacionalista, «época de oro del cine mexicano». El espectacular éxito del filme de Fernando de Fuentes y la gran popularidad alcanzada por su protagonista, el cantante Tito Guízar, crean un incontenible impulso que se traduce en que de 25 películas producidas en 1936, se salta a 38 en 1937, el grueso de las cuales, por supuesto, se inscriben dentro de lo que se conoce como «comedia ranchera».

Sea como fuere, la denominada *Época de Oro* del cine mexicano estuvo marcada por la aparición en la pantalla grande de personas como:

- **Jorge Negrete** (1911-1953), quien “encarnó el personaje del «charro cantor», individuo apasionado, valiente, mujeriego y orgulloso” (Gispert, 1999:210), protagonizando películas, casi todas de carácter folclórico, entre las que se cuentan *El Fanfarrón* (1938), *Perjura* (1938), *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941), *El peñón de las ánimas* (1942), *Historia de un gran amor* (1942), *Cuando Quiere un mexicano* (1944), *Gran Casino* (1946) y *Dos tipos de cuidado* (1952).
- **Dolores del Río** (1906-1983), quien de 1925 a 1942 trabajó en los Estados Unidos encarnando a “la belleza latina”:

[...] estereotipo exótico ideado por los argumentistas de Hollywood [que, una vez estando en México,] fue abandonando [...], pasando por turbulentos y apasionados romances, seguidos de trágicas maternidades, que recreaban un continuo melodrama. Su bello rostro y la capacidad expresiva para representar heroínas temperamentales y apasionadas, la convirtieron en uno de los mayores mitos del cine mexicano” (Gispert, 1999:223).

Entre la filmografía que protagonizó Dolores del Río se encuentran *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Bugambilia* (1944), *Las Abandonadas* (1946), *La Mal querida* (1949), *Doña Perfecta* (1952), *El Niño y la niebla* (1954) y *La Cucaracha* (1958).

- **Emilio “El Indio” Fernández** (1904-1986), quien en:

[...] 1941 dirigió su primera película: *La Isla de la pasión*. Se le considera uno de los más grandes cineastas mexicanos y el principal representante del llamado «nacionalismo cinematográfico». Sus películas constituyen una reivindicación de la población indígena. Ésta tiene lugar en un medio rural de extraordinaria belleza física y gran injusticia social (Gispert, 1999:178).<sup>19</sup>

Entre las principales películas dirigidas por *El Indio* se encuentran *María Candelaria* (1943), *Flor Silvestre* (1943), *Bugambilia* (1944), *La Perla* (1945), *Enamorada* (1946) y *Salón México* (1946).

---

<sup>19</sup> Las cursivas son del original.

- **María Félix (1914-2002):**

Su debut cinematográfico fue en 1942, como protagonista de la película *El Peñón de las ánimas*, dirigida por Miguel Zacarías. Consiguió sus primeros éxitos importantes el año siguiente, con *La Mujer sin alma* y *Doña Bárbara*. A medio camino entre la devoradora de hombres y el arquetipo de la beldad inalcanzable, representó a la «mujer fatal». Su filmografía es muy amplia, incluye melodramas campiranos y revolucionarios, dramas urbanos y adaptaciones de novelas realistas y naturalistas (Gispert, 1999:177).<sup>20</sup>

- **Mario Moreno “Cantinflas” (1911-1993):**

Trabajó en el cine desde la década de 1930, en películas como *No te engañes corazón* (1936), *Águila o sol* (1937) y *El Signo de la muerte* (1939), en las que interpretó roles secundarios. Su primer gran éxito, en 1940, fue *Ahí Está el detalle*, cinta que marcó el inicio de una de las carreras más brillantes de la cinematografía mexicana. Representó al personaje popular por excelencia, un sujeto pobre pero con la capacidad de superar dificultades mediante su astucia y delirantes monólogos que confunden al interlocutor. Su actuación era sobre todo fruto de la soltura y la agilidad. Las situaciones más disparatadas y extraordinarias brotaban con maravillosa sencillez (Gispert, 1999:209).<sup>21</sup>

- **Pedro Armendáriz (1912-1963):**

Su varonil presencia y recia personalidad le convirtieron en una de las principales figuras del cine nacional, hasta el punto de que sus interpretaciones del indígena y el revolucionario se impusieron como auténticos arquetipos de las míticas virtudes del hombre mexicano. Armendáriz debutó en el cine en 1935 con la película *María Elena*. Pero no fue sino hasta 1940, con las cintas como *Bugambilia*, *Enamorada*, *Flor Silvestre* y *La Perla* cuando alcanzó pleno reconocimiento. Bajo la guía del director Emilio, Fernández desarrolló una inconfundible personalidad cinematográfica de grandes rasgos nacionalistas. Con frecuencia encarnó a hombres duros y viriles, a indígenas campesinos y revolucionarios (Gispert, 1999:153).<sup>22</sup>

- **Sara García (1895-1980):** “inició sus andaduras cinematográficas como «madre» en *No Basta ser madre* (1937) de Ramón Peón. A partir de este papel, el rostro oficial de la «madrecita» o «abuelita» abnegada del cine mexicano sería por excelencia el de Sara García” (Sánchez Oliveira,

---

<sup>20</sup> Las cursivas son del original.

<sup>21</sup> Las cursivas son del original.

<sup>22</sup> Las cursivas son del original.

2003:165). Entre las principales películas en que participó están *Gallina Chueca* (1941), *Cuando los hijos se van* (1941), *Regalo de Reyes* (1942), *La Abuelita* (1942), *Camino Alegre* (1943), *Mamá Inés* (1945) y *Madre Adorada* (1948).

- **Arturo de Córdova** (1908-1973): “Su carrera cinematográfica se inició en 1935 con *Celos*, película mexicana dirigida por el migrante ruso Arcady Boytler. [...] Se especializó en la interpretación de personajes atormentados que, con frecuencia, se hundían en la locura. Su apostura y rebuscada elegancia lo volvieron célebre” (Gispert, 1999:169).

- **Pedro Infante** (1917-1957):

Su ingreso al cine data de 1943 con la película *La Feria de las flores*. Su interpretación de papales en los que encarnaba personajes de charro, varoniles y mujeriegos, así como su ejemplar personificación de las gentes humildes, siempre sencillas pero llenas de valor, a la vez que sentimentales y nobles, le valieron la aceptación del gran público, que lo convirtió en el símbolo por antonomasia de la mexicanidad. Participó, sobre todo, en comedias rancheras; sin embargo, también trabajó en filmes patrióticos, dramas y melodramas (Gispert, 1999:191-192).

También durante la década de los cuarenta se conformaron varias compañías productoras, como Filmex, Films Mundiales, Posa Films, Rodríguez Hermanos y la asociación de Bustillo Oro y Grovas; sin embargo, de manera acelerada se pudo apreciar la tendencia a la monopolización. “Films Mundiales, en 1941 surge a cargo de Agustín Fink. Este muere en 1944 y la empresa que había producido las primeras películas de Julio Bracho y Emilio Fernández con Dolores del Río, fue absorbida por CLASA, que pasó a llamarse en 1945, CLASA Films Mundiales” (Medrano Platas, 1999:103).

En 1946 Miguel Alemán Valdés asume la Presidencia de México. Su llegada significó un cambio importante pues el gobierno pasó de ser dirigido por un militar a

un civil; y por lo que concierne al cine, su supervisión pasó a manos de la Secretaría de Gobernación.

Para 1952 se presentó *Robinson Crusoe*, primera película mexicana a color, dirigida por el español Luis Buñuel. “El trabajo a color se podía realizar con mucho menos costo que las películas a blanco y negro, pero no tuvo tanto éxito como se esperaba” (Peña y Zúñiga, 2010).

Igualmente para 1952 se llevaron a cabo las cuatro primeras películas de luchadores: *La Bestia magnífica*, dirigida por Chano Urueta y protagonizada por Crox Alvarado y Wolf Ruvinskis –los dos con experiencia en la lucha libre–; *El Luchador fenómeno*, comedia dirigida por Fernando Cortés y protagonizada por Adalberto Martínez Resortes; *El Enmascarado de Plata*, “película de René Cardona escrita por Ramón Obón y José G. Cruz, creador de la historieta homónima en la que, de forma insólita, el mito del *Santo* no lo inaugura Rodolfo Guzmán Huerta –verdadero nombre del *Santo*–, sino otro luchador: *El Médico Asesino*” (Aviña, 2007:123); y *Huracán Ramírez*, dirigida por Joselito Rodríguez y protagonizada por David Silva.

Todavía durante el gobierno alemanista, se aprueba la Ley de la Industria Cinematográfica, presentada como iniciativa en 1949, donde se contempla la creación de una Dirección General de Cinematografía:

[...] que se avocará directamente a todas las cuestiones del cine, como: fomentar la producción de filmes de alta calidad o interés nacional, mediante aportaciones en efectivo y concursos; otorgar premios en numerario y diplomas para los mejores filmes que se produzcan, otorgando ayuda moral y económica a la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas (Zúñiga, 2006).

Con la llegada de la televisión a México en la década de los cincuenta el cine se vería seriamente afectado.

El primero de septiembre de 1950, con la transmisión del IV Informe de gobierno del presidente Miguel Alemán Valdés, se inaugura oficialmente el primer canal de televisión,

XHTV Canal 4, propiedad del Sr. Rómulo O'Farril, dueño del Diario Novedades y concesionario de la Ford Motor Co. S. A., así como propietario de Radiópolis.

A finales del mes de octubre de ese mismo año, salió al aire XEW-TV Canal 2 del Señor Emilio Azcárraga Vidaurreta, dueño de la XEW, la XEQ y accionista mayoritario de Radio Programas de México. El canal 2 es concesionado a la empresa Televimex, S. A.

Para 1952, en el mes de agosto, aparece en el escenario de la televisión XHGC Canal 5, dado en concesión al Ing. Guillermo González Camarena a través de la empresa Televisión González Camarena, S. A. (Ahumada Barajas, 1997:22).

En poco tiempo la televisión alcanzó gran éxito en México, pese a la poca nitidez de las imágenes y lo deficiente del sonido; situación que el propio cine había experimentado en sus inicios. Tal éxito orilló al cine nacional a intentar mejorar sus producciones; pero lo costoso que resultaba la adquisición de tecnología que permitiera el mejoramiento de la imagen y el uso del sonido estereofónico –por mencionar solo algunos elementos que ya estaban siendo empleados en otros países, como Estados Unidos, y a los cuales se les tenía que comprar–, impidió que esto se llevara a cabo. Al finalizar los años cincuenta del siglo XX, la crisis en que comenzaba a estar el cine mexicano podía apreciarse no únicamente por quienes conocían sus problemas económicos.

A lo anterior se sumaba la férrea competencia que la cinematografía mexicana tenía que emprender contra el cine extranjero. La cinematografía estadounidense promovía un tratamiento temerario y más cercano con la realidad de muchos temas, a partir de suprimir la censura. En Francia se consolidaba una novel generación de cineastas, enmarcados en el movimiento de la *Nueva Ola*. En Italia, varios cineastas eran resultado del neorrealismo.

El cambio que surge entre 1958 y 1962 es conocido como la “nueva ola”. [...] la nueva ola es un resultado del neorrealismo en cuanto que lleva a sus últimas consecuencias algunos de los postulados del gran movimiento italiano de la inmediata posguerra, como son la filmación fuera de los estudios, la utilización de actores desconocidos o no profesionales, la baja en los costos de producción, y por otro lado una vuelta a la “realidad” como reacción a la retórica del cine anterior, el rechazo a algunas formas tradicionales del cine, la

destrucción de ciertos modos de narración y representación, la fusión cada vez mayor entre el documental y la ficción (Pérez Turrent, 2004:495).<sup>23</sup>

Por su parte, el cine mexicano se veía “paralizado” debido a conflictos burocráticos. La producción de películas se concentraba en unas cuantas compañías y era casi nulo poder apreciar el trabajo de nuevos cineastas dada la oposición mostrada por la sección de directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

De esta manera: “En la década del 50 el cine mexicano entra decididamente en un largo período de estancamiento y decadencia. Se siguen produciendo muchas películas, pero apenas una que otra se salva por su calidad” (Mouesca, 2001:116).

Finalmente, tres eventos representarán el final de la *Época de Oro* –así como el período del cine clásico mexicano–. Primeramente, de forma simbólica, la muerte de Pedro Infante acaecida el 15 de abril de 1957. “Con la muerte de Jorge Negrete pareció desmantelarse la industria del cine. [...] Pedro Infante creció con la muerte de Jorge Negrete y su mayor ambición era la de llegar a su mismo nivel de popularidad. Con su muerte, cuatro años después, igualó a Jorge Negrete y aun lo superó” (Sinagawa Montoya, 2002:242). Seguidamente, en el ámbito empresarial, también en 1957, el cierre definitivo de tres de los estudios cinematográficos más importantes del país: Tepeyac, CLASA Films Mundiales y Azteca (Noble, 2005:18). En último lugar, de manera institucional, la decisión tomada en 1958 por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas de suspender la entrega del Ariel –misma que se reanuda en 1972–.

El “Ariel” es un premio que la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas instituyó, desde su fundación, en 1946, para reconocer públicamente a los realizadores, creadores, intérpretes, técnicos y hacedores todos de las películas mexicanas.

El Ariel, premio creado como reconocimiento y estímulo a los valores más destacados del cine nacional nace bajo la influencia del libro homónimo de José Enrique Rodó.

---

<sup>23</sup> Las comillas son del original. Los corchetes son míos.

Inspirado a su vez por la tempestad de William Shakespeare, Rodó simboliza con el personaje Ariel los ideales, la unidad y la defensa de la vasta y profunda cultura de América Latina. El Ariel de Rodó es también un canto al espíritu libre, al heroísmo en la acción y al afán de excelencia en el arte.

La escultura del Ariel es obra del artista mexicano, nacido en Chihuahua, Ignacio "Asúnsolo". Originalmente la estatua del Ariel estuvo emplazada en el Paseo de la Reforma, a la altura de Chapultepec, donde permaneció hasta 1958. Actualmente se encuentra en el interior de los estudios Churubusco.

La estatuilla, fundida en plata, montada en una base piramidal de mármol negro, es la figura de un hombre, en actitud de emprender el vuelo, posado en un águila.

El premio Ariel en el que se conjugan la creación de Ignacio Asúnsolo y José Enrique Rodó, desde que surgió, es una apuesta por el cine como expresión del espíritu, como séptimo arte, por encima de las limitaciones materiales o las presiones del mercado (Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, 2011).

Con esto la cinematografía mexicana profundizaba su crisis, con producciones de deficiente calidad, poca confianza por parte de los inversionistas y un público que comenzaba a prestar mayor atención a lo que la televisión le mostraba.

### **1.1.2. EL CINE MODERNO: DECADENCIA**

La década de los sesenta del siglo XX marcará el declive del cine mexicano, aunque también permitirá el surgimiento del cine independiente en el país. El ascenso de la televisión incidirá en la manera de divertirse de las personas, las telenovelas se establecen en la principal opción de divertimento de los mexicanos. "La telenovela se inició en la televisión mexicana durante 1958 con *Senda prohibida*, historia de la mexicana Fernanda Villeli, surgida originalmente como un cuento corto, luego exitoso guión radiofónico, más tarde libro y, finalmente, telenovela" (Cue Sierra, 2012).

Por otra parte, el grado de censura aumentó; películas como *La Sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho y *Rosa Blanca* (1960) de Roberto Gavaldón estuvieron sujetas a un enérgico proceso censor.

Las razones de la prohibición de *La Sombra del caudillo* no están en el "balconeo" de ciertas figuras históricas. Son más profundas. Explica De Luna: "La película, pese a todas las críticas que puedan hacersele, es insólita porque condensa algunos de los cabos sueltos

que integran la maquinaria política de la que surgirá el partido oficial; dicho de otro modo, la realidad histórica desborda las precauciones y violenta las cerraduras que la desean arrumbar en la trastienda 'del pasado', porque mientras el Partido Revolucionario Institucional permanezca en el poder, *La Sombra del Caudillo* será una obra actual. Los hilos de Ariadna conducen inminentemente a la pugna Calles-Serrano en la 'construcción' de la estrategia ideológica del Estado mexicano".

Otra película de ese mismo 1960 pasó a la bodega. Se trata de *La Rosa Blanca* que es, escribe Gustavo García, "la única referencia del cine industrial mexicano a los motivos de la expropiación petrolera de 1938. Aparentemente, su aproximación melodramática a la historia más o menos reciente chocaba con la manera de ejercerla y entenderla desde el poder; durante años se especuló que la presencia de Christiane Martel, nuera del ex presidente Miguel Alemán, interpretando a una golddigger, y la de Alejandro Ciangherotti encarnando a Alemán cuando era gobernador de Veracruz, fueron motivos suficientes para que, pese a la bendición presidencial (de Adolfo López Mateos), permaneciera prohibida hasta (julio 20 de) 1972 (cuando se estrenó). La realidad es más compleja: justo en los días en que se terminó la postproducción de *La Rosa Blanca*, el general Lázaro Cárdenas hacía constantes declaraciones a favor de la revolución cubana, e incluso preparaba un viaje para solidarizarse con Fidel Castro. Cárdenas, el ex presidente más importante de la revolución institucional, rara vez hacía declaraciones y éstas agitaron un clima político ya de por sí inquieto. La película terminaba lógicamente con un documental sobre la expropiación petrolera, en el que Cárdenas aparecía varias veces. La película se exhibió en privado a miembros del gabinete, que sugirieron que no apareciera tantas veces el ex presidente, para ver si así mermaba la carga política de la escena. Roberto Gavaldón (el director) aceptó, cortó, re-equilibró, pero las relaciones entre el gobierno, Cárdenas y Cuba se tensaban cada vez más. De plano, la película pasó a las bodegas".

El echeverrismo liberó *La Rosa Blanca*, pero no se atrevió a hacer lo mismo con *La Sombra del Caudillo* (Coria, 1992:3).

Punto aparte, aunque dentro del contexto de crisis por el que atravesaba la cinematografía mexicana, en 1963 falleció Pedro Armendáriz.

El 8 de junio de 1963 Pedro Armendáriz Hastings, un gran actor de la época del cine mexicano conmocionó el mundo de la farándula de aquel entonces al anunciar su trágica muerte ya que internado en el hospital de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), California, y al saber que estaba desahuciado por el cáncer en la cadera, decidió quitarse la vida por medio de un tiro en el pecho al saber que tenía metástasis, a la edad de 51 años (Ángeles López, 2011).

Al final de la *Época de Oro*, propiamente durante 1958, se produjeron 135 películas; y, después de esto, el número comenzó a descender estrepitosamente.

Yendo más adelante, la década de 1970 se caracterizará por un nuevo estilo musical, el rock.

Los años 70, con golpes de Estado, vertiginosos avances tecnológicos y progresivas especializaciones en todos los campos, abriría el crisol del rock de modo sorprendente. Incentivado por un halo de personalismo avasallante (algunos estudiosos la llaman "La década del yo"), las manifestaciones de rock irían desde aquellas más vinculadas a la música docta (como el rock sinfónico cuyos emblemas se reconocen a Yes, Génesis o Emerson, Lake & Palmer), pasando por el Rock Duro o el "Heavy Metal" de Led Zeppelin, Grand Funk, Uriah Heep o Deep Purple; hasta llegar al Glam Rock (con su clara influencia teatral y su afán de reivindicación de minorías sexuales) o la más variada gama de fusiones (Albornoz, 2002:4).

Por lo que concierne a México, como reflejo de la influencia del rock, personajes como Angélica María, Enrique Guzmán, César Costa, entre los principales, marcaron una nueva tendencia en la música, en el teatro y en el cine; sin embargo, la producción cinematográfica comenzó a caracterizarse por una disminución de la calidad en los contenidos.

Vargas Maldonado explica que, en esa misma década, los empresarios repiten fórmulas y hacen películas de bajo presupuesto, como las que protagonizaron Angélica María, César Costa, Enrique Guzmán. "Los empresarios mantienen una visión cerrada y mediocre. Eso también provoca que no se renueven los cuadros de directores, actores, fotógrafos, por problemas sindicales" (Carrillo Armenta, 2007:4).

Dentro de este contexto, emerge el cine independiente, resultado de la preocupación manifestada por artistas cinematográficos como Arturo Ripstein (1943), Felipe Cazals (1937), Juan López Moctezuma (1929-1995) y Abel Salazar (1917-1995).

Aunado al esfuerzo de los cineastas independientes, el cine mexicano no se vio abandonado gracias a los trabajos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que, creado en 1963, rescató la cultura cinematográfica. Su fundador fue Manuel González Casanova del Valle (1934), quien llegó a mencionar:

[...] en México no había una escuela de cine, ni siquiera teníamos antecedentes válidos en los que apoyarnos; teníamos que hacernos el camino. Y así, en 1960, organicé las '50 lecciones de cine', primer intento en la UNAM de enseñanza sistemática de la técnica cinematográfica, y en 1962 las 'Lecciones de Análisis Cinematográfico', para, en 1963, echar andar el CUEC (González Casanova del Valle *cit. en* Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010).

Como primeros maestros en el CUEC se tuvo a Emilio García Riera, impartiendo la cátedra de Corrientes Estéticas del Cine; a Federico Cervantes, en el curso de Técnica de Laboratorio; a Gloria Shoeman, enseñando Montaje; a Walter Reuter, en Fotografía; a José Revueltas, mostrando cómo elaborar un guión; además, impartieron cursos monográficos, seminarios y prácticas: Bud Boetticher, Alejandro Galindo, Giancarlo Zagni, Eduardo Lizalde, Sergio Véjar, Sergio Olhovich, Manuel Michel, José de la Colina, Gabriel García Márquez, Carlos Monsiváis, Nancy Cárdenas, el propio Manuel González Casanova del Valle y Jorge Ayala Blanco.

La primera generación del CUEC llegaría a dirigir cine de largometrajes que intentaría ser contracorriente ante la disminución de la calidad en los contenidos de las películas mexicanas, además de realizar crítica social. Dentro de esta generación podemos ubicar a Raúl Kamffer Cardoso (1929-1987), director, guionista, productor, actor, camarógrafo y sonidista, quien con el largometraje *Mictlán o la casa de los que ya no son* (1969) recibió la Mención Honorífica del Instituto Catalán de Cultura Hispana en el Festival de Cine de Autor en Benalmádena, España; Jorge Fons Pérez, quien dirigiría la controversial película *Rojo Amanecer* (1989), "un cine que mezcla lo documental con la ficción y que tiene como fondo el hecho cruento de la Matanza de Tlatelolco, un barrio de México, en donde fueron masacrados estudiantes que se encontraban convocados a un mitin de protesta, en el caliente año de 1968, de plena efervescencia juvenil en el mundo" (Montecinos, 2006); Marcela Fernández Violante (1941), quien en 1974 iniciará con el rodaje del primer

largometraje producido por la UNAM, la película *De Todos modos Juan te llamas*, donde se aborda la Guerra Cristera en el bajío mexicano durante 1927; Juan Guerrero Sánchez (1936-1970), quien dirigió *Amelia* (1965), cuyo estreno se dio en el marco del Primer Concurso de Cine Experimental convocado por el Sindicato de Trabajadores Cinematográficos de la República Mexicana, obteniendo mención especial del jurado y el premio para la música de fondo; Alfredo Joskowicz (1937), quien dirigió su primera película en 1971: *Crates*, y del que el periodista César Huerta (2007b) ha dicho lo siguiente: “Todos han tomado clases con él. Desde Alfonso Cuarón, nominado recientemente al Oscar por *Niños del hombre*; el cinefotógrafo Emmanuel Lubezki o Carlos Bolado (*Bajo California, El Límite del tiempo*) hasta quienes aspiran a enseñar sus trabajos fílmicos al mundo y aún están en las aulas”;<sup>24</sup> Jaime Humberto Hermosillo (1942), cuyo primer largometraje fue *La Verdadera vocación de Magdalena* (1972), primera película mexicana con banda sonora original; y Alberto Bojórquez Patrón (1941-2003), director y guionista, cuyo primer largometraje *Los Meses y los días* (1970), estuvo en cartelera durante 32 semanas (García, 2010); entre los más destacados.

Acorde a la situación imperante, con el arribo de Luis Echeverría Álvarez a la Presidencia de México en 1970 se planeó una reestructuración de la cinematografía nacional buscándose la mediación entre los sectores de la producción y el sindical.

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. El 21 de enero de 1971 se hizo público el *Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica*, cuyo contenido puede resumirse de la siguiente manera:

---

<sup>24</sup> Las cursivas y los paréntesis son del original.

- Dentro del propio Banco Nacional de Cinematografía se buscó su reestructuración financiera, administrativa y jurídica. “Financiar las cintas estrictamente comerciales que la industria exige; promover películas de calidad artística; estimular al cine experimental y otorgar créditos preferentemente a los productores de este tipo de cine” (Lara Chávez, 2006b).
- En el ámbito de la producción se pretendió equilibrar económicamente los costos de producción y los rendimientos de explotación de los filmes. Se diseñó y ejecutó un programa de coproducción entre los estudios cinematográficos y las empresas nacionales y extranjeras. “Formular y aplicar un programa de filmación de las películas del Estado. Promover la producción de cintas extranjeras en los estudios y laboratorios. Desarrollar un programa de producción de cortometrajes. Favorecer el trabajo de noveles cineastas” (Lara Chávez, 2006b).
- En cuestión de distribución se buscaba conservar y extender los mercados de exhibición nacional y extranjero. “Revisar los locales de venta y exhibición para elevar los rendimientos económicos por película y territorio. Evaluar las funciones, salarios y prestaciones del personal de las oficinas centrales y filiales. Concebir manuales de organización y procedimientos para cada una de ellas dentro y fuera del país” (Lara Chávez, 2006b).
- Concerniente a la exhibición, el gobierno se estableció como objetivo, a través de la Compañía Operadora de Teatros, mejorar la programación de películas nacionales, abriendo todas las salas para los filmes nacionales (Lara Chávez, 2006b).

- Atendiendo las áreas de formación y difusión cinematográficas, el régimen echeverrista se propuso establecer el Centro de Capacitación Cinematográfica y edificar la Cineteca Nacional, así como reimplantar la ceremonia del Ariel y otorgar premios en metálico para la mejor producción nacional. “Reestablecer el festival cinematográfico anual y organizar las conmemoraciones del aniversario del cine mexicano. Organizar y participar en muestras dentro y fuera del país y en festivales internacionales, culturales o simplemente competitivos” (Lara Chávez, 2006b).

Al respecto, profundiza Alberto Ruy Sánchez (*cit. por* Lara Chávez, 2006b):

La reorganización del cine mexicano comienza como un intento de resolver la crisis económica en la que se encuentra desde hace más de veinte años esa industria. Para ello se invirtieron enormes cantidades de dinero, primero en la infraestructura: equipo, laboratorios, estudios, redes de distribución y exhibición, promoción, etcétera; luego, en el intento de obtener películas diferentes a las producidas hasta entonces, comenzó un plan de superproducciones y de películas con una supuesta calidad artística, para con ellas tratar de recuperar los mercados internos que el cine mexicano perdió antes y extenderse hacia mercados internacionales. Ese es el proyecto básico de la reformulación del cine: *modernizar una industria capitalista en crisis.*<sup>25</sup>

Sin embargo, tal política no fructífero. Lo que llamaba la atención de los exhibidores eran las películas extranjeras que dado su alto impacto publicitario atraían la atención de las clases altas y medias; estas películas eran exhibidas en salas de estreno, en tanto que las nacionales eran presentadas en salas de segunda categoría, lo que obligaba a la cinematografía mexicana a la producción de filmes abaratados, lucrativos y de deficiente calidad, en busca del público de exiguos recursos.

Lo antes mencionado complicó la reestructuración que pretendía el gobierno echeverrista, y concretamente el Banco Nacional de Cinematografía, ya que en el esfuerzo por atraer la atención del público, se tenía que competir con la producción extranjera en condiciones que, muchas veces, favorecían a esta última.

---

<sup>25</sup> Las cursivas son del original.

Durante el régimen del presidente Luis Echeverría la situación de la industria cinematográfica había logrado un importante repunte. [...] Sin embargo se presentaban [...] obstáculos que debían ser superados a fin de asegurar su continuo desarrollo. El primero de ellos era el congelamiento del precio del boleto de entrada, el famoso “precio tope” en la taquilla, proveniente de una política decretada por el gobierno [...]. Política bien intencionada, pero que a la larga constituyó un error de graves consecuencias, ya que disminuyó las posibilidades de recuperación de rendimientos en taquilla, en tanto que los insumos de importación aumentaban, afectando los costos de producción, los salarios y la calidad de las películas (Fernández Violante, 2007:85).

Es de resaltar que el 19 de febrero de 1972 fue reinstalada la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, disuelta desde 1958, teniendo como objetivo la promoción de las artes cinematográficas y el enjuiciamiento de los resultados de la producción nacional.

En consonancia con lo anterior, el 11 de agosto de 1972 se celebró en la Residencia Oficial de Los Pinos la entrega del Ariel, interrumpida desde 1958. “*El Águila descalza*, de Alfonso Arau, y *Las Puertas del Paraíso*, de Salomón Laiter, reciben el Ariel a la mejor película; Jorge Fons el de mejor director por *Tú, yo, nosotros*; Alfonso Arau el de mejor actor por *El Águila descalza* y Rita Macedo el de mejor actriz por *Tú, yo, nosotros*” (Lara Chávez, 2006a).<sup>26</sup>

Para el año de 1974 el Banco Nacional de Cinematografía crea la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), la primera empresa del Estado dedicada exclusivamente a la producción.

Más adelante, durante la entrega del Ariel en 1975, el presidente Echeverría Álvarez criticó severamente la ineptitud de los productores privados, haciéndolos responsables de la crisis del cine mexicano. “Acto seguido, los conminó a que se dedicaran a otra actividad, girando en ese momento instrucciones a sus funcionarios para que tomaran las medidas pertinentes a efecto de que el Estado salvara a la industria cinematográfica y a sus trabajadores” (Lara Chávez, 2006b).

---

<sup>26</sup> Las cursivas son del original.

En concordancia con lo anterior, para 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 filiales del Banco Nacional Cinematográfico que, junto a CONACINE, estarían abocadas a la producción cinematográfica.

Al concluir el sexenio del presidente Echeverría, a finales de 1976, se respira una atmósfera de confianza. Tan sólo en cuatro años habían debutado cerca de 70 realizadores, la censura se había flexibilizado y se abordaban otras temáticas, nuevos rostros desfilaban por las pantallas y se construían nuevas salas de cine. Todo hacía suponer que el cambio de poderes no modificaría lo que ya se había consolidado (Fernández Violante, 2007:86).

Sin embargo, lo que se había conseguido y construido hasta el sexenio de Echeverría Álvarez, vendría a pique con el arribo de José López Portillo a la Presidencia de México en 1976. Si Echeverría había reconocido la crisis del cine mexicano, López Portillo se encargaría de profundizarla de manera por demás sustanciosa. “En términos fílmicos significó un retroceso en una etapa en la que 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” (Juan Antonio de la Riva *cit. por* Reyes, 2004).

En la era de López Portillo la injerencia del Estado en el cine se replegó hasta casi desaparecer. A principios del sexenio lopez-portillista, en 1977, se creó un nuevo organismo oficial que dictaría las pautas no sólo del cine, sino de la radio y la televisión. Se trata de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), que fue encomendada a la hermana del presidente, doña Margarita López Portillo (Jasso, 2006a).

Con un desconocimiento de la industria cinematográfica, Margarita López Portillo diseñó para ese rubro una política que tuvo como objetivo el autofinanciamiento de esta industria, basada en un marco amplio de libertad de expresión y temática argumental de los filmes, que terminó por respaldar “el peor cine” (Tomás Pérez Turrent *cit. por* Reyes, 2004). “A Margarita le molestaban las películas que atacaban al Estado o censuraba cintas como *El Complot mongol* (de Antonio Eceiza), porque

utilizaba un lenguaje vulgar. Se ejerció mucha censura y después fomentó el cine de ficheras” (Tomás Pérez Turrent *cit. por* Reyes, 2004).

Para septiembre de 1977, la hermana del Presidente –figura del nepotismo del gobierno– dio a conocer una reforma radical dentro de la industria cinematográfica nacional, con mayor impacto en el sector oficial; pues, dado el bajo rendimiento mostrado por diversas entidades oficiales, se ordenó la realización de auditorías en todas ellas.

La primera acción notable fue la desaparición de Conacite Uno, la cual fue absorbida por Conacine. [...] Sin embargo, el suceso más importante ocurrió un par de meses después, en noviembre del 77, cuando se anunció la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico. [...] Así terminaron más de cuarenta años de una entidad única en el mundo, y con ello también se sentenció a muerte al cine oficial, que había apenas sobrevivido con algunas realizaciones comprometidas desde fines del echeverriato y con unos pocos proyectos impulsados por RTC” (Jasso, 2006a).

Para mediados del gobierno de López Portillo, propiamente en 1980, se contó con la mayor producción de largometrajes de este sexenio presidencial: 87 (Lara Chávez, 1998:186). Pocos productores, si no es que ninguno, terminaron por hacer caso de la solicitud de la titular de la RTC de realizar un cine “digno”, de corte familiar e infantil.

[...] este es el periodo en el que ganaron terreno dos subgéneros de mucho éxito comercial: el cine de tema fronterizo (con una fauna repleta de narcos, policía y anexas) y el de las ficheras (con su jaula de golfas y albureros en fiesta perpetua). En contraposición, aún como efluvio de la tendencia echeverrista, el Estado logró producir algunas películas notables, aunque hacia 1982 su participación se difuminó hasta prácticamente la extinción (Lara Chávez, 1998:186).<sup>27</sup>

Mientras que una muestra del tipo de filmes de temática fronteriza son las películas donde participaron los hermanos Almada –Fernando y Mario–, como es el caso de *357 Magnum* (1980), dirigida por Rubén Galindo y producida por Filmadora Chapultepec; por otra parte, respecto al cine de ficheras es posible mencionar la

---

<sup>27</sup> Los paréntesis son del original.

película *Entre ficheras anda el diablo* (1981), donde actuaron Jorge Rivero, Sasha Montenegro y Carmen Salinas, y cuyo director fue Miguel M. Delgado (Amador y Ayala Blanco, 2006).

Renglón aparte merece el denominado “Cine de Luchadores”, que de acuerdo con Rafael Aviña (2007:124):

[...] venía a suplir en plena efervescencia moralista al cine de cabareteras. Los vestidos de brillante satín se reducían a llamativas máscaras; las secreciones habituales eran cambiadas por el sudor y la sangre y los viejos colchones de los hoteles de paso, eran sustituidos por la lona de un cuadrilátero. Precisamente la fuerza del género radica en esa hibridez: del melodrama a la ciencia ficción, del horror a la comedia, sus mezclas genéricas y sus insólitos anacronismos.

Dentro de tal género destacan las películas protagonizadas por el *Santo*, entre las que se encuentra *La Furia de los karatecas* (1982) –última cinta que protagonizó el original *Santo*, es decir, Rodolfo Guzmán Huerta (1917-1984), pues las posteriores producciones donde participa este icónico personaje son protagonizadas por su hijo, Jorge Guzmán Rodríguez (1963), como es el caso de *Santo, La Leyenda del Enmascarado de Plata* (1992) dirigida por Gilberto de Anda–; las de *Blue Demon* –cuyo nombre real fue Alejandro Muñoz (1922-2000)–, entre las que se encuentra *Blue Demon, El Campeón*, proyectada en 1989 –mismo año en que este icónico luchador realizó sus peleas de despedida, desenmascarando a *El Matemático* (en agosto) y a *El Rayo de Jalisco* (en julio) (Trilce, 2006:183)–; y las de *Mil Máscaras* –cuyo nombre real es Aaron Rodríguez (1942)–, entre las que se encuentra *Las Momias de Guanajuato* (1970), dirigida por Federico Curiel y donde aparece con los ya mencionados *Santo* y *Blue Demon*.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Aquí se hace necesario señalar que en este trabajo no se pretende realizar una historia extensa de ningún tipo de género cinematográfico, sea el fronterizo, el de ficheras o cabareteras, el de luchadores o cualquier otro, no obstante que en el apartado 1.2 se aborde el cine lésbico mexicano en tanto contexto de las películas que se analizaran, pues este objetivo requeriría por sí mismo otra nueva investigación que rebasaría por mucho lo planteado en esta tesis.

Continuando con la parte institucional, “Margarita López Portillo trajo a directores extranjeros como Carlos Saura o Francis Weber para que filmaran sus películas (en México) con todas las comodidades. Además de que quería cerrar el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) argumentando duplicidad de funciones con el CUEC” (Juan Antonio de la Riva *cit. por* Reyes, 2004).

Así, de acuerdo con Lara Chávez (1998:186): “Quizá, lo que más se recuerde de este periodo en la memoria colectiva sea la espectacular explosión de la antigua Cineteca Nacional, en 1982. Decenas de muertos y miles de películas destruidas fue el costo de este desgraciado suceso”.

Lo anterior vino a abonar un clima de censura donde, a la par, prácticamente no se produjo ninguna cinta de valor artístico, pese a las 82 películas producidas en ese mismo año de 1982 (Carrillo Armenta, 2007). La censura se vio reflejada en películas como *El Reventón*, de Archibaldo Burns, “que padeció mutilaciones para su estreno comercial” (Olivares, 2011). Otras películas fueron “enlatadas”, por lo que tuvo que pasar un largo tiempo antes de que pudieran ser proyectadas; éste fue el caso de *Tres Mujeres en la hoguera* (1977), dirigida por Abel Salazar.

Ahora bien, con el arribo de Miguel de la Madrid Hurtado a la Presidencia de México en 1982, parecía que el cine mexicano se despeñaba “en el abismo” (Fernández Violante, 2007:89); pues, los exhibidores tuvieron que afrontar el problema en que se les convirtió la obligación de reservar el 50% del tiempo de la “pantalla grande” a las producciones nacionales, que no eran de una calidad aceptable. A esto se agregó el desinterés de la gente por ver tales películas, lo que conllevaba a que estas películas fuesen proyectadas en salas de segunda categoría. Todo esto redundaba en menores recursos económicos para todos los sectores de la industria cinematográfica nacional.

Abonando a lo expuesto en el párrafo anterior, cabe señalar que:

[...] el sistema político pasa por un proceso de liberalización de 1982 a 1994, en el cual se comienzan a hacer efectivos algunos derechos. Lo anterior, como consecuencia de la adopción de un nuevo modelo económico, el neoliberalismo, y a la progresiva erosión del propio sistema. En este período, también, se presencia un resurgimiento de la sociedad civil y de la oposición política (Martínez Flores y Valadez Tapia, 2012:37).

En 1983 se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), coordinado por la Secretaría de Gobernación a través de la RTC, mismo que sería ariete en el rubro cinematográfico dentro de una administración maltrecha derivada de una severa crisis económica, herencia del gobierno precedente. El cineasta Alberto Isaac ocupó la dirección del IMCINE hasta la mitad del sexenio, cuando fue remplazado por Enrique Soto Izquierdo.

En el sexenio delamadrista, el cine experimentó cierta mejora. Se produjo una cinematografía extensa, aunque de calidad deficiente.

La crisis no se reflejó cuantitativamente en la industria. La producción privada mantuvo una cifra similar a los ciclos anteriores a base de abatir los costos drásticamente, de tal manera que el mayor rasgo de las obras era su pobreza exacerbada. Curiosamente dos mujeres, María Elena Velasco *La India María* quien incursiono en la televisión, y Rosa Gloria Chagoyán, se consagraron durante esta era como las reinas de la taquilla, mientras que el cine de ficheras y el de narcotraficantes, comandados por Valentín Trujillo y Mario Almada, se consolidaron como los géneros más populares. Una mención aparte merece el que probablemente sea el realizador más prolífico de la década, Víctor Manuel Güero Castro, con títulos que van desde *Mañosas pero sabrosas* hasta *Judicial pero honrado* (Lara Chávez, 1998:192).

Como estrategia para rescatar al cine mexicano, en voz del Director General de RTC, Jesús Hernández Torres, el 13 de octubre de 1986 en los Estudios Churubusco se dio a conocer el llamado *Plan de Renovación Cinematográfica*, el cual estaba integrado por los siguientes puntos (Jasso, 2006b):

1. **Política de precios.** Los creadores del plan propusieron que a cambio de la liberación de precios de entrada de los cines se lograría lo siguiente:

- a. Proteger los intereses del público mediante la prestación de un servicio adecuado.
  - b. La producción de películas de mayor calidad.
  - c. Conservar la presencia del público.
  - d. Estimular la reparación y el mantenimiento de las salas.
  - e. Fomentar la construcción de nuevas salas.
  - f. Eliminar la reventa.
2. **Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.** Los exhibidores aportarían un porcentaje (5%) de sus ganancias para la formación de dicho fondo, cuyos objetivos eran:
- a. Mejorar la calidad del cine mexicano.
  - b. Promover el cine mexicano en el territorio nacional y extranjero.
  - c. Incrementar y preservar el acervo de la Cineteca Nacional.
  - d. Fomentar el desarrollo tecnológico y de nuevos valores.
3. **Tiempo en pantalla.** Los exhibidores debían comprometerse a cumplir con lo estipulado en la Ley de Cinematografía, la cual concedía el 50% de pantalla al cine nacional.
4. **Campaña de apoyo para el cine mexicano.** Sus objetivos eran:
- a. Mantener la presencia del público que acude a los cines.
  - b. Aumentar la asistencia de los espectadores para el cine mexicano.
  - c. Reducir los prejuicios y frenos de quienes en ese entonces no apreciaban el cine nacional.
  - d. Integrar a las nuevas generaciones al cine mexicano.

**5. Capacitación:**

- a. Para el sector de la producción, que incluiría al personal técnico, sonidistas, tramoyistas, maquillistas, iluminadores, etc.
- b. Artística, a través de cursos de apoyo a actrices y actores en coordinación con la Asociación Nacional de Actores (ANDA) y la Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI).
- c. Para la exhibición, para el personal que opera en las salas cinematográficas.

**6. Importación de equipos.** Se garantizaban facilidades fiscales para modernizar equipos de producción, postproducción y exhibición.

**7. Importación temporal de película virgen.**

**8. Intercambio con otros países.** Se facilitaría la importación de películas con ciertas cualidades artísticas.

**9. Cortometraje.** Se buscaba estimular la formación de nuevos cineastas, apoyándolos según los siguientes puntos:

- a. La exhibición masiva de cortometrajes ganadores de premios.
- b. El apoyo con exhibiciones permanentes en los canales de televisión 11 y 7.
- c. La disminución del número de cortes comerciales para dar más espacio a las noticias y reportajes en los noticiarios cinematográficos.
- d. Su consideración como tiempo de pantalla del cine nacional.

**10. Concurso de proyectos cinematográficos.** Consistía en buscar nuevos valores para nutrir los cuadros técnicos y creativos de la industria (guionistas, realizadores, investigadores, etc.).

**11. Promoción en el extranjero.** Se trataba de organizar semanas, retrospectivas y homenajes a lo más destacado de la cinematografía mexicana, así como elaborar material subtitulado, catálogos, folletos y demás artículos de promoción para impulsar internacionalmente al cine nacional.

**12. Apoyo al fondo de jubilados.**

Sin embargo, dicho plan no dio los resultados previstos y la cinematografía nacional continuó en su estado de crisis.

Para 1987 ningún funcionario quería queso sino salir de la administración de la madridista. A fines de ese año fue destapado el nuevo candidato presidencial, Carlos Salinas de Gortari, otrora Secretario de Programación y Presupuesto, quien resultó electo el verano de 1988 en unas elecciones sospechosamente fraudulentas, justo cuando el país se encontraba inmerso en una crisis política causada por una naciente y fogosa oposición del régimen: el Frente Democrático Nacional y su líder Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano. [...] El cine mexicano, como el resto del país, había sobrevivido a un sexenio más (Jasso, 2006b).

Durante el sexenio salinista (1988-1994) se daría un cambio en la relación que el gobierno había mantenido con la cinematografía nacional al trasladar el IMCINE bajo la supervisión de un organismo de corte cultural, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), fundado este último el 7 de diciembre de 1988.

No obstante, el aparente respaldo a la cinematografía nacional que parecía representar el cambio antes señalado terminó por desvanecerse al momento que se aprobó una nueva Ley de Cinematografía, el 29 de diciembre de 1992, “que abrió el 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).

Profundizando un poco más, “en la Ley Federal de Cinematografía de 1992, en el Artículo Tercero transitorio, se rompe con una tradición proteccionista de la Ley de 1941 (50% al cine nacional), al disminuir las cuotas de películas mexicanas en las

salas de cine, del 30% en 1993, reduciéndose 5% cada año hasta un 10% el 31 de diciembre de 1997” (Sánchez Ruiz, 2000).

A lo anterior se sumó la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC) entre México, Canadá y Estados Unidos, realizada el 1° de enero de 1994; pues, durante su proceso:

Canadá se negó a incluir las industrias culturales en las negociaciones del Tratado, como ya había ocurrido antes con su acuerdo bilateral anterior con Estados Unidos. Aunque a México “no le importó” que se negociaran o no las industrias culturales, éstas quedaron en general afuera del TLC de manera explícita, aunque hubo aspectos como los referidos a derechos de autor o sobre telecomunicaciones, que tenían alguna relevancia con respecto al sector audiovisual (cine, televisión y video) (Sánchez Ruiz, 2000).<sup>29</sup>

Así pues, de acuerdo con la cineasta María Novaro (*cit. en Cruz Bárcenas, 2008*): “Desde la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC) la cinematografía de México está en desventaja respecto de la industria de Hollywood, pues no se negoció el cine como institución cultural”.

Al final del sexenio de Salinas de Gortari, si algo acerca de la cinematografía nacional hubo de rescatable fue la rescisión del veto en que se encontraban *La Sombra del Caudillo* (1960) de Julio Bracho así como el estreno de *Rojo Amanecer* (1989) del otrora cuecista Jorge Fons Pérez.

El año 1988 fue escenario de un escándalo porque la exhibición de *Rojo Amanecer* sufrió un extraño retraso, ya que se estrenó hasta 1990. El guionista de la cinta, Xavier Robles, recurrió a la SOGEM, que a su vez interpuso un amparo en contra de la Dirección de Cinematografía. Los funcionarios alegaron que todo se debía a un simple retraso por razones burocráticas; los realizadores denunciaron intento de censura (Montecinos, 2006).

Mención aparte merecen algunos filmes cuyos directores se comprometieron en la calidad de los contenidos; y que en cierta manera serán el antecedente de un resurgimiento de la cinematografía nacional, afectada por la disminución de la ayuda financiera gubernamental y mantenida a flote por la asistencia del público a las salas de cine. Entre estas películas se encuentran *Cabeza de Vaca* (1990), de Nicolás

---

<sup>29</sup> Las comillas y los paréntesis son del original.

Echevarría;<sup>30</sup> *La Tarea* (1990), de Jaime Humberto Hermosillo, que “en una encuesta de 1993 realizada entre espectadores (...), aparece como uno de los tres largometrajes más destacados junto a [*Danzón* (1991), de María Novaro) y *Rojo Amanecer* (Jorge Fons, 1989), según informa Néstor García-Canclini” (Robles, 2005:126); *Como Agua para chocolate* (1992), de Alfonso Arau, misma que fue “galardonada con 10 premios Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, [traducida] a más de 30 idiomas, [teniendo] mucho éxito en diversos países” (Fernández Fernández, 2008:4);<sup>31</sup> *Sólo Con tu pareja* (1991), de Alfonso Cuarón, que “con *La Mujer de Benjamín* (Carlos Carrera, 1991), encabezan la lista de películas que marcan el inicio de una nueva fase en la cinematografía” (Medina, 2008:247); por mencionar las principales.

Aquí es oportuno recordar que, “a partir de 1994, nuevamente como consecuencia de otra crisis económica convertida en crisis política, comienza en el sistema político mexicano un proceso de democratización que abarca problemas e instituciones que en las fases anteriores no fueron abiertas a la participación de la vida ciudadana” (Martínez Flores y Valadez Tapia, 2012:37).

Y parecido a como había sucedido en la época De la Madrid, al concluir el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, el cine mexicano había sobrevivido a un sexenio más, en espera de directores(as), guionistas, actores, actrices, filmes y demás elementos que le permitiesen resurgir al nivel técnico y artístico que en otros tiempos había expresado.

---

<sup>30</sup> Vale la pena mencionar que en diciembre de 2010, *Cabeza de vaca* se estrenó en los cines parisienses. “*Le Nouvel Observateur* la proclamó ‘la revelación del año’ y dijo que ‘sus imágenes parecen venir de la noche de los tiempos’ (...). *L’Humanité* celebró el ‘film visionario, este *halu-cine* que había permanecido escandalosamente ignorado en Europa” (Sheridan, 2011).

<sup>31</sup> Los corchetes son míos.

### **1.1.3. EL CINE POSMODERNO: EL RESURGIMIENTO**

Si bien la cinematografía mexicana había sobrevivido al abandono sistemático gubernamental del período salinista, todavía tendría que hacer frente al poco interés que se le prestó durante la presidencia de Ernesto Zedillo (1994-2000). El año de 1997 se presentó como el más agreste para el cine mexicano, dado que únicamente se pudieron echar a rodar nueve largometrajes, siete de ellos con participación del IMCINE.

Como ya ha sido expuesto, diversos factores se entrelazaron para acrecentar la crisis que el cine mexicano tuvo durante su época de decadencia; entre los principales factores, vale la pena recordar, la continúa inasistencia del público a las salas cinematográficas como respuesta a filmes de deficiente calidad; la exigua recuperación de inversión económica que desalentaba que las personas interesadas en producir cine lo hiciesen; y, ante el arribo de inexpertos y/o gentes despreocupadas por el porvenir de la industrial cinematográfica nacional a los órganos gubernamentales del rubro, el desmantelamiento de la infraestructura estatal respectiva. “Todo esto hizo de los noventa una etapa sumamente complicada, en la cual era común el vaticinio de la muerte del cine mexicano” (Cárdenas Ochoa, 2011:30), ya no sólo la declaración de su crisis.

Así es que, con el ánimo y la voluntad de pretender revertir la situación anterior, es que, los integrantes de la comunidad cinematográfica comienzan a organizarse de mejor manera. “Así se organizan foros de debate como ‘El peso en taquilla’, y ‘Los que no somos Hollywood’, entre otras iniciativas con el fin de sensibilizar a las autoridades para legislarla y respaldar a la cinematografía, lo que cristalizó en la nueva Ley de Cinematografía, aprobada en 1999” (Cárdenas Ochoa, 2011:30).

Durante este periodo el IMCINE jugó un papel estratégico para la reactivación y lo que a la postre se consideraría el resurgimiento del cine mexicano. Tal papel

estratégico tuvo su pilar en la administración de dos fideicomisos que el IMCINE tuvo –y tiene– a su cargo: “el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine) y el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), 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).<sup>32</sup>

Es de destacar que el Foprocine inició sus actividades en diciembre de 1997, definiéndose como un “fideicomiso con convocatorias de apoyo para producción o postproducción de largometrajes (de 75 minutos o más) de ficción, documental y/o animación” (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011b); en tanto que el Fidecine inicio sus operaciones en agosto del 2001, definiéndose como “un fideicomiso de apoyo a la producción, postproducción, distribución y exhibición de largometrajes (de 75 minutos o más) de ficción y/o animación que otorga apoyos vía capital de riesgo y créditos” (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011a).

A finales del siglo XX y principios del XXI, el cine mexicano ha experimentado un auge en su producción y un éxito comercial a nivel nacional e internacional que, mas que entenderse como un *nuevo cine mexicano*, “frase acuñada desde los setenta para abarcar a películas o directores que se escapaban de los esquemas comerciales o abordaban temas de contenido social”, se ha presentado como “una industria diversa, en donde tienen cabida diferentes miradas y maneras de acercarse al hecho cinematográfico” (Cárdenas Ochoa, 2011:32), mismo que se caracteriza por una nueva calidad en su producción.

En el 2006, se aprobó en el país una ley que permite acreditar el 10 por ciento del pago del Impuesto sobre la Renta a cualquier persona física o moral que invierta en el cine mexicano, siempre y cuando esta inversión no rebase, por todo el conjunto, un máximo de 500 millones de pesos anuales. La creación del Eficine marcó un referente en la historia fílmica nacional, no solo por ser el primer estímulo fiscal existente para actividades del ámbito de la

---

<sup>32</sup> Los paréntesis son del original.

cultura, sino que ha sido fundamental para que el volumen de la producción mexicana aumente de manera considerable, y al mismo tiempo atraer a nuevos inversionistas a este sector industrial.

De hecho, 340 empresas contribuyentes se han involucrado en la producción de cine y 177 proyectos han recibido el beneficio del estímulo fiscal. Si bien el panorama de la producción del cine mexicano es alentador, los sectores de la distribución y exhibición demandan su fortalecimiento para que el proceso cumpla su ciclo y la industria fílmica tenga mayor solidez (Cárdenas Ochoa, 2011:31).

En este contexto, directores y productores han llevado a cabo proyectos cinematográficos a partir del financiamiento privado y el apoyo gubernamental. En las salas cinematográficas, desde 1999, el público le ha dado su respaldo a películas como *Sexo, Pudor y Lágrimas* (1999), de Antonio Serrano, con temática diferente alejada del telefilm.

Si bien el cine mexicano recibió el año del 2000 con *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu, un vertiginoso drama que cruza varias historias y personajes para reflexionar sobre los claroscuros de la condición humana, el filme también propuso un nuevo esquema de promoción y distribución que logró convertirlo en una de las producciones más exitosas al registrar 3.3 millones de espectadores y el reconocimiento internacional en varios festivales.

Pero poco a poco se fue deteniendo la apertura temática que el cine mexicano experimentaría, en una lógica elemental, a mayor producción mayores posibilidades de contar historias diferentes (Cárdenas Ochoa, 2011:31).

En tal proceso de apertura mediática, varias películas se han destacado por la propuesta temática y la calidad de su contenido. Éste es el caso de *Y Tú mamá también* (2001), dirigida por Alfonso Cuarón, donde se expresa la “trasgresión de los límites de la amistad, a través del beso entre los protagonistas” (Cárdenas Ochoa, 2011:29).

En el mismo sentido se puede ubicar *El Crimen del padre Amaro* (2002), de Carlos Carrera. Esta película fue nominada al Óscar estadounidense como Mejor película de habla no inglesa, en el 2002. Poco antes de su proyección en las salas de cine del país, este filme fue causa de controversia dado que los dirigentes de la alta jerarquía católica y sectores conservadores de la sociedad mexicana como

Provida se opusieron a su exhibición; sin embargo, la película superó el intento de veto, siendo en aquel entonces la más taquillera del cine de México.

Continuando con el punto, en cuanto filmes mexicanos de calidad, *El Violín* (2005), de Francisco Vargas Quevedo, es una de las películas más multipremiadas en festivales nacionales e internacionales. “Entre los premios que ha merecido desde su estreno destacan dos Ariel de Plata en 2007; en Cannes 2006 Ángel Tavira recibió el premio Un certain regard; en 2008 ganó en San Sebastián los premios C.I.C.A.E., Premio Casa de América y SIGNIS Premio de Cine en Construcción” (Notimex, 2011).

También vale mencionar *Así del precipicio* (2006), de Teresa Suárez, muestra de “la oportunidad del debut en largometrajes de más mujeres en la dirección” (Cárdenas Ochoa, 2011:33); así como *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, ganadora en 2007 del Globo de Oro –galardón otorgado por la prensa extranjera acreditada en Hollywood– como mejor película dramática y nominada a seis premios Óscar, sobresaliendo las categorías de mejor película y mejor director, obteniendo el laurel en la categoría de mejor banda sonora.

Asimismo, el “estreno en 2006 de *Kilómetro 31*, de Rigoberto Castañeda, devolvió al cine nacional un género casi olvidado: el terror, que tuvo su antecedente más cercano en 1993 con *Cronos*, de Guillermo del Toro (Cárdenas Ochoa, 2011:32); mientras que la comedia ha hecho acto de presencia a través de películas como *No Eres tú, soy yo*, de Alejandro Springall, que lanzado en el 2010 “se convirtió en el más visto, por más de 2.9 millones de espectadores” (Cárdenas Ochoa, 2011:33); y el cine biográfico tiene a su representante más reciente en *Hidalgo - La Historia jamás contada* (2010) de Antonio Serrano, respecto de la cual “Demián Bichir,

Miguel Rodarte y Juan Ignacio Aranda coinciden en que el objetivo de la película es mostrar la etapa lúdica y feliz del Padre de la Patria” (Notimex, 2010).

Renglón aparte merece la reaparición del largometraje de animación mexicana, olvidado desde que Fernando Ruiz realizara en 1987 la cinta *Las Aventuras de Oliver Twist (el pequeño ladronzuelo)* –adaptación animada de la novela de Charles Dickens–,<sup>33</sup> con títulos como *Una Película de Huevos* (2006), dirigida por Rodolfo Riva Palacio Alatraste y Gabriel Riva Palacio Alatraste; *La Leyenda de la Nahuala* (2007), de Ricardo Arnaiz; *AAA Sin Límite en el tiempo* (2009), de Alberto Rodríguez; *Héroes Verdaderos* (2010), de Carlos Kuri; y *La Revolución de Juan Escopeta* (2010), de Jorge Estrada; entre otras.

En definitiva, con el desarrollo de nuevos y creativos proyectos, que bien pueden aspirar al reconocimiento nacional e internacional, la cinematografía mexicana poco a poco va mostrando un resurgimiento donde el público está regresando a las salas.

No obstante, aun falta mucho camino por recorrer, pues a pesar del apoyo ya señalado de IMCINE, el respaldo gubernamental es insuficiente. A esto se suma la falta de difusión que, comparado con la industria cinematográfica hollywoodense, termina por ser mínima.

Al final, si bien hay que hacerle un constante reconocimiento a todos los actores y las actrices –entendiendo el término en el sentido más amplio– que se involucran de manera loable en el proceso de la cinematografía mexicana; por otra parte, hay que estar al pendiente del apoyo exiguo que la industria fílmica ha recibido de parte del Estado mexicano, pese a mostrar síntomas de mejoría.

---

<sup>33</sup> Antes de esta película se realizaron las cintas *Los Tres reyes magos* (1974), que siendo el primer largometraje de animación mexicana fue dirigido por Fernando Ruiz y Adolfo Torres Portillo (Rodríguez Bermúdez, 2007:136); *Los Supersabios*, dirigida por Anuar Badin, siendo producida en 1979 y estrenada un año después, fue la adaptación fílmica de la historieta homónima creada por Germán Butze (Rodríguez Bermúdez, 2007:137); *Katy, la oruga* (1981), también dirigida por Fernando Ruiz; y *Roy del espacio* (1983), del director Héctor López Carmona.

## 1.2. EL CINE LÉSBICO MEXICANO

Habiendo realizado un recorrido general por la historia de la cinematografía mexicana, el presente apartado tiene como objetivo resaltar, más allá de lo que pueda caracterizarse como cine feminista,<sup>34</sup> el cine lésbico que se ha desarrollado en México.

Se parte de la idea de que no todo cine realizado por mujeres puede ser catalogado de feminista ni mucho menos de lésbico, así como el que cierto cine dirigido por hombres al realizar un abordaje de la temática lésbica puede formar parte de la cinematografía identificada como lésbica.

[...] los esfuerzos de visibilización del cine hecho por mujeres implican cuestiones de riesgo para la teoría, pues al procurar reconocer una obra realizada por una mujer, se rozan peligrosamente los lindes del esencialismo: el hecho de ser mujer no implica forzosamente realizar un cine feminista y sí, en cambio, esa perspectiva identifica al ser femenino con el ser biológico. Bastaría, entonces, firmar con un nombre femenino o presentar la apariencia de una mujer para que el texto, inequívocamente, sea clasificado como una muestra del “cine femenino”. Su existencia refiere a otro tipo de cine, “el masculino”, denominación que se antoja absurda e irrelevante, ya que normaliza una naturaleza binaria poco fructífera para nuestros objetivos. Esa denominación separa a los objetos de estudio y propone a la mujer como un sujeto anómalo dentro del ámbito cinematográfico (Castro, 2005).

En consonancia con lo anterior, inicialmente, se considera relevante hacer mención de aquellas producciones nacionales que han sido dirigidas por mujeres, en tanto que son muestra de cómo las “cineastas han encontrado su camino para compartir sus historias en este medio” (Cárdenas Ochoa, 2011:33); ya que, “si nos referimos a un cine realizado por mujeres es porque en México hablar de cine era, hasta fines de los años ochenta, hablar (con honrosas excepciones como las de Matilde Landeta o los primeros filmes de Fernández Violante) de proyectos encabezadas por varones” (Castro, 2005).

---

<sup>34</sup> Un recorrido general acerca de la cinematografía feminista puede ser consultado en el artículo “El Feminismo y el Cine realizado por Mujeres en México”, de Maricruz Castro (2005), donde se propone “intentar trazar los vínculos entre el pensamiento feminista, la teoría cinematográfica y el cine mexicano que se realizó en México, durante los años ochenta, por un número excepcional de filmes realizados por mujeres”.

Acorde con lo anterior, para Aimée Vega Montiel (2010:89), la industria cinematográfica en México “ha sido escenario del desarrollo de las mujeres, pues el cine ha constituido una herramienta fundamental para hacer visibles los deseos, anhelos, preocupaciones y, en general, las perspectivas de ellas”.

Sin embargo, falta bastante camino por recorrer, puesto que, “aun y cuando existe una centenaria historia de mujeres cineastas en la industria cinematográfica y videográfica en México, comparadas con la producción de películas comerciales las producciones de manufactura femenina son muy pocas” (Vega Montiel, 2010:89-90). Entre este selecto grupo se encuentran las siguientes (Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, 2012; Cárdenas Ochoa, 2011; Vega, 1999):

1. *La Tigresa* (1917), de Mimí Derba.
2. *Los Secretos de la abuela* (1928), de Cándida Beltrán Rendón.
3. *La Mujer de nadie* (1937), de Adela Perlita Sequeyro.
4. *Diablillos de arrabal* (1938), de Adela Perlita Sequeyro.
5. *Mi Lupe y mi caballo* (1942), de Eva Limiñana, la duquesa Olga.
6. *Lola Casanova* (1948), de Matilde Landeta.
7. *La Negra Angustias* (1949), de Matilde Landeta.
8. *Memorias de un Mexicano* (1950), de Carmen Toscano.
9. *Trotacalles* (1951), de Matilde Landeta.
10. *De Todos modos Juan te llamas* (1974), de Marcela Fernández Violante.
11. *Cananea* (1976), de Marcela Fernández Violante.
12. *Ronda Revolucionaria* (1977), de Carmen Toscano, con la colaboración de Matilde Landeta.
13. *México de mis Amores* (1978), de Nancy Cárdenas.
14. *Misterio* (1979), de Marcela Fernández Violante.

15. *El Niño rarámuri o en el país de los pies ligeros* (1981), de Marcela Fernández Violante.
16. *Una Gallina muy ponedora* (1981), de Isela Vega.
17. *El Coyote emplumado* (1983), de María Elena Velasco, *La India María*.
18. *Las Amantes del señor de la noche* (1983), de Isela Vega.
19. *Ni Chana ni Juana* (1984), de María Elena Velasco, *La India María*.
20. *Los Caminos de Greene* (1987), de Guita Schyifter.
21. *Nocturno Amor que te vas* (1987), de Marcela Fernández Violante.
22. *Ni de aquí ni de allá* (1989), de María Elena Velasco, *La India María*.
23. *El Secreto de Romelia* (1989), de Busi Cortés.
24. *Lola* (1989), de María Novaro.
25. *Intimidación* (1989), de Dana Rotberg.
26. *Los Pasos de Ana* (1989), de Marysa Sistach (filmado originalmente en 16 milímetros y post-producido en video).
27. *Danzón* (1990), de María Novaro.
28. *Nocturno a Rosario* (1991), de Matilde Landeta.
29. *Golpe de suerte* (1991), de Marcela Fernández Violante.
30. *Serpientes y Escaleras* (1991), de Busi Cortés.
31. *El Jardín del Edén* (1991), de María Novaro.
32. *Anoche Soñé contigo* (1991), de Marysa Sistach.
33. *Ángel de fuego* (1991), de Dana Rotberg.
34. *Novia que te vea* (1992), de Guita Schyifter.
35. *Dama de noche* (1993) de Eva López Sánchez.
36. *El Amor de tu vida* (1994), de Leticia Venzor.
37. *Secretos Distantes* (1994), de Guita Schyifter.

38. *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995), Sabina Berman e Isabelle Tardán.
39. *La Línea paterna* (1995), de José Buil y Marysa Sistach.
40. *El Cometa* (1998), de Marysa Sistach y José Buil.
41. *En el país de no pasa nada* (2000), de María del Carmen de Lara.
42. *Sin Dejar Huella* (2000), de María Novaro.
43. *La Niña en la piedra* (2001), de Marysa Sistach.
44. *Las Caras de la luna* (2001), de Guita Schyifter.
45. *Perfume de violetas* (2001), de Marysa Sistach.
46. *Francisca... ¿De qué lado estas?* (2002), de Eva López Sánchez.
47. *Así del precipicio* (2006), de Teresa Suárez.
48. *Efectos Secundarios* (2006), de Issa López.
49. *La Misma luna* (2006), de Patricia Rikken.
50. *La Última mirada* (2006), de Patricia Arriaga.
51. *Cochochi* (2007), de Laura Amelia Guzmán.
52. *Cosas Insignificantes* (2007), de Andrea Martínez.
53. *El Brassiere de Emma* (2007), de Marysa Sistach.
54. *Cinco Días sin Nora* (2008), de Mariana Chenillo.
55. *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (2008), de Yulene Olaizola.
56. *Las Buenas hierbas* (2009), de María Novaro.
57. *La Última y nos vamos* (2009), de Eva López Sánchez.
58. *Asalto al cine* (2011), de Iria Gómez Concheiro.
59. *Aquí Entre Nos* (2011), de Patricia Martínez de Velasco.
60. *Bacalar* (2011), de Patricia Arriaga Jordán.
61. *Fecha de caducidad* (2011), de Kenya Márquez Alkadeh Cortés.
62. *Lluvia de luna* (2011), de Marysa Sistach.

63. *Vete más lejos, Alicia* (2011), de Elisa Miller.

64. *Nos vemos, papá* (2012), de Lucía Carreras.

65. *31 días* (2013), de Erika Grediaga.

Ahora bien, de las películas antes mencionadas, algunas de sus directoras son reconocidas como iconos del cine que bien puede adjetivarse de feminista; sus filmes son considerados “producciones feministas por cuanto muestran imágenes alternativas de las mujeres: sus ideas, experiencias y perspectivas” (Vega Montiel, 2010:90). Tales exponentes son:

- Busi Cortés (1950).
- Dana Rotberg (1960).
- Marcela Fernández Violante (1941).
- María del Carmen de Lara (1957).
- María Novaro (1951).
- Marysa Sistach (1952).
- Matilde Landeta (1913-1999).
- Teresa Suárez [María Teresa Suárez Maceiras].

Sin embargo, y pese a que “la atracción lesbiana late en una de las protagonistas adolescentes de *Perfume de Violetas*” (Castro, 2005), de la lista de películas mencionadas y de las cineastas “feministas” indicadas, únicamente la ópera prima de Teresa Suárez aborda la temática lésbica.

En *Así del precipicio*, después de una intensa noche de drogas y sexo, Lucía, cansada de las mentiras de Matías, decide terminar con él definitivamente, la vida de excesos hará que llegue tarde al llamado de un comercial, donde trabaja, y será despedida; Carmen es una artista conceptual que retrasa el término de su obra pasando día y noche drogándose; Hanna se encuentra en plena crisis matrimonial;

mientras Hanna espera convencerse de que el divorcio es realmente lo que quiere, se va a vivir con Lucía y Carmen; durante las historias que narra el filme, Hanna sostiene una relación lésbica con Sandra, a quien conoce cuando esta última va de compras a la joyería donde trabaja Hanna.

Lo anterior permite establecer que prácticamente no existe una cinematografía mexicana que pueda caracterizarse como lésbica, mas aun si se considera que aparte de *Así del precipicio*, sólo cuatro películas más abordan la temática ya enunciada. Estos filmes son:

- *El Deseo en otoño* (1972), de Carlos Enrique Taboada, en la cual se presenta a Elena, quien es una maestra de Química heredera de una gran fortuna al morir su madre; esta ausencia le provoca mucha tristeza, por lo que invita a su amiga Clara a vivir con ella; aturdida por tantos acontecimientos, Elena viaja a Acapulco para visitar a sus parientes y es ahí donde conoce a Víctor, con quien empieza un sublime romance; no obstante, previamente Elena ha mantenido una relación lésbica con Clara.
- *Alucarda. La Hija de las tinieblas* (1975), de Juan López Moctezuma, cuya trama está influida por el clima malsano y perverso de las obras de Sade. Su protagonista, Justine (nombre, precisamente, de una de las obras más famosas del marqués), vive en un monasterio y recibe la influencia de la bruja Alucarda, quien la incita a sostener una relación lésbica con ella.
- *Tres Mujeres en la hoguera* (1977), de Abel Salazar. En su casa del Caribe mexicano, Alex y Mane invitan a una pareja de mujeres a pasar una temporada con ellos. En un juego de seducción constante ambas mujeres se ven envueltas en una trama de erotismo, traición, ambición, pasión y muerte.

- *Niñas Mal* (2007), de Fernando Sariñana. La historia trata sobre Adela León, una adolescente rebelde, cuyo sueño es ser actriz, debido a la mala conducta es inscrita en la Academia de Maca Rivera, una academia de señoritas; ahí conoce a sus compañeras de curso: Pía, una chica genio de la economía que observa el mundo a través de los libros; Valentina, una chica lesbiana que gusta de componer canciones; Maribel, quien es torpe con su cuerpo y está llena de curiosidad sobre el sexo opuesto; Heidi, quien ha decidido que el matrimonio es su meta final en la vida.

Al final, si el panorama de la cinematografía nacional anterior se presenta como pesimista para las mujeres en general, por lo que concierne a las mujeres lesbianas éste es todavía peor,<sup>35</sup> pues, “a pesar de la importancia e impacto social que han llegado a tener los medios de comunicación y las tecnologías de información como vías fundamentales para circular las ideas y las perspectivas de las mujeres” (Vega Montiel, 2010:93), las producciones fílmicas mexicanas que aborden el tema del lesbianismo *brillan* por su ausencia, lo que termina estableciéndose en un proceso de invisibilización de un grupo que continua esforzándose por el reconocimiento de sus derechos, sobre todo el de manifestarse sin represión alguna, y el cine en México es uno de los medios de expresión por antonomasia.

---

<sup>35</sup> Para corroborar esto, aunque no necesariamente sea una exposición exhaustiva –pese a que quien aquí escribe sí la haya llevado a cabo–, vale mencionar que del listado sobre cine lésbico que se presenta en el blog *Cineles: Cine lésbico. Películas, Series, Libros, Música, etc., con temática lésbica*, mismo que se integra de 380 filmes producidos en todo el mundo, únicamente una película mexicana es nombrada dentro del mismo: *Tres Mujeres en la hoguera* (1977), de Abel Salazar. Situación parecida ocurre en el portal CineGay.Info, donde al enlistar algunas “películas mexicanas con cierto contenido gay, lésbico, queer, bisexual, travesti”, sólo *Así del precipicio* (2006), de Teresa Suárez, y *Niñas Mal* (2007), de Fernando Sariñana, son identificadas como filmes lésbicos.

## CAPÍTULO 2

### EL MOVIMIENTO LÉSBICO EN MÉXICO \*

*Ha cambiado hoy nuestra situación,  
ojalá que mañana haya la misma respuesta que tuvimos,  
sin tener que pasar por el largo camino que nosotras recorrimos.*

Judith Vázquez,  
integrante del primer matrimonio lésbico  
en México y América Latina.

La situación de las lesbianas en México, incluso antes de que éste se instituyera como Estado, se caracteriza por siglos de invisibilización y, en el peor de los casos, la denostación y el castigo público.

Ello, por ejemplo, se puede apreciar ya desde 1621 cuando a Isabel de Urrego se le acusa en Acapulco ante el procurador general del Tribunal del Santo Oficio – conocido actualmente como el Tribunal de la Inquisición de la Nueva España–, Antonio Gutiérrez, por realizar actos de brujería. “No obstante, una de las acusaciones más graves contra Isabel de Urrego consiste en que fue vista con Juana María, alias ‘La Sierva’, sentada entre sus faldas y dándole de comer en la boca y hablándole cariñosamente. La vida infame de la que son acusadas puede estar referida a este hecho sobre todo” (Cárdenas Santana, 2002:83-84).

Caso parecido fue el de María Gertrudis de la Cerda:

Por tirar el rosario y decir que no había de rezar. El día 19 de septiembre de 1780 compareció ante el comisario del Santo Oficio, ubicado en el Convento de Santo Domingo de la Ciudad de México, una mujer que dijo llamarse María Josefa de Ita, española, doncella de 21 años, la cual por descargo de conciencia dice, denuncia a María Gertrudis de la Cerda, dueña de la chocolatería de la calle de San Lorenzo, española, soltera, por no haber

---

\* Sin desconocer la importancia y las aportaciones previas que de manera general ha tenido el movimiento feminista para el movimiento lésbico en México, en este apartado se ha optado por considerar a este último bajo una perspectiva que le reconozca una historia propia así como su autonomía, “en donde el sujeto es un agente activo que se denota a sí mismo y recupera lo que es y era suyo en primera instancia” (Chapela, 2010:44). Esta decisión da como resultado que ciertos aspectos importantes para el movimiento feminista, como la publicación de la revista *Fem* desde 1976, no sean abordados por lo que respecta al movimiento lésbico mexicano.

Igualmente, se realiza un “recorte de la realidad” para situar la importancia del movimiento lésbico mexicano en sí mismo y no como derivación de un proceso global de organizaciones lésbicas, lo que para nada significa que dicho proceso no haya tenido cierto impacto en lo que concierne al caso mexicano.

querido tener mala amistad con ella. Su intento era pecar con ella, porque varias veces le ha solicitado a la declarante pecar con ella, María Josefa como mujer y María Gertrudis como hombre. La última vez que lo intentó fue hace ocho noches. En vista de que María Josefa la rechazó, dijo María Gertrudis que ya no había de rezar y se quitó el rosario, ni se había de persignar hasta que Dios le apareciera la mujer que deseaba (Riquelme Ugarte, 2003).

Yendo más adelante, dentro del contexto del período posterior a la Independencia de México, la situación desfavorable de las lesbianas no cambia en absoluto, incluso para este tiempo el vituperio aumenta. Muestra de ello es el caso de Madama Boyard, de quien el extinto rotativo *El Siglo XIX* publicó en junio de 1842 lo siguiente:

Un marimacho. Así como hay hombres tan afeminados que el más hábil naturalista se vería embarazado para determinar su sexo, si no tuvieran barbas; en una palabra, así como hay maricas, así también hay mujeres hombrunas con las inclinaciones y hábitos de un granadero; especie de la que quizás no se encontrara un solo individuo en esta ciudad; y por lo mismo, ya que podemos ofrecerla en espectáculo, como el hombre sin brazos, vamos a dar a nuestros lectores la historia auténtica de un famoso marimacho, que era el terror del barrio en que vivía. Mas no se crea por esto que vamos a describir una mujer con talla de tambor mayor, bigotes de carabnero y músculos de ganapan, nada de eso. Madama Boyard, que es el nombre de nuestra heroína, tiene una estatura mediana, viste con mucho gusto como una elegante parisiense, su manecita se resguarda de la intemperie con el suave guante de cabritilla; su voz es dulce y penetrante; apenas representa 30 años [...] Ciertamente por estas señas nadie conocerá la especie en que la hemos clasificado; pero Madama Boyard es una variedad curiosa, pues con un exterior enteramente femenino, oculta un valor, un arrojo más que varonil. Ella juega con las armas de fuego como cualquiera mujer con un abanico; hace el ejercicio tan bien como un sargento [...] Todas las noches se despiertan los vecinos al ruido de las descargas de fuego, porque se divierte con su escopeta de dos cañones [...] Madama Boyard fue llevada a juicio por agredir a un hombre y al ser interrogada por el juez declara: "Yo he dado golpes con un rastrillo a ese hombre porque lo merecía. Él estaba con otros 3 o 4 de su especie, y todos decían injurias a mi dama de compañía" (Riquelme Ugarte, 2003).<sup>36</sup>

Tampoco la época porfiriana les hace justicia a las lesbianas, pues la sanción social hacia este grupo continúa profundizándose en más de una forma.

El año: 1891 en Ameca, Jalisco: (...) una bella concurre a la serenata vestida de hombre, llamando la atención de todos los concurrentes, menos de la policía. Entre algunas personas del bello sexo, por celos o por chiste se ha aclimatado la moda de usar el vestido

---

<sup>36</sup> Los corchetes son del original.

del sexo fuerte y como bajo ese disfraz pueden ocultarse algunas mujeres con intenciones poco santas o criminales, la policía no debe descuidarse (Riquelme Ugarte, 2003).

A tal situación se suma la conjura de la prensa que atiende la cotidianidad de las lesbianas como rareza, así como la formulación popular de chistes en tanto mecanismo de violencia<sup>37</sup> dirigida contra este grupo.

Por ejemplo, en un periódico de Guanajuato encontramos el anuncio de la boda de dos Guadalupe, y el redactor se pregunta cuál de las dos lleva los pantalones. Otro ejemplo es el relato jocoso, encontrado en un periódico bahiano, en que dos hombres platican del último chisme de la ciudad.

- Capitán, ¡estoy horrorizado!

- ¿Qué ha sucedido?

- En la calle del colegio, una mujer conocida por Bella, vive en íntima camaradería con otra. El domingo bebieron mucho y en la noche, Bella, embriagada de los sentidos por el vino y del alma por el vicio, quiso entregarse a los excesos de su incontinente genio, convido a su compañera...

- Primero usó palabras afectuosas y caricias para conseguir lo que deseaba, pero como no lo consiguió, Bella en la alucinación, igual que una fiera que se ve contrariada en sus apetitos, tomó una navaja para obligar a su compañera a compartir su sensual perversión. Después de un griterío que llamó la atención de quien pasaba, hubo entre las amigas un intercambio de palabras:

- Bella -y apuntando hacia la imagen de la Virgen de la Concepción- por esta señora te suplico: déjame... (Riquelme Ugarte, 2003).

El panorama presentado se mantiene inalterable hasta la segunda mitad del siglo XX. El movimiento lésbico en México se presenta conjugado con el movimiento gay en 1971, cuando un pequeño grupo reunido a raíz de que fuese despedido un gay de la tienda Sears decide levantar una demanda y a partir de ello congregarse alrededor de la escritora coahuilense Nancy Cárdenas (1934-1994), para conformar el Frente de Liberación Homosexual.

El despido de un empleado de la tienda Sears en 1971 a causa de su conducta supuestamente homosexual fue el catalizador que reunió a algunos intelectuales, artistas y estudiantes ligados a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma

---

<sup>37</sup> Se entiende por *violencia* aquella "actividad que modifica la conducta de otro –sus informaciones, sus actividades y sus habilidades– sin que éste se entere –sea por falta de conciencia o a causa del embrujo ejercido sobre él– o, en el supuesto de que se aperciba de ello, en contra de su voluntad" (Octavi Fullat, 1988:12 *cit. por* Planella Ribera, 2006:124).

de México (UNAM), que habían participado en el movimiento de 1968, con el objetivo de realizar un boicot público a la tienda con carteles y volantes, iniciativa que no fue posible llevarla a cabo, sin embargo, el grupo se convirtió en un grupo de reflexión de “gente de ambiente” como se autodenominaban entonces las lesbianas y los homosexuales.

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 (Mogrovejo Aquisé, 2000:63).<sup>38</sup>

Continuando con el punto, es Nancy Cárdenas quien se convierte en la portavoz y símbolo del movimiento lésbico mexicano,<sup>39</sup> al ser la primera lesbiana mexicana que habló públicamente sobre la problemática que vivían las lesbianas. “Un acontecimiento importante en la historia del Movimiento fue la participación de Nancy Cárdenas en un programa de televisión [al momento en que recibió] una invitación de Jacobo Zabudowski para una entrevista en *24 horas*, el programa más visto en ese momento en todo el país” (Mogrovejo Aquisé, 2000:64).<sup>40</sup>

Lo malo era que [los hombres y algunas mujeres] ya no regresaban [al FLH] y yo tenía aquí en mayo de 71, domingo a domingo, en mi día de descanso, hasta sesenta gentes y el domingo siguiente otras sesenta gentes, población flotante que venía a ver que veía, muchos se cansaron de estar viendo las leyes, después de una etapa en que ya contaron su vida y de que oyeron otras cuatro y ligaron a un novio, ya se fueron. Me decepcionó por la crisis entre hombres y mujeres y dije vamos a separar el grupo. Hice otro grupo para puras mujeres, porque habían sido problemas con los varones. Pero también, eran mis amigas las borrachas, llegaban ahogadas y hasta el gorro, nos divertíamos muchísimo pero era lo mismo, emplear mi día de descanso en eso, terminó por ser antieconómico para mi organismo y mi economía personal. No llegamos a hacer documentos pero sí llegué a leerles documentos. No funcionó evidentemente y vino lo de Zabudowski. Eso motivó muchísimo, como si hubiera organizado un encuentro nacional (Nancy Cárdenas *cit. por* Mogrovejo Aquisé, 2000:68).

---

<sup>38</sup> Las comillas y los paréntesis son del original.

<sup>39</sup> Si bien el primer símbolo del lesbianismo mexicano pudiese ser Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), quien mantuvo una relación con María Luisa Manrique de Lara (1649-1721), Marquesa de la Laguna, Condesa de Paredes y Virreina de la Nueva España (1680-1686), considerando las condiciones culturales del período colonial que le tocó vivir a la literata, tal preferencia sexual no se presentó de manera explícita y sólo ha sido interpretada mediante investigaciones posteriores, ejemplo por excelencia es el estudio realizado por Octavio Paz (2008 [1982]) en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*. En cambio, la preferencia sexual lésbica de Nancy Cárdenas fue explícita y pública.

<sup>40</sup> Los corchetes son míos y las cursivas son del original.

Aquí vale recordar que, pese a no ser en su totalidad un filme que pueda considerarse abiertamente lésbico, en el rubro comercial y un año antes de la aparición de Cárdenas en televisión, en el ámbito de la cinematografía nacional se proyectó la película *El Deseo en otoño* (1972) de Carlos Enrique Taboada, donde por lo menos se maneja ya una representación del lesbianismo.

Aunque es en 1975, en el marco de la Conferencia Mundial del Año Internacional de la Mujer (Conferencia) realizada en la Ciudad de México, cuando el término *lesbiana* se plasma físicamente por primera vez en el país. El 23 de junio la estudiante australiana Lauria Bewington “exigió poner fin a la marginación de las lesbianas. ‘Estoy orgullosa de ser lesbiana; no sufro ningún trastorno físico o psicológico; elegí libremente ser como soy’, declaró” (Mogrovejo Aquire, 2004:90).

A raíz de las palabras de Bewington, junto con las de una estadounidense cuyo nombre ha quedado en el olvido de la historia y que señalara que “el Informe Kinsey sobre ‘El comportamiento sexual de la mujer’, publicado en 1953, afirma que 28% de las norteamericanas había tenido alguna experiencia homosexual en su vida y 5 o 6% practicaba exclusivamente la homosexualidad” (Mogrovejo Aquire, 2000:66), el 24 de julio<sup>41</sup> de 1975 en la primera plana del periódico *Excélsior* se informaba: “Defendían chicas de EU el homosexualismo”, encabezado con el que se daba a conocer que: “Un grupo de escritoras mexicanas pidió a la Tribuna del Año Internacional de la Mujer que se trataran asuntos realmente trascendentes para que la Asamblea no se convirtiera, a base de temas banales, en un show’. El término

---

<sup>41</sup> La fecha es retomada de Hinojosa (2003a) y de González Pérez (2005:96), aunque existe una alta posibilidad de que las autoras hayan confundido la fecha y ésta sea realmente el 24 de junio de 1975. Al respecto, Mogrovejo Aquire (2000:66) sólo menciona: “Los días siguientes la prensa comentó ampliamente el ‘incidente’”; sin embargo, al recordar el refunfuño que un editorialista –a quien Hinojosa (2003a) identifica como Pedro Gringoire– del periódico *Excélsior* manifestó sobre el acontecimiento en cuestión, diciendo que éste expresó: “Lo que repugna es que ellas quieren que su padecimiento se considere como estado normal, su enfermedad como salud, con lo cual no hacen sino probar que su caso clínico ha llegado a gravedad”, remite la fecha de su fuente al 24 de junio de 1975.

lesbianismo aparecía un poco más adelante, con todo y sus estridentes efectos, en las páginas interiores” (Hinojosa, 2003a).

Por su parte, el periódico *Novedades* “en una nota bajo el encabezado de SE ARMÓ LA GORDA, reportaba también que una ‘niña’ australiana, la representante de los Sindicatos de Estudiantes de Australia, subió ‘valientemente’ al estrado para demandar que se discutiera el derecho de las mujeres al lesbianismo” (Hinojosa, 2003a).<sup>42</sup>

Ahora bien, más allá de las referencias periodísticas sobre el actuar de las lesbianas en la Conferencia, un documento que bien puede considerarse como fundador del movimiento lésbico en México es la *Declaración de las lesbianas de México* –también inserto en el contexto de la Conferencia–.

En la conferencia se reunieron las lesbianas asistentes y presentaron públicamente una Declaración de las lesbianas de México, el primer manifiesto en la historia mexicana elaborado por un grupo de lesbianas, en el que expresaron que sus sentimientos son naturales, normales, dignos y justos; que, desgraciadamente, sus esfuerzos carecen de efectividad porque no han logrado una organización sólida; que es difícil despertar conciencia en otras lesbianas por la autodenigración; que las disposiciones legales que puede aplicar un juez por faltas a la moral y apología de un vicio podrían ser de hasta seis años de cárcel sin derecho a la libertad bajo palabra; que esto junto a la acción policiaca y la acción abierta organizada es casi imposible; finalizaron la declaración afirmando que “la liberación de los homosexuales es una forma más de liberación social” (Mogrovejo Aquise, 2000:66-67).

Parte de lo expuesto en la *Declaración* es posible de apreciarse en la película *Alucarda. La Hija de las tinieblas* (1975), de Juan López Moctezuma, sobre todo en lo concerniente a la dificultad para despertar conciencia en otras lesbianas, debido a la propia autodenigración a que las mismas se sujetaban para este período. La preferencia sexual del lesbianismo es considerada como práctica insana por un amplio grupo de la población y es, justamente, contra esto que el movimiento lésbico se enfrenta.

---

<sup>42</sup> Las mayúsculas son del original.

Vale mencionar que a esto se sumaba la postura mantenida por una parte del Movimiento Feminista, que deja ver su necesidad de igualdad de derechos sin importar el género. Es importante señalar que en este movimiento se puede apreciar una interacción, es decir intercambio y retroalimentación; sin embargo, existe la rivalidad entre las integrantes, pues no se quería que las lesbianas se apoyaran de este Movimiento. Éste es un claro ejemplo de discriminación, a pesar de que se perseguía una supuesta igualdad.

Me contaron que las comunistas, mis propias compañeras de antes en el partido habían abandonado la sala de discusiones cuando una chica australiana dijo “Yo soy lesbiana feminista”. Ellas dijeron ‘Fuera las enfermas, nosotras no estaremos aquí’ y abandonaron la sala. Eso me pareció que daba una imagen de México incompleta, porque yo también era militante de izquierda, era lesbiana y feminista y tenía otra posición y levanté el dedo (Nancy Cárdenas *cit. por* Mogrovejo Aquisé, 2000:66).

Prosiguiendo, los primeros trabajos para la organización del movimiento lésbico mexicano se estaban dando, aunque no sin desafíos por afrontar, como fue el buscar un nuevo referente organizacional ante la desintegración del FLH que hizo “social y político el tema de la sexualidad y la homosexualidad” (Mogrovejo, 2000:69).

En el tenor anterior, para el año de 1977 “nace la primera agrupación de lesbianas denominada ‘Lesbos’ y al siguiente año aparece el segundo grupo ‘Oikabeth’, ambas organizaciones se originaron dentro del movimiento feminista mexicano pero manteniendo su independencia política” (González Pérez, 2005:92). El grupo Lesbos apareció proponiendo la organización de las lesbianas de manera autónoma e independiente de los homosexuales y de las feministas.

Respecto a la creación de Lesbos, su fundadora Yan María Castro señaló:

En la Coalición<sup>43</sup> me di cuenta que las demandas por las que se luchaba eran necesarias y justas, pero que respondían a las necesidades de las mujeres heterosexuales, no había demandas lesbianas. [...] Cuando me abrí como lesbiana en la Coalición, al principio se sacaron de onda, me daban una palmadita y me decían: –De todas maneras te apreciamos, está bien que seas eso, aquí respetamos a todas las mujeres pero quizás no convenga que lo digas al exterior–. No teníamos una metodología de trabajo, ni material teórico de apoyo, además éramos muy pocas lesbianas abiertas. La coalición no tenía ninguna demanda lesbiana [...] No podíamos entrar como grupo a la Coalición de Mujeres y siempre permanecimos aisladas y aparte [...] Por otra parte fue también el heterosexualismo internalizado de muchas compañeras feministas heterosexuales y lesbianas feministas no asumidas que quisieron evitar por todos los medios posibles nuestra presencia como grupo en la Coalición de Mujeres. Las lesbianas abiertas no sabíamos qué hacer más allá de hablar de nuestras experiencias personales y en un principio nos conformamos como un grupo de autoconciencia y cada una dábamos nuestra biografía. Fue entonces que nació Lesbos [...] porque el único documento que teníamos era un “folletito” que alguien consiguió en Estados Unidos de una revista de lesbianas que hablaba sobre las Amazonas [...] Ahí estaba la palabra *lesbiana* y hablaba de Safo y de Lesbos [...] con las otras lesbianas abiertas (como integrantes de Lesbos), decidimos hacer trabajo de autoconciencia, como lo habíamos venido haciendo, además de un trabajo abierto al público, planteamos que Lesbos se abriera y saliera a la luz pública. Muchas se opusieron, después de grandes debates nos dieron “chance de publicar una cosita” (*sic*) en un periódico sobre el grupo. Y fue algo extraordinario porque fue la primera publicación de un articulito sobre lesbianismo organizado que hubo en México, en el año 1977 (Yan María Castro *en* Mogrovejo, 2000:77 *cit. por* Barranco Lagunas, 2011:31-32).

Mientras esto sucedía, durante el mismo año se terminó de producir la película *Tres Mujeres en la Hoguera* (1977) de Abel Salazar. Es un año un tanto difícil, pues se pueden ver las disputas dentro del movimiento feminista y la separación de las lesbianas dentro del mismo, es decir, ya para ese entonces germina la autonomía del movimiento lésbico mexicano. Éste se encuentra en una lucha de derechos como seres individuales y sujeto colectivo con la capacidad de elegir sobre su

---

<sup>43</sup> De acuerdo con Barranco Lagunas (2011:31): “Un año después de su llegada de París, Francia, en 1976, Yan María Castro se había incorporado [...], a título personal, a la Coalición Nacional de Mujeres, cuyos fundamentos fueron ‘aborto libre y gratuito, lucha contra la violación y las mujeres golpeadas’”.

preferencia sexual, lo cual remite a un posicionamiento<sup>44</sup> constante por un reconocimiento dentro de una sociedad, es decir, una aceptación pública de corte preponderantemente cultural en donde se busca respeto.

Yendo un poco más adelante, durante 1978, propiamente el 26 de julio, se publicaron en México varias noticias acerca del apoyo que los homosexuales manifestaron hacia el pueblo cubano a raíz del vigésimo aniversario de su Revolución; igualmente, se divulgó información de las actividades que se llevarían a cabo en el marco de la conmemoración del décimo aniversario del movimiento estudiantil de 1968.

Tal situación fue aprovechada también para que las integrantes de Lesbos se hiciesen visibles ante la opinión pública, aunque no sin que algunas de ellas tuvieran que pagar un costo alto. En el caso de la fundadora de Lesbos, se vio obligada a “salir del grupo, frente a la negativa y resistencia del resto de lesbianas, por lo que más tarde, las disidentes decidieron acercarse al Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), grupo mixto de homosexuales, y dar origen a otro grupo con perfil lésbico, *Oikabeth*<sup>45</sup> 1” (Barranco Lagunas, 2011:32).<sup>46</sup>

Luz María [Medina] y yo dijimos que Lesbos debía darse a conocer y ocupar su lugar en la escena pública, pero las demás no estuvieron de acuerdo; le tenían miedo a la prensa. No querían que organizáramos ninguna actividad pública. El 26 de julio de 1978 apareció en los periódicos la noticia de que un grupo de gays había marchado a favor de Cuba. Se publicaron varios artículos sobre el asunto; fue un escándalo nacional. En ese acto sólo habían participado gays. Rápidamente hicimos contacto con el FHAR y les dijimos a las demás chavas: “Los gays ya salieron del clóset y no los lincharon, así que nosotras vamos a hacer lo mismo”. Nos respondieron que ellas no lo harían. Como no estaban dispuestas a presentarse en público, rompimos con Lesbos (Yan María Castro *cit. por* Mogrovejo, 2004:92).

---

<sup>44</sup> El posicionamiento “trata del lugar que un agente social ocupa en el espacio social y en cada campo al cual pertenece, en relación al capital que está en juego” (Pierre Bourdieu *en* Sprecher, 2007:35).

<sup>45</sup> *Oikabeth* significa en maya *ollín iskan katuntat bebeth thot*, que en español quiere decir: *Movimiento de mujeres guerreras que abren camino y esparcen flores* (Barranco Lagunas, 2011:32).

<sup>46</sup> Las cursivas son del original.

Si bien Oikabeth 1 se conformó al interior o con ayuda del FHAR, las confrontaciones surgidas entre homosexuales y lesbianas provocaron que sus líderes optaran por la completa autonomía, tal cual como lo habían planeado para Lesbos.

Nos separamos y fundamos el grupo Oikabeth como parte del FHAR, pero sólo duramos cuatro meses. Un integrante del grupo Mariposas Negras nos agredió verbalmente: “Marimachos inútiles y estúpidos; gracias a las técnicas de reproducción en laboratorio los gays no necesitamos a las mujeres, ¡y hasta podríamos borrarlas de la faz de la Tierra!” Nos molestó tanto que Luz María dijo: “Tenemos que independizarnos”. Así que nos separamos del FHAR y convertimos en Oikabeth en grupo lésbico autónomo.

Por esas fechas llegaron las “mujeres viajeras”, muchas mujeres, como 60, de Europa y Estados Unidos. Eran un movimiento de mujeres que en los años setenta viajaron por todo el mundo, especialmente el tercer mundo, como parte de la experiencia *hippie*. Trajeron ideas del feminismo radical europeo y estadounidense, que devoramos. Decidimos independizarnos; ellas tuvieron mucha influencia en nosotras. Eran separatistas además de lesbianas radicales. Oikabeth se volvió entonces grupo separatista, muy radical por cierto (Yan María Castro *cit. por* Mogrovejo, 2004:92-93).

Otro grupo importante perteneciente al movimiento lésbico mexicano se constituyó en 1978: Lambda. Fue una agrupación integrada por lesbianas con orientación feminista que provenían principalmente de los partidos políticos de izquierda, particularmente del Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Su composición fue duramente cuestionada por los movimientos feminista y homosexual dada la crítica que realizaba hacia los regímenes socialistas de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), China y Cuba (v. Trinidad Gutiérrez *en* Mogrovejo, 2000:103 *cit. por* Barranco Lagunas, 2011:35).

Los miembros de Lambda, siendo un grupo mixto de lesbianas y homosexuales influenciados por el feminismo, sustentaban:

[...] una identidad feminista en primer lugar por la consecuencia con el carácter mixto, en segundo lugar porque la opresión homosexual se desprende de la opresión que sufren las mujeres como sexo, y el tercer lugar, vemos en el feminismo la más amplia posibilidad de confrontación con el machismo. En síntesis, la opresión de las mujeres heterosexuales, lesbianas y la que afecta a los homosexuales, proviene de un modelo de sociedad masculina heterosexista, que se afianza en el poder, por medio de la familia, la religión, la

escuela y las fábricas, luego entonces nuestra lucha general es la misma. Incluso consideramos que no habrá liberación gay [sic] sin liberación de las mujeres y viceversa (Tríptico *¿Qué es Lambda?* en Mogrovejo, 2000:102 cit. por Barranco Lagunas, 2011:35).

Es de destacar que, como parte del activismo comprometido de las y los integrantes de Lambda, presentaron una *Declaración* en el Cuarto Congreso Mundial de Sexología que se llevó a cabo en la Ciudad de México hacia fines de 1979. En tal documento se señaló lo siguiente:

En el sistema sexual totalitario en el que vivimos, la sexualidad ha estado confinada a la vida "privada", a la alcoba, a los chistes "rojos", a las funciones de "media noche" y al discurso de los científicos "especializados". [...] Las "ciencias del comportamiento" han basado su credibilidad científica en su pretendida neutralidad. [...] Pero suele confundirse la "imparcialidad" con la aceptación acrítica de las normas dominantes de control social. [...] La moderna sexología, permisiva y ascéptica, en un esfuerzo por sofocar el potencial subversivo de la disidencia sexual, la ha acogido en un catálogo con el encabezado de "variantes sexuales". Las variantes, por definición, requieren de un punto de referencia y éste es, una vez más, el coito heterosexual. [...] Asumirse públicamente como lesbianas significa sacudirse de las neurosis atribuidas, de la culpabilidad prescrita y de la vergüenza asignada; es renunciar a la clandestinidad impuesta y a la complicidad silenciosa con la represión institucionalizada (Hinojosa, 2003b).

Regresando a tratar un poco más de Lesbos, la primera organización auténticamente lésbica, ésta desapareció en 1979. Poco antes de la desintegración del grupo "ingresó Marcela A. una lesbiana que también acababa de regresar de Europa, quien luego de algunas diferencias políticas con Lesbos, formó el grupo Acratas (sin gobierno). Llegaron a publicar dos documentos, que a la fecha se encuentran extraviados, Acratas tuvo una corta duración, aproximadamente un año" (Mogrovejo, 2000:81).<sup>47</sup>

Pasando a otro punto, también en 1979 se realizó en la Ciudad de México la primera Marcha del Orgullo Homosexual, que con el tiempo se iría transformando hasta denominarse hoy día Marcha del Orgullo Lésbica, Gay, Bisexual, Transexual, Travestí, Transgénero e Intersexual (LGBTTTTI).

---

<sup>47</sup> Los paréntesis son del original.

La primera Marcha del Orgullo Homosexual, se realizó en la Ciudad de México, el día 27 de junio de 1979, bajo la organización del FHAR, el Grupo Autónomo de Lesbianas Oikabeth, y el Grupo Lambda de Liberación Homosexual.

El primer recorrido partió de la Columna de la Independencia rumbo a la ahora desaparecida plaza Carlos Finlay, circulando por la calle de Lerma debido a que la policía obligó al pequeño contingente a marchar por una calle paralela al Paseo de la Reforma. Desde entonces su realización se lleva a cabo en el último sábado del mes de junio. Excepto cuando algún candidato a la presidencia organiza un mitin político (cierre de campaña) precisamente en esa fecha. En esos casos la fecha se adelanta o retrasa para evitar interferencias con las campañas de partidos políticos y candidatos, o con las elecciones (Comité Organizador de la Ciudad de México, 2011).<sup>48</sup>

La segunda Marcha, todavía con la denominación de Orgullo Homosexual, se llevó a cabo en 1980. En la misma participaron alrededor de 7 mil personas. Igualmente, “FHAR, Lambda y Oikabeth ingresan a la Basílica de Guadalupe en la procesión por el asesinato del arzobispo Óscar Arnulfo Romero, lo que provoca un escándalo” (Figueroa, 2003).

Así, durante la década de 1980:

(...) una de las primeras y principales estrategias, tanto del movimiento feminista como de los grupos organizados de lesbianas feministas, fue hacerse visibles ante la opinión pública (retomando del feminismo su crítica radical sobre la opresión sexual) mediante la emisión de hojas volantes, pasquines y revistas, donde demandaban una educación sexual científica y objetiva para “no etiquetar a las lesbianas de enfermas mentales e inmorales” y entender al lesbianismo como ruptura de las identidades fijas y de la construcción de los géneros establecidos y los sexos asignados por una ideología patriarcal; debates públicos que inauguraron e iluminaron nuevas formas de entender la sexualidad y la política (Barranco Lagunas, 2011:39).<sup>49</sup>

Cabe mencionar que dentro del mismo período, específicamente 1981, otra agrupación, la que diera cobijo temporal a Yan María Castro después de su salida de Lesbos, también vio su extinción, fue el último año del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR).

---

<sup>48</sup> Los paréntesis son del original.

<sup>49</sup> Las comillas son del original.

Algunos de los pioneros de este grupo traían consigo la experiencia del (Frente de Liberación Homosexual) FLH y Sex-Pol, influenciados por la experiencia norteamericana del movimiento homosexual y movimiento feminista iniciaron a reunirse el 15 de abril de 1978 y prontamente desafiaron la salida a la calle. Otros, temerosos de que el hecho pudiera repercutir en su vida familiar y laboral no lo hicieron. El 26 de julio de 1978, en la marcha por el XX aniversario de la Revolución cubana, desfiló un grupo de aproximadamente treinta homosexuales. Desde que se habían reunido asumieron un nombre de forma provisional. La prensa dio a conocer públicamente sobre la participación histórica del FHAR y el nombre ya era conocido.

La aparición pública del FHAR en la marcha de apoyo a la Revolución cubana, marcó un hito histórico, porque además de tratarse del primer grupo homosexual mexicano hecho visible, abrió la historia del movimiento lésbico homosexual a la sociedad (Mogrovejo, 2000:94).

Para 1982, se realizó 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. “Desde 1987 la Semana se realiza por el Círculo Cultural Gay en el Museo Universitario del Chopo” (González Pérez, 2005:96).

Dentro del mismo año de 1982, “un sector del movimiento decide participar por primera vez en el proceso electoral y se forma el Comité de Lesbianas y Homosexuales en Apoyo a Rosario Ibarra (CLHARI), la candidata presidencial del [PRT], quien postula además a una lesbiana y a dos homosexuales como candidatos a diputados” (Hinojosa, 2003b).<sup>50</sup>

Ahora bien, pese a que todo parecía ir de manera favorable para el movimiento lésbico mexicano –no obstante la desaparición de las primeras organizaciones lésbicas y la agresión policiaca emprendida contra los pocos manifestantes de la VIII Marcha del Orgullo de lesbianas y gays en 1986–, las posiciones encontradas de las lesbianas entre ellas mismas y con otros movimientos reivindicativos, principalmente

---

<sup>50</sup> Los corchetes son míos.

el feminista, se hicieron presentes durante el primer Encuentro de Feministas Lesbianas de América Latina y el Caribe, que se llevó a cabo en México en 1987.

La creación de la red latinoamericana dio motivo a la cristalización de posiciones políticas encontradas. Una de ellas implicaba la exclusión de las lesbianas aliadas con feministas heterosexuales o con gays, de quienes no trabajaban exclusivamente con lesbianas y de quienes vivían fuera de América Latina. La necesidad de afianzar una identidad lésbica despojada de calificativos atribuidos por gays y feministas heterosexuales impulsó a muchas mujeres a la búsqueda purista de una esencia lésbica. La disponibilidad de financiamiento para formar la red lésbica hizo desear a algunas que estén fuera un espacio autónomo, no subordinado a las feministas heterosexuales ni a los gays.

Aunque lleno de conflictos, ese encuentro fue muy instructivo. El surgimiento de dos tendencias polarizadas impidió a las lesbianas de América Latina la ejecución de proyectos estratégicos. En la composición del bloque dirigente privaron simpatías políticas y personales. A causa del respaldo de organizaciones como la International Lesbian and Gay Association (Asociación Internacional de Lesbianas y Gays, ILGA por sus siglas en inglés), aquél sería conocido después como “burocracias representativas”.

Tal polarización derivó en México en la formación de la Coordinación Nacional de Lesbianas (CNL). Aunque ésta brotó en respuesta al posible establecimiento por “el bando contrario” de la secretaría latinoamericana del International Lesbian Information Service (Servicio Internacional de Información Lésbica, ILIS), logró organizar 13 grupos de cinco estados y la ciudad de México, en la que ejerció tanta influencia que en 1990 esta agrupación incluyó la libre elección de la propia sexualidad entre los requisitos para sus integrantes (Barranco Lagunas, 2011:93-94).<sup>51</sup>

Empero, y aún considerando los conflictos internos y externos del movimiento lésbico mexicano, la década de 1980 se presenta al final de manera positiva en la búsqueda que las lesbianas hicieron por el reconocimiento de sus derechos y la organización para la defensa de los mismos.

Un balance publicado por Gloria Careaga y Patricia Jiménez (Rosenbloom, 1997:156) manifiesta que los años de 1978 a 1987 fueron los más prolíficos para el movimiento lésbico feminista, pues además de los grupos ya mencionados, nacieron otros como el *Grupo de Madres Lesbianas* (GRUMALE), *La Coordinadora de Lesbianas*, *Mujeres Urgidas de un Lesbianismo Auténtico* (MULA), *Gestión*, *La Colectiva*, *Seminario Marxista Leninista de Lesbianas Feministas*, *Cuarto Creciente*, en la Ciudad de México; *La Comuna de Lesbianas Morelenses* y *Oasis*, en el estado de Morelos (que más tarde se trasladaron a Guadalajara), y el Grupo *Patlatonalli*, fundado en 1987 por Marta Nualart y Guadalupe López en

---

<sup>51</sup> Los paréntesis son del original.

Guadalajara, Jalisco. [...] los grupos lésbicos orientaron sus esfuerzos hacia la difusión cultural con actividades artísticas como teatro, música y literatura sin dejar de hacer una labor de autoconciencia en círculos de estudio, en torno a la libre preferencia sexual y al derecho a la autodeterminación sexual de las mujeres (Barranco Lagunas, 2011:42-43).

Seguidamente, en 1988 se hizo pública la propuesta civil *Carta de Derechos Ciudadanos de Gays y Lesbianas* (Closet de Sor Juana, 1998:2 *cit. en* Barranco Lagunas, 2011:46-47), capítulo Jalisco, que comprendía los siguientes derechos para lesbianas y homosexuales:

1. Que se reconozca explícitamente como parte de los derechos humanos la libre orientación 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 la discriminación entendida ésta como exclusión, restricción o invisibilización que tenga como fin o efecto anular el reconocimiento, disfrute o ejercicio plenos 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 y gays en organizaciones, la vigilancia del cumplimiento de sus 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.

Consiguientemente, y para retomar una expresión de Yan María Castro, la década de 1980 fue una etapa que se caracterizó por una salida masiva de lesbianas del “clóset”.<sup>52</sup>

Para 1990 el trabajo del movimiento lésbico mexicano se ve favorecido desde el exterior al crearse la Comisión Internacional de Derechos Humanos de Gays y Lesbianas (IGLHRC, por sus siglas en inglés), y a nivel nacional comienza a dar frutos en el ámbito institucional al realizarse en 1991 “en Acapulco, Guerrero, el XIII Congreso de la Asociación Internacional de Gays y Lesbianas, después de ser

---

<sup>52</sup> Lesbiana de clóset significa; declarar voluntaria y públicamente su lesbianismo. Funcionando como analogía de algo guardado o escondido, a la vez que grafica la sensación de encierro y oscuridad de esas personas que debían disimular o esconder su condición para no ser descubiertas y estigmatizadas; y que "saca a la luz" (descubre, muestra) un aspecto de su vida que hasta ese día tenían escondido.

vetado por autoridades de Jalisco para que se llevara a cabo en Guadalajara” (Figueroa, 2003).

Pese a que la lucha del movimiento lésbico mexicano se vio “oscurecida” por el fallecimiento en 1994 de una de sus principales portavoces y símbolos: Nancy Cárdenas; por otra parte, logró avances considerables cuando en 1997 fue electa la primera diputada federal abiertamente lesbiana: Patricia Jiménez, quien fue postulada por el Partido de la Revolución Democrática (PRD), y en 1998, cuando la Asamblea Legislativa del Distrito Federal organizó el Primer Foro Legislativo sobre Diversidad Sexual.

Retomando la importancia de la Marcha del Orgullo LGBTTTTI como mecanismo de expresión y reconocimiento, por primera vez en 1999 decenas de miles de sus participantes arribaron al Zócalo capitalino. Esto es relevante en el sentido de que:

En la Plaza Mayor de la ciudad de México los discursos tienen un lugar físico y local, y conforman así el espacio público. Se enuncian las ideologías y los poderes subrayados por lenguajes, símbolos, *performances* o escenarios. Los actores, sean individuos o grupos, toman parte en los discursos espaciales y juegan diferentes papeles. Son procesos de identidades que se materializan en el espacio público (Wildner, 2009:241).

De esta manera, al final de la década de 1990, el movimiento lésbico mexicano logró ir ganando espacios de reconocimiento y vindicación de sus derechos. “Este panorama de contexto social en el cual se ha desarrollado el discurso lésbico feminista, durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa da cuenta del proceso en que las lesbianas organizadas en grupos han ido proclamando por el reconocimiento de sus derechos sexuales” (Barranco Lagunas, 2011:53).

Prosiguiendo con la exposición, al comienzo del siglo XXI la situación de las lesbianas comienza a verse favorecida cuando en 2001 la primera diputada lesbiana del Distrito Federal, Enoé Uranga, promueve la iniciativa de *Ley de Sociedades de Convivencia*, la cual daría garantías jurídicas a las parejas del mismo sexo; no

obstante, dicha ley fue aprobada por la Asamblea Legislativa del Distrito Federal hasta el nueve de noviembre de 2006 y publicada en la Gaceta Oficial del Distrito Federal el 16 de noviembre del mismo año. También en ese año se terminó la producción de la película *Así del precipicio*, de Teresa Suárez, siendo este filme el cuadragésimo séptimo dirigido por una mujer y siendo Suárez la vigésimo primera directora mexicana en hacer acto de presencia dentro del cine comercial nacional.

Regresando un poco atrás, es de destacar que durante 2003 se realizó la Primera Marcha Lésbica, la cual llegó al Zócalo capitalino; a la par que, durante este año, se aprobó la *Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación*, misma que en su Artículo 9, fracción XXVIII, considera como conducta discriminatoria –y en tal sentido sujeta a sanción jurídica– 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*”.<sup>53</sup>

Para 2004 se llevó a cabo, del 4 al 28 de noviembre en la Ciudad de México, el VI Encuentro Lésbico Feminista Latinoamericano y del Caribe. Este evento reunió a más de cien activistas lesbianas feministas de aproximadamente diecinueve países de América Latina y el Caribe (Argentina, Chile, Brasil, Paraguay, Perú, Ecuador, Bolivia, El Salvador, Guatemala, Honduras, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Nicaragua, Panamá, México, Puerto Rico, Cuba y República Dominicana), y de Estados Unidos y España.

De acuerdo con Villalba M. (2004), los objetivos del citado evento consistieron en:

- Converger y dialogar para intercambiar experiencias y conocimientos, y construir colectivamente un espacio que fuese respetuoso de sus diferencias.

---

<sup>53</sup> Las cursivas son mías.

- Recuperar la historia del movimiento lésbico feminista latinoamericano y caribeño e imaginar el futuro del mundo.
- Intercambiar ideas, propuestas y elaborar estrategias.
- Construir y deconstruir conceptos y prácticas, para debatir, fortalecerse, convivir y divertirse.

Yendo más adelante, en 2005 se realizó el Primer Festival Lésbico de la Ciudad de México. En éste se hizo el lanzamiento de la primera campaña contra la violencia entre mujeres.

Por otra parte, ya para 2007, la otrora Marcha del Orgullo Homosexual cumple su vigésimo novena edición siendo ya identificada plenamente como Marcha del Orgullo Lésbico, Gay, Bisexual, Transexual, Travestí, Transgénero e Intersexual (LGBTTTI). También durante este año se exhibe la película *Niñas Mal*, de Fernando Sariñana, donde uno de sus personajes, Valentina, se asume como lesbiana.

Ahora bien, como consecuencia de la *Ley de Sociedad de Convivencia para el Distrito Federal* –que ya ha sido citada–, el jueves 11 de marzo de 2010 se efectuó en la Ciudad de México el primer “matrimonio” entre lesbianas. “Lol Kin Castañeda y Judith Vázquez son hoy jueves las primeras mujeres en darse el 'sí quiero' en América Latina tras la legalización del matrimonio homosexual en (la) Ciudad de México, un logro fruto de años de activismo” (Frecuencia Gay, 2010).

Igualmente, será la pareja de Lol Kin Castañeda y Judith Vázquez la primera en conseguir su registro al Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), bajo el nuevo status adquirido, el 12 de febrero de 2011.

El Instituto Mexicano del Seguro Social afilió por primera vez como matrimonio a una pareja lésbica, nueve meses después de que se negara hacerlo y en cumplimiento al fallo de un tribunal en materia laboral que lo obligaba.

Lol Kin Castañeda consiguió este mediodía en la Unidad Médica Familiar 11 del IMSS, ubicada en la colonia Vallejo, en la Gustavo A. Madero; la seguridad social para su esposa Judith Vázquez, quien desde hoy ya está afiliada al Seguro Social.

Tras la negativa del IMSS en abril pasado, Lol Kin y Judith recurrieron a los tribunales en materia laboral para ampararse contra la respuesta que había tenido el Instituto.

[...] En diciembre pasado, el juez cuarto de distrito en materia laboral resolvió a favor del matrimonio lésbico pero la Secretaría del Trabajo promovió, a nombre del presidente [de México, Felipe] Calderón, un recurso de revisión del amparo otorgado a la pareja, lo que retrasó el trámite de afiliación.

Sin embargo, la semana pasada se le informó a la pareja que la STPS había desistido de esta figura legal por lo que el IMSS tuvo que acatar la resolución y afiliarse a la cónyuge de Lol Kin Castañeda (Iglesias, 2011).<sup>54</sup>

Pasando a otro aspecto, las lesbianas también han conseguido en el 2011 que en la Ciudad de México se les reconozca su derecho de adopción.

Dos mujeres se convirtieron en la primera pareja del mismo sexo que adoptaron a un niño, según informó el Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF) del Distrito Federal.

A un año de que la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) aprobara las reformas para que las parejas gay solicitaran la adopción de un menor, la única que se ha realizado se completó.

[...] La información fue publicada a través del Sistema de Solicitud de Información del Distrito Federal el pasado 28 de agosto.

El 16 de agosto de 2010, la SCJN votó con nueve votos a favor y dos en contra que los matrimonios del mismo sexo adoptaran niños. Esta decisión se dio 10 días después de que se confirmará la constitucionalidad de las uniones gay (CNN México, 2011).

Así, hoy día, el movimiento lésbico mexicano se presenta de una manera cohesionada, no desconociendo los problemas que ha tenido –tiene y tendrá– para poder definirse como movimiento; por ejemplo, y como ya en otro momento ha sido señalado, el que las producciones fílmicas mexicanas que abordan el tema del lesbianismo *brillen* por su ausencia, lo que termina estableciéndose en un proceso de invisibilización de un grupo que continua esforzándose por el reconocimiento de sus derechos, sobre todo el de manifestarse sin represión alguna, y el cine en México es uno de los medios de expresión por antonomasia.

---

<sup>54</sup> Los corchetes son míos.

Ahora, si bien lo expuesto hasta aquí se ha centrado en lo que el movimiento lésbico mexicano ha llevado a cabo principalmente en la capital, eso no quiere decir que en las demás regiones del país las lesbianas no tengan presencia y no hayan comenzado a organizarse para exigir el reconocimiento y las garantías en la aplicación de sus derechos. Aunque realizar una exposición a profundidad sobre tal organización rebasa los objetivos de esta investigación, no se puede de menos más que enlistar algunas de las acciones que las lesbianas han ejecutado en las demás entidades federativas del país:<sup>55</sup>

- 1996.- I Marcha de la Diversidad, conocida también como Marcha del Orgullo Gay o LGBT en la capital de Jalisco. Realizada en Guadalajara durante la segunda semana del mes de junio, para el 2010 esta forma de manifestación había alcanzado su catorceava edición. Celebra la diversidad en general y busca la igualdad de derechos para los gays, las lesbianas, los y las bisexuales y transgénero.
- Junio de 2000.- I Marcha del Orgullo LGBT en Monterrey, Nuevo León. Para el 14 de junio de 2008:

[...] por octava ocasión la comunidad LGBT y la población a favor de la diversidad sexual de Monterrey desfiló por las calles y avenidas del primer cuadro de la ciudad. Exigiendo tolerancia, respeto a sus derechos humanos y principalmente el reconocimiento, más de 15 organizaciones tomaron las calles con la finalidad de exigir la atención de las autoridades.

Al finalizar la marcha, el colectivo LGBT de Monterrey coronó a la diputada panista Norma Robles como reina de la homofobia 2008, por haber impulsado la “Ley de la familia” en Nuevo León, que aprobó en septiembre pasado el Congreso local, de mayoría panista, y que vetó el gobernador priísta Natividad González Parás. La propuesta, también conocida como Ley Robles, fue calificada por el resto de los partidos de una “necedad”, pues contiene párrafos enteros copiados de una encíclica que dictó el papa Juan Pablo II en los años ochenta (CIMAC, 2008).

---

<sup>55</sup> La información del listado que a continuación se presenta proviene básicamente de Aldana *et. al.* (n. d.).

- Mayo de 2001.- I Marcha del Orgullo LGBT en Puebla. Durante la edición 2010 de esta marcha, “Gabriela Cortés, del Comité de Orgullo Gay de Puebla, coordinadora del acto, dijo que las organizaciones de este tipo luchan, en primer lugar, por la visibilidad. ‘Debemos hacernos oír y que nos vean’” (Carrizosa, 2010:28).
- Junio de 2003.- I Marcha del Orgullo LGBT en Cancún, Quintana Roo; y en la ciudad de Tlaxcala.
- Junio de 2004.- I Marcha del Orgullo LGBT en Ciudad Juárez, Chihuahua.
- Domingo 16 de agosto de 2009.- I Marcha del Orgullo LGBTI en Chetumal, Quintana Roo.

En definitiva, las lesbianas –y sus grupos de apoyo– han realizado progresivamente acciones con miras a dejar de ser las profundamente inmencionables. La trayectoria ha sido ardua y penosa, pero su voluntad, basada en la festividad y la *illusio*,<sup>56</sup> ha permitido al lesbianismo en cuanto movimiento y a las lesbianas en cuanto individuos la reivindicación de derechos que por años les han sido negados.

---

<sup>56</sup> La *illusio* “es el hecho de estar metido en el juego, cogido por el juego, creer que el juego vale la pena, que vale la pena jugar” (Bourdieu, 1997:141-143 *cit. por* Guerra Manzo, 2010:398).

## CAPÍTULO 3

### ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS SELECCIONADAS

*El lesbianismo también puede entenderse como práctica que enfatiza la centralidad de una sexualidad activa en las relaciones entre mujeres.*

“El sexo de los ángeles:  
feminismo y lesbianismo  
en el último tercio del siglo XX”  
(Hidalgo y Sánchez Palencia, 2006:104).

#### 3.1. UN RECORDATORIO A LOS ASPECTOS METODOLÓGICOS

Previo a entrar a la materia de este capítulo, es pertinente realizar una breve mención de los aspectos metodológicos que se han empleado en esta tesis así como de los que posteriormente se hará uso.

Vale señalar que, siguiendo a Maricela Portillo y Marta Rizo (2005:9), la metodología es entendida aquí como la estrategia con la que se hace uso de un método y de una técnica establecida en función de un objetivo teóricamente –es decir, relacional y reflexivamente– pertinente.

En la definición del método, entendido como “el conjunto de sistemas analíticos que nos permiten avanzar en nuestro descubrimiento” (Portillo y Rizo, 2005:10); la técnica, en tanto “operaciones sistemáticas que utilizamos para conseguir los objetivos fijados” (Portillo y Rizo, 2005:11); y los instrumentos, como “herramientas que nos permiten obtener resultados de las técnicas elegidas” (Portillo y Rizo, 2005:12); **un análisis de las representaciones** –entendidas aquí como una concreción del imaginario social, sobre el que se profundiza más adelante dentro de este mismo capítulo– en la cinematografía mexicana, específicamente de la representación lésbica, se vincula con contextos y procesos históricamente específicos y socialmente estructurados, dentro de los cuales y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben los mensajes en torno a tal representación, contenidos en escenas cinematográficas previamente identificadas y

relacionadas con el objetivo de este trabajo recepcional; lo que requiere la indagación acerca de la constitución significativa y la contextualización social de éstas (Yarza Díaz, 2008).

Considerando lo anterior es que, en un primer momento, se ha optado por realizar un **análisis sociohistórico**, partiendo del supuesto de que los discursos, imágenes y sonidos con relación a la representación lésbica en la cinematografía mexicana no surgen espontáneamente ni persisten en la nada; se producen, transmiten y reciben en condiciones sociales e históricas específicas. “Estos procesos se sitúan en circunstancias socio-históricas específicas y casi siempre implican arreglos institucionales particulares” (Thompson, 2002:440). Tomando esto como guía es que –como ya fue mencionado en otro momento– se ha estimado necesario desarrollar los virajes por los que ha tenido que transitar la cinematografía mexicana desde sus orígenes hasta la actualidad, adscribiéndose para ello a lo esgrimido por Lauro Zavala (2005), quien presenta “un modelo que permite reconocer, respectivamente, los componentes semióticos del cine narrativo de naturaleza clásica, moderna y posmoderna”.<sup>57</sup>

También es válido recordar que, siguiendo a Luis Tovar (2011:17), pese a que el término sea inexacto por la parcialidad presentada, se ha hecho uso del criterio mediante el cual al referirse a “cine mexicano”, “cine nacional” o “películas mexicanas”, se ha hablado única o preferentemente de los largometrajes de ficción proyectados en el denominado cine comercial.

Prosiguiendo, una vez realizado el recorrido general por la historia de la cinematografía mexicana, se ha atendido el cine lésbico desarrollado en México, más allá de lo que pueda caracterizarse como cine feminista.<sup>58</sup> Se ha partido de la

---

<sup>57</sup> V. la *Introducción* y el *Capítulo 1* del presente trabajo recepcional.

<sup>58</sup> V. el apartado “1.2. El cine lésbico mexicano” de esta investigación.

idea de que no todo cine realizado por mujeres puede ser adjetivado de feminista ni mucho menos de lésbico; así como el que cierto cine dirigido por hombres, al realizar un abordaje de la temática lésbica, forma parte de la cinematografía identificada como lésbica.

Igualmente, dentro del mismo análisis sociohistórico, se ha abierto un espacio de reflexión respecto al movimiento lésbico, no pretendiéndose hacer una historiografía del mismo. Por una parte, se han señalado elementos para entender cómo es que el cine meramente comercial ha generado modificaciones, sobre todo, en cuestiones de carácter narrativo respecto a la representación del lesbianismo a lo largo de su desarrollo nacional; y, por otro lado –reconociendo lo siguiente como una limitante de la presente tesis en el sentido de no profundizar sobre el tema por no ser el objetivo principal de investigación–, se ha hecho una somera mención de momentos o elementos del movimiento lésbico mexicano tomados en cuenta como un contexto para ubicar las películas aquí analizadas.<sup>59</sup>

Ya en un segundo momento, se está pretendiendo un análisis remitente a los objetos y expresiones de un discurso específico, sus imágenes y sus sonidos, que circulan en los campos simbólicos. “Esta fase es esencial porque las formas simbólicas, además de fenómenos sociales contextualizados, son algo más: construcciones simbólicas que, en virtud de sus rasgos estructurales, pueden presentar, significar y decir algo acerca de algo” (Gutiérrez Vidrio, 2000:260-261).

Indudablemente la representación del sujeto lésbico se observa en un **análisis de corte cualitativo** basado en las representaciones abordadas en *Alucarda*, *La Hija de las tinieblas*, *Tres Mujeres en la Hoguera*, *Así del precipicio* y *Niñas Mal*.

---

<sup>59</sup> V. el *Capítulo 2* de este texto.

Dentro de tal tenor, se realiza la ubicación situacional de las películas seleccionadas. **La ubicación situacional** se entiende aquí como el conjunto de datos relacionados con las películas a analizar accesibles a los lectores de este trabajo recepcional que contribuyen a la comprensión del mensaje de los filmes y su sentido, sobre todo respecto de la representación lésbica manejada en los mismos.

Conocer la ubicación situacional de las películas en las que se analiza la representación lésbica se expresa de manera narrativa considerando sus circunstancias en un marco de tiempo y espacio, explicando las relaciones de sus componentes básicos, es decir, quién ha sido su director, en qué circunstancias fue llevado a cabo el rodaje –o la producción entendida en sentido amplio– y cuáles fueron algunas de las críticas recibidas en la época de su inicial proyección al público.

Vale mencionar que se ha optado por emplear el concepto “ubicación situacional” y no el de “contexto situacional”, siendo éste “el enunciado (o la imagen) inserta en un contexto concreto, o «situación de enunciación», implícito o explícito, que le da sentido y fuera del cual este enunciado (o imagen) deja de ser significativamente coherente” (Pericot, 2002:104),<sup>60</sup> dado que este último es una categoría a la que se recurrirá en el análisis de las escenas de las películas, y se ha considerado que podría generarse cierta confusión en los términos si ambos se repiten para dos ámbitos distintos.

Dado que se analizan imágenes en movimiento, se ha considerado pertinente, aparte de recordar quién fue el director de cada uno de los filmes y su respectivo año de producción, quién fue el responsable del trabajo fotográfico en los mismos y quiénes interpretaron a los personajes de tales tramas; indicando, además, el tiempo de duración de las películas y el número de secuencias que las integran.

---

<sup>60</sup> Los paréntesis son míos.

Seguidamente, y puesto que el tema del lesbianismo no se inscribe en todas las tramas de las películas, sino que sólo se percibe en escenas<sup>61</sup> concretas –esto se recordará constantemente–, se ha optado por identificar numéricamente tales escenas (p. ej. ESCENA 1) inscribiéndolas en el orden de las demás escenas conjuntadas en secuencias<sup>62</sup> (p. ej. segunda escena de la tercera secuencia, ésta cuenta con dos escenas); indicando, además, el tiempo de duración de cada una de las escenas así como el tiempo que abarcan dentro del filme correspondiente; después se menciona el tiempo total sumado en segundos de las escenas por película, estableciendo su respectivo porcentaje con relación a la duración temporal de la película en cuestión.

**La escena lésbica** consiste en un lugar que hace posible –para quienes se encuentran en ella– un modo de aparición escénica que supone una mirada dispuesta o en disposición de mirar, donde el espectador es un expectante que aguarda una imagen en proceso de manifestarse relativa a una relación social – consistente, pues, plena y exclusivamente en la probabilidad de que se actuará socialmente en una forma (con sentido) indicable– dada entre mujeres que asumiéndose como lesbianas pretenden la consecución de dos objetivos básicos: una búsqueda de placer y el establecimiento de una pareja, sea ésta momentánea, temporal o perdurable.

Continuando con el punto, el análisis extensivo al que se ha aludido comienza con la categoría de **elementos verbales** –o sea “la transmisión de mensajes a través de la palabra” (Van-der Hofstadt Román, 2005:19)– de las escenas lésbicas. Para apreciar tales elementos se identifican la *frase*, que remite a la enunciación que los

---

<sup>61</sup> Vale recordar que una escena es “el relato de una acción en un tiempo y/o lugar concreto” (Echazarreta Soler y Romea Castro, 2006:13).

<sup>62</sup> Cabe recordar que una secuencia es “la narración completa de una de las acciones que forman el filme. Una secuencia puede incluir diferentes escenas” (Echazarreta Soler y Romea Castro, 2006:14).

personajes van realizando en su interacción escénica, mientras tal enunciación no sea interrumpida por una nueva enunciación o algún otro factor; los *valores*, en tanto síntesis de reacciones subjetivas frente a cualidades que se hallan en la frase; y el *efecto comunicativo*, o en otras palabras, la cualidad hallada en *la frase*, objetivada en la manera de actuar de los personajes.

Igualmente se realiza el análisis de los **elementos no verbales** –o sea “los mensajes que se transmiten al mismo tiempo pero de manera independiente de las palabras” (Van-der Hofstadt Román, 2005:19). Para apreciar tales elementos se identifican si hay *contacto corporal e interacción cara-cara* entre los dos personajes de la escena lésbica, además de estudiar sus respectivas *expresiones corporales y gestuales*.

Por otro lado, el **análisis extensivo** concluye con la atención del **contexto**, es decir, la inserción de la imagen en movimiento en una situación de enunciación, implícito o explícito, que le da sentido y fuera del cual esta imagen “deja de ser significativamente coherente” (Pericot, 2002:104). Aquí se pone énfasis en el *lugar*, el “espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera” (Real Academia Española, 2001b); **el ambiente**, las “condiciones o circunstancias físicas, sociales, económicas, etc., de un lugar, de una reunión, de una colectividad o de una época” (Real Academia Española, 2001a); la presencia o ausencia de **música** así como su tipo en caso de que haya; y el **vestuario**, mismo que se ha dividido en tres clases: el *casual*, para señalar la ropa que permite una interacción informal sin exponer partes seductivas-erógenas del cuerpo en gran detalle; el *sensual*, entendido como ropa para seducir; y el *íntimo*, la ropa empleada durante un momento de intimación que expone partes seductivas-erógenas del cuerpo en gran detalle o la ausencia de vestuario alguno.

Cabe mencionar que lo antes expuesto, relativo al **análisis extensivo** de las escenas lésbicas, se ha integrado en el instrumento que se puede consultar en el ANEXO 1 de esta investigación; además se puede ver en el APARTADO 3.4 RESUMEN ESQUEMATIZADO DEL CAPITULO; esto ha permitido, en segunda instancia, hacer el multicitado análisis extensivo de *Alucarda. La Hija de las tinieblas*, *Tres Mujeres en la hoguera*, *Así del precipicio* y *Niñas Mal*, comenzando con el título de la película de donde provienen las escenas lésbicas; terminadamente, lo narrado en el cuerpo medular de este texto constituye un epítome de lo que se puede consultar de manera amplia en los ANEXOS 2, 3, 4 y 5.

En otro orden de ideas, aunque no por ello desvinculado de lo hasta aquí desarrollado, para continuar con el trabajo de identificación de la representación lésbica que prepondera en cada una de las películas aquí estudiadas, se ha optado por **analizar de manera intensiva** una escena lésbica de cada uno de los filmes en cuestión, considerando para la elección de tales escenas que en éstas sea donde se llega a un grado profundo de intimidad entre los personajes en los aspectos verbales, no verbales y de contexto.

Para una cuestión operativa con relación al tipo de análisis citado, en este trabajo se ha entendido como **lesbiana**: a una mujer que se relaciona erótica-seductivamente, afectiva-amorosamente y mediante un acto sexual con otras mujeres. A partir de tal conceptualización es que se realiza el análisis de *Alucarda. La Hija de las tinieblas*, *Tres Mujeres en la Hoguera*, *Así del precipicio* y *Niñas Mal*.

Por lo que concierne al **componente erótico-seductivo**, éste se entiende como el cultivo del sentimiento expresado por la sensación corporal en un contexto de comunicación. Tal componente se desarrolla a través de cinco fases: 1) **El momento**, o la disposición de los personajes de la escena para comenzar el

proceso de intimación; 2) **El entorno**, como la relación social que los personajes de la escena guardan respecto de sí; 3) **El misterio**, concebido como una realidad de un sentido que supera el dominio humano y que los personajes de la película descubren y viven desde la asunción de sus significados profundos; 4) **La personalidad**, que son los patrones de pensamiento y conducta que desarrollan los personajes de la escena durante el proceso de intimación; y 5) **El físico**, definido como los rasgos físicos sobresalientes de los personajes.

Pasando a tratar el **componente afectivo-amoroso**, éste se basa en los *valores* y los *sentimientos* que preponderan en los personajes de la escena lésbica.

Abordando el **componente del acto sexual**, el cual se entiende como cualquier manifestación libidinosa, que tenga relevancia externa, sin otra limitación que el perfeccionamiento del acceso corporal, donde quedan comprendidos todos los actos de tipo erótico-seductivo, que sin necesariamente llegar al coito, realiza una persona sobre otra; éste se divide en dos clases: primario y secundario. 1) El *acto sexual primario* remite a las zonas primarias, que son las partes del cuerpo más erógenas, las que mejor responden ante cualquier toque sensual y la mejor vía para llegar a la excitación sexual; aquí también se considera, con relación a la escena lésbica, si el acto sexual primario es explícito o insinuado. 2) El *acto sexual secundario* remite a las zonas secundarias, son partes del cuerpo que responden con altos niveles de placer y excitación, aunque con menor grado que las primarias; aquí también se considera, con relación a la escena lésbica, si el acto sexual secundario es explícito o insinuado.

Cabe mencionar que lo antes expuesto, relativo al **análisis intensivo** de las escenas lésbicas, se ha integrado en el instrumento que se puede consultar en el ANEXO 6 de esta investigación, además se puede consultar en el APARTADO 3.4.

RESUMEN ESQUEMATIZADO DEL CAPITULO; esto ha permitido, en segunda instancia, hacer el multicitado análisis intensivo de la ESCENA 3 de *Alucarda. La Hija de las tinieblas*, la ESCENA 3 de *Tres Mujeres en la Hoguera*, la ESCENA 5 de *Así del precipicio* y la ESCENA 1 de *Niñas Mal*, comenzando primeramente con los datos de identificación de la **película-escena a analizar**: *título* de la película, *sinopsis* de la película, *director(a)*, *fotógrafo(a)*, *compañía productora*, *país*, *año*, *intérpretes*, *número total de escenas de la película*, *número de la escena analizada*, *tiempo de duración de la escena* y *sinopsis de la escena*; terminadamente, lo narrado en el cuerpo medular de este texto constituye un epítome de lo que se puede consultar de manera amplia en los ANEXOS 7, 8, 9, 10 y APARTADO 3.4.

Ahora bien, una vez que se han desarrollado los componentes de las escenas lésbicas, se examina qué tipo de representación lésbica se presenta en los filmes estudiados.

Es importante mencionar que **la representación** se entiende aquí como una concreción del imaginario social, un concepto amplio que remite a una dimensión de formas particulares de la sociedad, donde el imaginario colectivo se construye en el trasfondo de las relaciones que desarrollamos en un mundo al que le conferimos un sentido, en este caso el mundo cinematográfico, lo que también permite entender al imaginario colectivo como una condición de posibilidad (Castoriadis, 1997).

Para llevar a cabo lo anterior se parte del supuesto de que mínimamente existen **cuatro tipos diferentes de representación lésbica**, que toman como base la manera en que se da la interacción comunicativa entre los personajes de las escenas seleccionadas de las películas aquí escogidas.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Si bien falta incorporar una representación del lesbianismo entendida como el reconocimiento y el ejercicio de un derecho de elección sobre la preferencia sexual y la que aquí escribe no duda de la validez de tal representación; no obstante, las películas analizadas terminan por aportar –de manera

Aunque consideramos que toda interacción requiere de comunicación, se habla también específicamente de la interacción comunicativa, que se comprende como un proceso de organización discursiva entre sujetos que, mediante el lenguaje, actúan en un proceso de constante afectación recíproca. Por lo tanto, la interacción es la trama discursiva que permite la socialización del sujeto por medio de sus actos dinámicos, su adaptación al entorno y la comprensión de las acciones propias y ajenas (Pech Salvador, Rizo García y Romeu Aldaya; 2008:13).

Así pues, el primer tipo de representación lésbica se denomina: **Tríbada o andrógina**. En esta representación se aprecia a la lesbiana por su propia constitución corporal o por la regresión de ciertos elementos del sexo femenino, presenta marcados caracteres viriles, generalmente psíquicos, pero en ocasiones incluso físicos.

Distinta es la segunda representación lésbica, denominada **glamorosa-sexual**. En esta representación se insertan los casos principalmente de mujeres jóvenes, cuando viviendo en circunstancias donde no hay varones y habiendo experimentado una relación erótica-seductiva, afectiva-amorosa y mediante un acto sexual con otra mujer, esto no destruye el apetito sexual heterosexual de dichas mujeres.

Por otro lado, la tercera representación lésbica remite a mujeres que, aun presentando inicialmente un apetito sexual heterosexual, posteriormente se vuelven hacia las mujeres como consecuencia de una excesiva impaciencia masculina en la relación de la copula corporal, que no les permite alcanzar placer en la misma –lo que sí consiguen en la relación lésbica–. A este tipo de lesbianismo lo designaremos como **andrófono**.

Por último, la cuarta representación lésbica remite a aspectos vinculados con la **ninfomanía**. Aquí, la mujer desarrolla una relación lésbica movida vehementemente por el trastorno de su libido que no queda satisfecho en sus relaciones con los

---

lamentable– únicamente datos para la construcción de los cuatro tipos de representación lésbica a los que se hará alusión.

hombres; practican también el sexo con mujeres, puesto que con éstas pueden encontrar mucho más placer. Este tipo de representación se designa como lesbianismo con tintes de ninfomanía –y en cierta forma, es presentada como una enfermedad, un desequilibrio mental o en casos extremos como una posesión perversa–.

## **3.2. UBICACIÓN SITUACIONAL**

### **3.2.1. ALUCARDA. LA HIJA DE LAS TINIEBLAS, 1975**

Juan López Moctezuma (1929-1995) realizó en 1975 una cinta nacional en la que se puede ver un cuento morboso<sup>64</sup> con tintes sádicos.<sup>65</sup>

Vale mencionar que, la escena en que Alucarda incita a Justine –una joven que no ha tenido experiencias sexuales-eróticas y es presentada como una persona carente de culpabilidad– a despojarse de su camisón para posteriormente bañarla, enjabonarla y acariciarla, fue considerada por varios críticos como una escena distintiva de lo que consistía el lesbianismo; sin embargo, tal suceso fue suprimido de la edición final de la película.

Por otra parte, se ha mencionado que, varias imágenes del filme de López Moctezuma son resultado de la inspiración que el mismo encontró en el pensamiento del Marqués de Sade, concluyéndose que en dicha cinta “el catolicismo y el satanismo son las dos caras de una misma moneda” (Curbet, n. d.), puesto que las ansiedades consumadas con la idea de la sexualidad y del lesbianismo insinúan el erotismo en su mayor expresión en una historia simple pero efectiva, grata para el que gusta del género del horror.

---

<sup>64</sup> El morbo remite a un interés malsano –moralmente dañoso– por personas o cosas.

<sup>65</sup> El sadismo consiste en el acto de obtener excitación sexual causando dolor físico o psicológico a alguien.

Por otro lado, si bien hubo loas al trabajo de López Moctezuma, igualmente hubo críticas fuertes que se realizaron a *Alucarda. La Hija de las tinieblas*. Se le consideró un cliché del cine de horror, sin sentido y sin coherencia, con “vampiras lesbianas” y “posesiones demoníacas” que “rayaban” en el extremo del absurdo.

En el mismo sentido, el filme de López Moctezuma fue tachado de ser una película tediosa, al tiempo que petulante, por su pretensión de presentarse como cine de arte, pues:

[...] lo ofensivo de la realización de López Moctezuma no radica tanto en su ineptitud, sino en el pensar que el regodearse en lo desagradable y lo grotesco, equivale a hacer cine subversivo. Así los baños de sangre artificial, las mutilaciones, la violencia gratuita y demás truculencias escatológicas, no contribuyen en nada a un clima de terror y sólo parecen poner en evidencia los problemas personales del director (García Tsao, 1978).

Pasando a tratar una cuestión práctica de *Alucarda*, es de destacar que la película llegó a filmarse, por una parte, en inglés vía la coproducción con una firma norteamericana; y, por otra parte, en español castellanizado para ser proyectada en México. Se tuvo noticia de su estreno en México, pero no así en los Estados Unidos.

Según declaró Juan López Moctezuma a Amalia Camarena (Esto, 7 VIII 75), pensaba realizar esta cinta de horror (*Alucarda* se lee al revés *Adrácula*) y su secuela (*Alucarda* regresa de la tumba, que no llegó a filmarse) en inglés y en coproducción con una firma norteamericana (doy por seguro que la película, regrabación mediante, fue exhibida en México en castellano, y no hay noticia alguna de que fuera estrenada en los Estados Unidos) (García Riera, 1997:186).<sup>66</sup>

Finalmente, también se precisa señalar que el rodaje de la citada película se llevó a cabo con un exiguo presupuesto, situación que orilló a su director a considerar el empleo de partes de otras producciones, además del uso de un escenario regalado. “Aseguró el director que la cinta sería barata (“la escenografía se hizo con partes de otras que han dejado los productores” y un *set* entero fue regalado por Gregorio Walerstein) y que Claudio Brook haría tres papeles, incluidos “el de un jorobado que

---

<sup>66</sup> Los paréntesis son del original.

representa al diablo y el de una ¡vieja!” (García Riera, 1997:186).<sup>67</sup> Esto redundó en menoscabo de la calidad fílmica de *Alucarda. La Hija de las tinieblas*.

### **3.2.2. TRES MUJERES EN LA HOGUERA, 1977**

Durante la década de 1970 se marcaron, con timidez, los inicios del destape –entiéndase desnudos de las actrices más allá del cine de ficheras– del cine mexicano.

El “destape” en imágenes y contenido sexuales, heréticos e, incluso, pornográficos se ha venido expandiendo desde finales de los años sesentas, contando con absoluto derecho en la industria cinematográfica mexicana.

Inscribiéndose en tal tenor es que *Tres Mujeres en la Hoguera* (1977), de Abel Salazar, fue –y continúa siendo– percibida por los espectadores mínimamente de dos maneras contrapuestas; o generándoles aburrimiento antes de llegar a la mitad de la cinta, o generándoles regocijo por cada uno de los personajes del filme.

Es pertinente mencionar que, para la situación aquí expuesta –pese a poderse extrapolar a otros tiempos–, en la cinematografía nacional existían contradicciones políticas; como es el hecho de que el gobierno permitiese producir determinadas películas y cuando éstas estaban listas para ser proyectadas se les condenase a la censura.

La forma velada de censura respecto de *Tres Mujeres en la Hoguera* consistió en permitir su exhibición únicamente los días jueves, viernes y sábados a la medianoche en cinco salas capitalinas; no obstante, y contrario a lo perseguido, la restricción generó morbo, contribuyendo entre las personas a elevar su deseo de verla, lo cual dejó buenas recaudaciones a lo largo de las funciones; al final, y sin mediar explicación alguna, la película fue retirada de cartelera a pesar de que había resultado todo un negocio.

---

<sup>67</sup> Las comillas, las cursivas y los paréntesis son del original.

Axiomáticamente, como en otro momento ha sido señalado, la “congelación” de *Tres Mujeres en la Hoguera* se vio afectada por una actitud moralista, e incluso patriarcal –no obstante que al frente de la RTC estuviera Margarita López Portillo–,<sup>68</sup> del gobierno lopezportillista. A esto se sumaron críticas negativas que tajantemente demandaron mensurativas prohibitivas hacia este filme.

[...] el retorno al congelador de esta cinta es el resultado de una actitud patriarcal de las autoridades correspondientes. Dentro de este marco, no ha faltado, incluso, algún crítico (de alguna manera hay que llamarlo) que haya pedido a gritos el congelamiento de *Tres Mujeres en la Hoguera* porque a “su” cine-juicio representa “lo peor de lo peor” (Vega Alfaro, 1979).<sup>69</sup>

Finalmente, aunque no se pretendió aportar a la censura de la película, fue menester reconocer, por responsabilización y crédito de la misma cinta, que *Tres Mujeres en la Hoguera* fue realizada con una calidad que dista mucho de la excelencia fílmica y que –por lo que se pretende en esta investigación– reduce la exposición del lesbianismo a una cuestión foto-novelesca.

### **3.2.3. ASÍ DEL PRECIPICIO, 2006**

*Así del precipicio* (2006), de Teresa Suárez, ofreció una dinámica diferente en el cine mexicano con la firme intención de romper con lo que en ese entonces se producía en la cinematografía nacional.

La cinta cinematográfica aborda la temática de las preferencias sexuales, y por esta razón estuvo sujeta a la censura por parte de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), quien asignó al filme la clasificación C, es decir que, sólo podría ser vista por personas mayores de veintiún años; negándosele a la

---

<sup>68</sup> El entonces Presidente de México, José López Portillo y Pacheco:

A *Magui* la hizo directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). Escritora que gustaba de mirarse en el espejo de Sor Juana -ganó en 1954 el premio Lanz Duret por su novela *Toña Machetes*-, no sólo mandó encarcelar, injustamente, como se supo más tarde, a los cineastas Carlos Velo y Bosco Arochi, sino que se ufana en público de que hasta al secretario de Gobernación, Jesús Reyes Heróles, “ponía en su lugar” porque “a mí ningún perro me ladra en casa” (Cuellar, 2004). [Las comillas, las cursivas, los guiones y los paréntesis son del original].

<sup>69</sup> Las comillas y los paréntesis son del original.

directora la clasificación por ella solicitada: B-15, que hubiese posibilitado la proyección para un público joven a partir de los quince años.

Por otra parte, es de destacar que, pese a habersele asignado al filme citado una clasificación restrictiva; la propia RTC “sugirió” la edición de ciertas escenas explícitamente sexuales, sobre todo aquellas consideradas como “escenas homosexuales y/o lésbicas” así como por los desnudos femeninos; puesto que, por ejemplo, en Morelia hubo controversia por estos asuntos, aun cuando la cinta ya se encontraba en la clasificación C. También el machismo que se vivía en México fue otra razón para censurar esta película.

Continuando con el punto, la película es acusada de ser trasgresora debido a que presenta modelos de mujeres que se salen de lo socialmente establecido; lo cual, contradictoriamente, al mismo tiempo de tratar de censurarla es más interesante para el espectador.

Cabe señalar que hubo reacciones sensacionalistas y escandalizadas por parte de algunos espectadores y críticos. Ante ello, Teresa Suárez llegó a declarar que la cinta no buscaba criticar ni moralizar.

Al final, para que *Así del precipicio* “viera la luz”, su directora y demás interesados en su proyección se vieron en la necesidad de negociar ciertos aspectos con la RTC, entre ellos que la cinta mantuviese la clasificación C.

Se relaciona el estreno de la película *Así del precipicio* con la aprobación de la controversial *Ley de Sociedad de Convivencia para el Distrito Federal*, donde se legaliza el “matrimonio” entre personas del mismo sexo, ante lo cual mucha gente no estaba de acuerdo.

Por otro lado, vale decir que, para la realización de la película se ejecutó una indagación entre el público con el objetivo de saber si creían conocer sobre sus

preferencias sexuales y la respuesta a esta acción fue que las personas no platicaban de forma libre acerca de su sexualidad, además de que la gente –por lo que toca a las mujeres– no se asumía aún en una relación lésbica, presentando sólo excusas para negar tal posibilidad; y es que, en México el cine-auditorio no ha tenido mucha oportunidad de acceder a filmes nacionales cuyas historias integren personajes lésbicos y homosexuales plenamente asumidos, más allá de esbozos caricaturescos de lo que realmente significa ser lesbiana u homosexual.

#### **3.2.4. NIÑAS MAL, 2007**

La cinta *Niñas Mal* (2007), de Fernando Sariñana, fue el primer filme que produjo la compañía estadounidense Columbia Pictures en México; la idea de la realización de esta película fue hacer cine con un talento local para un mercado local aprovechando que Columbia Pictures contaba –y cuenta– con una infraestructura global que, a la vez, le permitiría proyectar la película más allá de las fronteras mexicanas.

Valga mencionar que *Niñas Mal* se convirtió para el año de su proyección en la cuarta película mexicana más taquillera –sólo por detrás de *El Crimen del padre Amaro*, seguida por *Una película de huevos* y *Un día sin mexicanos*–, recaudando dieciocho millones de pesos el día de su estreno y siendo vista por cuatrocientas quince mil personas en los primeros tres días de su exhibición (Huerta, 2007a).

El filme muestra una diversidad de roles femeninos convencionales vinculados a la identidad de jóvenes mexicanas, donde una “niña mal” es el sólo hecho de ser diferente a lo establecido dentro de una sociedad tradicionalista, aunque problemáticamente<sup>70</sup> compleja<sup>71</sup> para las mujeres –en comparación con los hombres–.

---

<sup>70</sup> La problemática remite a un escenario que causa desagrado o insatisfacción y que, consecuentemente, exige una explicación.

Egolatría absoluta que caracteriza a la chica “fresa” (Heidi), ignorancia y desinterés que identifican a la chava “problema” (Adela), la superficialidad vinculante a la muchacha estudiosa e inteligente pero asexual (Pía), la torpeza desarrollada por la joven distraída (Maribel) y la lesbiana (Valentina) que al salir del closet escandaliza a todos, en realidad la única “niña mal”; son roles que no son aceptados del todo dentro de la sociedad actual; sin embargo, la propuesta de la película es la tolerancia a lo diferente.

### **3.3. ANÁLISIS DE LA ESCENA LÉSBICA Y REPRESENTACIÓN LÉSBICA**

Antes de comenzar con el tema propiamente dicho, vale señalar que una vez que se definieron los conceptos a utilizar, como escena lésbica, lesbianismo y representación; se revisó que cada una de las películas en cuestión contara con la escena y conceptos, cumpliendo con el objetivo.

#### **3.3.1. ALUCARDA. LA HIJA DE LAS TINIEBLAS, 1975**

*Alucarda. La Hija de las tinieblas* (1975) es una película dirigida por Juan López Moctezuma, con trabajo fotográfico de Xavier Cruz, cuyos personajes principales son Alucarda –interpretada por Tina Romero–, Justin –caracterizada por Susana Kamini–, el Padre Lázaro –David Silva– y el Doctor Oschek –Claudio Brook–. Tiene una duración de una hora con diecisiete minutos, distribuidos a lo largo de veintisiete secuencias más una carátula de presentación. La trama está influida por el clima malsano y perverso de las obras de Sade. Justin (nombre, precisamente, de una de las obras más famosas del marqués) vive en un monasterio y recibe la influencia de Alucarda, quien la incita a sostener una relación lésbica con ella.

---

<sup>71</sup> Vale señalar que la complejidad es entendida aquí como un compuesto de elementos similares que interactúan entre sí y entre los que existe una emergencia de propiedades en escala espacio-temporales muy diferentes a las de las interacciones (Miramontes, 2005); o en otras palabras, se puede relacionar a la complejidad con sistemas que se encuentran entre un punto dinámico intermedio entre el orden y el desorden.

Vale aclarar que el tema del lesbianismo no se inscribe en toda la trama de la película, sino que sólo se percibe en tres escenas concretas –que aquí se distinguen mediante su mención numérica–. La ESCENA 1 corresponde a la segunda escena de la tercera secuencia, ésta cuenta con dos escenas, con una duración de setenta y dos segundos, del minuto 6:00 al 7:12 del filme. La ESCENA 2 corresponde a la segunda escena de la sexta secuencia, ésta cuenta con dos escenas, con una duración de ciento treinta y ocho segundos, del minuto 13:13 al 15:31 del filme. La ESCENA 3 corresponde a la sexta escena de la séptima secuencia, ésta cuenta con seis escenas, con una duración de noventa y tres segundos, del minuto 25:50 al 27:23 del filme. El tiempo total sumado de las tres escenas es de trescientos tres segundos, lo que corresponde al 6.56% de la duración temporal de la película.

Por lo que toca a la ESCENA 1, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la cordialidad y la perspicacia. Mientras la cordialidad se manifiesta en el trato recíprocamente amable de Alucarda y Justin al momento de conocerse; por otra parte, la perspicacia se desarrolla en la manera ingeniosa cómo Alucarda intenta atraer la atención de Justin, v. gr. cuando Alucarda le dice a Justin: “¿Sabes cómo se aman las pequeñas criaturas?”.

En cuanto a los aspectos no verbales de la ESCENA 1 los personajes partícipes, Alucarda y Justin, mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante, como cuando Alucarda trae de la parte de arriba una bolsa y la voltea para sacar su contenido, caen diversos objetos a la cama, ésta agarra un objeto y lo sostiene a la altura de su cara, se estira para entregárselo en las manos a Justin, una vez que ya se lo dio se la cierra con sus manos.

Abordando el contexto de la escena citada, se puede mencionar que el lugar donde se desarrolla ésta es una habitación con dos camas individuales, que están

cubiertas por una sábana y tienen una almohada; en medio de la habitación y de frente a Alucarda y a Justin está una ventana del mismo material con el que está hecha la habitación (piedra), la ventana no tiene vidrios ni cortinas.

Continuando con el punto, el ambiente de la escena se presenta de una manera tranquila, limpia y con luz tenue, pues apenas entra un poco de luz a través de la ventana. Se escucha música instrumental estridente en primer plano al inicio de la escena. Por lo que corresponde al vestuario, se destaca que Alucarda porta un vestido largo negro que le cubre desde el cuello hasta debajo de los pies, de manga larga, y trae cabello largo suelto; mientras que Justin porta un vestido largo que le cubre el cuerpo desde el cuello hasta los pies, de color café a cuadros, es de manga larga, y trae el cabello sujeto; esto permite identificar al vestuario de los personajes como casual.

Pasando a tratar la ESCENA 2, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la ansiedad y el miedo. Mientras la ansiedad se manifiesta cuando Alucarda se expresa preocupada al reflexionar sobre la muerte y el amor; por otro lado, el miedo se desarrolla cuando Justin se expresa temerosa al escuchar hablar a Alucarda sobre tales temas.

Concerniente a los aspectos no verbales de la ESCENA 2, igual que en la escena anterior, los personajes partícipes son Alucarda y Justin, ellas mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante, como cuando Justin cierra los ojos y se deja acariciar por Alucarda.

Abordando el contexto de la escena mencionada, el lugar donde se desarrolla ésta es un castillo empolvado con telarañas, con muy poca luz, cerrado y sin ventanas. El ambiente que se presenta es tranquilo, limpio y mínimamente iluminado con luz del sol. Se escucha música instrumental a lo largo de la escena. Por lo que

corresponde al vestuario, se destaca que Alucarda trae la misma vestimenta que en la ESCENA 1; mientras que Justin porta una blusa de cuello alto y de manga larga, falda roja hasta los pies, chaleco corto abierto de color rojo, y trae su cabello sujeto; esto permite identificar nuevamente el vestuario de los personajes como casual.

Pasando a analizar la ESCENA 3, en cuanto a sus elementos verbales, el valor que más veces se presenta es el de la obsesión, ejemplificada en la frase de Alucarda: “¡Mírame, querida Justin!”.

Referente a los aspectos no verbales de la ESCENA 3, igual que en las escenas anteriores, los personajes partícipes son Alucarda y Justin, ellas mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante, como cuando Alucarda, con los ojos cerrados, besa el pecho de Justin de forma muy suave; y, poco a poco, se va aproximando a la parte del pecho que de Justin se encuentra sangrando y se acerca al pezón de la misma.

Abordando el contexto de la escena citada, tanto el lugar como el ambiente donde se desarrolla ésta son exactamente los mismos descritos en la ESCENA 1. Se escucha música instrumental en segundo plano con volumen bajo al inicio de la escena. Por lo que corresponde al vestuario, se destaca que tanto Alucarda como Justin están desnudas, lo que remite a una cuestión de intimidad.

Ahora bien, para identificar la representación lésbica que prepondera en *Alucarda. La Hija de las tinieblas* se ha optado por analizar de manera profunda la ESCENA 3, considerando que es donde se llega a un grado máximo de intimidad entre los personajes en los aspectos verbales, no verbales y de contexto –tal como se puede apreciar a lo largo de las tres escenas antes descritas–.

Así pues, la escena lésbica que se ha ubicado presenta –como en otro instante se ha mencionado– tres componentes: erótico-seductivo (compuesto por cinco fases), afectivo-amoroso y el acto sexual.

Comenzando con el análisis de la escena lésbica, por lo que toca a su componente erótico-seductivo, primeramente, la fase del momento dentro de la ESCENA 3 de *Alucarda. La Hija de las tinieblas* (E3-Alucarda) se observa cuando Alucarda le exige a Justin que la mire, pretendiendo con ello proyectarse en el ser objeto de su amor –Justin– intentando posesionarla; al tiempo que Justin accede a la exigencia de Alucarda no expresando ningún tipo de resistencia frente al actuar de la primera.

Seguidamente, el entorno dentro de la E3-Alucarda se identifica cuando Alucarda expresa: “¡Mírame! ¡Mírame!”, como un mecanismo de dominación sobre Justin, que favorece el que ésta acepte como propia –o de menos no exprese resistencia hacia– la voluntad de Alucarda.

Posteriormente, el misterio dentro de E3-Alucarda se expresa cuando Alucarda mira el seno izquierdo sangrante de Justin, quien está desnuda, previo a besarlo.

Aquí vale mencionar que la personalidad de Alucarda se manifiesta en una actitud obsesiva de dominación y posesión hacia Justin expresada verbalmente en su insistencia porque ésta la mire y completada en la práctica por su besar de la parte del pecho que de Justin se encuentra sangrando y su acercamiento al pezón de la misma; mientras que la personalidad de Justin se manifiesta en una actitud pasiva y de mujer dominada pese a los gritos que de vez en vez emite, los que más que establecerse en un mecanismo mínimo de queja, se perciben como una invitación para que Alucarda continúe poseyéndola, con todo y que la propia Justin se

presente angustiada por el dolor que le genera el que Alucarda esté besando su seno sangrante.

En complemento a lo anterior, vale mencionar que los rasgos físicos sobresalientes de Alucarda son su cabello negro ondulado largo y suelto, sus cejas pobladas, sus ojos cafés, su nariz ancha y de punta redonda, y su tez blanca y natural; mientras que los rasgos físicos sobresalientes de Justin son su cabello castaño rizado largo y suelto, sus cejas delineadas, sus ojos cafés, su nariz recta fina, y su tez blanca y natural.

Pasando a tratar el componente afectivo-amoroso de E3-Alucarda se puede mencionar que –como un tanto ya se había adelantado– los valores que subyacen en la escena lésbica son la obsesión y el culto al cuerpo, manifestados en la insistencia de Alucarda para que Justin la mire y complementada con el hecho de que ambas se encuentren desnudas.

Continuando con el punto, el sentimiento que subyace en E3-Alucarda es la ansiedad de Justin, quien grita cada que Alucarda la besa y abre de manera exorbitante los ojos.

Pasando a abordar el componente del acto sexual de E3-Alucarda; mientras el acto sexual primario es explícito y se manifiesta cuando Alucarda, con los ojos cerrados, besa el pecho de Justin de forma muy suave; y, poco a poco, se va aproximando a la parte del pecho que de Justin se encuentra sangrando y se acerca al pezón de la misma; por otra parte, el acto sexual secundario también es explícito y se manifiesta cuando Alucarda se aproxima a Justin y la besa sacando la lengua, pasándola por los labios de Justin, realizando esto en repetidas ocasiones.

Finalmente, y una vez que se han desarrollado los componentes de la escena lésbica, es posible afirmar que la representación lésbica que se presenta en

*Alucarda. La Hija de las tinieblas* es del tipo del lesbianismo con tintes de ninfomanía, ya que el acto lésbico presente en la interacción comunicativa que se da entre Alucarda y Justin está permeado por el trastorno de la libido de Alucarda manifestado en su obsesión por poseer a Justin, complementada con la no resistencia que la propia Justin mantiene frente a tal hecho, lo que permite a la primera poder encontrar mucho más placer, el cual sin embargo –y recordando que la trama está influida por el clima malsano y perverso de las obras de Sade– se muestra como una enfermedad.

### **3.3.2. TRES MUJERES EN LA HOGUERA, 1977**

*Tres Mujeres en la hoguera* (1977) es una cinta dirigida por Abel Salazar (1917-1995) bajo el trabajo fotográfico de José Ortiz Ramos, cuyos personajes principales son Alex –interpretado por Rogelio Guerra–, Gloria –caracterizada por Maricruz Oliver–, Mane –interpretada por Pilar Pellicer– y Susy –caracterizada por Maritza Olivares–. Cuenta con un tiempo total de duración de una hora con cuarenta y dos minutos, distribuidos a lo largo de veinte escenas más una carátula de presentación. La trama se desarrolla a través de Alex y Mane, quienes invitan a una pareja de mujeres –Gloria y Susy– a pasar una temporada con ellos; en un juego de seducción constante ambas mujeres se ven envueltas en una confabulación de erotismo, traición, ambición, pasión y muerte.

Es importante mencionar que el tema del lesbianismo no se asienta en todo el filme, sino que sólo se percibe en nueve escenas –que aquí se distinguen mediante su mención numérica–. La ESCENA 1 corresponde a la cuarta escena de la primer secuencia –ésta cuenta con siete escenas–, con una duración de treinta y tres segundos –del minuto 8:11 al 8:44 del filme–. La ESCENA 2 atañe a la sexta escena de la primer secuencia –ésta cuenta con siete escenas–, con una duración de

cuarenta y ocho segundos –del minuto 9:00 al 9:48 del filme–. La ESCENA 3 corresponde a la primera escena de la tercera secuencia –ésta cuenta con dos escenas–, con una duración de ciento sesenta y ocho segundos –del minuto 14:12 al 18:00 del filme–. La ESCENA 4 concierne a la segunda escena de la sexta secuencia –ésta cuenta con tres escenas–, con una duración de noventa y cuatro segundos –del minuto 30:43 al 32:17 del filme–. La ESCENA 5 pertenece a la tercera escena de la onceava secuencia –ésta cuenta con tres escenas–, con una duración de cuarenta y cuatro segundos –del minuto 59:26 al 60:00 del filme–. La ESCENA 6 corresponde a la tercera escena de la doceava secuencia –ésta cuenta con tres escenas–, con una duración de sesenta y ocho segundos –del minuto 63:02 al 64:10 del filme–. La ESCENA 7 concierne a la tercera escena de la decimoctava secuencia –ésta cuenta con seis escenas–, con una duración de nueve segundos –del minuto 88:57 al 89:06 del filme–. La ESCENA 8 corresponde a la sexta escena de la decimoctava secuencia –ésta cuenta con seis escenas–, con una duración de cincuenta y cuatro segundos –del minuto 89:19 al 90:13 del filme–. La ESCENA 9 toca a la segunda escena de la decimonovena secuencia –ésta cuenta con ocho escenas–, con una duración de cuatro segundos –del minuto 90:43 al 90:47 del filme–. El tiempo total sumado de las nueve escenas es de quinientos veintidós segundos, lo que corresponde al 8.53% de la duración temporal de la película.

Por lo que toca a la ESCENA 1, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan, de manera paradójica, son la tranquilidad, mostrada en el intento de Gloria por calmar a Susy, y la ansiedad, mostrada en la confusión de la propia Susy por la pesadilla que ha tenido.

En cuanto a los aspectos no verbales de la ESCENA 1 los personajes partícipes, Gloria y Susy, mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante, como cuando Gloria acaricia con todos sus dedos la boca de Susy.

Abordando el contexto de la escena anterior, se puede mencionar que el lugar donde se desarrolla ésta es una habitación que cuenta con una cama grande con cabecera, sábanas y almohadas limpias; brillantes; esquineros de cada lado de la cama, cada uno tiene una lámpara.

Continuando con el punto, el ambiente de la escena se presenta de una manera tranquila, limpia y con luz tenue. Se escucha música de fiesta y murmullos en segundo plano con volumen bajo en toda la escena. Por lo que corresponde al vestuario, se destaca que Gloria porta una bata negra de tirantes; mientras que Susy trae puesta una bata de color azul de cuadros sin manga; esto permite identificar al vestuario de los personajes como íntimo.

Pasando a tratar la ESCENA 2, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la ansiedad y la audacia. Mientras la ansiedad se manifiesta cuando Gloria, por la afección que le tiene a Susy, intenta convencer a ésta para que deje de tomar; por otro lado, la audacia se desarrolla por Susy, ya que se expresa temerariamente frente a Gloria.

Perteneciente a los aspectos no verbales de la ESCENA 2, igual que en la escena antes mencionada, los personajes partícipes son Gloria y Susy, quienes sostienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante, como cuando Gloria acaricia el cabello a Susy.

Abordando el contexto de la escena mencionada, el lugar donde se desarrolla ésta es una habitación que cuenta con una estancia, ante-comedor, una mesa, sillas, en un costado de la habitación se ubica un tocador con espejo, un camastro

de palma (sofá) con cojines, plantas, una mesa redonda a un costado del camastro y encima de ésta se encuentra una botella.

Continuando con el punto, el ambiente de la escena se presenta de una manera tranquila y limpia. Se escucha música de fiesta y murmullos. Por lo que corresponde al vestuario, se destaca que Gloria porta un vestido verde oscuro largo sin manga ni hombros; mientras que Susy trae puesto un pantalón y una blusa blanca en un solo conjunto, la blusa es descubierta de la espalda y en la parte de enfrente es abierta en forma lineal, de esta manera cubre sólo los senos; esto distingue el vestuario de ambas mujeres como casual.

Prosiguiendo con la ESCENA 3, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la ironía, mostrada en la respuesta de Susy: “¿Pues no que te molesta que beba?”, ante el intento de Gloria por congraciarse con ella; el desconcierto, donde mediante la interrogación, Gloria se muestra sorprendida por lo que Susy le llega a decir; y la intransigencia, cuando Gloria responde de manera exaltada ante lo dicho previamente por Susy respecto de Alex.

Relativo a los aspectos no verbales de la ESCENA 3, donde los personajes partícipes nuevamente son Gloria y Susy, aquí se mantiene una interacción cara-cara y un contacto corporal constante, como cuando Gloria acaricia la mano de Susy deslizándola por su pecho de forma suave, lenta y delicada, para poco después, bajar su mano y llegar al abdomen de Susy.

Tratando el contexto de la escena antes señalada, el lugar donde se desarrolla ésta es una habitación que cuenta con una cama grande con cabecera, sábanas y almohadas rosadas y limpias; brillantes; esquineras de cada lado de la cama, cada una tiene una lámpara.

En el mismo sentido, el ambiente de la escena se presenta de una manera tranquila, limpia y con luz tenue. Se escucha música instrumental en segundo plano con volumen bajo en toda la escena. Por lo que corresponde al vestuario, se destaca que Gloria porta una bata de dormir negra con tirantes; mientras que Susy trae puesto un conjunto de short y *top* de color marfil con encaje en la parte del pecho; esto distingue el vestuario de las mujeres como íntimo.

Continuando con la ESCENA 4, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la nostalgia y la certidumbre; se puede ver la nostalgia cuando Mane expresa: “¡Te busqué mucho, sabes! ¡Me hiciste mucha falta!”, ésta recuerda la necesidad que sintió por encontrar a Gloria; mientras que la certidumbre se puede ver cuando también Mane expresa: “¡Pero si es una niña caprichosa! ¿Cómo es posible que tú?”, ésta se expresa segura respecto de la apreciación que tiene de Susy.

Respecto a los aspectos no verbales de la ESCENA 4, donde los personajes partícipes nuevamente son Mane y Gloria, ambas mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante, como cuando se acarician una a la otra, rozando con sus dedos el dorso de sus manos.

Asistiendo al contexto de la escena antes señalada, el lugar donde se desarrolla ésta es un restaurante con mesas redondas, sillas y comensales en todas las mesas. La mesa en donde se encuentran Mane y Gloria tiene un mantel rojo, se puede ubicar a las mujeres en una terraza que cuenta con vista al mar, donde también hay una palma que se observa a la izquierda de éstas.

El ambiente que se presenta en la escena es tranquilo, limpio, aislado, abierto con vista al mar. Se escucha música instrumental en segundo plano con volumen bajo durante la mayor parte de la escena, pasa a primer plano durante los últimos veinte

segundos de ésta. Por lo que atañe al vestuario, se acentúa que Gloria viste un pantalón y blusa de manga corta oscuros, porta un sombrero de palma; y Mane usa un pantalón y una blusa oscura; de esta manera se distingue que el vestuario de ambas es casual.

Continuando con la ESCENA 5, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la conciliación y la certeza; la conciliación se puede ver cuando Mane expresa: “¡Que tontas somos al pelearnos!”, ésta intenta conciliarse con Gloria por la afección que siente hacia ella; mientras que la certeza se ve en el momento en que Gloria expresa: “¡Solamente hay una solución!”, segura respecto de la manera para solucionar el conflicto que tiene con Mane.

En relación a los aspectos no verbales de la ESCENA 5, los personajes sostienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante, como cuando Gloria con sus dos manos agarra las manos de Mane, las cuales se encuentran en su rostro, y las baja a la altura de su barbilla.

Prosiguiendo con el contexto de la escena antes señalada, el lugar donde se desarrolla ésta es una sala, donde hay un sillón amplio con cojines, atrás del respaldo del sillón se encuentra otra sala de menor tamaño, arriba de ésta hay un cuadro. De frente a la sala se encuentra una mesa redonda con diferentes botellas y diversos objetos de vidrio; se puede ver que es un lugar abierto con vista al mar. El ambiente que se presenta en la escena es tranquilo, limpio y cómodo; se puede escuchar música de tipo instrumental de piano en primer plano, y segundo plano sobre todo en acercamientos de la pareja. Referente al vestuario se distingue de la siguiente manera, Mane viste un pantalón de vestir y una blusa de color rosa de manga corta y transparente; mientras que, Gloria lleva consigo un pantalón de vestir,

blusa negra y de manga corta. El vestuario, se puede ver que, se caracteriza por ser casual.

Prosiguiendo con la mención de las escenas, a la que corresponde la ESCENA 6, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la resistencia y la certeza; se puede ver la resistencia cuando Susy expresa: “¡Yo no tengo la culpa de tus celos, ni que te comportes como un novio rechazado!”, Susy se expresa temerariamente frente a Gloria; mientras la certeza también la emite Susy cuando expresa: “¡Las lesbianas son Mane y tú! ¿Crees que no me he dado cuenta que está enamorada de ti?”, Susy se expresa segura respecto de la apreciación que tiene de Mane y Gloria.

En lo que atañe a los aspectos no verbales de la ESCENA 6, se puede ver que Gloria y Susy sostienen una interacción cara-cara, en la cual se remite de forma preferente a los elementos gestuales, en donde se ve como Gloria se muestra sorprendida, ya que se aprecia que ésta abre los ojos más de lo acostumbrado para ella.

Abordando el contexto de la escena mencionada, el lugar donde se desarrolla es una terraza; hay una mesa redonda con diversos objetos, platillos para comer y bebidas, platos, copas y cubiertos. El ambiente se desarrolla de manera tranquila, el lugar se encuentra limpio y no se escuchan sonidos ni ruidos, no se escucha música. Concerniente al vestuario se observa a Gloria con un vestido de color negro largo sin manga; Susy porta un vestido largo de color amarillo con un solo tirante en la parte del hombro derecho; el vestuario se destaca por ser casual.

Pasando a tratar la ESCENA 7, ésta se caracteriza por la ausencia de elementos verbales.

Concerniente a los aspectos no verbales de la ESCENA 7 sólo se encuentra presente una expresión corporal en donde se puede ver a Susy y Mane desnudas, ambas están sentadas en un jacuzzi, y sólo se les ven los senos y parte de las piernas, el resto de su cuerpo está cubierto por agua. Susy le acaricia el pecho a Mane, ambas rozan sus piernas una con la otra, se ve sólo parte de éstas porque lo demás está cubierto con el agua. Respecto a los elementos gestuales ambas expresan hedonismo y furor, se escuchan sus carcajadas al inicio de la escena.

Abordando el contexto de la escena antes mencionada, ésta se desarrolla en un Jacuzzi rústico grande de tabique rojo, con agua. El ambiente se caracteriza por su tranquilidad, limpieza y exposición al aire libre. Se escucha música instrumental sólo al inicio de la escena. En la escena se encuentra una ausencia de vestuario ya que se puede ver que Susy y Mane están desnudas, lo que remite a una cuestión de intimidad.

Pasando a analizar la ESCENA 8, de igual manera se caracteriza por la ausencia de elementos verbales.

Referente a los aspectos no verbales de la ESCENA 8, de la misma forma que en la escena anterior, sólo se encuentra presente una expresión corporal en donde se puede ver a Susy y Mane besándose en la boca. Señalando los elementos gestuales, los rostros de Susy y Mane expresan tranquilidad, más cuando al cerrar los ojos se besan.

Abordando el contexto de la escena citada, tanto el lugar como el ambiente donde se desarrolla es un lugar oscuro, sólo se alcanzan a distinguir los cuerpos de Susy y Mane, y sus rostros con una luz tenue. El ambiente se desenvuelve de forma tranquila, el lugar se encuentra limpio, se puede escuchar música instrumental en la

escena. Por lo que corresponde al vestuario, se destaca que tanto Susy como Mane están desnudas, lo que remite a una cuestión de intimidad.

Pasando a tratar la ESCENA 9, ésta se caracteriza por la ausencia de elementos verbales.

Concerniente a los aspectos no verbales de tal escena sólo se encuentra presente una expresión corporal en donde se puede ver a Mane y Gloria besándose en la boca; están sentadas en la cama acariciando sus cuerpos, una a la otra.

Respecto al contexto de dicha escena es una habitación con una cama grande con cabecera; un lugar limpio; hay sábanas rojas y blancas, y almohadas. El ambiente es tranquilo, limpio y con luz tenue, se puede escuchar música instrumental en la escena. En la escena hay una ausencia de vestuario, ya que se puede ver a Susy y Mane desnudas, lo cual remite a una asunto de intimidad.

Ahora bien, para identificar la representación lésbica que prepondera en *Tres Mujeres en la hoguera* se ha optado por analizar de manera profunda la ESCENA 3, considerando que es donde se llega a un grado de intimidad entre los personajes en los aspectos verbales, no verbales y de contexto –tal como se puede apreciar a lo largo de las nueve escenas antes descritas–.

Así pues, la escena lésbica que se ha ubicado presenta –como en otro instante se ha mencionado– tres componentes: erótico-seductivo (compuesto por cinco fases), afectivo-amoroso y el acto sexual.

Comenzando con el análisis de la escena lésbica, por lo que toca a su componente erótico-seductivo, primeramente, la fase del momento dentro de la ESCENA 3 de *Tres Mujeres en la hoguera* (E3-TMH) se observa cuando Gloria le ofrece una copa a Susy con la intención de congraciarse con esta última y ella acepte o al menos disminuya la resistencia para intimar con la primera.

Por otra parte, el entorno dentro de la E3-TMH se identifica primeramente cuando Susy le expresa a Gloria lo buen anfitrión que es Alex y el gusto que le da que Mane –la esposa de Alex– las haya invitado a su casa, ya que esto en inicio remite a una relación de confianza entre Susy y Gloria que revela o insinúa la posibilidad de que éstas sean pareja; en segundo lugar, el hecho de que las dos estén en un solo cuarto y una sola cama permite que se aprecie la afección que Gloria le tiene a Susy –considerando que la invitada principal de Alex y Mane es Gloria, y ésta bien pudo haberles solicitado habitaciones separadas–.

Prosiguiendo, el misterio dentro de la E3-TMH se expresa en la preocupación que Gloria le hace saber a Susy al advertirle sobre el riesgo a que esta última se expone por mantener comunicación con Alex, más si se considera que éste es esposo de Mane. Aquí la posibilidad de riesgo y la preocupación manifestada en más de una manera por Gloria hacia la persona de Susy, como cuando le dice: “¡No, no me gusta que tomes con exceso!”, contribuyen al desarrollo del componente seductivo al permitirle a Gloria presentarse ante Susy como la mujer en la cual ésta debiese de confiar plenamente.

Aquí conviene señalar que la personalidad de Gloria se manifiesta en una postura constante de preocupación, protección, atención e interés para con Susy al tiempo que la búsqueda de placer vía la detracción que realiza de Alex con el objetivo conseguido de intimar con Susy, observado por ejemplo cuando Gloria de forma consecutiva acaricia con su mano el cuerpo de Susy, hasta llegar a sus piernas de forma lenta, suave y delicada; mientras que la personalidad de Susy se manifiesta en una postura de resistencia discursiva mínima para intimar con Gloria, que en los hechos termina por ceder, no obstante que al final de la escena retire la mano de Gloria de su cuerpo.

Igualmente resulta importante señalar que los rasgos físicos sobresalientes de Gloria son el que ésta tiene cabello corto, emplea un maquillaje tenue que enmarca sus ojos y porta vestimenta íntima consistente en una bata de dormir negra con tirantes; mientras que los rasgos físicos sobresalientes de Susy son el que ésta tiene el cabello largo y porta vestimenta íntima consistente en un conjunto de short y *top* color marfil que le permite destacar su silueta, además –contrario a Gloria– no usa maquillaje.

Abordando el componente afectivo-amoroso, los valores que subyacen en la escena lésbica son la incertidumbre expresada por Gloria cuando ésta le expresa a Susy su preocupación por saber si esta última ha tenido un momento grato; el interés que muestra Susy al decirle a Gloria que le alegra que “Mane te haya invitado”, el cual es acompañado de la audacia que la misma Susy le imprime a la oración: “¡Éste es nuestro primer día y creo que me voy a divertir mucho!”; por otra parte, también se identifican la resistencia e ironía en enunciados como: “¡Déjame, quiero dormir sola!” y “¿Pues no que te molesta que beba?” (Susy a Gloria), respectivamente.

De manera parecida, los sentimientos que subyacen en la escena lésbica son la ansiedad, la incertidumbre y la preocupación expresadas mediante interrogaciones, como cuando Gloria se muestra sorprendida por la reacción de Susy para con ella a partir de advertirle sobre el riesgo a que se expone si continúa relacionándose con Alex; aunque esto se contrapone con la incentives mostrada por la misma Gloria y dirigida hacia Susy en su intento de congraciarse con esta última.

Referente al acto sexual primario, en E3-TMH es tanto explícito como insinuado y se manifiesta cuando Gloria acaricia la pierna de Susy, baja un poco su mano tocando la entrepierna de la segunda haciéndolo de manera lenta y suave, y sólo

con los dedos llega a tocar la parte de la vagina de Susy continuando con el recorrido del cuerpo de ésta, sube la mano llegando al vientre y de nuevo toca el pecho, sólo que esta vez es el otro seno de Susy.

Continuando con el punto, en E3-TMH el acto sexual es tanto insinuado, expresado cuando Susy se encuentra en el sofá recostada con las piernas dobladas en dirección a su propio cuerpo; como explícito, cuando Gloria le acaricia el cabello y la cara a Susy.

Finalmente, y una vez que se han desarrollado los componentes de la escena lésbica, es posible afirmar que la representación lésbica que se presenta en *Tres Mujeres en la hoguera* es del tipo del lesbianismo con tintes de ninfomanía, ya que el acto lésbico presente en la interacción comunicativa que se da entre Gloria y Susy está permeado por el trastorno de la libido de Gloria manifestado en su preocupación constante por saber si Susy ha tenido un momento grato – considerando que Alex y Mane invitaron directamente a Gloria sin inicialmente haber contemplado a Susy–, como estrategia para intimar con Susy; esto se complementa con la personalidad de Susy, quien manifiesta una postura de resistencia discursiva mínima para intimar con Gloria, que en los hechos termina por ceder –no obstante que al final de la escena retire la mano de Gloria de su cuerpo–; lo que permite a Gloria poder encontrar mucho más placer, el cual, sin embargo, más adelante en la trama, termina mostrándose, mediante el reclamo de Susy hacia Gloria: “¡Las lesbianas son Mane y tú!”, como una enfermedad. También otra situación de trastorno evidente se observa en el reclamo que antecede al que previamente se ha hecho mención: “¡Yo no tengo la culpa de tus celos, ni que te comportes como un novio rechazado!”, donde –como ya se ha indicado antes– Susy se expresa temerariamente frente a Gloria.

### **3.3.3. ASÍ DEL PRECIPICIO, 2006**

*Así del precipicio* (2006) es una cinta que contó con la dirección de Teresa Suárez y con el trabajo fotográfico de Jaime Reynoso, en donde los personajes primordiales son Lucía –interpretada por Ana de la Reguera–, Carmen –caracterizada por Gabriela Platas–, Hanna –interpretada por Ingrid Martz– y Sandra –realizada por Anna Ciocchetti–. Cuenta con un tiempo total de duración de una hora con cuarenta minutos, distribuidos a lo largo de doce escenas. La trama se desarrolla cuando, después de una intensa noche de drogas y sexo, Lucía, debido a la vida de excesos que lleva, llega tarde al llamado de un comercial, donde trabaja, y es despedida; Carmen es una artista conceptual que retrasa el término de su obra, pasando día y noche drogándose; Hanna se encuentra en plena crisis matrimonial; mientras Hanna espera convencerse de que el divorcio es realmente lo que quiere, se va a vivir con Lucía y Carmen; Hanna sostiene una relación lésbica con Sandra, a quien conoce cuando esta última va de compras a la joyería donde trabaja la primera.

Cabe señalar que el tema del lesbianismo no se inscribe en todo el filme, sino que sólo se percibe en siete escenas –que aquí se distinguen mediante su mención numérica–. La ESCENA 1 corresponde a la sexta escena de la tercera secuencia –ésta cuenta con seis escenas–, con una duración de sesenta y cuatro segundos –del minuto 25:22 al 26:26 del filme–. La ESCENA 2 atañe a la cuarta escena de la quinta secuencia –ésta cuenta con siete escenas–, con una duración de ciento diecinueve segundos –del minuto 42:29 al 44:28 del filme–. La ESCENA 3 pertenece a la tercera escena de la sexta secuencia –ésta cuenta con catorce escenas–, con una duración de ciento un segundos –del minuto 52:36 al 54:17 del filme–. La ESCENA 4 corresponde a la quinta escena de la séptima secuencia –ésta cuenta con nueve escenas–, con una duración de sesenta y cinco segundos –del minuto 62:59 al 64:04

del filme—. La ESCENA 5 pertenece a la octava escena de la séptima secuencia – ésta cuenta con nueve escenas–, con una duración de ciento ochenta y un segundos –del minuto 67:21 al 70:22 del filme—. La ESCENA 6 concierne a la segunda escena de la novena secuencia –ésta cuenta con once escenas–, con una duración de ochenta y ocho segundos –del minuto 79:55 al 81:23 del filme—. La ESCENA 7 concierne a la tercera escena de la novena secuencia –ésta cuenta con once escenas–, con una duración de ochenta y dos segundos –del minuto 81:24 al 82:46 del filme—. El tiempo sumado total de las siete escenas es de setecientos segundos, lo que corresponde al 11.67% de la duración temporal de la película.

Por lo que toca a la ESCENA 1, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la cordialidad y la certidumbre. La primera se ve al momento que Sandra expresa: “¡Buenas tardes!”, en respuesta Hanna contesta de manera cordial y recíproca al trato que le ha dado Sandra. La segunda se puede ver en el momento que Hanna expresa: “¡A nosotros nos llega en dos semanas! ¿Si quiere le aparto uno?”, asegurándole a Sandra que pronto tendrá el reloj que ésta quiere.

Referente a los aspectos no verbales de la ESCENA 1, los personajes partícipes mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante, como cuando Hanna ve fijamente el rostro de Sandra y después baja poco a poco la mirada hacia el escote de la blusa de ésta y se le queda viendo por un instante; es importante señalar que el contacto corporal se ve presente cuando Sandra le entrega la tarjeta en la mano a Hanna, en tanto que la tarjeta supone una extensión de la corporalidad de Sandra.

Prosiguiendo con el contexto de la escena antes señalada, el lugar donde se desarrolla ésta es una joyería, en la parte superior de la pared se encuentran

diversos exhibidores de cristal y luz, en los cuales se ven diferentes joyas; en el mostrador principal se encuentra Hanna atendiendo, hay una mesa de cristal en forma de medio círculo, en el pasillo lateral que se encuentra a un costado también hay diferentes exhibidores en los cuales se ven joyas. El ambiente es tranquilo, limpio, luz tenue, no se escucha música o algún ruido. Por lo que respecta al vestuario, Sandra viste una blusa negra de manga larga y pantalón negro, y Hanna porta un conjunto de saco y pantalón de color beige y blusa blanca; se distingue el vestuario por ser casual.

Prosiguiendo con la ESCENA 2, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son el interés y la perspicacia; se puede ver el interés cuando expresa Saraly: “¿Has probado mis pasteles?”, ésta manifiesta a Hanna su deseo por saber si esta última ha probado sus pasteles; y la misma Saraly aplica el valor de la perspicacia cuando expresa: “¿Quieres probar?”, tratando de manera ingeniosa realizar un intento de seducir a Hanna.

Concerniente a los aspectos no verbales de la ESCENA 2, se mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante en la forma que consecutivamente Saraly se aproxima al rostro de Hanna en diversas ocasiones de manera sugerente, se tiene un contacto corporal entre ambas de sobremanera ya que se acuestan en la mesa, quedando una encima de la otra, se besan en la boca y se acarician recíprocamente en diferentes partes de sus cuerpos.

Retomando el contexto de la escena antes mencionada, se desarrolla en una cocina en donde se aprecia un comedor, una mesa redonda, flores blancas, persianas, una alacena, un horno y diversos instrumentos de cocina; éste es un lugar cerrado con diferentes cuadros de postres en la pared; la cocina está pintada de color rosa fuerte. El ambiente se desenvuelve de manera tranquila, el lugar es

limpio y con luz tenue, se puede escuchar música instrumental. Por lo que concierne al vestuario, Saraly viste una bata de material delgado de color lila sujeta por una cinta a nivel de la cintura del mismo color que la bata y ropa interior color rosa claro, mientras Hanna porta de igual manera una bata de dormir sin manga con botones en la parte de arriba a la altura del pecho de color lila claro, destacándose así un vestuario íntimo para ambas mujeres.

Continuando con la ESCENA 3, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la cordialidad y la perspicacia, la cordialidad se puede ver cuando Hanna expresa: “¡Aquí está! ¡Es muy bonito, a usted se le va a ver precioso!”, se expresa amablemente hacia Sandra; mientras, se puede ver la perspicacia cuando Sandra enuncia: “¡Eres muy guapa, tienes que aprender a sacarte partido!”, de manera ingeniosa esta continúa tratando de seducir a Hanna.

En cuanto a los aspectos no verbales de la ESCENA 3 se mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal, se puede ver cuando Hanna sonríe de forma muy sutil a Sandra, observa fijamente la boca y los ojos de ésta; igualmente, cuando Sandra se quita el reloj con la mano derecha y se lo entrega en las manos a Hanna.

Retomando el contexto de la escena antes mencionada, se desarrolla en una joyería, en la parte superior de la pared se encuentran diversos exhibidores de cristal y luz, en los cuales se ven diferentes joyas; en el mostrador principal se encuentra Hanna atendiendo, hay una mesa de cristal en forma de medio círculo y sobre la misma un recipiente de cristal con chocolates y un espejo ovalado con soporte, en el pasillo lateral que se encuentra a un costado también hay diferentes exhibidores en los cuales se ven joyas. El ambiente se desarrolla de manera tranquila, el lugar es limpio y con luz tenue. Respecto al vestuario, Hanna viste un saco de manga larga y

pantalón de color beige; Sandra porta una blusa blanca de manga larga y pantalón negro; el vestuario de las dos mujeres se destaca por ser casual.

Por lo que toca a la ESCENA 4, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son lo afable y la perspicacia; lo afable se puede ver cuando Sandra dice: “¡Eres genial! ¡Hace mucho tiempo que no me reía tanto!”, ésta se expresa de manera afectuosa hacia Hanna; la perspicacia se ve cuando Sandra emite: “¡A no ser que haya alguien muy especial con quien compartir mi tiempo!”, de manera sugerente intenta seducir a Hanna.

En cuanto a los aspectos no verbales de la ESCENA 4 se mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal, se puede ver cuando Sandra toma un pedazo de carne con el tenedor y se lo da en la boca a Hanna, abre la boca y come despacio el bocado; mientras come, ésta no deja de ver a los ojos a Sandra; las dos sostienen la mirada por unos momentos.

Referente al contexto de la escena antes mencionada, se desarrolla en un restaurante en el cual hay una mesa cuadrada con un mantel a cuadros esquinada con asientos uno de cada lado, en la parte de arriba hay un espejo en forma rectangular, también se puede ver que hay otras mesas con comensales. En la mesa que comparten Sandra y Hanna hay diversos objetos como platos con comida, copas, cubiertos; cabe mencionar que el lugar es rústico. El ambiente se desenvuelve de manera tranquila, el lugar es limpio y con luz tenue, se puede escuchar música instrumental en primer y segundo plano. Concerniente al vestuario, Hanna viste un saco de manga larga de color rosa y vestido de color blanco, y Sandra viste un vestido estampado de manga corta; esto remite a un vestuario casual.

Prosiguiendo con el análisis de la ESCENA 5, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la cordialidad y el entusiasmo, ambos se ven cuando Hanna menciona: “¡Parece que nos está mirando!”, se expresa de manera amable con Sandra al momento en que ambas están mirando el cuadro de Rubens.

Concerniente a los aspectos no verbales de la ESCENA 5, se mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante en la forma que consecutivamente Sandra y Hanna se ven directamente a los ojos y de sobremanera cuando Sandra deja su copa de vino en la misma mesa y con esa misma mano acaricia el cabello de Hanna, juega con él y se aproxima poco a poco a ella con la boca entreabierta; con la otra mano le acaricia la mejilla y sigue acercándose hasta besarla.

Retomando el contexto de la escena ya mencionada, se desarrolla en una casa, hay un comedor grande con sillas en los costados, enfrente de éste se encuentra un cuadro grande, hay una sala grande con cojines en los extremos. El ambiente se desarrolla de manera tranquila, el lugar es limpio y con luz tenue, se puede escuchar música instrumental en primer y segundo plano. Respecto al vestuario, Hanna viste un vestido de color blanco de manga corta, el vestido tiene un moño con la misma tela y un saco de color rosa, cabello suelto y maquillaje discreto; y Sandra porta un vestido estampado de manga corta, maquillaje discreto, cabello suelto. El vestuario se caracteriza por ser casual.

Por lo que toca a la ESCENA 6, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la ansiedad y la certeza; la ansiedad se aprecia cuando Hanna menciona: “¡Sandra, no está bien lo que estamos haciendo! ¡Yo estoy pasando por una crisis! ¡Creo que a lo mejor vuelvo con Abraham!”, ésta expresa la

preocupación que le genera la posibilidad de mantener una relación sentimental con Sandra; la certeza se puede ver cuando Sandra dice: “¡Quería decirte que te he esperado toda mi vida! ¡Estoy enamorada de ti!”, ésta se expresa segura respecto de lo que siente por Hanna.

En lo que atañe a los aspectos no verbales de la ESCENA 6, se puede ver que los personajes antes mencionados sostienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante en la forma que consecutivamente Sandra y Hanna se miran fijamente a los ojos, y el contacto corporal se puede ver cuando Sandra estira su mano derecha y agarra la mano derecha de Hanna, ambas se agarran las manos.

Refiriéndose al contexto, se desenvuelve en un restaurante, se encuentra una mesa redonda esquinada y a su alrededor hay unos sillones de color marfil, se puede ver que hay otras mesas pero con sillas, se puede ver a los demás comensales, hay lámparas en la parte de arriba, en el fondo se puede ver la barra de bebidas con alguien sirviéndolas. El ambiente se desarrolla de manera tranquila, el lugar es limpio y con luz tenue; en cuestión al vestuario, Hanna porta una blusa de color azul y una falda de color azul, trae el cabello suelto y maquillaje discreto; mientras que Sandra viste una blusa café sin manga, maquillaje discreto, cabello suelto. El vestuario de ambas se distingue por ser casual.

Pasando a tratar la ESCENA 7, ésta se caracteriza por la ausencia de elementos verbales, frases, valores y por consiguiente de efecto comunicativo.

Concerniente a los aspectos no verbales de la ESCENA 7, se puede distinguir porque se mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal, se puede ver cuando Hanna y Sandra se encuentran recostadas en la cama una encima de la otra y el contacto corporal se manifiesta cuando Sandra con la mano derecha sostiene la cabeza de Hanna y con la otra mano acaricia el cuello de la misma, además que en

repetidas ocasiones se puede apreciar cuando ambas se besan de forma suave, también entrelazan sus manos y se ven platicando y riendo.

Por lo que se refiere al contexto, se desarrolla la escena en diversos lugares, como es una cama con y sin almohadas, y un jacuzzi con agua y espuma. El ambiente se desarrolla de manera tranquila, el lugar es limpio y con luz tenue. En toda la escena se escucha música de tipo balada en primer plano. Lo que concierne al vestuario, Hanna y Sandra se encuentran desnudas a la altura del pecho, tapadas con una sábana blanca o con el agua del jacuzzi en donde sólo se pueden ver los pechos de ambas y sus piernas, lo que se distingue como un acto de intimación.

Ahora bien, para identificar la representación lésbica que prepondera en *Así del precipicio* se ha optado por analizar de manera profunda la ESCENA 5 (E5-AP), considerando que es donde se llega a un grado de intimidad entre los personajes en los aspectos verbales, no verbales y de contexto de manera integrada y no parcial – como llega a ocurrir en la ESCENA 7–.

Comenzando con el análisis de la escena lésbica por lo que toca a su componente erótico-seductivo, la fase del momento dentro de E5-AP se observa, primeramente, cuando Sandra halaga el físico de Hanna expresándole que el personaje que dentro de la pintura de Rubens representa a María de Médicis es muy probable que la esté viendo porque: “¡Debe de estar contemplando tu belleza!”; y, en un segundo instante, cuando Hanna acepta de manera atenta el vino que Sandra le ha dado, manifestando lo cómoda que se siente en compañía de Sandra.

A continuación se identifica el entorno cuando Hanna y Sandra ríen y ven detenidamente el cuadro de Rubens, junto con la explicación que Sandra le realiza del mismo para demostrarle a Hanna lo bien informada que está sobre temas de pintura clásica, sobre todo, de la historia que gira entorno a tal cuadro; ya que esto

remite a una relación de confianza, misma que se refuerza con el hecho de que ambas estén tomando vino en la casa de Sandra.

Prosiguiendo con el análisis, el misterio se expresa cuando Sandra le solicita a Hanna que se recoja su cabello, pues esto tiende bajo un valor de seducción sentido por Sandra a que la primera mejore su apariencia consiguiendo con un mínimo cambio que la misma sea más atractiva. Esto, en el discurso, se complementa cuando Sandra le dice a Hanna: “¡Eres preciosa! ¡Tienes unos ojos divinos!” y, en la práctica, cuando Sandra desamarra el moño que tiene el vestido de Hanna, en un intento por desentrañar el misterio que Hanna le significa por la posibilidad de mantener una relación íntima-sexual con ella.

Aquí conviene señalar que la personalidad de Sandra se manifiesta en una postura constante de esmero e interés para con Hanna bajo los constantes intentos por llamar su atención, como son la explicación del cuadro de Rubens, el ofrecimiento de vino y el ofrecimiento de aire acondicionado –como medida para disminuir el calor que Hanna dice sentir–, con el objetivo último conseguido de intimar sexualmente con ella; por otro lado, la personalidad de Hanna se manifiesta en una postura de ingenuidad, entusiasmo y amabilidad para con Sandra, a la que mediante frases cortas como “¡Salud!” y “¡Gracias!” le expresa lo cómoda que se siente en compañía de ella.

Igualmente es importante señalar que los rasgos físicos sobresalientes de Sandra son el que ésta tiene cabello largo y suelto, emplea un maquillaje oscuro que resalta sus facciones, porta un brazalete y un collar que terminan estilizando su figura al centrar la atención en sus manos y el cuello, y trae puesto un vestido estampado de figuras amplias donde el negro es el color principal, lo que termina mostrando a una mujer segura de sí misma; mientras que los rasgos físicos sobresalientes de Hanna

son el que ésta tiene su cabello largo y suelto, emplea un maquillaje tenue, inicialmente porta un saco de color rosa –del que posteriormente se desprende– y un vestido blanco adornado por un moño del mismo color y accesorios poco vistosos, lo que termina acentuando en ella una personalidad ingenua.

Pertencientes ya al componente afectivo-amoroso, valores que subyacen en E5-AP son el hedonismo y la seducción expresados en los halagos que Sandra le realiza a Hanna, como cuando le dice: “¡Seguramente debe de estar mirándote a ti! ¡Debe de estar contemplando tu belleza!”, en relación a la representación de María de Médicis contenida en el cuadro de Rubens; así como cuando le solicita: “¡Con el pelo recogido te has de ver muy bien; a ver, recógetelo!”, y también al señalarle a Hanna: “¡Eres preciosa! ¡Tienes unos ojos divinos!”.

En el mismo sentido, los sentimientos que subyacen en la escena lésbica son la alegría y el entusiasmo expresados en las sonrisas de Hanna y el ánimo por tomar más vino que se establece en justificación para que Sandra y Hanna convivan más tiempo, lo que da a entender que ambas están a gusto.

Pasando a tratar el componente del acto sexual en E5-AP, en esta escena lésbica el acto sexual primario es insinuado en tanto que Sandra desamarra el moño que tiene el vestido de Hanna, mismo que se encuentra a la altura del pecho de ésta; por otra parte, el acto sexual secundario es explícito y se manifiesta cuando Sandra deja su copa de vino en la misma mesa que Hanna y con esa misma mano acaricia el cabello de Hanna, juega con él y se aproxima poco a poco a ella con la boca entreabierta, con la otra mano le acaricia la mejilla y sigue acercándose hasta besarla, además de acariciarle el cuello y jugar con su cabello.

Finalmente, y una vez que se han desarrollado los componentes de la escena lésbica, es posible afirmar que la representación lésbica que se presenta en *Así del*

*precipicio* es del tipo del lesbianismo andrógobo, principalmente –dada la manera como se presenta la película– por lo que respecta a Hanna, ya que ésta da a conocer de manera implícita mediante la frase: “¡Yo estoy pasando por una crisis! ¡Creo que a lo mejor vuelvo con Abraham!” que inicialmente presentó un apetito sexual heterosexual, para posteriormente volverse hacia las mujeres, concretamente hacia Sandra, quien mediante las expresiones no verbales ya señaladas en las siete escenas, sobretodo en E5-AP, y frases como “¡Seguramente debe de estar mirándote a ti! ¡Debe de estar contemplando tu belleza!”, “¡Con el pelo recogido te has de ver muy bien; a ver, recógetelo!” y “¡Eres preciosa! ¡Tienes unos ojos divinos!”, se muestra como persona paciente –en oposición a la pareja matrimonial de Hanna–, lo que además le sirve como estrategia de seducción para cumplir su objetivo de intimar con Hanna.

De manera recíproca –pese a que se muestre mínimamente en la trama–, una parte de la atracción que Sandra siente hacia Hanna estaría motivada por un lesbianismo andrógobo, si se considera que la primera también se encuentra casada, lo que es la base para que luego le exprese a Hanna: “¡Quería decirte que te he esperado toda mi vida! ¡Estoy enamorada de ti!”, donde ésta se expresa segura respecto de lo que siente por Hanna y manifiesta la crisis en la que –al igual que Hanna– está su relación de pareja heterosexual.

#### **3.3.4. NIÑAS MAL, 2007**

*Niñas Mal* (2007), es un film que dirigió Fernando Sariñana, contó con el fotógrafo Chava Cartas, en donde los personajes principales son Adela –caracterizada por Martha Higareda–, Pía –interpretada por Camila Sodi–, Valentina –interpretada por Ximena Sariñana–, Maribel –caracterizada por María Aura– y Heidi –papel desarrollado por Alejandra Hádame–. Cuenta con un tiempo total de duración de una

hora con cuarenta y dos minutos, distribuidos a lo largo de veintiocho escenas. La trama se desarrolla cuando Adela León, una adolescente rebelde, cuyo sueño es ser actriz, debido a su mala conducta es inscrita en la Academia de Maca Rivera, una academia de señoritas; en ésta, Adela conoce a sus compañeras de curso: Pía, una chica genio de la economía que observa el mundo a través de los libros; Valentina, una chica lesbiana que gusta de componer canciones; Maribel, quien es torpe con su cuerpo y está llena de curiosidad sobre el sexo opuesto; Heidi, quien ha decidido que el matrimonio es su meta final en la vida.

El tema del lesbianismo no se inscribe en todo el filme, sino que sólo se percibe en dos escenas –que aquí se distinguen mediante su mención numérica–. La ESCENA 1 corresponde a la tercera escena de la décima quinceava secuencia –ésta cuenta con cuatro escenas–, con una duración de siete segundos –del minuto 38:39 al 38:46 del filme–. La ESCENA 2 pertenece a la segunda escena de la vigésima primera secuencia –ésta cuenta con cinco escenas–, con una duración de veintiocho segundos –del minuto 54:36 al 55:04 del filme–. El tiempo total sumado de las dos escenas es de treinta y cinco segundos, lo que corresponde al 0.55% de la duración temporal de la película.

Por lo que toca a la ESCENA 1, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la ansiedad y el hedonismo; el primero se percibe cuando Valentina expresa: “¡Ya! Tenemos que escoger la canción”, ésta le expresa a Ana la preocupación que siente por atender el pendiente que ambas tienen; mientras, se puede ver la parte hedonista cuando Ana expresa: “¡Si!”, con lo que expresa el placer que le genera la presencia y el estar con Valentina.

Respecto a los aspectos no verbales de la ESCENA 1, se mantienen un contacto corporal y una interacción cara-cara. Esto se puede ver cuando Valentina se

encuentra acostada en la cama junto con Ana, además de estar tapadas completamente de pies a cabeza con cobijas Valentina y Ana se escuchan reír.

Abordando el contexto de la escena antes mencionada, el lugar donde se desarrolla ésta es una habitación, en la cual se encuentra una cama matrimonial; junto a la cama hay dos instrumentos musicales además de un teclado electrónico hacia la derecha y a la izquierda se ubica una guitarra; hay diversos objetos en toda la habitación, como un librero y un póster de mariposas. Se puede escuchar música instrumental. El ambiente se desarrolla de manera tranquila, el lugar es limpio y con luz tenue. En cuestión al vestuario, durante la escena Valentina y Ana dan la impresión de que ambas están desnudas en la cama, ya que sólo las cubren las cobijas de la cama.

Continuando con la ESCENA 2, ésta se caracteriza por la ausencia de elementos verbales, frases, valores, y por consiguiente de efecto comunicativo.

Concerniente a los aspectos no verbales de la ESCENA 2, se mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal, se observa cuando Valentina está en la calle, se acerca a Ana, se le queda viendo a los ojos y ésta besa en la boca a Ana, ambas estiran las manos encontrándose, se acarician las manos y se van caminando por la calle.

Lo que atañe al contexto de la escena antes mencionada, el lugar donde se desarrolla ésta es una habitación con una cama grande y limpia, una cobija naranja, una sábana verde, hay diversos objetos en la habitación como un librero y un póster de mariposas, se puede ver la ventana abierta en donde se asoma Valentina. En la calle está Ana, junto a un carro. Se puede escuchar música instrumental sólo al inicio de la escena y al final. Respecto al vestuario, Valentina porta una camiseta verde de manga larga y una bermuda de mezclilla azul, además de una sudadera

negra; Ana viste una camiseta roja, chamarra negra y una bermuda de mezclilla de color negro; esto presenta su vestuario como casual.

Ahora bien, para identificar la representación lésbica que prepondera en *Niñas Mal* se ha optado por analizar de manera profunda la ESCENA 1, considerando que es donde se llega a un grado de intimidad entre los personajes en los aspectos verbales, no verbales y de contexto –tal como se puede apreciar en las escenas antes descritas–.

Así pues, la escena lésbica que se ha ubicado presenta –como en otro instante se ha mencionado– tres componentes: erótico-seductivo (compuesto por cinco fases), afectivo-amoroso y el acto sexual.

Comenzando con el análisis de la escena lésbica, por lo que toca a su componente erótico-seductivo, primeramente, la fase del momento dentro de la ESCENA 1 de *Niñas Mal* (E1-NM) se observa cuando después de que Valentina le expresa a Ana la preocupación que siente por atender el pendiente que ambas tienen: escoger una canción, esta última le contesta con un “Si” prolongado; lo que, aunado a que las dos estén acostadas en la cama cubiertas completamente por cobijas, termina generando la risa de Valentina.

A continuación se identifica el entorno cuando, mediante las risas tanto de Valentina como de Ana, junto con el hecho de que ambas estén solas en la habitación de Valentina, se termina proyectando una relación de confianza y una situación de enamoramiento.

Prosiguiendo con el análisis, el misterio se expresa cuando Ana se encuentra acostada a un lado de Valentina cubierta de pies a cabeza con las mismas cobijas que cubren a esta última, lo que termina generando una situación de curiosidad

hedonista y de alegría compartida entre ambas jóvenes, que en última instancia se expresa en el “¡Ja, ja, ja!” de Valentina.

Aquí conviene señalar que la personalidad de Valentina se manifiesta en una actitud inicial de preocupación por la música que termina transformándose en alegría y desinhibición proyectada a través de sus risas, expresando el placer que le genera la presencia y el estar con Ana; por otra parte, la personalidad de Ana remite a una joven desinhibida y tendiente a la obtención del placer conseguido por el hecho de estar con Valentina.

Igualmente es importante señalar que los rasgos físicos sobresalientes de Valentina son un rostro natural sin maquillaje, unos dientes blancos y uniformes, y el que tiene cabello corto tipo *flip* de color castaño; mientras que los rasgos físicos de Ana son un rostro natural sin maquillaje y el que tiene cabello negro largo a la altura de los hombros.

Los valores que subyacen en la escena lésbica E1-NM son el hedonismo y la felicidad, y se expresan mediante las risas tanto de Ana como de Valentina, quienes de esta manera se hacen saber mutuamente el placer que les genera la presencia y el estar compartiendo un momento de intimidad.

En el mismo sentido, los sentimientos que subyacen en la escena lésbica son, primeramente, la ansiedad expresada por Valentina por atender la selección de la canción que ella y Ana tienen pendiente; en segundo lugar, la alegría expresada en las risas de Valentina y Ana por estar juntas; y, en última instancia, cierto grado de enamoramiento, proyectado en el hecho de que Ana se encuentre acostada a un lado de Valentina, cubierta de pies a cabeza con las mismas cobijas que cubren a Valentina.

Pasando a tratar el componente del acto sexual en E1-NM, en esta escena lésbica tanto el acto sexual primario como el secundario son insinuados y un tanto explícitos, pues si bien el espectador no alcanza a observar la desnudez en que se encuentran Valentina y Ana, los actos se dan a entender a partir de los movimientos que se realizan con las cobijas estando ambas en la cama.

Finalmente, y una vez que se han desarrollado los componentes de la escena lésbica, es posible afirmar que la representación lésbica que se presenta en *Niñas Mal* es del tipo del lesbianismo glamoroso-sexual, ya que en este tipo de lesbianismo caen algunas mujeres y bastantes adolescentes, como es el caso de Valentina y Ana, quienes mediante las risas tanto de Valentina como de Ana, junto con el hecho de que ambas estén solas en la habitación de Valentina, determina una relación de confianza y una situación de enamoramiento.

Prosiguiendo con el mismo punto, Ana se encuentra acostada a un lado de Valentina cubierta de pies a cabeza con las mismas cobijas que cubren a esta última, lo que termina generando una situación de curiosidad hedonista y de alegría compartida entre ambas jóvenes, que en última instancia se expresa en el “¡Ja, ja, ja!” de Valentina; así, es posible señalar que, éstas, al vivir ambientes donde no hay varones, generan una situación de curiosidad hedonista y de alegría compartida entre ambas, pues este lesbianismo no destruye el apetito sexual heterosexual, considerándose sólo una etapa.

### 3.4. RESUMEN ESQUEMATIZADO DEL CAPÍTULO

Para sintetizar lo expuesto hasta el momento se presenta el siguiente cuadro:

	<i>Alucarda. La Hija de las tinieblas</i>	<i>Tres Mujeres en la hoguera</i>	<i>Así del precipicio</i>	<i>Niñas Mal</i>
<b>UBICACIÓN SITUACIONAL</b>				
<b>Año</b>	1975	1977	2006	2007
<b>Director(a)</b>	Juan López Moctezuma	Abel Salazar	Teresa Suárez	Fernando Sariñana
<b>Fotógrafo(a)</b>	Xavier Cruz	José Ortiz Ramos	Jaime Reynoso	Chava Cartas
<b>Compañía productora</b>	FILMS 75, YUMA FILMS	CONACINE	FIDECINE/ CINEAPOLIS/ AGÁRRATE DEL BARANDAL	COLUMBIA PICTURES PRODUCCIONES MÉXICO
<b>Intérpretes</b>	<b>Alucarda</b> – Tina Romero. <b>Justine</b> – Susana Kamini. <b>Padre Lázaro</b> – David Silva. <b>Doctor Oschek</b> – Claudio Brook.	<b>Alex</b> – Rogelio Guerra. <b>Mane</b> – Pilar Pellicer. <b>Susy</b> – Maritza Olivares. <b>Gloria</b> – Maricruz Oliver.	<b>Lucía</b> – Ana de la Reguera. <b>Carmen</b> – Gabriela Platas. <b>Hanna</b> – Ingrid Martz. <b>Sandra</b> – Anna Ciocchetti.	<b>Adela</b> – Martha Higareda. <b>Pía</b> – Camila Sodi. <b>Valentina</b> – Ximena Sariñana. <b>Maribel</b> – María Aura. <b>Heidi</b> – Alejandra Hádame.
<b>Duración</b>	1: 17 minutos	1: 42 minutos	1: 40 minutos	1: 42 minutos
<b>N° de secuencias</b>	27 secuencias, más carátula de presentación.	20 secuencias, más carátula de presentación.	12 secuencias.	28 secuencias.
<b>Sinopsis de la película</b>	Justine vive en un monasterio y recibe la influencia de Alucarda, quien la incita a sostener una relación lésbica con ella.	Alex y Mane invitan a Gloria y a Susy a pasar una temporada con ellos; y se ven envueltos en seducción, erotismo, traición, ambición, pasión y muerte.	Carmen y Lucía, ven su vida al límite por drogas y sexo; Hanna, quien vive con ellas, sostiene una relación lésbica con Sandra mientras espera convencerse del divorcio.	Adela León es inscrita en una Academia de señoritas; donde conoce a: Pía, una chica genio; Valentina, una lesbiana; Maribel, curiosa sobre el sexo opuesto; y Heidi, cuyo fin es casarse.

	<b><i>Alucarda. La Hija de las tinieblas</i></b>	<b><i>Tres Mujeres en la hoguera</i></b>	<b><i>Así del precipicio</i></b>	<b><i>Niñas Mal</i></b>
<b>Principal crítica</b>	Se le consideró un cliché del cine de horror, sin sentido y sin coherencia, con “vampiras lesbianas” y “posesiones demoníacas” que “rayaban” en el extremo del absurdo.	La “congelación” de <i>Tres mujeres en la hoguera</i> se vio afectada por una actitud moralista, e incluso patriarcal.	Estuvo sujeta a la censura por parte de la RTC, quien la designó clasificación C. Se relaciona su estreno con la aprobación de la Ley de Sociedad de Convivencia para el D. F.	Muestra roles femeninos convencionales vinculados a la identidad de jóvenes mexicanas, donde una “niña mal” es el sólo hecho de ser diferente.
<b>ANÁLISIS EXTENSIVO</b>				
N° de escenas lésbicas	3 escenas	9 escenas	7 escenas	2 escenas
Tiempo total sumado en segundos de las escenas	303 seg.	522 seg.	700 seg.	35 seg.
% en relación a la duración temporal de la película	Corresponde al 6.56 %	Corresponde al 8.53 %	Corresponde al 11.67 %	Corresponde al 0.55 %
<b>Elementos verbales</b>				
Frase ejemplificativa	“¡Mírame! ¡Mírame!”	“¡Las lesbianas son Mane y tú!”	“¡Yo estoy pasando por una crisis! ¡Creo que a lo mejor vuelvo con Abraham!”	“¡Ja, ja, ja!”
Valores	Cordialidad, perspicacia, ansiedad, miedo y obsesión.	Tranquilidad, ansiedad, audacia, ironía, desconcierto, nostalgia, certidumbre, conciliación, certeza y resistencia.	Cordialidad, certidumbre, interés, perspicacia, afabilidad, entusiasmo, ansiedad y certeza.	Ansiedad y hedonismo.

	<b><i>Alucarda. La Hija de las tinieblas</i></b>	<b><i>Tres Mujeres en la hoguera</i></b>	<b><i>Así del precipicio</i></b>	<b><i>Niñas Mal</i></b>
Efecto comunicativo ejemplificativo	Alucarda se proyecta en el ser objeto de su amor – Justin– intentando posesionarla.	Gloria le expresa a Susy su preocupación por saber si esta última ha tenido un momento grato.	Sandra le expresa a Hanna lo grato que le resulta estar con ella.	Ana le expresa el placer que le genera la presencia de y el estar con Valentina.
<b>Elementos no verbales</b>				
Expresión corporal ejemplificativa	Alucarda besa el seno que sangra de Justine y se aproxima a su pezón.	Gloria acaricia las piernas, los senos, la entrepierna y la vagina de Susy.	Sandra acaricia la mejilla y el cabello de Hanna, y la besa en la boca.	Ana y Valentina se encuentran acostadas en la cama cubiertas de pies a cabeza con las mismas cobijas.
Expresión gestual ejemplificativa	Justin grita cada que Alucarda la besa en el seno, abre de manera exorbitante los ojos.	Gloria trata de tener contacto cara-cara, buscando su rostro y ojos de Susy.	Sandra y Hanna se ven fijamente por unos instantes a los ojos.	Valentina y Ana ríen.
<b>Contexto</b>				
Lugar relevante	Habitación	Habitación	Sala	Habitación
Ambiente preponderante	Tranquilo y placentero	Tranquilo y placentero	Tranquilo y placentero	Tranquilo y placentero
Tipo de vestuario	Intimo	Intimo	Casual	Intimo
<b>ANÁLISIS INTENSIVO</b>				
Nº de la escena analizada	3	3	5	1
Tiempo de duración	93 seg.	168 seg.	181 seg.	128 seg.
Sinopsis de la escena	Alucarda ejerce una dominación ante Justin, quien toma una actitud pasiva.	Gloria intenta intimar, y se muestra persistente, preocupada y protectora ante Susy.	Sandra intenta intimar, y se muestra persistente y atenta con Hanna.	Valentina se preocupa por pendientes que tiene con Ana; mientras ésta se muestra hedonista con su compañía.

	<i>Alucarda. La Hija de las tinieblas</i>	<i>Tres Mujeres en la hoguera</i>	<i>Así del precipicio</i>	<i>Niñas Mal</i>
<b>Componente erótico-seductor</b>				
Momento	Posesión.	Intimando en la cama.	Intento de intimar.	Intimando en la cama.
Entorno	Dominación.	Afección.	Relación de confianza.	Situación de enamoramiento.
Misterio	Mirar seno sangrante.	Componente seductor.	Posibilidad de relación íntima-sexual.	Curiosidad hedonista.
Personalidad	Actitudes posesiva y pasiva.	Actitudes posesiva y pasiva.	Actitud persistente.	Actitud desinhibida.
Físico	Cabello largo, rostro natural y complexión delgada para ambas.	Maquillaje acentuado de Gloria y naturalidad de Susy.	Cabello largo, rostro natural y complexión delgada para ambas.	Cabello corto, rostro natural y complexión delgada para ambas.
<b>Componente afectivo-amoroso</b>				
Valores	Obsesión y culto al cuerpo.	Resistencia, ironía e incertidumbre.	Hedonismo y seducción.	Hedonismo y felicidad.
Sentimientos	Ansiedad.	Preocupación.	Alegría y entusiasmo.	Alegría y enamoramiento.
<b>Componente del acto sexual</b>				
Acto sexual primario	Senos y pezones.	Senos, pierna, entrepierna y vagina.	Senos.	Movimientos debajo de las cobijas, en la cama.
Acto sexual secundario	Beso con lengua.	Cabello, cara y beso en la mejilla.	Cabello, cara y beso en la boca.	Movimientos debajo de las cobijas, en la cama.
<b>REPRESENTACIÓN LÉSBICA</b>				
Tipo	Lesbianismo con tintes de ninfomanía.	Lesbianismo con tintes de ninfomanía.	Lesbianismo andrófobo.	Lesbianismo glamoroso-sexual.
Características	Trastorno de la libido.	Trastorno de la libido.	Heterosexual, después lesbianismo.	Sólo una etapa.

## CONCLUSIONES

Abordar la trayectoria fílmica de un país como México no es únicamente una cuestión de diversión intrascendente, sino de un fenómeno comunicativo que desde que tuvo su aparición el 6 de agosto de 1896 ha ido coadyuvando en la construcción de representaciones sociales de la más diversa índole, impactando en los modos de pensar y sentir, más allá de ser parte de las artes del tiempo contemporáneo. El cine ha sido frontera entre el mundo pasado y el mundo presente así como cuestionador y prospector de futuros deseables pero no probables, ni posibles; deseables y posibles; y probables y posibles pero no deseables. Ejemplo de ello es la representación del lesbianismo en el cine mexicano.

En este documento se ha hablado de cine, entrando a la popularmente denominada “fábrica de sueños” para mostrar épocas constitutivas de la cinematografía nacional y el estado en que se encuentran las mujeres en tanto directoras al interior del medio para mostrar luego cómo se ha invisibilizado la expresión de las lesbianas en tanto individuos que buscan la reivindicación de sus derechos.

Después de tratar el cine nacional y lésbico mexicano, como espectáculo y como industria, se ha puesto énfasis en realizar un sucinto recorrido histórico por los avatares que ha cursado el movimiento lésbico mexicano, como la avanzada de una nueva cultura de respeto a la diversidad sexual y la exigibilidad del derecho al pleno goce de la preferencia e identidad sexual, no obstante la presencia siempre latente o explícita de resistencias.

De seguida, y siendo punto nodal de la investigación aquí desarrollada bajo una metodología cualitativa, se ha entendido a las lesbianas como mujeres que se relacionan erótica, seductiva, afectiva y amorosamente mediante un acto sexual con

otras mujeres. A partir de tal entendido es que se realizó el análisis de los filmes mexicanos *Alucarda*, *La Hija de las tinieblas*, *Tres Mujeres en la hoguera*, *Así del precipicio* y *Niñas Mal* con miras a develar el tipo de representación lésbica subyacente en estos productos comunicativos.

Queriendo realizar una investigación sustanciosa y clara, pero no un trabajo que generase hastío, es que se ha abordado brevemente el origen del cine a nivel mundial, señalando que su surgimiento formal está datado el 28 de diciembre de 1895. Esto ha servido como antecedente para ubicar temporalmente el origen formal del cine mexicano, considerando al Presidente Porfirio Díaz como uno de sus primeros espectadores e, inclusive, actores.

Entrando en materia, se ha establecido que la cinematografía mexicana ha pasado por tres grandes etapas: clásica, moderna y posmoderna.

Al momento de abordar el cine clásico se han incluido en esta etapa tanto los orígenes como la llamada *Época de Oro*.

Respecto de los orígenes de la cinematografía mexicana se ha hecho mención de que las películas eran denominadas como “vistas”; los pioneros en este rubro fueron 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; si bien las primeras vistas recibieron críticas positivas, también hubo señalamientos negativos hacia las proyecciones.

También se ha expuesto cómo durante el Porfiriato la cinematografía mexicana fue símbolo de la modernidad, donde se resaltó primeramente la opulencia de las clases privilegiadas para posteriormente dar prioridad a otro tipo de fenómenos. Al término de la época de Díaz, otras voces y sucesos comenzaron a ser referentes

para la cinematografía mexicana, principalmente lo que atañía a la Revolución Mexicana, aunque los resultados cinematográficos no fueron del todo favorables.

Sin embargo, los avances para que la cinematografía pudiera tener futuro se dieron con bastante velocidad. La incorporación del sonido en las películas ayudó a consolidar tal futuro; fue un cambio técnico y, para el caso mexicano, una oportunidad de desarrollo para la industria nacional. El primer intento de cine sonoro en México se dio en junio de 1912.

Ya para la década de los treinta del siglo XX, la industria cinematográfica en México comenzó su proceso de consolidación. En 1930 con *Más fuerte que el deber* de Raphael J. Sevilla se presentó la primera película sonora mexicana con sonido grabado en disco sincronizado con la imagen. Para 1931 se comenzó con los trabajos del primer largometraje mexicano con sistema óptico de sonido; se trató de *Santa*, adaptación de la novela de Federico Gamboa, realizada por el actor y director español Antonio Moreno; su estreno fue en 1932.

Para la década de 1940 se inició la denominada *Época de Oro del cine mexicano*, donde se favoreció a la industria cinematográfica mexicana que consiguió una producción estable –con un promedio de 75 películas al año– que se exhibió con éxito en toda América Latina. Se destacó para 1952 la presentación de la primera película mexicana a color: *Robinson Crusoe*, dirigida por el español Luis Buñuel; y, un año antes, para 1949, la Ley de la Industria Cinematográfica, donde se contempló la creación de una Dirección General de Cinematografía.

Para la década de 1950 se inició la crisis del cine mexicano, con producciones de deficiente calidad, poca confianza por parte de los inversionistas y un público que comenzaba a prestar mayor atención a lo que la televisión le mostraba.

La *Época de Oro* –y con ello la etapa del cine clásico– expresó su declive mediante tres eventos de distinta índole; a saber, en la dimensión simbólica, la muerte del actor Pedro Infante ocurrida el 15 de abril de 1957; en la dimensión económica, también en 1957, el cierre definitivo de tres de los estudios cinematográficos más importantes del país: Tepeyac, CLASA Films Mundiales y Azteca; y en la dimensión institucional, la decisión tomada en 1958 por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas de suspender la entrega del Ariel – misma que se reanudó en 1972–.

Pasando a tratar la etapa del cine moderno, se pudo apreciar nítidamente un período de decadencia de la cinematografía nacional; la década de los sesenta del siglo XX marcó tal situación, aunque también permitió el surgimiento del cine independiente en el país, manifestado en el trabajo de directores como Arturo Ripstein (1943), Felipe Cazals (1937), Juan López Moctezuma (1929-1995) y Abel Salazar (1917-1995). También destacaron los trabajos emergidos del CUEC.

Por otra parte, el nivel de censura, que ya se había hecho presente desde la etapa anterior, aumentó; películas como *La Sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho y *Rosa Blanca* (1960) de Roberto Gavaldón estuvieron sujetas a un enérgico proceso censor.

En definitiva, el cine moderno mexicano puede ser ubicado desde principios de la década de los sesenta del pasado siglo XX hasta la conclusión del gobierno salinista y el inicio del zedillista durante los años noventa del mismo siglo, donde la cinematografía nacional sobrevivió a un sexenio más, en espera de elementos que le permitiesen resurgir al nivel técnico y artístico que en otros tiempos había expresado.

Llegando a la etapa posmoderna, misma que prevalece hasta nuestros días, si bien la cinematografía mexicana había sobrevivido al abandono sistemático gubernamental del período salinista, todavía tendría que hacer frente al poco interés que se le prestó durante la presidencia de Ernesto Zedillo (1994-2000).

Al final, tratando de remediar la situación anterior es que el cine mexicano ha experimentado un auge en su producción y un éxito comercial a nivel nacional e internacional que, más que entenderse como un *nuevo cine mexicano*, se ha presentado como una industria diversa, en donde tienen cabida diferentes miradas y maneras de acercarse al hecho cinematográfico, mismo que se caracteriza por una nueva calidad en su producción; donde, si bien hay que hacerle un constante reconocimiento a todos los actores y las actrices –entendiendo el término en el sentido más amplio– que se involucran de manera loable en el proceso de la cinematografía mexicana; por otra parte, hay que estar al pendiente del apoyo exiguo que la industria fílmica ha recibido de parte del Estado mexicano, pese a mostrar síntomas de mejoría, y a los continuos intentos de censura institucional que han privado en este ámbito.

Pasando a otro punto, y después de realizar tal travesía por la historia del cine mexicano, se ha atendido la cinematografía mexicana lésbica, donde se ha verificado como antecedente que el número de películas dirigidas por mujeres es exiguo, sólo sesenta y cinco hasta el primer cuatrimestre de 2013; luego que, prácticamente, no existe una cinematografía mexicana que pueda caracterizarse como lésbica, sólo cinco películas abordan de manera explícita esta temática, y no como eje principal, sino como cuestión secundaria: *El Deseo en otoño* (1972), de Carlos Enrique Taboada; *Alucarda. La Hija de las tinieblas* (1975), de Juan López

Moctezuma; *Tres Mujeres en la hoguera* (1977), de Abel Salazar; *Así del precipicio* (2006), de Teresa Suárez; y *Niñas Mal* (2007), de Fernando Sariñana.

Categoricamente, una de las principales conclusiones a las que se llega es que, si el panorama de la cinematografía nacional se presenta como pesimista para las mujeres en general, por lo que concierne a las mujeres lesbianas éste es todavía peor; al presentarse tan exiguo número de filmes, se termina estableciendo un proceso de invisibilización de un grupo que continua esforzándose por el reconocimiento de sus derechos, sobre todo el de manifestarse sin represión alguna, y el cine en México es uno de los medios de expresión por antonomasia.

Lo anterior se agrava, aunque también se presenta como marco para comprender la situación antes expuesta, al atender la parte activista del movimiento lésbico –sin realizar necesariamente una historiografía del mismo–, pues éste se ha encontrado soslayado en buena parte por el feminismo heterosexual y más aun por la sociedad hegemónicamente masculina. A esto se suman las propias contrariedades y problemas que el movimiento lésbico ha tenido para poder definirse como tal.

Profundizando en el caso, se ha observado como, primeramente, la situación de las lesbianas en México antes de que éste se instituyera como Estado se caracterizó por una situación de invisibilización o, en el peor de los casos, la denostación y el castigo público para con este sector de la población.

En segundo lugar, ahora dentro del contexto del período posterior a la Independencia de México, se ha expuesto cómo la situación desfavorable de las lesbianas no cambió en absoluto, incluso para este tiempo el vituperio aumentó.

En tercer lugar, se ha mostrado como el panorama anterior se mantuvo inalterable hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando el movimiento lésbico mexicano se presentó conjugado con el movimiento gay en 1971; destacando que en 1977 nació la primera agrupación de lesbianas denominada Lesbos –desintegrándose en 1979–.

Y no obstante la visión pesimista que pudiese permear la situación, con todo y contrariedades, en cuarto lugar se ha mostrado como la década de 1980 se presentó al final de manera positiva en la búsqueda que las lesbianas hicieron por el reconocimiento de sus derechos y la organización para la defensa de los mismos.

En el mismo sentido se ha verificado cómo a partir de la década de 1990, el movimiento lésbico mexicano logró ir ganando espacios de reconocimiento y reivindicación de sus derechos, resaltando, entre otros aspectos, que durante 2003 se realizó la Primera Marcha Lésbica, la cual llegó al Zócalo capitalino; a la par que, durante este año se aprobó la *Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación*, así como que, como consecuencia de la *Ley de Sociedad de Convivencia para el Distrito Federal* –publicada en la Gaceta Oficial del Distrito Federal el 16 de noviembre de 2006– el jueves 11 de marzo de 2010 se efectuó en la Ciudad de México el primer “matrimonio” entre lesbianas; y para el 12 de febrero del 2011 se efectuó el primer registro al Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) de la beneficiaria de una pareja lésbica.

También se ha reflexionado cómo en el 2012 –y parte de lo andado en el 2013– el movimiento lésbico mexicano se presenta de una manera cohesionada, no desconociendo los problemas que ha tenido –tiene y tendrá– para poder definirse como movimiento social.

Finalmente se ha realizado el análisis de las películas seleccionadas, empezando por su correspondiente ubicación situacional, expresada de manera narrativa, considerando sus circunstancias en un marco de tiempo y espacio, explicando las relaciones de sus componentes básicos, o en otras palabras, quién fue su director, en qué circunstancias fue llevado a cabo el rodaje –o la producción entendida en sentido amplio– y cuáles fueron algunas de las críticas recibidas en la época de su inicial proyección al público. En este punto se ha podido observar que las críticas fueron preponderantemente negativas, precisamente por abordar la temática lésbica, aunque no haya sido éste su tenor principal –de las películas, no de las críticas–.

Prosiguiendo, puesto que como ya se ha mencionado, el tema del lesbianismo no se inscribe en todas las tramas de las películas, sino en escenas concretas, se ha llevado a cabo un trabajo de identificación de las mismas, a las que se les ha realizado un análisis extensivo considerando las categorías de los elementos verbales, los elementos no verbales y el contexto. Grosso modo, los resultados del análisis extensivo han sido los siguientes:

1. *Alucarda. La Hija de las tinieblas* tiene una duración de una hora con diecisiete minutos, distribuidos a lo largo de veintisiete secuencias más una carátula de presentación. La trama está influida por el clima malsano y perverso de las obras de Sade. Justin (nombre de una de las obras más famosas del marqués) vive en un monasterio y recibe la influencia de Alucarda, quien la incita a sostener una relación lésbica con ella. La película maneja tres escenas lésbicas cuyo tiempo total sumado es de trescientos tres segundos, lo que corresponde al 6.56% de la duración temporal de la película. Por lo que toca a la ESCENA 1, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la cordialidad y la perspicacia.

En cuanto a los aspectos no verbales de la ESCENA 1 los personajes partícipes, Alucarda y Justin, mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante. Pasando a tratar la ESCENA 2, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la ansiedad y el miedo. Concerniente a los aspectos no verbales de la ESCENA 2, igual que en la escena anterior, los personajes partícipes son Alucarda y Justin, ellas mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante. Pasando a analizar la ESCENA 3, en cuanto a sus elementos verbales, el valor que más veces se presenta es el de la obsesión. Referente a los aspectos no verbales de la ESCENA 3, igual que en las escenas anteriores, los personajes partícipes son Alucarda y Justin, ellas mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante.

2. *Tres Mujeres en la hoguera* (1977) cuenta con un tiempo total de duración de una hora con cuarenta y dos minutos, distribuidos a lo largo de veinte escenas más una carátula de presentación. La trama se desarrolla a través de Alex y Mane, quienes invitan a una pareja de mujeres –Gloria y Susy– a pasar una temporada con ellas; en un juego de seducción constante ambas mujeres se ven envueltas en una confabulación de erotismo, traición, ambición, pasión y muerte. La película maneja nueve escenas lésbicas cuyo tiempo total sumado es de quinientos veintidós segundos, lo que corresponde al 8.53% de la duración temporal de la película. Por lo que toca a la ESCENA 1, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan, de manera paradójica, son la tranquilidad y la ansiedad. En cuanto a los aspectos no verbales de la ESCENA 1 los personajes partícipes, Gloria y Susy, mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal

constante. Pasando a tratar la ESCENA 2, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la ansiedad y la audacia. Perteneciente a los aspectos no verbales de la ESCENA 2, los personajes partícipes son Gloria y Susy, quienes sostienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante. Prosiguiendo con la ESCENA 3, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la ironía, el desconcierto y la intransigencia. Relativo a los aspectos no verbales de la ESCENA 3, donde los personajes partícipes nuevamente son Gloria y Susy, aquí se mantiene una interacción cara-cara y un contacto corporal constante. Continuando con la ESCENA 4, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la nostalgia y la certidumbre. Respecto a los aspectos no verbales de la ESCENA 4, donde los personajes partícipes nuevamente son Mane y Gloria, ambas mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante. Continuando con la ESCENA 5, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la conciliación y la certeza. En relación a los aspectos no verbales de la ESCENA 5, los personajes sostienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante. Prosiguiendo con la mención de las escenas, a la que corresponde la ESCENA 6, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la resistencia y la certeza. En lo que atañe a los aspectos no verbales de la ESCENA 6, se puede ver que Gloria y Susy sostienen una interacción cara-cara. Pasando a tratar la ESCENA 7, ésta se caracteriza por la ausencia de elementos verbales. Concerniente a los aspectos no verbales de la ESCENA 7 sólo se encuentra presente una expresión corporal en donde

se puede ver a Susy y Mane desnudas. Pasando a analizar la ESCENA 8, de igual manera se caracteriza por la ausencia de elementos verbales. Referente a los aspectos no verbales de la ESCENA 8, de la misma forma que en la escena anterior, sólo se encuentra presente una expresión corporal en donde se puede ver a Susy y Mane besándose en la boca. Pasando a tratar la ESCENA 9, ésta se caracteriza por la ausencia de elementos verbales. Concerniente a los aspectos no verbales de tal escena sólo se encuentra presente una expresión corporal en donde se puede ver a Mane y Gloria besándose en la boca.

3. *Así del precipicio* (2006) cuenta con un tiempo total de duración de una hora con cuarenta minutos, distribuidos a lo largo de doce escenas. La trama se desarrolla cuando, después de una intensa noche de drogas y sexo, Lucía, debido a la vida de excesos que lleva, llega tarde al llamado de un comercial, donde trabaja, y es despedida; Carmen es una artista conceptual que retrasa el término de su obra, pasando día y noche drogándose; Hanna se encuentra en plena crisis matrimonial; mientras Hanna espera convencerse de que el divorcio es realmente lo que quiere, se va a vivir con Lucía y Carmen; Hanna sostiene una relación lésbica con Sandra, a quien conoce cuando esta última va de compras a la joyería donde trabaja Hanna. La película maneja siete escenas lésbicas cuyo tiempo sumado total es de setecientos segundos, lo que corresponde al 11.67% de la duración temporal de la película. Por lo que toca a la ESCENA 1, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la cordialidad y la certidumbre; referente a los aspectos no verbales, los personajes partícipes mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante. Prosiguiendo con la ESCENA 2,

en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son el interés y la perspicacia; concerniente a los aspectos no verbales, se mantiene una interacción cara-cara y un contacto corporal constante. Continuando con la ESCENA 3, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la cordialidad y la perspicacia; en cuanto a los aspectos no verbales, se mantiene una interacción cara-cara y un contacto corporal. Por lo que toca a la ESCENA 4, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son lo afable y la perspicacia; en cuanto a los aspectos no verbales, se mantiene una interacción cara-cara y un contacto corporal. Prosiguiendo con el análisis de la ESCENA 5, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la cordialidad y el entusiasmo; concerniente a los aspectos no verbales, se mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante. Por lo que toca a la ESCENA 6, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la ansiedad y la certeza; en lo que atañe a los aspectos no verbales, se puede ver que los personajes sostienen una interacción cara-cara y un contacto corporal constante. Pasando a tratar la ESCENA 7, ésta se caracteriza por la ausencia de elementos verbales, frases, valores y por consiguiente de efecto comunicativo; concerniente a los aspectos no verbales de la ESCENA 7, se mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal.

4. *Niñas Mal* (2007) cuenta con un tiempo total de duración de una hora con cuarenta y dos minutos, distribuidos a lo largo de veintiocho escenas. La trama se desarrolla cuando Adela León, una adolescente rebelde, cuyo sueño es ser actriz, debido a su mala conducta es inscrita en la Academia de Maca

Rivera, una academia de señoritas; en ésta, Adela conoce a sus compañeras de curso: Pía, una chica genio de la economía que observa el mundo a través de los libros; Valentina, una chica lesbiana que gusta de componer canciones; Maribel, quien es torpe con su cuerpo y está llena de curiosidad sobre el sexo opuesto; Heidi, quien ha decidido que el matrimonio es su meta final en la vida. La película maneja sólo dos escenas lésbicas cuyo tiempo total sumado es de treinta y cinco segundos, lo que corresponde al 0.55% de la duración temporal de la película. Por lo que toca a la ESCENA 1, en cuanto a sus elementos verbales, los valores que más veces se presentan son la ansiedad y el hedonismo; respecto a los aspectos no verbales, se mantienen un contacto corporal y una interacción cara-cara. Continuando con la ESCENA 2, ésta se caracteriza por la ausencia de elementos verbales, frases, valores y por consiguiente de efecto comunicativo; concerniente a los aspectos no verbales de la ESCENA 2, se mantienen una interacción cara-cara y un contacto corporal.

Para continuar con el trabajo de identificación de la representación lésbica que prepondera en cada una de las películas aquí estudiadas, se optó por analizar de manera intensiva una escena lésbica de cada uno de los filmes en cuestión, considerando para la elección de tales escenas que en éstas sea donde se llega a un grado profundo de intimidad entre los personajes en los aspectos verbales, no verbales y de contexto. Las escenas analizadas han sido:

- La ESCENA 3 de *Alucarda. La Hija de las tinieblas*.
- La ESCENA 3 de *Tres Mujeres en la hoguera*.
- La ESCENA 5 de *Así del precipicio*.
- La ESCENA 1 de *Niñas Mal*.

Se ha realizado el análisis intensivo de las escenas aludidas, observando que no existe aun un filme mexicano que construya una representación lésbica más allá de su inclusión dentro de temáticas generales, además de que tal representación aun está permeada por cuestiones preponderantemente relacionadas con la sexualidad y no con otros aspectos como pudiese ser la cotidianidad de las lesbianas en tanto sujetos de derechos. Esto se constató al momento en que el análisis intensivo llevado a cabo en esta investigación sólo se pudo realizar una vez que se identificaron escenas de contenido lésbico y no tramas completas; aunque, vale aclarar que en esta investigación el material y la búsqueda del mismo se enfocó en aquellos largometrajes de ficción que forman parte de la cinematografía comercial nacional, dejando de lado los documentales –donde sí es posible encontrar mayor material que aborde la temática lésbica– así como los cortometrajes, mayormente ligados a festivales, que implican un público especializado y no a la gente común que atiende el primer tipo de cine.

Una vez que se han desarrollado los componentes de las escenas lésbicas, se ha examinado qué tipo de representación lésbica se presenta en los filmes estudiados. Los resultados han sido los siguientes:

1. La representación lésbica que se presenta en *Alucarda. La Hija de las tinieblas* es del tipo del **lesbianismo con tintes de ninfomanía**, ya que el acto lésbico presente en la interacción comunicativa que se da entre Alucarda y Justin está permeado por el trastorno de la libido de Alucarda manifestado en su obsesión por poseer a Justin, complementada con la no resistencia que la propia Justin mantiene frente a tal hecho, lo que permite a la primera poder encontrar mucho más placer, el cual sin embargo –y recordando que la trama

está influida por el clima malsano y perverso de las obras de Sade– se muestra como una enfermedad.

2. La representación lésbica que se presenta en *Tres Mujeres en la hoguera* es del tipo del **lesbianismo con tintes de ninfomanía**,<sup>72</sup> ya que el acto lésbico presente en la interacción comunicativa que se da entre Gloria y Susy está permeado por el trastorno de la libido de Gloria manifestado en su preocupación constante por saber si Susy ha tenido un momento grato – considerando que Alex y Mane invitaron directamente a Gloria sin inicialmente haber contemplado a Susy–, como estrategia para intimar con Susy; esto se complementa con la personalidad de Susy, quien manifiesta una postura de resistencia discursiva mínima para intimar con Gloria, que en los hechos termina por ceder –no obstante que al final de la escena retire la mano de Gloria de su cuerpo–; lo que permite a Gloria poder encontrar mucho más placer, el cual, sin embargo, más adelante en la trama, termina mostrándose, mediante el reclamo de Susy hacia Gloria: “¡Las lesbianas son Mane y tú!”, como una enfermedad.
3. La representación lésbica que se presenta en *Así del precipicio* es del tipo del **lesbianismo andróbico**,<sup>73</sup> principalmente –dada la manera como se presenta la película– por lo que respecta a Hanna, ya que ésta da a conocer de manera implícita mediante la frase: “¡Yo estoy pasando por una crisis! ¡Creo que a lo mejor vuelvo con Abraham!” que inicialmente presentó un

---

<sup>72</sup> Lesbianismo con tintes de ninfomanía. Aquí, la mujer desarrolla una relación lésbica movida vehementemente por el trastorno de su libido que no queda satisfecho en sus relaciones con los hombres; practican también el sexo con mujeres, puesto que con éstas pueden encontrar mucho más placer. Este tipo de representación se designa como lesbianismo con tintes de ninfomanía –y en cierta forma, es presentada como una enfermedad, un desequilibrio mental o en casos extremos como una posesión perversa–.

<sup>73</sup> Lesbianismo andróbico. Remite a mujeres que, aun presentando inicialmente un apetito sexual heterosexual, posteriormente se vuelven hacia las mujeres como consecuencia de una excesiva impaciencia masculina en la relación de la copula corporal, que no les permite alcanzar placer en la misma –lo que sí consiguen en la relación lésbica.

apetito sexual heterosexual, para posteriormente volverse hacia las mujeres, concretamente hacia Sandra, quien mediante expresiones no verbales y frases como: “¡Seguramente debe de estar mirándote a ti! ¡Debe de estar contemplando tu belleza!”, “¡Con el pelo recogido te has de ver muy bien; a ver, recógetelo!” y “¡Eres preciosa! ¡Tienes unos ojos divinos!”, se muestra como persona paciente –en oposición a la pareja heterosexual de Hanna–, lo que además le sirve como estrategia de seducción para cumplir su objetivo de intimar con Hanna. Igualmente, de manera recíproca –pese a que se muestre mínimamente en la trama–, una parte de la atracción que Sandra siente hacia Hanna está motivada por un **lesbianismo andrófobo**, si se considera que la primera también se encuentra casada, lo que es la base para que luego le exprese a Hanna: “¡Quería decirte que te he esperado toda mi vida! ¡Estoy enamorada de ti!”, donde ésta se expresa segura respecto de lo que siente por Hanna y manifiesta la crisis en la que –al igual que Hanna– está su relación de pareja heterosexual.

4. La representación lésbica que se presenta en *Niñas Mal* es del tipo del **lesbianismo glamoroso-sexual**,<sup>74</sup> ya que en este tipo de lesbianismo caen algunas mujeres, sobre todo jóvenes, como es el caso de Valentina y Ana, quienes mediante las risas tanto de Valentina como de Ana, junto con el hecho de que ambas estén solas en la habitación de Valentina, se determina una relación de confianza y una situación de enamoramiento. Prosiguiendo con el mismo punto, Ana se encuentra acostada a un lado de Valentina cubierta de pies a cabeza con las mismas cobijas que cubren a esta última, lo

---

<sup>74</sup> Lesbianismo glamoroso-sexual. En esta representación se insertan los casos principalmente de mujeres jóvenes, cuando viviendo en circunstancias donde no hay varones y habiendo experimentado una relación erótica-seductiva, afectiva-amorosa y mediante un acto sexual con otra mujer, esto no destruye el apetito sexual heterosexual de dichas mujeres.

que termina generando una situación de curiosidad hedonista y de alegría compartida entre ambas jóvenes, que en última instancia se expresa en el “¡Ja, ja, ja!” de Valentina; así, es posible señalar que, éstas, al vivir ambientes donde no hay varones, generan una situación de curiosidad hedonista y de alegría compartida entre ambas; pues este lesbianismo, no destruye el apetito sexual heterosexual, considerándose sólo una etapa.

Ahora bien, pensando un poco sobre el interés que como investigadora tuvo quien aquí escribe para emprender esta tesis, vale mencionar que esperaba encontrar en primera instancia un número más amplio de películas que abordaran la temática del lesbianismo y en segundo lugar esperaba que en dichas películas estuviera presente una representación de lesbianismo como un sujeto de derechos y de reconocimiento, y no una representación denostativa de lesbianismo en la mayoría de los casos.

Durante el trabajo recepcional, al ver –en el proceso de análisis– un número exiguo de películas lésbicas nacionales, reflexioné acerca de, ¿si era posible entender los cambios cinematográficos sin contextualizar las modificaciones sociales y culturales, refiriéndome obviamente al movimiento lésbico gay? La respuesta fue un rotundo no.

Aunque, y en el otro extremo, si bien se considerase la importancia del contexto y, sobre todo, la lucha organizada que ha tenido el movimiento lésbico en México, ¿qué no debería ser más fácil hacer un film lésbico, cuando las lesbianas toman las calles de la ciudad capitalina y hacen presente y pública su orientación sexual? Al parecer la sociedad mexicana –sobre todo l@s productor@s y director@s– todavía continua, por lo menos en lo que al cine toca, renuente a tratar este tipo de temas; a menos que los mismos sean introducidos por las productoras extranjeras, donde el

homosexualismo apenas se abre paso y el lesbianismo se queda olvidado, sirva de ejemplo el estreno de la película *Mi hijo* (Le Fil) en nuestro país el viernes 1 de junio de 2012, de las compañías productoras extranjeras Mille et une Productions y Centre National du Cinema et de L'image Animee, presente en México pese a que la película fue terminada hace tres años –con referencia al 2012–, ¡en el 2009!

Así pues, regresando al punto nodal de la interrogante anterior, ¿cómo es que la minoría, en este caso las lesbianas, abren un espacio y se hacen visibles y esto no se ve reflejado en el ámbito cinematográfico comercial?

A todas estas interrogantes, que me formulé durante mi trabajo recepcional, llegaron respuestas como que no hay interés comercial por películas mexicanas con el tema propiamente lésbico; ya que, en contraparte, en el género documental tal tema es abordado, por lo menos, con un poco más de producciones.

Parece ser que el tema de lesbianismo no es la preocupación de la cinematografía nacional y se refleja al ver tan exiguo número de películas.

Reflexionando, ¿porqué se puede hablar más de las relaciones homosexuales que de las lésbicas?; ¿porqué existe un silencio en el cine acerca del lesbianismo?; ya que, como se ha mencionado, el cine en México es uno de los medios de expresión por excelencia, vale la pena preguntarse, ¿qué lugar ocupa este silencio en la cultura mexicana?

En definitiva y considerando todo lo expuesto a lo largo de esta tesis, esta investigación ha sido importante porque ha posibilitado ampliar el conocimiento que se tiene, primeramente, sobre la cinematografía mexicana; seguidamente, respecto de la exigua cinematografía lésbica mexicana; posteriormente, lo concerniente al movimiento lésbico mexicano; y, al considerar los anteriores factores como marco de contextualización, sobre todo, acerca de la representación lésbica en el cine

mexicano, donde no obstante que el panorama se presenta de manera negativa al considerar el tema del lesbianismo preponderantemente como una enfermedad o en segunda instancia como un problema cultural, esto permite reflexionar en torno a la necesidad de construir e incorporar una representación del lesbianismo.

Aunado a lo anterior, este estudio deja las puertas abiertas hacia próximos temas de investigación y de reflexión que contemplan la siguiente pregunta: ¿Qué aspectos culturales se tocan cuando se habla de una relación lésbica? Considero que sumado a esto es pertinente el pensar de manera distinta la relación lésbica.

## FUENTES CONSULTADAS

- Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (2011). "Historia del Ariel" en *Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas* (página Web), México. Disponible en <http://www.academiamexicanadecine.org.mx/historiaAriel.asp>
- (2012). "Entrega del Ariel 2012" en *Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas* (página Web), México. Disponible en <http://ariel.org.mx/54largoficcion.html>
- Ahumada Barajas, Rafael (1997). *El Papel del Estado Mexicano como Emisor Televisivo*, UNAM, México (Col. Textos de Ciencias Políticas, 7).
- Alucarda. La Hija de las tinieblas* (1975), Dir. Juan López Moctezuma, fotografía de Xavier Cruz, FILMS 75 y YUMA FILMS, México. Intérpretes: Tina Romero, Susana Kamini, David Silva, Claudio Brook.
- Albornoz, César (2002). "Rock and rol social" en *Pensamiento Crítico. Revista Electrónica de Historia*, Núm. 2, Colombia. Disponible en [http://www.pensamientocritico.cl/attachments/079\\_c-albornoz-num-2.pdf](http://www.pensamientocritico.cl/attachments/079_c-albornoz-num-2.pdf)
- Aldana, Alma *et. al.* (n. d.). *Comunidad LGBTI. Cronología de los hechos. Recuperando nuestra historia: la gestación de un movimiento. ¿De dónde venimos, dónde estamos, hacia dónde vamos?*, Amigos contra el SIDA, México. Disponible en <http://www.aids-sida.org/archivos/Comunidad-LGBT-Cronologia.pdf>
- Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge (2006). *Cartelera cinematográfica: 1980-1989*, CUEC - UNAM, México (Col. Miradas en la oscuridad).

- Ángeles López, Oswaldo (2011, 27 de diciembre). “En el mismo país donde murió su padre” en *Ovaciones* (periódico), México. Disponible en [http://www.ovaciones.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4037:en-el-mismo-pais-donde-murio-su-padre-&catid=47:reflector&Itemid=84](http://www.ovaciones.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4037:en-el-mismo-pais-donde-murio-su-padre-&catid=47:reflector&Itemid=84)
- Arcila Montoya, Miguel (2005). *Breviario de definiciones sexuales. Relacionadas con los delitos contra la libertad, integridad y formación sexuales, de que trata el Título IV del Libro Segundo del Código Penal Colombiano*, México. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/26209925/Miguel-Arcila-04-Breviario-Definiciones-Sexuales>
- Ascencio, Zaira (2010, 13 de abril). “Alberto Bojórquez en 'Pentágonos de autor'” en *Diario Digital UNAM*, UNAM, México. Disponible en <http://www.cultura.unam.mx/?tp=articulo&id=1365&ac=mostrar&Itemid=103&ct=0>
- Así del precipicio* (2006), Dir<sup>a</sup> Teresa Suárez, fotografía de Jaime Reynoso, FIDECINE / CINEAPOLIS / AGARRATE DEL BARANDAL, México. Intérpretes: Ana de la Reguera, Gabriela Platas, Ingrid Martz, Anna Ciocchetti.
- Aviña, Rafael (2007). *David Silva. Un campeón de mil rostros*, UNAM, México (Col. Miradas en la oscuridad).
- Badillo, Juan Manuel (2007, 9 de marzo). “Niñas mal, de panzazo” en *El Economista* (periódico), México, pág. 8.
- Barranco Lagunas, María Isabel (2011). “La construcción social de la mujer a través de la toma de decisión sobre su propia determinación sexual” en Olivera Córdova, María Elena (coord.). *Mujeres diversas. Miradas feministas*, Grupo Destiempos, México, págs. 20-89.

- Berrueco García, Adriana (2009). *Nuevo régimen jurídico del cine mexicano*, IIJ - UNAM, México.
- Calderón, Lucero (2006, 23 de noviembre). "Así del precipicio. Estreno incómodo" en *Excelsior* (periódico), México, pág. 6.
- (2007, 9 de marzo). "Niñas mal muestran abanico de personalidades" en *Excelsior* (periódico), México, pág. 10.
- Calva, Araceli (2006, 13 de mayo). "Columbia saca sus 'Niñas mal'" en *Milenio* (periódico), México, pág. 4.
- Calvo, Guadi (2010, abril-mayo). "Cine y revolución, un sueño mexicano" en *Carátula. Revista electrónica*, Núm. 35, Managua. Disponible en <http://www.caratula.net/archivo/N35-0410/cine.php>
- Cane, Miguel (2006, 17 de noviembre). "Tres mujeres en la hoguera" en *Milenio* (periódico), México, pág. 18.
- Carbonell, José (2002). *El fin de las certezas autoritarias. Hacia la construcción de un nuevo sistema político y constitucional para México*, IIJ - UNAM, México (Ser. Doctrina Jurídica, 84).
- Cárdenas Ochoa, Alejandro (2011, julio). "La década del cambio" en *Cultura y Arte de México*, Núm. 13, CONACULTA, México, págs. 28-34.
- Cárdenas Santana, Luz Alejandra (2002, primavera-verano). "Lo maravilloso y la vida cotidiana. Mujeres de origen africano en Acapulco, siglo XVII" en *Desacatos. Revista de Antropología Social: Transgresiones*, Núm. 9, CIESAS, México, págs. 72-88.
- Carrillo Armenta, Juan (2007, 22 de enero). "Crisis en la industria del cine nacional" en *La gaceta*, UdG, Jalisco, págs. 4-5.

- Carrizosa, Paula (2010, 30 de mayo). "Marchan 5 mil en Puebla; apoyan la diversidad sexual" en *La Jornada* (periódico), DEMOS, México. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2010/05/30/estados/028n3est>
- Carro, Nelson (1997). "Un siglo de cine en América Latina" en *Política y Cultura*, Núm. 8, UAM-X, México, págs. 241-246.
- Casillas Ledesma, Silvia (1998). "La novela mexicana del siglo XIX y el cine de los años treinta" en *La lengua española y los medios de comunicación, Siglo XXI / SEP / Instituto Cervantes*, México, págs. 869-876.
- Castoriadis, Cornelius (1997). "El Imaginario Social Instituyente" en *Zona Erógena*, No. 35. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/23360187/Cornelius-Castoriadis-El-Imaginario-Social-Instituyente>
- Castro, Maricruz (2005, agosto-septiembre). "El Feminismo y el Cine realizado por Mujeres en México" en *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, Núm. 46, Año 10, ITESM, México. Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/mcastro.html>
- Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (2010). "Breve semblanza del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos" en *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* (página Web), CUEC - UNAM, México. Disponible en <http://www.cuec2010.unam.mx/pagina/es/139/breve-semblanza-del-centro-universitario-de-estudios-cinematograficos>
- Chapela, Ma. del Consuelo (2010). "Contenidos de poder en la historia de la promoción de la salud" en Chapela, Ma. del Consuelo y Cerda García, Alejandro (coords.). *Promoción de la salud y poder: Reformulaciones desde el*

*cuerpo-territorio y la exigibilidad de derechos*, UAM-X, México (Ser. Académicos CBS, 94), págs. 21-69.

CIMAC (2008, 17 de junio). “Movimiento LGBT en México, 30 años de lucha social, política y económica” en *CIMAC Noticias. Periodismo con perspectiva de género* (página Web), Comunicación e Información de la Mujer, México. Disponible en <http://www.cimacnoticias.com.mx/site/08061710-Movimiento-LGBT-en.33606.0.html>

CineGay.Info (n. d.). *Películas Gay -Mexicanas-* (página Web). Disponible en <http://www.cinegay.info/x/> Consultada el 26 de febrero de 2012.

Cineles (n. d.). *Cineles: Cine lésbico. Películas, Series, Libros, Música, etc., con temática lésbica* (blog). Disponible en <http://peliculas-lesbicas.blogspot.com/search/label/peliculas%20lesbicas> Consultado el 26 de febrero de 2012.

CNN México (2011, 1 de septiembre). “Una pareja de mujeres, primer matrimonio gay en México en adoptar un niño” en *CNN México* (página Web). Disponible en <http://mexico.cnn.com/nacional/2011/09/01/una-pareja-de-mujeres-primera-pareja-gay-en-mexico-en-adoptar-un-nino>

Cohen, Sandro (2007, 24 de marzo). “Niñas mal... y peor” en *Milenio* (periódico), México, pág. 8.

Colega O A. C. (2010, 16 de junio). “Marcha de la Diversidad en GDL” en *Seis Colores. La opinión diversa. Revista electrónica* (página Web), Guadalajara, Jalisco. Disponible en [http://seiscoloresboletin.blogspot.mx/2010\\_06\\_01\\_archive.html](http://seiscoloresboletin.blogspot.mx/2010_06_01_archive.html)

Colin Vaughan, Juan Carlos (2009, julio-septiembre). "El cine mexicano y el fútbol: una cronología de *Los hijos de Don Venancio* hasta *Atlético San Pancho*" en *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, Núm. 69, Año 14, ITESM, México. Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/N/n69/index.html>

Comité Organizador de la Ciudad de México (2011). *33 marcha del orgullo lgbttti 2011. Leyes sin discriminación, para toda la nación* (página Web), México. Disponible en <http://orgullo.com.mx/windows/antecedentes.html>

Coria, José Felipe (1992, noviembre). "Cine y censura en México: 'Quita eso, me pone muy nervioso'" en *Este País*, Núm. 25, México, págs. 1-7. Disponible en [http://estepais.com/inicio/historicos/20/2\\_reportaje\\_la%20censura%20en%20el%20cine.pdf](http://estepais.com/inicio/historicos/20/2_reportaje_la%20censura%20en%20el%20cine.pdf)

Crespo, Sergio (n. d.). "El Amor y el Sexo en la Psicología" en *Éxito Social* (página Web). Disponible en <http://www.exitosocial.com/articulos/psicologia/el-amor-y-el-sexo-en-la-psicologia/> Consultada el 19 de febrero de 2012.

Crovi Druetta, Delia (2000, agosto-octubre). "Las industrias audiovisuales de México a partir del TLC. Una lectura desde la perspectiva del 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](http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n19/19_dcrovi.html)

Cruz Bárcenas, Arturo (2008, 27 de diciembre). "En el TLC, México no defendió el cine como materia cultural" en *La Jornada* (periódico), DEMOS, México. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2008/12/27/index.php?section=espectaculos&articulo=a07n1esp>

- Cue Sierra, Mayra (2012). "Hoy como ayer: la telenovela mexicana" en *Miradas. Revista del audiovisual, Cuba*. Disponible en [http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=439&Itemid=48](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=439&Itemid=48)
- Cuellar, Mireya (2004, 18 de febrero). "Corrupción, frivolidad y despilfarro, ejes del sexenio lopezportillista" en *La Jornada* (periódico), DEMOS, México. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2004/02/18/008n1pol.php?origen=index.html&fly=1>
- Curbet, José (n. d.). "Tiempo de cine". Documento sin título localizado en la Cineteca Nacional – CONACULTA, México. Fotocopiado el 1 de marzo de 2011.
- De Mateo Menéndez, María Soledad (1995). *Historia del mundo contemporáneo. La Primera Guerra Mundial, 2ª ed.*, Akal, Madrid.
- Echazarreta Soler, Carmen y Romea Castro, Celia (2006). *Literatura universal a través del cine I / II*, Horsori, Barcelona (Col. Manuales).
- EFE (2006a, 14 de mayo). "Hacen cine local con talento local" en *El Sol de México* (periódico), OEM, México, pág. 9.
- (2006b, 15 de mayo). "Niñas mal, el primer filme de Columbia en México" en *El Economista* (periódico), México, pág. 12.
- El artista [The Artist]* (2011). Dir. Michel Hazanavicius, fotografía de Guillaume Schiffman, La Petite Reine / ARP Sélection, Francia / Bélgica. Intérpretes: Jean Dujardin, Bérénice Bejo, John Goodman y James Cromwell.

- Fernández Fernández, Manuel Antonio (2008, 7 de noviembre). *Revista de Didáctica MarcoELE*, Núm. 7. Disponible en [http://www.marcoele.com/descargas/7/fernandez\\_como\\_agua\\_para\\_chocolate.pdf](http://www.marcoele.com/descargas/7/fernandez_como_agua_para_chocolate.pdf)
- Fernández Violante, Marcela (2007). "Lágrimas y risas: la Ley Federal de Cinematografía de 1992" en *Conservación y Legislación*, CUEC - UNAM, México (Col. Cuadernos de Estudios Cinematográficos, 11), págs. 73-90.
- Figueroa, Manuel (2003, 5 de junio). "Cronología mínima: del clóset a la calle" en *Letra S. Suplemento del Periódico La Jornada*, DEMOS, México. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2003/06/05/ls-cronologia.html>
- Franco, René (2006, 22 de noviembre). "Así del precipicio: nalgas y drogas (y patrocina JUMEX)" en *El Economista* (periódico), México, pág. 6.
- Franco Reyes, Salvador (2006, 16 de noviembre). "Acusan a su opera prima de lesbica" en *Excelsior* (periódico), México, pág. 3.
- Frecuencia Gay (2010, 11 de marzo). "La primera boda homosexual de México DF, de unas lesbianas" en *Frecuencia Gay* (página Web). Disponible en [http://www.frecuenciagay.com/\\_n1221028\\_La\\_primera\\_boda\\_homosexual\\_de\\_Mexico\\_DF\\_de\\_unas\\_lesbianas.html](http://www.frecuenciagay.com/_n1221028_La_primera_boda_homosexual_de_Mexico_DF_de_unas_lesbianas.html)
- García de León, Carlos (1999, junio). *Entrevista personal*.
- García Riera, Emilio (1987). *México visto por el cine extranjero 1: 1894 / 1940*, Era / UdG, Guadalajara, Jalisco.
- (1997). *Historia documental del cine mexicano*, v. 17, UdG / Gobierno de Jalisco / CONACULTA / IMCINE, Guadalajara, Jalisco.

- García Tsao, Leonardo (1978, 27 de enero). "Alucarda". Documento sin título localizado en la Cineteca Nacional – CONACULTA, México. Fotocopiado el 1 de marzo de 2011.
- Gispert, Carlos (*dir.*) (1999). *Enciclopedia Básica de México*, Océano, España.
- González Pérez, María de Jesús (2005, mayo-junio). "Marcha del Orgullo por la Diversidad Sexual. Manifestación colectiva que desafía las políticas del cuerpo" en *El Cotidiano*, Núm. 131, Año/Vol. 20, UAM-A, México, págs. 90-97.
- Guerra Manzo, Enrique (2010, mayo-agosto). "Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus" en *Estudios Sociológicos*, Núm. 83, Vol. 28, COLMEX, México, págs. 383-409.
- Guerrero Suárez, Jorge (1978, 12 de febrero). "Alucarda, hija del tedio y la carcajada" en *Excelsior* (periódico), México.
- Gutiérrez Vidrio, Silvia (2000). "El discurso político. Reflexiones teórico-metodológicas" en Portillo, Maricela y Rovira, Guiomar (*comps.*) (2005). *Comunicación Política: Antología*, UACM, México.
- Hernández, Minerva (2006a, 24 de noviembre). "Arrojan hoy tabúes al Precipicio" en *Reforma* (periódico), México, pág. 26.
- (2007, 9 de marzo). "Estrenan hoy niñas mal, que bien se ven" en *Reforma* (periódico), México, pág. 1.
- Hernández, Ricardo (2006b, 16 de noviembre). "Abordan la homosexualidad, estrena film mexicano aprovechando la nueva ley de sociedades de convivencia" en *El Sol de México* (periódico), OEM, México, pág. 1.
- Hidalgo, Juan Carlos y Sánchez-Palencia, Carolina (2006). "El sexo de los ángeles: feminismo y lesbianismo en el último tercio del siglo XX" en Vélez, Rafael (*ed.*).

*Géneros extremos/extremos genéricos: La política cultural del discurso pornográfico*, Universidad de Cádiz, España.

Hinojosa, Claudia (1998). "La construcción de los derechos sexuales como derechos humanos" en *Justicia y Paz*, Núm. 48-49, Año 12, México.

----- (2003a, 16 de mayo). "Historia sobre la presencia pública de las feministas lesbianas" en *SentidoG. Centro de Noticias* (página Web), Buenos Aires. Disponible en <http://www.sentidog.com/lat/>

----- (2003b, 16 de mayo). "Historia sobre la presencia pública de las feministas lesbianas (Parte II)" en *SentidoG. Centro de Noticias* (página Web), Buenos Aires. Disponible en <http://www.sentidog.com/lat/>

Huerta, César (2006a, 22 de octubre). "Se besan hasta por ocho horas" en *El Universal* (periódico), México, pág. 14.

----- (2006b, 16 de noviembre). "Denuncia Tere Suárez intento de censura para su película" en *El Universal* (periódico), México, pág. 4.

----- (2007a, 15 de marzo). "'Niñas mal' la han visto 415 mil personas" en *El Universal* (periódico), México. Disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/75207.html>

----- (2007b, 15 de mayo). "Alfredo Joskowicz, un maestro a pulso" en *El Universal* (periódico), México. Disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/76423.html>

Iglesias, Francisco (2011, 12 de enero). "IMSS afilia por primera vez a cónyuge de matrimonio gay" en *Milenio* (periódico), México. Disponible en <http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/50a22c5f90a91c7060c4a6dba25b5008>

Instituto Mexicano de Cinematografía (2011a). “Fidecine” en *Instituto Mexicano de Cinematografía* (página Web), México. Disponible en <http://www.imcine.gob.mx/fidecine.html>

----- (2011b). “Foprocine” en *Instituto Mexicano de Cinematografía* (página Web), México. Disponible en <http://www.imcine.gob.mx/foprocine.html#contenido-relacionado>

Jaramillo Vélez, Diva Estela; Uribe Jaramillo, Tulia María y Giraldo Mora, Clara Victoria (2006). *El erotismo en la pareja: una negociación silenciosa*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín (Col. Yuluka. Interés general).

Jasso, Julio (2006a, 11 de diciembre). “El cine mexicano en el trapezio López portillista (1976-1982)” en *Correcamara.com* (página Web), México. Disponible en [http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia\\_detalle&id=83](http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=83)

----- (2006b, 11 de diciembre). “Disyuntivas del cine mexicano en los 80 (1982-1988)” en *Correcamara.com* (página Web), México. Disponible en [http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia\\_detalle&id=84](http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=84)

Lara Chávez, Hugo (1998). “Cine mexicano” en González Rubio I, Javier (coord.). *México, 30 años en movimiento: una cronología*, UIA, México, págs. 171-226.

----- (2006a, 11 de diciembre). “El cine mexicano en la era Echeverría (1970-1976)” en *Correcamara.com* (página Web), México. Disponible en [http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia\\_detalle&id=81](http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=81)

----- (2006b, 14 de diciembre). “Cronología parcial del cine mexicano (1968-1976)” en *Correcamara.com* (página Web), México. Disponible en [http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia\\_detalle&id=104](http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=104)

Leal, Juan Felipe (2010). *Los Teatros-Salones. Anales del Cine en México, 1985-1911. Vol. 7, 1901: Primera parte*, Juan Pablos Editor / Voyeur, México.

- Leal, Juan Felipe; Barraza, Eduardo y Jablonska, Alejandra (1993). *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana: 1896-1910*, UNAM, México.
- Leal, Juan Felipe; Barraza, Eduardo y Flores, Carlos (1994). *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México: 1896-1910*, UNAM, México.
- Ley de Sociedad de Convivencia para el Distrito Federal*, G.O.D.F., 16 – XI – 2006.
- Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación*, Nueva Ley, D.O.F., 11 –VI – 2003. Última reforma publicada, D.O.F., 27 – XI – 2007.
- Marino, Alfredo (2006). *Cine argentino y latinoamericano. Una mirada crítica*, Nobuko, Buenos Aires.
- Martínez Flores, Edmundo y Valadez Tapia, Francisco Octavio (2012, agosto). *Análisis e interpretación de los productos audiovisuales que los partidos políticos elaboraron en la campaña electoral de 2009 dirigidos a la ciudadanía del Distrito Federal* (tesis), Dir<sup>a</sup>. Dra. María Teresa Mckelligan Sánchez, UACM, México.
- Matute, Álvaro (2010). “XI. Los años revolucionarios (1910-1934)” en Wobeser, Gisela Von (coord.). *Historia de México*, FCE / SEP / AMH, México.
- Medina, Manuel F. (2008). “La ciudad como espacio público y privado en SOLO CON TU PAREJA y VIVIR MATA” en Iglér, Susanne y Stauder, Thomas (eds.). *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicano en torno al nuevo milenio*, Iberoamericana / Vervuert, España (Estudios Latinoamericanos, 49), págs. 245-260.
- Medrano Platas, Alejandro (1999). *Quince directores del cine mexicano*, Plaza y Valdés, México.
- Mendoza, Claudia Gabriela (2006, 16 de noviembre). “Así del precipicio. Va sin censura” en *Diario Monitor* (periódico), México, pág. 5.

- Milmesetas (2011, 12 de julio). "Jorge Negrete: Ser charro no basta" en *Milmesetas. Portal nómada de periodismo cultural*, México. Disponible en <http://www.revistamilmesetas.com/jorge-negrete-ser-charro-no-basta>
- Miramontes, Octavio (2005, octubre). "Sistemas complejos: entre el orden y el desorden" en *Revista Ciencia y Desarrollo*, México.
- Mogrovejo Aquise, María Norma (1998). *Un amor que se atrevió a decir su nombre: la lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en America Latina* [tesis de Doctorado (Doctorado en Estudios Latinoamericanos)], As. Liliana Irene Weinberg Marchevsky, FFyL - UNAM, México.
- (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 America Latina*, CDAHL / Plaza y Valdés, México.
- (2004). "Relevancia de las lesbianas en América Latina: la recuperación de nuestra historia" en Drucker, Peter (coord.). *Arco iris diferentes*, Siglo XXI, México, págs. 86-107.
- Montecinos, Hernán (2006, 3 de noviembre). "'Rojo amanecer'. Una película imperdible" en *Rebelión* (página Web). Disponible en <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=40542>
- Mouesca, Jacqueline (2001). *Érase una vez el cine. Diccionario. Realizadores / Actrices / Actores / Películas / Capítulos del cine mundial y latinoamericano*, LOM, Santiago de Chile.
- Muños Díaz, Brisa (2006, 20 de abril). "Ofrecer Algo Diferente en el Cine, Objetivo de Teresa Suárez" en *Excelsior* (periódico), México, pág. 5.

Nínive García, Nora; Millán, Margara y Pech, Cynthia (coords.) (2007). *Cartografías del feminismo en México, 1970/2000*, UACM, México.

*Niñas Mal* (2007), Dir. Fernando Sariñana, fotografía de Chava Cartas, COLUMBIA PICTURES PRODUCCIONES MEXICO, México. Intérpretes: Martha Higareda, Camila Sodi, Ximena Sariñana, María Aura, Alejandra Hadame.

Noble, Andrea (2005). *Mexican national cinema*, Taylor & Francis, Estados Unidos.

Notimex (2010, 13 de septiembre). "Muestra lado humano el filme 'Hidalgo: La historia jams contada'" en *Milenio* (periódico), México. Disponible en <http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/d9cff78f9e4c88e6e0efd703f40292f9>

----- (2011, 22 de septiembre). "Transmitirá por primera vez Canal 22 la película 'El violín'" en *Yahoo! México* (página Web). Disponible en <http://mx.entertainment.yahoo.com/22092011/7/entertainment-transmitir-aacute-canal-22-pel.html>

Olivares, Juan José (2011, 25 de enero). "Falleció el cineasta Archibaldo Burns, cuya vasta obra 'deberá revalorarse'" en *La Jornada* (periódico), México. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2011/01/25/espectaculos/a10n1esp>

Otaku Mundo Paradise (2009, 18 de diciembre). "Los diferentes tipos de lesbianas" en *Yuri Anime-Mundo Otaku. El primer foro lésbico-gay otaku msico-cineasta* (página Web). Disponible en <http://otakumundoparadise.foroactivo.net/t160-tipos-de-lesbianas>

Oubiña, David (2009). *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*, Manantial, Buenos Aires.

Parra Toledo, Alejandra (2005, 3 de octubre). "Fem publicación feminista pionera en América Latina se convierte en revista virtual" en *La Jornada* (periódico),

- DEMOS, México. Disponible en [http://www.jornada.unam.mx/2005/10/03/informacion/86\\_fem.htm](http://www.jornada.unam.mx/2005/10/03/informacion/86_fem.htm)
- Paz, Octavio (2008 [1982]). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, FCE, México.
- Pech Salvador, Cynthia; Rizo García, Marta y Romeu Aldaya, Vivian (2008). *Manual de comunicación intercultural. Una introducción a sus conceptos, teorías y aplicaciones*, ACC – UACM, México (Col. Cuadernos de Comunicación y Cultura, 4).
- Peña, Nicolle y Zuñiga, Diego (2010, 16 de abril). “Nuevo Cine Latinoamericano” en *MSN* (página Web), México. Disponible en <http://entretenimiento.latam.msn.com/xl/especiales/nuevo-cine-latinoamericano/articulo.aspx?cp-documentid=23982770>
- Pérez Montfort, Ricardo (2003, julio-diciembre). “Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriato” en *Alteridades*, Núm. 26, Año / Vol. 13, UAM-I, México, págs. 57-66.
- Pérez Turrent, Tomás (1984, 30 de enero). “Tres mujeres en la hoguera. Es el ‘destape’ mexicano”. Documento sin título localizado en la Cineteca Nacional – CONACULTA, México. Fotocopiado el 1 de marzo de 2011.
- (2004). “Puesta al día (1965-1971)” en Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, 19ª ed., Siglo XXI, México, págs. 495-566.
- Pericot, Jordi (2002). *Mostrar para decir. La imagen en contexto*, Universitat de València / Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat Pompeu Fabra / Universitat Jaume I, España (Col. Aldea global, 13).
- Planella Ribera, Jordi (2006). *Los hijos de Zotikos. Una antropología de la educación social*, Nau Llibres, Valencia (Ser. Educación Social).

- Ponce, Ramón (2003, 2 de octubre). "Alfredo Joskowicz, entonces era estudiante del CUEC" en *El Universal* (periódico), México. Disponible en [http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id\\_nota=47914&tabla=espectaculos](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=47914&tabla=espectaculos)
- Portillo, Maricela y Rizo, Marta (2005). *Apuntes didácticos para la elaboración de una tesis*, UACM, México (Col. Cuadernos de Comunicación y Cultura, 1).
- PROCINE (1975). *Anuario de la producción cinematográfica mexicana*, PROCINE, México.
- Real Academia Española (2001a). "Ambiente" en *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., Real Academia Española, España. Disponible en [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=ambiente](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=ambiente)
- (2001b). "Lugar" en *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., Real Academia Española, España. Disponible en [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=lugar](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=lugar)
- Reyes, Rosario (2006, 16 de noviembre). "Me han dicho que promuevo las drogas, la homosexualidad y que también soy moralista: Suárez" en *El Financiero* (periódico), México, pág. 47.
- Reyes, Salvador Franco (2004, 19 de febrero). "López Portillo quedó en deuda con el cine" en *El Universal* (periódico), México. Disponible en [http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id\\_nota=50843&tabla=ESPECTACULOS](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=50843&tabla=ESPECTACULOS)
- Riquelme Ugarte, Cecilia (2003). "Identidad lésbica: una mirada histórica" (ponencia). Documento presentado en la *II Semana Cultural de la Diversidad Sexual*, convocada por el INAH a través de la Coordinación Nacional de Antropología y la Dirección de Antropología Física, llevada a cabo del 2 al 7 de

- junio en el Museo Nacional de Antropología; México. Disponible en [http://www.cenesex.sld.cu/webs/diversidad/identidad\\_lesbica.html](http://www.cenesex.sld.cu/webs/diversidad/identidad_lesbica.html)
- Robles, Xavier (2002). "El pensamiento conservador en el cine mexicano" en Kanoussi, Dora (coord.). *El pensamiento conservador en México*, BUAP / Sociedad Internacional Antonio Gramsci / Plaza y Valdés, México, págs. 117-162.
- Robles, Óscar (2005). *Identidades Maternacionales en el cine de María Novaro*, Peter Lang Publishing, Alemania.
- Rodríguez Álvarez, Gabriel (2002, agosto). "El ojo de pescado: Recuperando historias: El tren fantasmas" en *Memoria. Revista de Política y Cultura*, Núm. 162, CEMOS, México, pág. 63.
- Rodríguez Bermúdez, Manuel (2007). *Animación: una perspectiva desde México*, CUEC - UNAM, México.
- Ruiz Ocampo, Alejandro (1999). *Consejo Nacional de la Publicidad. Origen, estructura y trayectoria*, Plaza y Valdés, México.
- Sánchez de Armas, Miguel Ángel (2011). "El cine en el cardenismo" en *Razón y Palabra. Primera Revista Digital en Iberoamérica Especializada en Comunicología*, ITESM, México. Disponible en [http://www.razonypalabra.org.mx/ojos/ojos\\_2011/cardenismo.html](http://www.razonypalabra.org.mx/ojos/ojos_2011/cardenismo.html)
- Sánchez Oliveira, Enrique (2003). *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*, Universidad de Sevilla, España (Ser. Ciencias de la Comunicación, 2).
- Sánchez Ruiz, Enrique (2000). "México, Canadá y la Unión Europea: hacia un Análisis comparativo de políticas de comunicación" 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\\_eruiz.html](http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n19/19_eruiz.html)
- Sheridan, Guillermo (2011, febrero). "Cabeza de Vaca reloaded" en *Letras Libres*, Núm. 146, Vuelta, México. Disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/columnas/cabeza-de-vaca-reloaded>
- Silva G., Gustavo (2006, 23 de noviembre). "Protestas en la presentación" en *El Universal* (periódico), México, pág. 4.
- (2007, 9 de marzo). "Niñas mal tras la tolerancia" en *El Universal* (periódico), México, pág. 19.
- Sinagawa Montoya, Herberto (2002). *Ferrusquilla dice: échame a mí la culpa*, Siglo XXI / Colegio de Sinaloa, México.
- Sprecher, Roberto von (2007). "La teoría social de Pierre Bourdieu" en *Teorías sociológicas: introducción a los contemporáneos*, Brujas, Córdoba, págs. 13-83.
- Taibo, Paco Ignacio (1978, 13 de febrero). "Drácula al revés" en *Proceso* (revista), México.
- Tovar, Luis (2007, 13 de mayo). "No somos iguales" en *La Jornada* (periódico), México, pág. 13.
- (2011). "La inercia de la tendencia (o al revés): cine mexicano del último cuarto de siglo" en Alvarado Moguel, Javier Arturo *et. al. De espacios urbanos 2010. Historia, arquitectura y espacios: la ciudad a cien años de la Revolución*, Dirección General de Bibliotecas - CONACULTA / Biblioteca de México "José Vasconcelos" / Plantel San Lorenzo Tezonco - UACM, México, págs. 17-22.
- Tres mujeres en la hoguera* (1977), Dir. Abel Salazar, fotografía de José Ortiz Ramos, CONACINE, México. Intérpretes: Rogelio Guerra, Pilar Pellicer, Maritza Olivares, Maricruz Oliver.

- Trilce (2006). "El Demonio Azul" en *Espectacular de Lucha Libre*, 2ª ed., Trilce Ediciones / CONACULTA / Océano / UNAM, México, p. 83.
- Van-der Hofstadt Román, Carlos J. (2005). *El libro de las habilidades de comunicación. Cómo mejorar la comunicación personal*, 2ª ed., Díaz de Santos, España.
- Vega, Patricia (1999, 6 de septiembre). "Eclosión de cortometrajistas y videoastas mujeres enriquece el panorama fílmico mexicano" en *La Jornada* (periódico), DEMOS, México. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/1999/09/06/cineastas.htm>
- Vega Alfaro, Eduardo de la (1979, 19 de julio). "Tres mujeres en la hoguera (de la censura)" en *Uno más uno* (periódico), México. Documento localizado en la Cineteca Nacional – CONACULTA, México, fotocopiado el 1 de marzo de 2011.
- (2009). "Modalidades de una misma crisis. La exhibición del cine hispano en México D. F. y Lima-Callao (1930-1939)" en *Historia & Cinema: 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-História*, Universidad de Barcelona, España.
- Vega Montiel, Aimée (2010, enero-abril). "Las mujeres y el derecho humano a la comunicación: su acceso y participación en la industria mediática" en *Revista Mexicana de Ciencias Sociales*, Núm. 208, Año 52, FCPyS - UNAM, México, págs. 81-95.
- Vidal Bonifaz, Rosario (2008, enero-junio). "Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México (1928-1931)" en *Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle*, Núm. 29, Año/Vol. 8, Universidad La Salle, México, págs. 17-28. Disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/342/34282903.pdf>

- Villalba M., Verónica (2004). "VI Encuentro Lésbico Feminista Latinoamericano y del Caribe" en *Informativo mujer*, Núm. 172, Centro de Documentación y Estudios, Asunción, Paraguay. Disponible en <http://sala.clacso.org.ar/gsd/cgi-bin/library?e=d-000-00---0infomu--00-0-0Date--0prompt-10---4-----0-1l--1-es-Zz-1---20-about---00031-001-0-0utfZz-8-00&a=d&cl=CL1&d=HASH01b80809f59bebf613dd91a7.3.1>
- Wildner, Kathrin (2009). "Espacio urbano y público: el Zócalo de la Ciudad de México" en Braig, Marianne y Huffschmid, Anne (eds.). *Los poderes de lo público: debates, espacios y actores en América Latina*, Iberoamericana / Vervuert, España, págs. 235-244.
- Zúñiga, J. F. (2006, 15 de julio). "Aleman reorganiza al cine mexicano" en *El Universal* (periódico), México. Disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/70738.html>
- Yarce, Jorge (2005). *El poder de los valores en las organizaciones*, Ediciones Ruz, México.
- Yarza Díaz, Lorena (2008, agosto). "Reflexiones teórico-metodológicas en el estudio del discurso político" en *Espacios Públicos*, No. 22, año/vol. 11, UAEM, Toluca, México, págs. 10-19. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/676/67602202.pdf>
- Zavala, Lauro (2005, agosto-septiembre). "Cine Clásico, Moderno y Posmoderno" en *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, Núm. 46, Año 10, ITESM, México. Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

**ANEXO 1: INSTRUMENTO DE ANÁLISIS EXTENSIVO DE ESCENAS LÉSBICAS**  
**TÍTULO DE LA PELÍCULA DE DONDE PROVIENEN LAS ESCENAS LÉSBICAS A ANALIZAR**

• **ESCRIBIR NÚMERO CONSECUTIVO DE ESCENA LÉSBICA**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b>	<b>ESCENA:</b> (número de escena dentro de la secuencia) escena de la (número de secuencia en relación a la película) secuencia –ésta cuenta con (número total de escenas de la secuencia seleccionada) escenas–, con una duración de (número escrito en letra) segundos –del minuto (número escrito en minutos y segundos) al (número escrito en minutos y segundos) del filme–.
<b>FRASE:</b> Se entiende por frase la enunciación que los personajes van realizando en su interacción escénica, mientras tal enunciación no sea interrumpida por una nueva enunciación o algún otro factor.		
<b>VALORES:</b> Síntesis de reacciones subjetivas frente a cualidades que se hallan en la frase.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> La cualidad hallada en la frase objetivada en la manera de actuar de los personajes.		

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales				
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL:</b>	<b>SI</b>			<b>NO</b>
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>			<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b>				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b>				

<b>CATEGORÍA:</b> Contexto			
<b>LUGAR:</b>			
<b>AMBIENTE:</b>			
<b>MUSICA:</b>		<b>TIPO:</b>	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO:</b> Ropa empleada durante un momento de intimación que expone partes seductivas-erógenas del cuerpo en gran detalle o la ausencia de vestuario alguno.	<b>SENSUAL:</b> Ropa para seducir.	<b>CASUAL:</b> Ropa que permite una interacción informal sin exponer partes seductivas-erógenas del cuerpo en gran detalle.

## ANEXO 2

### • PELÍCULA: *ALUCARDA. LA HIJA DE LAS TINIEBLAS*

#### • ESCENA 1

CATEGORÍA: Elementos verbales	PERSONAJES: Alucarda y Justin	ESCENA: segunda escena de la tercera secuencia –ésta cuenta con dos escenas–, con una duración de setenta y dos segundos –del minuto 6:00 al 7:12 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Hola, soy Alucarda!		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se expresa de manera amable con Justin.		
<b>FRASE:</b> (Justin) ¡Yo me llamo Justin!		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Justin se expresa de manera amable con Alucarda.		
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¿Que tienes?		
<b>VALORES:</b> Interés.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se muestra curiosa por saber que objeto es el que tiene Justin.		
<b>FRASE:</b> (Justin) ¡Mi madre y mi padre, mi madre acaba de morir!		
<b>VALORES:</b> Resignación.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Justin acepta la muerte de sus padres.		
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Yo no conocí a mi madre, ni a mi padre! ¡No conocí a ninguno!		
<b>VALORES:</b> Resignación.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda acepta el no haber conocido a ninguno de sus padres.		
<b>FRASE:</b> (Justin) ¡Oh! ¡Lo siento!		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Justin se expresa de manera amable con Alucarda.		
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Yo también tengo algo que enseñarte! ¡Es algo que nunca he enseñado a nadie! ¡Es un secreto! ¡Cada día encuentro un nuevo secreto!		

<b>VALORES:</b> Entusiasmo.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se muestra animosa frente a Justin ante la posibilidad de enseñarle los secretos que asegura poseer.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Mira, mira todo esto, me pertenece a mí!!
<b>VALORES:</b> Entusiasmo.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se muestra animosa frente a Justin, dado que le ha demostrado aquello que le pertenece.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Esto, por ejemplo, significa que me gustas!
<b>VALORES:</b> Perspicacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> De manera ingeniosa, Alucarda intenta atraer la atención de Justin.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¿Y esto? ¿Sabes cómo se aman las pequeñas criaturas?
<b>VALORES:</b> Perspicacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> De manera ingeniosa, Alucarda intenta atraer a Justin.
<b>FRASE:</b> (Justin) ¡No!
<b>VALORES:</b> Incertidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Justin expresa su duda por no saber la respuesta a la pregunta que le ha formulado Alucarda.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Te lo enseñaré, te llevaré al jardín y al bosque, ahí hay de todo!
<b>VALORES:</b> Perspicacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> De manera ingeniosa, Alucarda continúa con su intento para atraer a Justin.

<b>CATEGORÍA:</b>				
<b>Elementos no verbales</b>				
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Justin se encuentra parada en una habitación, sostiene con sus manos un porta-retratos que alcanza a cubrir con las mismas.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Justin llora mientras abre con sus manos el portarretratos.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda camina y se acerca poco a poco a Justin.				

<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Alucarda observa fijamente a Justin.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Justin llora.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda con las manos trata de quitarle el portarretratos a Justin.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Justin voltea y trata de cubrir el portarretratos con sus manos.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Justin abre sus manos y le enseña a Alucarda el portarretratos.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Justin y Alucarda ven el portarretratos juntas.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda con las manos trata de quitarle el portarretratos a Justin.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Justin muestra el rostro triste.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda voltea y ve hacia donde está la otra cama y camina hacia su dirección.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda trae de la parte de arriba una bolsa y la voltea para sacar su contenido, caen diversos objetos a la cama, la primera agarra un objeto y lo sostiene a la altura de su cara, se estira para entregárselo en las manos a Justin, una vez que ya se lo dio se la cierra con sus manos.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Justin sonrío y ve a los ojos a Alucarda mientras sostienen el objeto juntas.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Alucarda después baja la mirada y agarra una botella, vacía el contenido de ésta en su mano.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Alucarda abre más los ojos y alza las cejas.

<b>CATEGORÍA:</b> <b>Contexto</b>			
<b>LUGAR:</b> Una habitación con dos camas individuales, están cubiertas por una sabana y tienen una almohada; en medio de la habitación y de frente a Alucarda y a Justin está una ventana del mismo material con el que está hecha la habitación (piedra), la ventana no tiene vidrios ni cortinas.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, con luz tenue –apenas entra un poco de luz a través de la ventana–.			
<b>MUSICA:</b> Sí, en primer plano al inicio de la escena.			<b>TIPO:</b> instrumental estridente.
<b>VESTUARIO:</b>	<b>ÍNTIMO:</b> ---	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> Alucarda, con un vestido largo negro que le cubre desde el cuello hasta debajo de los pies, de manga larga, trae cabello largo suelto; Justin, vestido largo que le cubre el cuerpo desde el cuello hasta los pies, de color café a cuadros, es de manga larga, trae el cabello sujeto.

• ESCENA 2

CATEGORÍA: Elementos verbales	PERSONAJES: Alucarda y Justin	ESCENA: segunda escena de la sexta secuencia –ésta cuenta con dos escenas–, con una duración de ciento treinta y ocho segundos –del minuto 13:13 al 15:31 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Oigo voces del pasado!		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda le expresa su preocupación a Justin por los sonidos que escucha.		
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Me parece que ya he estado aquí antes, recuerdo todos los detalles!		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se expresa preocupada en su intento por ubicar el lugar en donde se encuentran ella y Justin.		
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Es como si hubiera perdido este mundo hace mucho tiempo!		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se expresa preocupada en su intento por ubicar el lugar en donde se encuentran ella y Justin.		
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Podríamos vivir eternamente antes de convertirnos en un montón de polvo! ¿Tienes miedo a la muerte?		
<b>VALORES:</b> Miedo.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se expresa temerosa al reflexionar sobre la muerte.		
<b>FRASE:</b> (Justin) ¡Si, todos lo tenemos!		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Justin se muestra preocupada al reflexionar sobre la muerte.		
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Me refiero a morir amando, morir juntas para que podamos vivir eternamente!		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se expresa preocupada al reflexionar sobre la muerte y el amor.		
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Con la misma sangre corriendo siempre por nuestras venas!		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se expresa preocupada al reflexionar sobre la muerte y el amor.		
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Querida, querida Justin, yo vivo en ti!		

<b>VALORES:</b> Ansiedad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se expresa preocupada al reflexionar sobre el amor.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¿Morirás por mi? ¡Te quiero tanto!
<b>VALORES:</b> Ansiedad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se expresa preocupada al reflexionar sobre la muerte y el amor.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Nunca he estado enamorada de nadie y ni lo estaré, excepto de ti!
<b>VALORES:</b> Certeza.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se expresa de manera segura respecto de lo que siente por Justin.
<b>FRASE:</b> (Justin) ¿Lo dices enserio?
<b>VALORES:</b> Incertidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Justin expresa duda sobre lo que le ha escuchado decir a Alucarda.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) Tienes razón en preguntarlo.
<b>VALORES:</b> Certidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda respalda la duda expresada por Justin respecto a lo que la primera siente por la segunda.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡No sabes cuánto te quiero! ¡Espero que me quieras tanto como yo a ti!
<b>VALORES:</b> Certeza.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se expresa de manera segura respecto de lo que siente por Justin.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Llámame cruel o egoísta, pero el amor es siempre egoísta!
<b>VALORES:</b> Obsesión.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se proyecta en el ser objeto de su amor –Justin– intentando posesionarla.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡No sabes lo celosa que soy! ¡Tienes que amarme hasta la muerte!
<b>VALORES:</b> Obsesión.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se proyecta en el ser objeto de su amor –Justin– intentando posesionarla.
<b>FRASE:</b> (Justin) ¡Alucarda! ¡Por el amor de Dios, no me hables de muerte!
<b>VALORES:</b> Miedo.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Justin se expresa temerosa al escuchar hablar a Alucarda sobre la muerte.

<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Tengo mucha fantasía, recuerdo una noche que casi me asesinaron! ¡Me hirieron aquí! ¡No volví a ser la misma!
<b>VALORES:</b> Ansiedad.
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se expresa preocupada al pensar en su muerte.
<b>FRASE:</b> (Justin) ¿Estuviste a punto de morir?
<b>VALORES:</b> Miedo.
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Justin se expresa temerosa al saber que Alucarda pudo haber muerto.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Si, casi!
<b>VALORES:</b> Miedo.
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se expresa temerosa al recordar que pudo haber muerto.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Hagamos un pacto! ¡Si tenemos que irnos de esta vida, lo haremos juntas!
<b>VALORES:</b> Obsesión.
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se proyecta en el ser objeto de su amor –Justin– intentando posesionarla.
<b>FRASE:</b> (Justin) ¡Está bien, si esto te hace feliz!
<b>VALORES:</b> Amabilidad.
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Justin cede ante la petición de Alucarda.

<b>CATEGORÍA:</b>				
<b>Elementos no verbales</b>				
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda y Justin empujan con las manos unas puertas de madera grandes y abren.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda entra al lugar, le agarra la mano a Justin.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Justin expresa una cara seria, abre los ojos más de lo usual y frunce el seño.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Justin suelta la mano de Alucarda.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Justin expresa una cara seria, abre los ojos más de lo usual y frunce el seño.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda se agacha y toca un objeto negro recargado en la pared.				

<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Alucarda frunce el seño de manera exaltada y abre los ojos más de lo usual.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda se agacha y toca un objeto negro recargado en la pared.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Alucarda frunce el seño de manera exaltada y abre los ojos más de lo usual.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda se incorpora, agarra de la mano a Justin y la jala para que camine más adentro del lugar.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda y Justin caminan despacio por el lugar, la segunda voltea para diferentes lados y se detiene, mira la cara de la primera sosteniendo sus manos.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda levanta las manos y acaricia la cara de Justin.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Justin cierra los ojos y se deja acariciar por Alucarda.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Alucarda abre los ojos y levanta las cejas.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda suelta el rostro de Justin, le agarra las manos y las pone frente al rostro de ella.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Alucarda abre más los ojos, presiona los brazos de Justin.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Alucarda observa fijamente a Justin.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda suelta los brazos de Justin y voltea perdiendo contacto con su rostro y camina hacia enfrente.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Alucarda muestra una cara de angustia, frunce el seño.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda se detiene y se agarra las manos.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda estira la mano y se encuentra con la mano a Justin.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Alucarda muestra una cara desenchajada, con la mirada perdida, viendo hacia otro lado de manera concentrada.

<b>CATEGORÍA:</b> Contexto			
<b>LUGAR:</b> Un castillo empolvado con telarañas, muy poca luz, cerrado sin ventanas.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, con luz del sol.			
<b>MUSICA:</b> Sí.		<b>TIPO:</b> Instrumental.	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO:</b> ---	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> Alucarda, con un vestido largo negro que cubre desde el cuello hasta debajo de los pies, de manga larga, cabello largo suelto; Justin, blusa de cuello alto y de manga larga, falda roja hasta los pies, chaleco corto abierto de color rojo, cabello sujeto.

• **ESCENA 3**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Alucarda y Justin	<b>ESCENA:</b> sexta escena de la séptima secuencia –ésta cuenta con seis escenas–, con una duración de noventa y tres segundos –del minuto 25:50 al 27:23 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Mírame! ¡Mírame!		
<b>VALORES:</b> Obsesión.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se proyecta en el ser objeto de su amor –Justin– intentando posesionarla.		
<b>FRASE:</b> (Alucarda) ¡Mírame, querida Justin!		
<b>VALORES:</b> Obsesión.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Alucarda se proyecta en el ser objeto de su amor –Justin– intentando posesionarla.		
<b>FRASE:</b> (Justin) ¡Aaaaaaaahhhhhhh!		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Justin manifiesta su angustia por el dolor que le genera el que Alucarda esté besando su seno sangrante.		

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCIÓN CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Alucarda mira el seno izquierdo de Justin.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda se aproxima a Justin y la besa sacando la lengua, pasándola por los labios de Justin; esto lo realiza en repetidas ocasiones.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Alucarda, exaltada, frunce el seño y abre los ojos más de lo usual.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Alucarda, con los ojos cerrados, besa el pecho de Justin de forma muy suave; y, poco a poco, se va aproximando a la parte del pecho que de Justin se encuentra sangrando y se acerca al pezón de la misma.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Justin grita cada que Alucarda la besa el seno, abre de manera exorbitante los ojos.			

<b>CATEGORÍA:</b> Contexto			
<b>LUGAR:</b> Una habitación con dos camas individuales cubiertas por sábanas y almohadas; en medio de la habitación y frente a ésta está una ventana del mismo material con el que está hecha la habitación (piedra), la ventana no tiene vidrio ni cortinas.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, con luz tenue –apenas entra un poco de luz a través de la ventana–.			
<b>MUSICA:</b> Sí, en segundo plano con volumen bajo al inicio de la escena.		<b>TIPO:</b> Instrumental	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>ÍNTIMO:</b> Alucarda y Justin desnudas.	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> ---

### ANEXO 3

#### PELÍCULA: TRES MUJERES EN LA HOGUERA

- ESCENA 1

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Susy y Gloria	<b>ESCENA:</b> cuarta escena de la primer secuencia –ésta cuenta con siete escenas–, con una duración de treinta y tres segundos –del minuto 8:11 al 8:44 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡No, no, ah, ah, ah!		
<b>VALORES:</b> Miedo		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Expresión del miedo a través del grito de Susy.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) Susy cálmate, cálmate.		
<b>VALORES:</b> Tranquilidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria intenta tranquilizar a Susy mediante la palabra “cálmate”.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) Tuviste una pesadilla.		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Por la afección que Gloria le tiene a Susy, la primera intenta disminuir la ansiedad expresada por la segunda.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) Tomaste mucho y te traje para que descansaras un poco, te quedaste dormida, mi amor.		
<b>VALORES:</b> Amor.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria intenta proteger a Susy, dado el deteriorado estado emocional que esta última presenta.		
<b>FRASE:</b> (Susy) ¿Y los demás?		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se encuentra confundida, esto se establece como generador de ansiedad.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¿No oyes la música? La fiesta sigue. ¡Ya, ya!		
<b>VALORES:</b> Tranquilidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria intenta tranquilizar a Susy haciéndole ver dónde se encuentra, mediante la expresión: “¿No oyes la música?”		

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales				
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
<b>INTERACCION CARA-CARA</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria incorpora a Susy, la pone frente a ella y la abraza.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Gloria cierra los ojos cuando están muy cerca.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria acaricia la boca de Susy con su dedo índice.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy con la cara angustiada pregunta a Gloria.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria acaricia con todos sus dedos la boca de Susy.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy cierra los ojos y se deja acariciar.				

<b>CATEGORÍA:</b> Contexto			
<b>LUGAR:</b> Una <b>habitación</b> que cuenta con una cama grande con cabecera, sábanas y almohadas limpias; brillantes; esquineros de cada lado de la cama, cada uno tiene una lámpara.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, con luz tenue.			
<b>MUSICA:</b> Sí, en segundo plano con volumen bajo en toda la escena.		<b>TIPO:</b> fiesta.	
<b>SONIDO:</b> murmullos.			
<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO:</b> Gloria: bata negra de tirantes; Susy: bata de color azul de cuadros sin manga.	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> ---

• ESCENA 2

CATEGORÍA: Elementos verbales	PERSONAJES: Susy y Gloria	ESCENA: sexta escena de la primer secuencia –ésta cuenta con siete escenas–, con una duración de cuarenta y ocho segundos– del minuto 9:00 al 9:48 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Que linda estás!		
<b>VALORES:</b> Belleza.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria admira la vestimenta de Susy.		
<b>FRASE:</b> (Susy) ¿Tú crees?		
<b>VALORES:</b> Duda.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy manifiesta inseguridad respecto de su manera de vestir, a partir de la pregunta: “¿Tú crees?”.		
<b>FRASE:</b> (Susy) Vamos.		
<b>VALORES:</b> Entusiasmo.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se dirige a Gloria expresando su ánimo por salir del lugar en el que se encuentran.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) Por favor, ya no sigas tomando.		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Por la afección que Gloria le tiene a Susy, la primera intenta convencer a la segunda para que deje de tomar.		
<b>FRASE:</b> (Susy) Deja de preocuparte por mí que ya no soy una chiquilla.		
<b>VALORES:</b> Audacia.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se expresa temerariamente frente a Gloria.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) Pero si yo solo lo hago por tu bien.		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Por la afección que Gloria le tiene a Susy, la primera intenta convencer a la segunda para que deje de tomar.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) Tú no conoces a esta gente, son de otra esfera, es otro mundo, ¿comprendes?		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Por la afección que Gloria le tiene a Susy, la primera intenta convencer a la segunda para que deje de tomar.		
<b>FRASE:</b> (Susy) No olvides que fuiste tú quien me trajo.		

<b>VALORES:</b> Audacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se expresa temerariamente frente a Gloria.
<b>FRASE:</b> (Gloria) Pero si yo solo quería que te divirtieras, que conocieras otras gentes.
<b>VALORES:</b> Ansiedad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Por la afección que Gloria le tiene a Susy, la primera intenta proteger a la segunda, lo que le genera angustia.
<b>FRASE:</b> (Susy) Pues eso es exactamente lo que estoy haciendo.
<b>VALORES:</b> Audacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se expresa temerariamente frente a Gloria.

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCION CARA A CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria va caminando y se acerca a Susy.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Gloria observa a Susy de arriba a bajo.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy se peina el cabello frente al tocador.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy se observa a través del espejo.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria se aproxima a Susy.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy se admira y pregunta.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria se aproxima a Susy.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy se arregla la ropa y enseguida se da una vuelta agarrándose la cintura. Modela la ropa de forma coqueta a Gloria.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy se pone frente a Gloria.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy sonríe y voltea de nuevo al espejo donde antes se veía.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy voltea para ver a Gloria, con sus manos se hace para atrás el cabello y camina en dirección a la puerta.			

<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy y Gloria caminan juntas y se detienen después de dar algunos pasos.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria, con sus manos, voltea a Susy y la pone frente a ella y la toma de los hombros.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy se arregla la ropa y enseguida se da una vuelta agarrándose la cintura y modela la ropa de forma muy coqueta a Gloria.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy se toca con las manos el cinturón que lleva su vestuario.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy mira hacia el piso.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Gloria mira la cara de Susy, ella rompe con la interacción.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy mira hacia abajo.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy alza de nuevo la mirada y ve la cara de Gloria.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria acaricia el cabello a Susy.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria agarra la cara de Susy, se acerca y Susy se voltea y pierde contacto con Gloria.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy camina unos pasos.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Gloria mira preocupada a Susy.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy se voltea, se está arreglando el vestuario.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy, con una sonrisa burlona, mira la cara de Gloria que está angustiada.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy camina para adelante en dirección a la puerta de la habitación y deja atrás a Gloria.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Gloria, con el rostro serio y los ojos fijos en Susy, se queda con la expresión hasta perder de vista a Susy.

<b>CONTEXTO</b>	
<b>LUGAR:</b> Una habitación que cuenta con una instancia, ante-comedor, mesa, sillas, en un costado de la habitación se ubica un tocador con espejo, un camastro de palma (sofá) con cojines, plantas, una mesa redonda a un costado del camastro y encima de ésta se encuentra una botella.	
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio.	
<b>MUSICA:</b> Sí.	<b>TIPO:</b> Fiesta.
<b>SONIDO:</b> Murmullos.	

<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO: ---</b>	<b>SENSUAL: ---</b>	<b>CASUAL:</b> Susy, pantalón y blusa blanco en un solo conjunto, la blusa es descubierta de la espalda y en la parte de enfrente es abierta en forma lineal, de esta manera cubre solo los senos; Gloria, vestido verde oscuro largo sin manga ni hombros.
-------------------	--------------------	---------------------	---

• **ESCENA 3**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Susy y Gloria	<b>ESCENA:</b> primera escena de la tercera secuencia –ésta cuenta con dos escenas–, con una duración de ciento sesenta y ocho segundos -del minuto 14:12 al 18:00 del filme-.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¿Estuviste contenta?		
<b>VALORES:</b> Incertidumbre.		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria le expresa a Susy su preocupación por saber si esta última ha tenido un momento grato.		
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Mucho!		
<b>VALORES:</b> Indiferencia.		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se muestra apática ante la pregunta: “¿Estuviste contenta?”.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¿Quieres una copa?		
<b>VALORES:</b> Incentiva.		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria intenta congraciarse con Susy.		
<b>FRASE:</b> (Susy) ¿Pues no que te molesta que beba?		
<b>VALORES:</b> Ironía.		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy muestra reticencia hacia Gloria.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡No, no me gusta que tomes con exceso!		
<b>VALORES:</b> Protección.		

<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Por la afección que Gloria le tiene a Susy, la primera intenta convencer a la segunda de que no le molesta que beba.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Pero un traguito antes de dormir no nos caería mal!
<b>VALORES:</b> Incentiva.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria intenta congraciarse con Susy.
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Ya Gloria, déjame!
<b>VALORES:</b> Resistencia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se expresa temerariamente frente a Gloria.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¿Qué te pasa?
<b>VALORES:</b> Desconcierto.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Mediante la interrogación, Gloria se muestra sorprendida por la reacción de Susy para con ella.
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Dormiré en el sofá!
<b>VALORES:</b> Resistencia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se expresa temerariamente frente a Gloria.
<b>FRASE:</b> (Gloria) Pero, ¿qué te pasa? ¿Porque te enojas?
<b>VALORES:</b> Desconcierto.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Mediante la interrogación, Gloria se muestra sorprendida por la reacción de Susy para con ella.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¿Susy?
<b>VALORES:</b> Desconcierto.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Mediante la interrogación, Gloria se muestra sorprendida por la reacción de Susy para con ella.
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Déjame, quiero dormir sola!
<b>VALORES:</b> Resistencia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se expresa temerariamente frente a Gloria.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Está bien, si eso es lo que quieres, pásate a la cama!, ¡yo dormiré en el sofá!
<b>VALORES:</b> Resignación.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria cede ante la resistencia mantenida por Susy.

<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Muy buena idea!
<b>VALORES:</b> Ironía.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy muestra reticencia hacia Gloria.
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Porque además esto está durísimo!
<b>VALORES:</b> Ironía.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy muestra reticencia hacia Gloria.
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Que descanses!
<b>VALORES:</b> Ironía.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy muestra reticencia hacia Gloria.
<b>FRASE:</b> (Susy) ¿Sabes?, me alegra que Mane te haya invitado.
<b>VALORES:</b> Interés.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy le manifiesta a Gloria lo cómoda que se siente porque Mane haya invitado a esta última.
<b>FRASE:</b> (Susy) Todo aquí es muy interesante.
<b>VALORES:</b> Interés.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se expresa perspicaz frente a Gloria.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¿Todo?
<b>VALORES:</b> Desconcierto.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Mediante la interrogación, Gloria se muestra sorprendida por lo que Susy ha dicho.
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Si mucho!
<b>VALORES:</b> Audacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se muestra temerariamente frente a Gloria.
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Éste es nuestro primer día y creo que me voy a divertir mucho!
<b>VALORES:</b> Audacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se muestra temerariamente frente a Gloria.
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Alex es un gran anfitrión!
<b>VALORES:</b> Audacia.

<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se muestra temerariamente frente a Gloria.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Sí lo es!
<b>VALORES:</b> Resignación.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria cede ante la audacia mantenida por Susy.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Y también es el esposo de Mane!
<b>VALORES:</b> Intransigencia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria responde de manera exaltada ante lo dicho previamente por Susy respecto de Alex.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Mira, Alex es un tipo peligroso!
<b>VALORES:</b> Intransigencia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria responde de manera exaltada ante lo dicho previamente por Susy respecto de Alex.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Destructivo, acostumbrado a jugar con la gente a su antojo y a tenerlo todo con solo tronar los dedos!
<b>VALORES:</b> Intransigencia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria responde de manera exaltada ante lo dicho previamente por Susy respecto de Alex.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Yo no quisiera que alguien te utilizara como un objeto!
<b>VALORES:</b> Ansiedad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Por la afección que Gloria le tiene a Susy, la primera le advierte sobre el riesgo a que se expone por mantener comunicación con Alex.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¿Me escuchas?
<b>VALORES:</b> Intransigencia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria responde de manera exaltada a partir de no escuchar respuesta de Susy ante lo que previamente le ha comentado.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¿Susy?
<b>VALORES:</b> Preocupación.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria expresa su preocupación acerca de lo que le pudiese suceder a Susy si entabla una relación con Alex.

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales				
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy está recostada en la cama, sobre una almohada recargada en la cabecera de la misma.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy expresa cara de extrañeza y burla.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria aparece en pantalla, camina hacia la derecha dirigiéndose hacia una mesa que se encuentra en un costado del sofá.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria sirve en una copa de cristal líquido de la botella que se encontraba en la mesa, y deja la botella en la misma.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria voltea y mira a Susy.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria camina alrededor de la cama donde se encuentra Susy, la primera lleva en la mano la copa que previamente ya había servido y se sienta recargada en la cabecera a lado de Susy.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria se pone a lado de Susy y le acaricia el cabello.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy trata de moverse al ver que Gloria se aproxima a ella.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy agarra la copa de cristal con la mano.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy se muestra con el rostro serio.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria acaricia con la mano el rostro de Susy.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Gloria mira la cara de Susy, ella rompe con la interacción.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria acaricia la mano de Susy deslizándola por su pecho de forma suave, lenta y delicada; poco después, baja su mano llegando al estómago de Susy.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy de manera constante voltea para diversos lados, evitando un contacto cara-cara con Gloria.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria de forma consecutiva sigue acariciando con su mano el cuerpo de Susy, hasta llegar a sus piernas de forma lenta, suave y delicada.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Gloria se encuentra de frente a Susy, tratando de tener contacto cara-cara, pero sólo le ve una parte del rostro, ya que Susy está viendo para el lado contrario.				

<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy, poco después de que siente la mano de Gloria acariciando su pierna, reacciona de inmediato bajando su pierna.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria continua acariciando la pierna de Susy, baja un poco su mano tocando la entrepierna de la segunda haciéndolo de manera lenta y suave, y sólo con los dedos llega a tocar la parte de la vagina continuando con el recorrido del cuerpo de Susy, sube la mano llegando al vientre y de nuevo toca el pecho, sólo que esta vez es el otro seno de Susy.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria sólo con los dedos llega a tocar la parte de la vagina continuando con el recorrido del cuerpo de Susy, sube la mano llegando al vientre y de nuevo toca el pecho de Susy.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria sube la mano llegando al vientre y de nuevo toca el otro seno de Susy.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria aproxima su rostro al de Susy moviendo la cara, tratando de tener contacto visual y cara-cara con la segunda.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria agarra la cara de Susy, se acerca y Susy se voltea y pierde contacto con Gloria.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy no voltea.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria retira la mano del seno de Susy y le agarra el rostro, acercándose a la cara teniendo contacto con su mejilla.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria poco después le besa la cara a Susy.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy no se mueve, sólo tiene los ojos abiertos y observa para otro lado, mientras Gloria toca su rostro.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria besa el rostro de Susy mientras baja la mano para seguir acariciando su seno.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria toca el seno de Susy rápidamente poniendo un poco de presión en su mano.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria mueve sus piernas tratando de acercarse más a Susy, le encima sus piernas casi abrazando las de esta última.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria le acaricia de nuevo las piernas a Susy.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy se incorpora de la cama quedando sentada en la misma y con su mano retira la mano de Gloria.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy mantiene el rostro serio y una expresión de molestia.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Gloria hace una expresión de duda, manifestada en el más amplio abrir de sus ojos.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy, ya sentada en la cama sin recargarse, se hace el cabello para atrás.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Gloria, con el rostro serio y los ojos fijos en Susy, se queda con la expresión de asombro hasta perder de vista a Susy.

<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy sostiene la mira para otro lado, tratando de no ver donde está Gloria.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy se levanta de la cama, agarra una almohada en la cual ya se había recargado, se baja de la misma.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy camina dos pasos en dirección al sofá y coloca su almohada en él.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria se incorpora un poco, después se acomoda de nuevo boca abajo y de frente a Susy y la observa.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Gloria observa a Susy.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria se levanta completamente de la cama y se baja, camina hacia el sofá en donde ya se encuentra Susy.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Gloria con el rostro de extrañeza, levantado brevemente el entrecejo.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy se encuentra en el sofá recostada con las piernas dobladas en dirección a su propio cuerpo.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria agarra la almohada, la sostiene, voltea a ver a Susy; mientras que Susy se acuesta en la cama boca abajo en dirección a la cabecera.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria coloca la almohada en el sofá, la acomoda y se sienta, toma un cigarro de la mesa que está a un costado del sofá, lo prende con un encendedor que toma de la misma.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria sostiene el cigarro en la boca y lo fuma, saca el humo por la boca, pone de nuevo el encendedor en la mesa, Gloria fuma el cigarro mientras habla con Susy.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria observa a Susy, quien se encuentra recostada en la cama.

<b>CATEGORÍA:</b>	
<b>Contexto</b>	
<b>LUGAR:</b> Una habitación que cuenta con una cama grande con cabecera, sábanas y almohadas rosadas y limpias; brillantes; esquineros de cada lado de la cama, cada uno tiene una lámpara.	
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, con luz tenue.	
<b>MUSICA:</b> Sí, en segundo plano con volumen bajo en toda la escena.	<b>TIPO:</b> Instrumental

<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO:</b> Susy: ropa intima color marfil -conjunto de short y top- para dormir, de encaje en la parte del pecho; Gloria: bata de dormir negra con tirantes.	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> ---
-------------------	--	---------------------	--------------------

• **ESCENA 4**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Mane y Gloria	<b>ESCENA:</b> segunda escena de la sexta secuencia –ésta cuenta con tres escenas–, con una duración de noventa y cuatro segundos –del minuto 30:43 al 32:17 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Mane) ¡Pero no siempre ha sido divertido! ¡No creas, a veces la paso negras!		
<b>VALORES:</b> Intranquilidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Mane se expresa de manera preocupada durante la conversación que mantiene con Gloria.		
<b>FRASE:</b> (Mane) ¡Alex está enfermo, de aquí!		
<b>VALORES:</b> Certidumbre.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Mane se expresa segura respecto de la apreciación que tiene de Alex.		
<b>FRASE:</b> (Mane) ¡Pero a mí me gusta esto! ¡Vivir así de lujo, la buena vida; y no pienso dejarlo, aunque tenga que pasar por lo peor!		
<b>VALORES:</b> Resistencia.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Mane se expresa temerariamente frente a Gloria.		
<b>FRASE:</b> (Mane) ¡Te busque mucho, sabes! ¡Me hiciste mucha falta!		
<b>VALORES:</b> Nostalgia.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Mane recuerda la necesidad que sintió por encontrar a Gloria frente a esta última.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Anduve de aquí para allá perdida! ¡Hasta que encontré a Susy!		
<b>VALORES:</b> Nostalgia.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria expresa cierta añoranza por no haber estado junto a Mane y cómo atendió tal sentimiento.		
<b>FRASE:</b> (Mane) ¡Pero si es una niña caprichosa! ¿Cómo es posible que tú?		

<b>VALORES:</b> Certidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Mane se expresa segura respecto de la apreciación que tiene de Susy.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡No, no, no, lo que pasa es que es demasiado joven!
<b>VALORES:</b> Certeza.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria se expresa firmemente respecto de su conocimiento de Susy.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Estos últimos años han sido casi perfectos! Es caprichosa, pero...
<b>VALORES:</b> Certidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria se expresa segura respecto de la relación que ha mantenido con Susy frente a Mane.
<b>FRASE:</b> (Mane) ¿La quieres Gloria?
<b>VALORES:</b> Incertidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Mane intenta que Gloria dude respecto de la relación que ésta mantiene con Susy.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Sí mucho!
<b>VALORES:</b> Certidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria se expresa segura respecto de la relación que ha mantenido con Susy frente a Mane.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Pero es algo distinto a lo que...!
<b>VALORES:</b> Impertinencia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria intenta de manera excesiva no establecer comparaciones entre la relación que tiene con Susy y la que mantuvo con Mane.
<b>FRASE:</b> (Mane) ¡Hubo entre nosotras!
<b>VALORES:</b> Impertinencia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Mane se expresa de manera importunamente molesta y enfadosa por lo que Gloria comentó.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Eso pertenece al pasado!
<b>VALORES:</b> Impertinencia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria intenta de manera excesiva no establecer comparaciones entre la relación que tiene con Susy y la que mantuvo con Mane.
<b>FRASE:</b> (Mane) ¡Para mi todavía está presente!

<b>VALORES:</b> Certeza.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Mane se expresa segura respecto de lo que siente por Gloria.
<b>FRASE:</b> (Mane) ¡Tú piel! ¡Tú olor!
<b>VALORES:</b> Hedonismo.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Mane expresa el placer que le genera recordar lo vivido con Gloria.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡A mí me costó años olvidarme del tuyo!
<b>VALORES:</b> Nostalgia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria expresa tristeza por no haber estado con Mane.

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> El rostro de Mane expresa angustia.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> El rostro de Mane expresa molestia.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Mane estira su mano para tener contacto con Gloria.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria también estira ambas manos para acariciar las de Mane.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Mane tiene las manos encima de las de Gloria.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Mane y Gloria se acarician una a la otra, rozando con sus dedos el dorso de sus manos.			

<b>CATEGORÍA:</b> Contexto
<b>LUGAR:</b> Un restaurante con mesas redondas, sillas y comensales en todas las mesas. La mesa en donde se encuentran Mane y Gloria tiene un mantel rojo, se puede ubicar a las mujeres en una terraza que cuenta con vista al mar, donde también hay una palma que se observa a la izquierda de éstas.
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, aislado, abierto con vista al mar.

<b>MUSICA:</b> Sí, en segundo plano con volumen bajo durante la mayor parte de la escena, pasa a primer plano durante los últimos veinte segundos de ésta.		<b>TIPO:</b> Instrumental.	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO:</b> ---	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> Mane: pantalón y blusa oscura; Gloria: pantalón y blusa de manga corta oscuros, porta un sombrero de palma.

- **ESCENA 5**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Mane y Gloria	<b>ESCENA:</b> tercera escena de la onceava secuencia –ésta cuenta con tres escenas–, con una duración de cuarenta y cuatro segundos –del minuto 59:26 al 60:00 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Perdóname!		
<b>VALORES:</b> Culpa.		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria expresa preocupación hacia Mane.		
<b>FRASE:</b> (Mane) ¡Que tontas somos al pelearnos!		
<b>VALORES:</b> Conciliación.		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Mane intenta conciliarse con Gloria por la afección que siente hacia ella.		
<b>FRASE:</b> (Mane) ¡Lo que debemos hacer es encontrar una solución!		
<b>VALORES:</b> Conciliación.		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Mane intenta conciliarse con Gloria por la afección que siente hacia ella.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Solamente hay una solución!		
<b>VALORES:</b> Certeza.		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria se expresa segura respecto de la manera para solucionar el conflicto que tiene con Mane.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡En cuanto venga Susy, nos iremos!		
<b>VALORES:</b> Certeza.		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria se expresa segura respecto de la manera para solucionar el conflicto que tiene con Mane.		

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Mane mueve la cabeza hacia los lados.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Mane camina unos pasos para delante, en dirección a Gloria.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> La cara de Gloria se torna seria y baja la mirada hacia el piso.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> La cara de Gloria se torna seria.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria pone sus manos en su cara.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Mane camina unos pasos para delante acercándose a Gloria, con sus manos agarra las manos de la segunda.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> La cara de Gloria expresa tranquilidad.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria con sus dos manos agarra las manos de Mane, las cuales se encuentran en su rostro, y las baja a la altura de su barbilla.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Mane camina unos pasos para delante acercándose a Gloria, con sus manos agarra las manos de la segunda.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria reacciona, soltando las manos de Mane.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Gloria se separa de Mane y camina unos pasos hacia adelante, quedando así a espaldas de ella.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> La cara de Gloria expresa desconcierto.			

<b>CATEGORÍA:</b> Contexto
<b>LUGAR:</b> Una sala, sillón amplio con cojines, atrás del respaldo del sillón se encuentra otra sala de menor tamaño, arriba de ésta hay un cuadro. De frente a la sala se encuentra una mesa redonda con diferentes botellas y diversos objetos de vidrio; se puede ver que es un lugar abierto con vista al mar.
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, cómodo, abierto con vista al mar.

<b>MUSICA:</b> Sí, en primer plano y segundo en acercamiento de pareja.		<b>TIPO:</b> Instrumental, piano.	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO:</b> ---	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> Mane: pantalón de vestir, blusa rosa de manga corta transparente; Gloria: pantalón de vestir, blusa negra de manga corta.

• **ESCENA 6**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Susy y Gloria	<b>ESCENA:</b> tercera escena de la doceava secuencia –ésta cuenta con tres escenas–, con una duración de sesenta y ocho segundos –del minuto 63:02 al 64:10 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Susy) ¿Crees que soy una desgraciada lesbiana como tú?		
<b>VALORES:</b> Resistencia.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se expresa temerariamente frente a Gloria.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¿¡Ah, no!?		
<b>VALORES:</b> Ironía.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria se expresa sarcásticamente frente a Susy.		
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Ah, no, no, cuidado! ¡Yo en todo caso, soy deportista, pero ni le doy importancia, ni me afecta, ni me torturo!		
<b>VALORES:</b> Certeza.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se expresa segura respecto de su preferencia sexual.		
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Las lesbianas son Mane y tú! ¿Crees que no me he dado cuenta que está enamorada de ti?		
<b>VALORES:</b> Certeza.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se expresa segura respecto de la apreciación que tiene de Mane y Gloria.		
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Que te regala joyas y vestidos!		
<b>VALORES:</b> Certidumbre.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se expresa segura respecto de la apreciación que tiene de Gloria.		
<b>FRASE:</b> (Gloria) ¡Susy, por favor!		

<b>VALORES:</b> Conciliación.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Gloria intenta conciliarse con Susy por la afección que siente hacia ella.
<b>FRASE:</b> (Susy) ¡Yo no tengo la culpa de tus celos, ni que te comportes como un novio rechazado!
<b>VALORES:</b> Resistencia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Susy se expresa temerariamente frente a Gloria.

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales				
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL</b>	<b>Si</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy voltea a ver a Gloria.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy tiene una mirada intensa y retadora.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Gloria se muestra sorprendida, se puede ver que abre los ojos más de lo acostumbrado para ella.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Susy expresa una cara tranquila –relajada–, después sonrío.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> La cara de Susy expresa molestia, ésta grita.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> La cara de Gloria se muestra seria.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> La cara de Susy expresa molestia, ésta grita.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> La cara de Gloria se muestra seria.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy voltea, dando la espalda a Gloria; posteriormente, la primera se va caminando, apartándose de Gloria.				

<b>CATEGORÍA:</b> Contexto	
<b>LUGAR:</b> Una terraza; una mesa redonda con diversos objetos, platillos para comer y bebidas, platos, copas, cubiertos.	
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio.	
<b>MUSICA:</b> No.	<b>TIPO:</b> ---

<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO: ---</b>	<b>SENSUAL: ---</b>	<b>CASUAL:</b> Gloria: vestido de color negro largo sin manga; Susy: vestido largo de color amarillo con un solo tirante en la parte del hombro derecho.
-------------------	--------------------	---------------------	--

• **ESCENA 7**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Susy y Mane	<b>ESCENA:</b> tercera escena de la decimoctava secuencia –ésta cuenta con seis escenas–, con una duración de nueve segundos –del minuto 88:57 al 89:06 del filme–.
<b>FRASE:</b> ---		
<b>VALORES:</b> ---		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> ---		

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy y Mane se encuentran desnudas, ambas están en un jacuzzi, están sentadas y sólo se les ven los senos y parte de las piernas, el resto de su cuerpo está cubierto de agua. Susy le acaricia el pecho a Mane, ambas rozan sus piernas una con la otra, se ve sólo parte de éstas porque lo demás está cubierto con el agua.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Los rostros de Susy y Mane expresan hedonismo y furor, se escuchan sus carcajadas al inicio de la escena.			

<b>CATEGORÍA:</b> Contexto	
<b>LUGAR:</b> Un Jacuzzi rústico de tabique rojo, grande, con agua.	
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, abierto expuesto al aire libre.	

<b>MUSICA:</b> Sí, pero sólo al inicio de la escena.		<b>TIPO:</b> Instrumental.	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>ÍNTIMO:</b> Susy y Mane están desnudas.	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> ---

• **ESCENA 8**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Susy y Mane	<b>ESCENA:</b> sexta escena de la decimoctava secuencia –ésta cuenta con seis escenas–, con una duración de cincuenta y cuatro segundos –del minuto 89:19 al 90:13 del filme–.
<b>FRASE:</b> ---		
<b>VALORES:</b> ---		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> ---		

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Susy y Mane se besan en la boca, están en un lugar oscuro, sólo se ven sus rostros.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Los rostros de Susy y Mane expresan tranquilidad, cierran los ojos mientras se besan.			

<b>CATEGORÍA:</b> Contexto			
<b>LUGAR:</b> Un lugar oscuro, sólo se alcanzan a distinguir los cuerpos y rostros con una luz tenue.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, con luz tenue			
<b>MUSICA:</b> Sí, en toda la escena.		<b>TIPO:</b> Instrumental.	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>ÍNTIMO:</b> Susy y Mane están desnudas.	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> ---

• ESCENA 9

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Mane y Gloria	<b>ESCENA:</b> segunda escena de la decimonovena secuencia –ésta cuenta con ocho escenas–, con una duración de cuatro segundos –del minuto 90:43 al 90:47 del filme–.
<b>FRASE:</b> ---		
<b>VALORES:</b> ---		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> ---		

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Mane y Gloria se besan en la boca; están sentadas en la cama acariciando sus cuerpos, una a la otra.			

<b>CATEGORÍA:</b> Contexto			
<b>LUGAR:</b> Una habitación con una cama grande con cabecera; un lugar limpio; hay sábanas rojas y blancas, y almohadas.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, con luz tenue			
<b>MÚSICA:</b> Sí, en la escena.		<b>TIPO:</b> Instrumental.	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>ÍNTIMO:</b> Susy y Mane están desnudas.	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> ---

**ANEXO 4**  
**PELÍCULA: ASÍ DEL PRECIPICIO**

• **ESCENA 1**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Sandra y Hanna	<b>ESCENA:</b> sexta escena de la tercer secuencia –ésta cuenta con seis escenas–, con una duración de sesenta y cuatro segundos –del minuto 25:22 al 26:26 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Buenas tardes!		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa de manera amable con Hanna.		
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Buenas tardes!		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna responde de manera reciproca al trato que le ha dado Sandra.		
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¿Tienes el reloj Patek Philippe, uno que es cuadrado con brillantes alrededor?		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa de manera amable con Hanna.		
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Si lo teníamos; pero, se nos agotó!		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna responde de manera reciproca al trato que le ha dado Sandra.		
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Qué barbaridad, en París también estaba agotado!		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa preocupada ante la posibilidad de que el objeto que pretende adquirir esté agotado.		
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡A nosotros nos llega en dos semanas! ¿Si quiere le aparto uno?		
<b>VALORES:</b> Certidumbre.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna le asegura a Sandra que pronto tendrá el reloj que ésta quiere.		
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¿Quieres que te deje un anticipo?		
<b>VALORES:</b> Incertidumbre.		

<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra quiere asegurarse que Hanna le apartará el reloj, que le ha afirmado que en breve tendrá.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡No, no, no es necesario! ¡Si quiere, déjeme su número; y si llega antes, yo le aviso!
<b>VALORES:</b> Certidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna le asegura a Sandra que pronto tendrá el reloj que ésta quiere y que se apartará.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Espero tu llamada!
<b>VALORES:</b> Hedonismo.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra expresa placer ante la posibilidad de que Sandra le llamé.

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra va subiendo en un elevador y camina hacia enfrente en donde se encuentra un aparador.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna se encuentra parada del otro lado del aparador.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna observa detenidamente a Sandra, quien sale del elevador.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna sonríe.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra tiene el rostro de preocupación.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna sonríe, tiene el rostro con mucha alegría, abre un poco más los ojos, es muy servicial y atenta.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra agarra su bolso de mano que lleva consigo y saca una tarjeta que posteriormente le da en la mano a Hanna.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna ve fijamente el rostro de Sandra y después baja poco a poco la mirada hacia el escote de la blusa de ésta y se le queda viendo por un instante.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra voltea después de que le entrega la tarjeta en la mano a Hanna y se retira unos pasos del aparador.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna sonríe.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra voltea a verla y después sigue caminando.			

<b>CATEGORÍA:</b> <b>Contexto</b>			
<b>LUGAR:</b> Una joyería, en la parte superior de la pared se encuentran diversos exhibidores de cristal y luz, en los cuales se ven diferentes joyas; en el mostrador principal se encuentra Hanna atendiendo, hay una mesa de cristal en forma de medio círculo, en el pasillo lateral que se encuentra en un costado también hay diferentes exhibidores en los cuales se ven joyas.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, luz tenue.			
<b>MUSICA:</b> No			<b>TIPO:</b> ---
<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO:</b> ---	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> Sandra, blusa negra de manga larga y pantalón negro; Hanna, conjunto de saco y pantalón de color beige y blusa blanca.

- **ESCENA 2**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Saraly y Hanna	<b>ESCENA:</b> cuarta escena de la quinta secuencia –ésta cuenta con siete escenas–, con una duración de ciento diecinueve segundos –del minuto 42:29 al 44:28 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¿¡Quién es usted!?		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna se expresa con preocupación por saber quién es la mujer con la que se ha encontrado.		
<b>FRASE:</b> (Saraly) ¡Soy Saraly! ¿Quién eres tú?		
<b>VALORES:</b> Incertidumbre.		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Saraly desea saber con quién está hablando.		
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Hanna, mucho gusto!		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna se expresa de manera amable con Saraly.		
<b>FRASE:</b> (Saraly) ¿Has probado mis pasteles?		

<b>VALORES:</b> Interés.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Saraly le manifiesta a Hanna su deseo por saber si esta última ha probado sus pasteles.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Si..., el de zanahoria me encanta!
<b>VALORES:</b> Hedonismo.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna le expresa a Saraly el placer que le generan los pasteles que está última cocina.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Precisamente, estoy haciendo uno de zanahoria!
<b>VALORES:</b> Seducción.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Saraly intenta atraer –seducir– a Hanna.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¿Quieres probar?
<b>VALORES:</b> Perspicacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> De manera ingeniosa Saraly continúa con su intento de seducir a Hanna.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Si, claro!
<b>VALORES:</b> Certidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna le confirma a Saraly su intención de probar el pastel que ésta le ha ofrecido.
<b>FRASE:</b> (Saraly) ¡Mi preferido es el de limón!
<b>VALORES:</b> Perspicacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> De manera sugerente Saraly continúa con su intento de seducir a Hanna.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¿A qué temperatura los horneas?
<b>VALORES:</b> Interés.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna le manifiesta a Saraly su deseo por saber sobre el proceso de elaboración de sus pasteles.
<b>FRASE:</b> (Saraly) ¡Con 60 minutos a 150° es suficiente! ¡Quedan... es-pon-ja-di-tos!
<b>VALORES:</b> Perspicacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> De manera sugerente Saraly continúa con su intento de seducir a Hanna.
<b>FRASE:</b> (Saraly) ¡Listos... para comerse!
<b>VALORES:</b> Perspicacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> De manera sugerente Saraly continúa con su intento de seducir a Hanna.

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Saraly prepara en un plato un pastel de color rosa claro en forma de medio círculo y le coloca una cereza en la parte de arriba, éste asemeja un seno; después, abre la puerta del horno, mete el pastel y cierra el horno.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna observa detenidamente a Saraly.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Saraly se voltea a ver a Hanna y sonrío, Hanna sonrío.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Saraly se aproxima al rostro de Hanna, de manera sugerente cierra los ojos cuando habla; ya que ve muy cerca a Hanna, Saraly se muestra tranquila, paciente y delicada.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna sonrío, abre un poco más los ojos, es muy servicial y atenta.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna sonrío sutilmente.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna ve fijamente los ojos y la boca de Saraly.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Saraly trae en la mano una miserable de plástico que contiene una mezcla espesa; alza la mano y se la da a probar dicha mezcla a Hanna, poniéndole la miserable en la boca para que la pruebe.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Saraly aproxima la cara al rostro de Hanna, después voltea, baja la mirada y luego la regresa para ver el rostro de Hanna; con su dedo agarra un líquido del recipiente que está en la mesa, saca el dedo escurriendo del líquido, lo ve y lo mete a su boca chupándolo mientras ve a los ojos a Hanna.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Saraly se voltea, baja la mirada y con su dedo agarra un líquido del recipiente que está en la mesa, saca el dedo escurriendo del líquido y se lo aproxima a Hanna; unas gotas del líquido caen sobre el seno izquierdo de Hanna, Saraly con su mano derecha quita estas gotas al tiempo que acaricia el seno de izquierdo de Hanna.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna se mantiene impávida.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Saraly vuelve a meterse el dedo lleno de líquido en la boca.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna se le queda viendo a Saraly fijamente a su boca.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Saraly voltea a ver a Hanna y después se acerca lentamente a ésta.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Saraly coloca su brazo alrededor del cuello de Hanna y se acerca hasta besarla en la boca.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna corresponde el beso que Saraly le ha dado.			

<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Saraly y Hanna se acuestan en la mesa, la primera estira la mano y tira diversos objetos de la mesa al suelo para acomodar el cuerpo de la segunda en la misma mesa, la primera se coloca encima de la segunda, se besan en la boca, la primera se incorpora quedando de rodillas con las piernas abiertas quedando en medio de la segunda.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Saraly se desamarra la bata rosa que trae y deja ver su cuerpo solo con ropa interior de color rosa claro, deja caer su bata al piso y con sus manos desabrocha la bata lila de Hanna descubriendo sus pechos desnudos.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Saraly con ropa interior de rodillas en la mesa se acerca colocando sus manos en los costados del cuerpo de Hanna, ésta besa en la boca a la primera.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna con sus manos acaricia la espalda de Saraly, mientras ambas se besan en la boca.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Saraly besa el cuello de Hanna.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna tranquilamente se deja besar en el cuello por Saraly, tiene los ojos cerrados.

<b>CATEGORÍA:</b>			
<b>Contexto</b>			
<b>LUGAR:</b> Una cocina comedor, mesa redonda, flores blancas, persianas, alacena, horno y diversos instrumentos de cocina; un lugar cerrado con diferentes cuadros de postres en la pared; la cocina pintada de color rosa fuerte.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, luz tenue.			
<b>MUSICA:</b> Si.		<b>TIPO:</b> Instrumental.	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO:</b> Saraly, bata de material delgado de color lila sujeta por una cinta del mismo color que la bata en la cintura y ropa interior color rosa claro; Hanna, bata de dormir sin manga con botones en la parte de arriba a la altura del pecho de color lila claro.	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> ---

• ESCENA 3

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Sandra y Hanna	<b>ESCENA:</b> tercera escena de la sexta secuencia –ésta cuenta con catorce escenas–, con una duración de ciento un segundos –del minuto 52:36 al 54:17 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Hola!		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa de manera amable con Hanna.		
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Buenas tardes!		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna responde de manera recíproca al trato que le ha dado Sandra.		
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Misión cumplida! ¡Vengo por mi reloj!		
<b>VALORES:</b> Certidumbre.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa segura frente a Hanna acerca del porqué está ahí.		
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Lo tengo en la bodega, enseguida se lo traigo!		
<b>VALORES:</b> Certidumbre.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna confirma tener lo que Sandra ha ido a buscar y le asegura su entrega a esta última.		
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Aquí está! ¡Es muy bonito, a usted se le va a ver precioso!		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna se expresa amablemente hacia Sandra.		
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Lo busque por cielo, mar y tierra! Me lo llevo.		
<b>VALORES:</b> Certidumbre.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa segura respecto de lo que quiere, es decir, el reloj.		
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¿Va a querer factura?		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna se expresa de manera amable con Sandra.		
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡No!		

<b>VALORES:</b> Certidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa segura respecto de su negativa a que le expidan factura del reloj que va a comprar.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Te ves mucho mejor sin tanto maquillaje!
<b>VALORES:</b> Seducción.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra intenta atraer –seducir– a Hanna.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Eres muy guapa, tienes que aprender a sacarte partido!
<b>VALORES:</b> Perspicacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> De manera ingeniosa Sandra continúa con su intento de seducir a Hanna.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¿¡Si quieres!?... yo te ayudo.
<b>VALORES:</b> Perspicacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> De manera sugerente Sandra continúa con su intento de seducir a Hanna.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¿De veraz? ¡Me encantaría que me ayude!
<b>VALORES:</b> Interés.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna le manifiesta a Sandra su deseo por que ésta le ayude a mejorar su imagen.
<b>FRASE:</b> (Sandra) No me hables de usted, dime Sandra. Te invito a comer mañana, ¿puedes?
<b>VALORES:</b> Seducción.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra intenta atraer –seducir– a Hanna.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Si claro!
<b>VALORES:</b> Certidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna se expresa segura respecto de aceptar la invitación para ir a comer que le ha propuesto Sandra.

<b>CATEGORÍA:</b>			
<b>Elementos no verbales</b>			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna se encuentra tomando chocolates de un recipiente de vidrio que está en la mesa del aparador.			

<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Mientras Hanna come chocolates, se encuentra al mismo tiempo sentada escribiendo con un bolígrafo en un papel recargada en una mesa de cristal.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra llega caminando y se aproxima a Hanna.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna reacciona ante la presencia de Sandra y deja el bolígrafo en la mesa de cristal.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna se levanta de su silla, camina rodeado la mesa de vidrio y sale de la escena.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra se sienta en una silla enfrente de la mesa (exhibidor), se mira en un espejo redondo que se encuentra en la citada mesa, voltea para ver a Hanna y luego regresa la cara para donde estaba viendo; baja la mirada hacia el papel que tenía Hanna y con sus manos lo voltea para ver lo que ésta estaba haciendo, lo ve, sonrío y la coloca otra vez en su lugar.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna entra caminando, trae consigo un estuche.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna se muestra muy sonriente.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra le sonrío a Hanna.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna sonrío de forma muy sutil a Sandra, observa fijamente la boca y los ojos de ésta.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna se detiene enfrente de Sandra, saca del estuche un reloj, coloca el estuche en la mesa de vidrio y el reloj se lo coloca en la muñeca a Sandra, con una mano lo hace y con la otra sujeta el reloj de la parte de arriba.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna ve fijamente el rostro de Sandra, especialmente su boca y sus ojos de ésta.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra con el reloj en su muñeca se ve en el espejo colocando su muñeca enfrente del mismo.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra se quita el reloj con la mano derecha y se lo entrega en las manos a Hanna, la segunda camina rodeando la mesa y se coloca del otro lado del mostrador quedando enfrente de la primera.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra se quita el reloj y lo pone de nuevo en el estuche, lo cierra y lo coloca encima de la mesa de cristal.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna del otro lado del mostrador agarra el reloj y lo acomoda.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna, mientras alza la mirada, ve a Sandra a la cara.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna abre una bolsa de papel, mete el estuche del reloj en ella, se la entrega a Sandra; a la par, le entrega un registro de compra para que ésta lo firme, también le entrega un bolígrafo para que firme tal documento.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra ve detenidamente la cara de Hanna mientras habla.

<b>CATEGORÍA:</b> <b>Contexto</b>			
<b>LUGAR:</b> Una joyería, en la parte superior de la pared se encuentran diversos exhibidores de cristal y luz, en los cuales se ven diferentes joyas; en el mostrador principal se encuentra Hanna atendiendo, hay una mesa de cristal en forma de medio círculo y sobre la misma un recipiente de cristal con chocolates y un espejo ovalado con soporte, en el pasillo lateral que se encuentra en un costado también hay diferentes exhibidores en los cuales se ven joyas.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, luz tenue.			
<b>MUSICA:</b> No.		<b>TIPO:</b> ---	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO:</b> ---	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> Hanna, saco de manga larga y pantalón de color beige; Sandra, blusa blanca de manga larga y pantalón negro.

• **ESCENA 4**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Sandra y Hanna	<b>ESCENA:</b> quinta escena de la séptima secuencia –ésta cuenta con nueve escenas–, con una duración de sesenta y cinco segundos –del minuto 62:59 al 64:04 del filme–.	
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Eres genial! ¡Hace mucho tiempo que no me reía tanto!			
<b>VALORES:</b> Afable.			
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa de manera afectuosa hacia Hanna.			
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Siento que te conozco de toda la vida! ¡Eres maravillosa!			
<b>VALORES:</b> Afable.			
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna se expresa de manera afectuosa hacia Sandra.			
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Hago lo que puedo!			
<b>VALORES:</b> Ironía.			
<b>EFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa humorísticamente respecto de si misma frente a Hanna.			
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¿Eres feliz?			

<b>VALORES:</b> Incertidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna le cuestiona a Sandra la posibilidad de que ésta sea feliz.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡A veces no! ¡A veces sí!
<b>VALORES:</b> Certeza.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra le expresa a Hanna el que no siempre es feliz, pero no por ello niega que haya situaciones en las que logra estar en tal condición.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Me imagino que tienes mucho tiempo para ir de fiesta, para conocer gente!
<b>VALORES:</b> Interés.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna expresa curiosidad por saber algunos aspectos de la vida de Sandra.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Quede harta de eso, ahora estoy aprendiendo a vivir a disfrutar mi soledad!
<b>VALORES:</b> Certeza.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra le expresa de manera segura a Hanna sobre el cómo ha decidido vivir su vida social.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡A no ser que haya alguien muy especial con quien compartir mi tiempo!
<b>VALORES:</b> Perspicacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> De manera sugerente Sandra intenta seducir a Hanna.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¿Está buena tu carne?
<b>VALORES:</b> Audacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna intenta cambiar el tema de conversación que mantenía con Sandra.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Buenísima!
<b>VALORES:</b> Perspicacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> De manera sugerente Sandra continúa en su intento de seducir a Hanna.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¿Quieres?
<b>VALORES:</b> Perspicacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> De manera sugerente Sandra continúa en su intento de seducir a Hanna.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Sí!
<b>VALORES:</b> Entusiasmo.

**EFFECTO COMUNICATIVO:** Hanna se dirige a Sandra expresando su ánimo por probar su carne.

**CATEGORÍA:**

**Elementos no verbales**

<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
--	-----------	----------	-----------	--

<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
-------------------------------	-----------	----------	-----------	--

**EXPRESIONES GESTUALES:** Hanna y Sandra ríen a carcajadas.

**EXPRESIONES CORPORALES:** Sandra y Hanna se encuentran sentadas cada una en un extremo de la mesa, cada una de ellas tiene en su lugar su respectivo platillo de comida, las dos se encuentran partiendo su comida con cubiertos para probar bocado.

**EXPRESIONES GESTUALES:** Sandra sonrío.

**EXPRESIONES GESTUALES:** Hanna muestra el rostro sonriente.

**EXPRESIONES CORPORALES:** Sandra toma vino en una copa de cristal y la coloca a un lado de su plato.

**EXPRESIONES GESTUALES:** Sandra sonrío.

**EXPRESIONES CORPORALES:** Sandra sigue comiendo, agarra con el tenedor un bocado y se detiene para comerlo, después deja el tenedor en el plato.

**EXPRESIONES GESTUALES:** Hanna se muestra muy sonriente.

**EXPRESIONES GESTUALES:** Sandra y Hanna sonrían al mismo tiempo.

**EXPRESIONES GESTUALES:** Sandra ve a Hanna a los ojos y sonrío.

**EXPRESIONES GESTUALES:** Sandra observa fijamente los ojos de Hanna y ésta baja la mirada.

**EXPRESIONES GESTUALES:** Hanna sonrío.

**EXPRESIONES CORPORALES:** Sandra toma un pedazo de carne con el tenedor y se lo da en la boca a Hanna, la segunda abre la boca y come despacio el bocado que le está dando Sandra.

**EXPRESIONES GESTUALES:** Mientras Hanna come el bocadillo no deja de ver a los ojos a Sandra, ella tampoco la deja de ver a los ojos.

**EXPRESIONES GESTUALES:** Hanna sonrío.

<b>CATEGORÍA:</b> <b>Contexto</b>			
<b>LUGAR:</b> Un restaurante, mesa cuadrada con un mantel a cuadros esquinada con asientos uno de cada lado, en la parte de arriba hay en espejo en forma rectangular, también se puede ver que hay otras mesas con comensales. En la mesa que comparten Sandra y Hanna hay diversos objetos como platos con comida, copas, cubiertos; cabe mencionar que el lugar es rústico.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, luz tenue.			
<b>MUSICA:</b> Si, primer y segundo plano.		<b>TIPO:</b> Instrumental.	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO:</b> ---	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> Hanna, saco de manga larga de color rosa y vestido de color blanco; Sandra, vestido estampado de manga corta.

• **ESCENA 5**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Sandra y Hanna	<b>ESCENA:</b> octava escena de la séptima secuencia –ésta cuenta con nueve escenas–, con una duración de ciento ochenta y un segundos –del minuto 67:21 al 70:22 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Qué bonito cuadro!		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna se expresa de manera amable con Sandra.		
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Sí! ¡Rubens! ¡Mira!, María de Médicis le encargo este cuadro a Rubens, porque quería dejar una buena impresión a la posteridad; entonces, se hizo retratar tomando clases. Él es Mercurio, Apolo, Minerva, y ésta es ella. Están enseñando lectura, música y elocuencia. Y éstas son las Tres Gracias. Le están ofreciendo su belleza.		
<b>VALORES:</b> Conocimiento		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra le expresa a Hanna lo bien informada que está sobre temas de pintura clásica, sobre todo, de la historia que gira entorno al cuadro de Rubens que le está mostrando.		
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Parece que nos está mirando!		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		

<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna se expresa de manera amable con Sandra.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Seguramente debe de estar mirándote a ti! ¡Debe de estar contemplando tu belleza!
<b>VALORES:</b> Adulación
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra halaga el físico de Hanna.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¿Más vino?
<b>VALORES:</b> Cordialidad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa de manera amable con Hanna.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Sí!
<b>VALORES:</b> Entusiasmo.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna se dirige a Sandra expresando su ánimo por tomar más vino.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Tengo mucho calor!
<b>VALORES:</b> Ansiedad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna expresa inquietud frente a Sandra.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¿Quieres que prenda el aire acondicionado?
<b>VALORES:</b> Cordialidad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa de manera amable con Hanna.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡No, gracias!
<b>VALORES:</b> Amabilidad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna rechaza de manera atenta el ofrecimiento que le hizo Sandra.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Gracias!
<b>VALORES:</b> Amabilidad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna acepta de manera atenta el vino que Sandra le ha dado.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Salud!
<b>VALORES:</b> Entusiasmo.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra le expresa a Hanna lo grato que le resulta estar con ella.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Salud!

<b>VALORES:</b> Entusiasmo.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna le expresa a Sandra lo grato que le resulta estar con ella.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Con el pelo recogido te has de ver muy bien; a ver, recógetelo!
<b>VALORES:</b> Seducción.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra intenta atraer –seducir– a Hanna.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Eres preciosa! ¡Tienes unos ojos divinos!
<b>VALORES:</b> Hedonismo.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra le expresa a Hanna el placer que le genera contemplarla, especialmente sus ojos.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Ah!
<b>VALORES:</b> Hedonismo.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra le expresa a Hanna el placer que le genera la posibilidad de intimar con ella.

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna y Sandra van caminando, entrando a escena; las dos traen consigo una copa de cristal con líquido.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna camina hacia el frente y Sandra le agarra la espalda.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna y Sandra muestran el rostro sonriente.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra va caminando tras de Hanna y se detiene enfrente de un cuadro.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna y Sandra ríen y ven detenidamente el cuadro, la segunda señala con el dedo índice dicho cuadro.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna voltea a ver la cara de Sandra y poco después regresa la vista al cuadro.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna y Sandra voltean a ver sus rostros, se ven a los ojos detenidamente por un instante.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna sonrío.			

<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra camina retirándose del cuadro y atrás va Hanna, caminan hacia la sala que se encuentra cerca del cuadro y del comedor. Sandra porta la copa de Hanna y la suya.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna se quita el saco, lo coloca en la sala y se sienta.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra sirve vino en la copa de Hanna y pone la botella en la mesa, la primera se pasa a donde está el sillón a lado de Hanna y le da su copa.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra y Hanna se ven por unos instantes a los ojos.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna sonríe.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra y Hanna beben de su vino.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra cierra los ojos y hace una mueca con la boca degustando el vino, cerca de Hanna.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna coloca su copa de vino en la mesa que se encuentra atrás del sillón en donde están sentadas, y con las manos se recoge el cabello, baja una mano y con la otra continúa sosteniendo su cabello.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra cierra los ojos y respira muy fuerte cerca de Hanna, poco después abre los ojos.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra cierra los ojos y hace una mueca con la boca degustando el vino muy cerca de Hanna.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra y Hanna no se dejan de ver a los ojos.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna sonríe.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra deja su copa de vino en la misma mesa que Hanna y con esa misma mano acaricia el cabello de Hanna, juega con él y se aproxima poco a poco a ella con la boca entreabierta; con la otra mano le acaricia la mejilla y sigue acercándose hasta besarla.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra se recarga en Hanna mientras se besan.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna se recuesta en el sillón, Sandra besa y acaricia el cabello de la primera y luego la besa en el cuello.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra desamarra el moño que tiene el vestido de Hanna.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna abraza con sus manos el cuerpo de Sandra.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna cierra los ojos.

<b>CATEGORÍA:</b> <b>Contexto</b>			
<b>LUGAR:</b> Una casa, un comedor grande con sillas en los costados, enfrente de éste se encuentra un cuadro grande, hay una sala grande con cojines en los extremos.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, luz tenue.			
<b>MUSICA:</b> Si.		<b>TIPO:</b> Instrumental.	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>ÍNTIMO:</b> ---	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> Hanna, vestido de color blanco de manga corta, el vestido tiene un moño con la misma tela, saco de color rosa, cabello suelto y maquillaje discreto; Sandra, vestido estampado de manga corta, maquillaje discreto, cabello suelto.

• **ESCENA 6**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Sandra y Hanna	<b>ESCENA:</b> segunda escena de la novena secuencia –ésta cuenta con once escenas–, con una duración de ochenta y ocho segundos –del minuto 79:55 al 81:23 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Hola!		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna se expresa de manera amable con Sandra.		
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Pensé que no ibas a venir!		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra le expresa a Hanna su preocupación ante la posibilidad de que ésta no asistiera.		
<b>FRASE:</b> (Hanna) Discúlpame.		
<b>VALORES:</b> Cordialidad.		

<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna le pide a Sandra que la dispense por su retraso.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¿Para qué querías hablar conmigo?
<b>VALORES:</b> Ansiedad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna le expresa a Sandra la preocupación que le ha generado el que ésta quiera hablar con ella.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Hanna, no he podido dejar de pensar en ti!
<b>VALORES:</b> Certidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa segura respecto de lo que siente por Hanna.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡Sandra, no está bien lo que estamos haciendo! ¡Yo estoy pasando por una crisis! ¡Creo que a lo mejor vuelvo con Abraham!
<b>VALORES:</b> Ansiedad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna le expresa a Sandra la preocupación que le genera la posibilidad de mantener una relación sentimental con ella.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¿Quieres tomar algo?
<b>VALORES:</b> Audacia.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra intenta cambiar el tema de conversación que mantenía con Hanna.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¿Por qué me haces esto? ¡Estoy hablando en serio!
<b>VALORES:</b> Ansiedad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna se expresa preocupada ante el desinterés mostrado por Sandra sobre el tema del cual están platicando.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Yo también! ¡Quiero andar contigo!
<b>VALORES:</b> Certeza.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa segura respecto de lo que siente por Hanna.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¡No, no, no, que va a decir la gente! ¡No quiero volver a verte!
<b>VALORES:</b> Ansiedad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna le expresa a Sandra la preocupación que le genera la posibilidad de mantener una relación sentimental con ella.

<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Lo que te haga feliz, está bien! ¡Yo voy a divorciarme!
<b>VALORES:</b> Certeza.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa segura respecto de lo que siente por Hanna.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Quería decirte que te esperado toda mi vida! ¡Estoy enamorada de ti!
<b>VALORES:</b> Certeza.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa segura respecto de lo que siente por Hanna.
<b>FRASE:</b> (Hanna) ¿Te estás burlando? ¡Ni siquiera me conoces!
<b>VALORES:</b> Ansiedad.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Hanna le expresa a Sandra la preocupación que le genera la posibilidad de mantener una relación sentimental con ella.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Siento algo muy especial por ti, Hanna!
<b>VALORES:</b> Certeza.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra se expresa segura respecto de lo que siente por Hanna.
<b>FRASE:</b> (Sandra) ¡Sé que tú también sientes lo mismo!
<b>VALORES:</b> Certidumbre.
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Sandra expresa de manera segura saber lo que Hanna siente por ella.

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra se encuentra sentada en un sillón recargando los brazos en una mesa redonda, trae en la mano una copa de cristal con líquido.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra está viendo hacia la entrada del restaurante.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna va entrando al restaurante.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna se sienta en un sillón enfrente de Sandra.			

<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra sonríe.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna baja la mirada al momento de dirigirse hacia Sandra.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra se muestra angustiada.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna abre más de lo usual sus ojos.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra voltea buscando al mesero y hace una señal alzando la mano para llamarlo.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna continúa con los ojos más abiertos de lo usual.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna se aproxima un poco al rostro de Sandra.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra mira fijamente a los ojos de Hanna.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna, con los ojos llorosos, ve el rostro de Sandra.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra mira fijamente a Hanna a los ojos.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra estira su mano derecha y agarra la mano derecha de Hanna.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra, con sus dos manos, sostiene la mano derecha de Hanna.

<b>CATEGORÍA:</b>			
<b>Contexto</b>			
<b>LUGAR:</b> Un restaurante, una mesa redonda esquinada a su alrededor hay unos sillones de color marfil, se puede ver que hay otras mesas pero con sillas, se puede ver a los demás comensales, hay lámparas en la parte de arriba, en el fondo se puede ver la barra de bebidas con alguien sirviéndolas.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, luz tenue.			
<b>MUSICA:</b> No.		<b>TIPO:</b> ---	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO:</b> ---	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> Hanna, blusa de color azul, falda de color azul, cabello suelto y maquillaje discreto; Sandra, blusa café sin manga, maquillaje discreto, cabello suelto.

• ESCENA 7

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Sandra y Hanna	<b>ESCENA:</b> tercera escena de la novena secuencia –ésta cuenta con once escenas–, con una duración de ochenta y dos segundos –del minuto 81:24 al 82:46 del filme–.
<b>FRASE:</b> ---		
<b>VALORES:</b> ---		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> ---.		

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCIÓN CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna sonríe.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna se recuesta en la cama.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra está encima de Hanna, con la mano derecha sostiene la cabeza de la segunda y con la otra acaricia el cuello de la misma.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna y Sandra se aproximan y rozan sus narices mutuamente.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna y Sandra se besan de forma suave.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna y Sandra entrelazan sus manos.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra y Hanna se ven platicando y riendo.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra abraza a Hanna con la mano, colocándola en su cuerpo, se aproximan besándose en la boca.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra y Hanna con los ojos cerrados.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra se aproxima colocándose encima del brazo de Hanna quedando abrazadas.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna y Sandra se separan, se acarician sus cuellos.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna y Sandra se aproximan y se besan prolongadamente en repetidas ocasiones.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna y Sandra se encuentran en un jacuzzi con agua y espuma, las dos están desnudas, se pueden ver sus pechos de ambas, sus piernas se encuentran entrelazadas.			

<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra y Hanna tienen sus brazos uno encima del otro de forma que se ven abrazadas.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra y Hanna se besan en la boca en repetidas ocasiones.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Hanna y Sandra están recostadas en la cama, una junto a la otra, desnudas de los pechos, cada una recostada en almohadas diferentes.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra y Hanna se ven platicando.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Sandra se encuentra lateralmente a Hanna con un brazo doblado encima de la almohada.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Sandra con los ojos cerrados.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Hanna y Sandra se encuentra viendo para la misma dirección.

<b>CATEGORÍA:</b>			
<b>Contexto</b>			
<b>LUGAR:</b> Una cama, almohadas; un jacuzzi con agua y espuma.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio, luz tenue.			
<b>MUSICA:</b> Si.		<b>TIPO:</b> Balada.	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>ÍNTIMO:</b> Hanna y Sandra desnudas a la altura del pecho, tapadas con una sábana blanca o con el agua del jacuzzi.	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> ---

**ANEXO 5**  
**PELÍCULA: NIÑAS MAL**

• **ESCENA 1**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Valentina y Ana	<b>ESCENA:</b> tercera escena de la décima quinceava secuencia –ésta cuenta con cuatro escenas–, con una duración de siete segundos –del minuto 38:39 al 38:46 del filme–.
<b>FRASE:</b> (Valentina) ¡Ya! Tenemos que escoger la canción.		
<b>VALORES:</b> Ansiedad.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Valentina le expresa a Ana la preocupación que siente por atender el pendiente que ambas tienen.		
<b>FRASE:</b> (Ana) ¡Si!...		
<b>VALORES:</b> Hedonismo.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Ana le expresa el placer que le genera la presencia y el estar con Valentina.		
<b>FRASE:</b> (Valentina) ¡Ja, ja, ja!		
<b>VALORES:</b> Hedonismo.		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> Valentina le expresa el placer que le genera la presencia y el estar con Ana.		

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales			
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>INTERACCIÓN CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Valentina se encuentra de cuerpo completo en la cama, junto de ella se encuentra Ana.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Valentina se encuentra tapada completamente de pies a cabeza con cobijas, después se descubre la cabeza.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Valentina ríe.			
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Ana se encuentra acostada a un lado de Valentina, cubierta de pies a cabeza con las mismas cobijas que cubren a Valentina.			
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Ana ríe.			

<b>CATEGORÍA:</b> Contexto			
<b>LUGAR:</b> Una habitación, cuenta con una cama matrimonial; junto a la cama hay dos instrumentos musicales, un teclado electrónico a la derecha y una guitarra a la izquierda; hay diversos objetos, como un librero y un póster de mariposas.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio y con luz.			
<b>MUSICA:</b> Si.		<b>TIPO:</b> Instrumental.	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>INTIMO:</b> Hanna y Sandra desnudas se cubren con unas cobijas de la cama.	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> ---

• **ESCENA 2**

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos verbales	<b>PERSONAJES:</b> Valentina y Ana	<b>ESCENA:</b> segunda escena de la vigésima primera secuencia –ésta cuenta con cinco escenas–, con una duración de veintiocho segundos –del minuto 54:36 al 55:04 del filme–.
<b>FRASE:</b> ---		
<b>VALORES:</b> ---		
<b>EFFECTO COMUNICATIVO:</b> ---		

<b>CATEGORÍA:</b> Elementos no verbales				
<b>COMUNICACIÓN Y CONTACTO CORPORAL:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
<b>INTERACCION CARA-CARA:</b>	<b>SI</b>	<b>X</b>	<b>NO</b>	
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Valentina está recostada en una cama tocando una guitarra en un cuarto.				
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Valentina con una expresión triste en su rostro.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Valentina se incorpora de la cama, deja la guitarra sobre la cama, camina unos pasos y se acerca a una ventana que se encuentra abierta, se asoma.				
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Ana se encuentra del otro lado de la ventana, alza la mano derecha saludando a Valentina.				

<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Valentina sonríe en la ventana.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Valentina está en la calle, se acerca a Ana y se le queda viendo a los ojos.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Valentina besa en la boca a Ana.
<b>EXPRESIONES GESTUALES:</b> Valentina se separa de Ana y sonríe.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Ana estira la mano izquierda, encontrándose con la mano derecha de Valentina.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Ana acaricia la mano derecha de Ana con su mano izquierda.
<b>EXPRESIONES CORPORALES:</b> Ana y Valentina se encuentran agarradas de las manos, Ana con su mano izquierda y Valentina con la derecha; miran hacia en frente y se van caminando por la calle.

<b>CATEGORÍA:</b>			
<b>Contexto</b>			
<b>LUGAR:</b> Una habitación con una cama grande, limpia, cobija naranja, sabana verde, hay diversos objetos en la habitación como un librero y un póster de mariposas, se puede ver la ventana abierta en donde se asoma Valentina. En la calle está Ana junto a un carro.			
<b>AMBIENTE:</b> Tranquilo, limpio.			
<b>MUSICA:</b> Sí, solo al inicio de la escena y final.		<b>TIPO:</b> Instrumental.	
<b>VESTUARIO:</b>	<b>ÍNTIMO:</b> ---	<b>SENSUAL:</b> ---	<b>CASUAL:</b> Valentina, camiseta verde de manga larga y bermuda de mezclilla azul, sudadera negra; Ana, camiseta roja, chamarra negra y bermuda de mezclilla de color negra.

• **ANEXO 6: INSTRUMENTO: ANÁLISIS DE ESCENA LÉSBICA**

A) DATOS DE IDENTIFICACIÓN DE LA PELÍCULA-ESCENA A ANALIZAR

- ❖ Título de la película:
- ❖ Sinopsis de la película:
- ❖ Director(a):
- ❖ Fotógrafo(a):
- ❖ Compañía productora:
- ❖ País:
- ❖ Año:
- ❖ Intérpretes:
- ❖ Número total de escenas de la película
- ❖ Número de la escena analizada:                      Tiempo de duración de la escena:
- ❖ Sinopsis la escena:

B) ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN LÉSBICA

Está integrada por un <b>componente erótico-seductivo</b> , el cual se entiende como el cultivo del sentimiento expresado por la sensación corporal en un contexto de comunicación. Tal componente se desarrolla a través de 5 fases: momento, entorno, misterio, personalidad y físico.
El <b>momento</b> se entiende como la disposición de los personajes de la escena para comenzar el proceso de intimación.
El momento dentro de (nombre de la película) se observa...
El <b>entorno</b> se entiende como la relación social que los personajes de la escena guardan respecto de sí.
El entorno dentro de (nombre de la película) se identifica...
El <b>misterio</b> se entiende como una realidad de un sentido que supera el dominio humano y que los personajes de la película descubren y viven desde la asunción de sus significados profundos.
El misterio dentro de (nombre de la película) se expresa...
La <b>personalidad</b> son los patrones de pensamiento y conducta que desarrollan los personajes de la escena durante el proceso de intimación.
La personalidad de (nombre del primer personaje) se manifiesta en..., mientras que la personalidad de (nombre del segundo personaje) se manifiesta en...
El <b>físico</b> remite a los rasgos físicos sobresalientes de los personajes.
Los rasgos físicos sobresalientes de (nombre del primer personaje) son...; mientras que los rasgos físicos sobresalientes de (nombre del segundo personaje) son...
B) Está integrada por un <b>componente afectivo-amoroso</b> , basado en los valores y los sentimientos que preponderan en los personajes de la escena.
<b>Valores.</b> Identificar los valores que subyacen en la escena lésbica, como son el individualismo, la competitividad, materialismo, hedonismo, el culto al cuerpo, agresividad, intolerancia, libertad, aventura, riqueza, felicidad, etc.
Los valores que subyacen en la escena lésbica son... y se expresan cuando...
<b>Sentimientos.</b> Identificar los sentimientos que subyacen en la escena lésbica, como son alegría, celos, soledad, tristeza, ansiedad, nostalgia, amor, odio, etc.
Los sentimientos que subyacen en la escena lésbica son... y se expresan cuando...
C) Está integrado por el <b>componente del acto sexual</b> , el cual se entiende como cualquier manifestación libidinosa, que tenga relevancia externa, sin otra limitación que el perfeccionamiento del acceso corporal. En el acto sexual quedan comprendidos todos los actos de tipo erótico-seductivo, que sin necesariamente llegar al coito, realiza una persona sobre otra. Se trata de tocamientos, frotamientos, besos, apretones, etc.
El <b>acto sexual primario</b> remite a las zonas primarias, que son las partes del cuerpo más erógenas, las que mejor responden ante cualquier toque sensual y la mejor vía para llegar a la excitación sexual. Su estimulación son invitaciones descaradas al sexo. Por ejemplo: la punta de los pezones y el clítoris en la mujer. Aquí también se considera, en relación a la escena lésbica, si el acto sexual primario es explícito o insinuado.
En la escena lésbica el acto sexual primario es (explícito, insinuado o de ambas maneras) y se manifiesta en la forma de...
El <b>acto sexual secundario</b> remite a las zonas secundarias, como el cuello, el centro de la espalda, las orejas, la garganta, los labios, la parte anterior de las piernas, el ano, son partes del cuerpo que responden con altos niveles de placer y excitación, aunque con menor grado que las primarias. Aquí también se considera, en relación a la escena lésbica, si el acto sexual secundario es explícito o insinuado.
En la escena lésbica el acto sexual es (explícito, insinuado o de ambas maneras) y se manifiesta en la forma de...

## ANEXO 7: INSTRUMENTO: ANÁLISIS DE ESCENA LÉSBICA: ALUCARDA. LA HIJA DE LAS TINIEBLAS

### A) DATOS DE IDENTIFICACIÓN DE LA PELÍCULA-ESCENA A ANALIZAR

- ❖ Sinopsis de la película: La trama está influida por el clima malsano y perverso de las obras de Sade. Su protagonista, Justine (nombre, precisamente, de una de las obras más famosas del marqués), vive en un monasterio y recibe la influencia de Alucarda, quien la incita a sostener una relación lésbica con ella.
- ❖ Director(a): Juan López Moctezuma. – Fotógrafo(a): Xavier Cruz.
- ❖ Compañía productora: FILMS 75, YUMA FILMS.
- ❖ País: México. – Año: 1975.
- ❖ Intérpretes:
  - Alucarda – Tina Romero.
  - Justine – Susana Kamini.
  - Padre Lázaro – David Silva.
  - Doctor Oschek – Claudio Brook.
- ❖ Número total de secuencias de la película: 27 (más carátula de presentación).
- ❖ Escena analizada: **ESCENA 3.-** sexta escena de la séptima secuencia –ésta cuenta con seis escenas–.
- ❖ Tiempo de duración de la escena: noventa y tres segundos –del minuto 25:50 al 27:23 del filme–.
- ❖ Sinopsis la escena: En dicha escena se puede observar a Alucarda, quien constantemente ejerce un mecanismo de dominación ante Justin, ya que ésta proyecta ser objeto de su amor intentando posesionarla. Mientras Justin se hace ostensible con una actitud pasiva y de mujer dominada.

### B) ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN LÉSBICA

Está integrada por un **componente erótico-seductivo**. Tal componente se desarrolla a través de 5 fases.

El **momento** se entiende como la disposición de los personajes de la escena para comenzar el proceso de intimación.

El momento dentro de la ESCENA 3 de *Alucarda. La Hija de las tinieblas* se observa cuando Alucarda le exige a Justin que la mire, pretendiendo con ello proyectarse en el ser objeto de su amor –Justin– intentando posesionarla; al tiempo que Justin accede a la exigencia de Alucarda no expresando ningún tipo de resistencia frente al actuar de la primera.

El **entorno** se entiende como la relación social que los personajes de la escena guardan respecto de sí.

El entorno dentro de la ESCENA 3 de <i>Alucarda. La Hija de las tinieblas</i> se identifica cuando Alucarda expresa: “¡Mírame! ¡Mírame!”, como un mecanismo de dominación sobre Justin, que favorece el que ésta acepte como propia –o de menos no exprese resistencia hacia– la voluntad de Alucarda.
El <b>misterio</b> se entiende como una realidad de un sentido que supera el dominio humano y que los personajes de la película descubren y viven desde la asunción de sus significados profundos.
El misterio dentro de la ESCENA 3 de <i>Alucarda. La Hija de las tinieblas</i> se expresa cuando Alucarda mira el seno izquierdo sangrante de Justin, quien está desnuda, previo a besarlo.
La <b>personalidad</b> son los patrones de pensamiento y conducta que desarrollan los personajes de la escena durante el proceso de intimación.
La personalidad de Alucarda se manifiesta en una actitud obsesiva de dominación y posesión hacia Justin expresada verbalmente en su insistencia porque ésta la mire y completada en la práctica por su besar de la parte del pecho que de Justin se encuentra sangrando y su acercamiento al pezón de la misma; mientras que la personalidad de Justin se manifiesta en una actitud pasiva y de mujer dominada pese a los gritos que de vez en vez emite, los que más que establecerse en un mecanismo mínimo de queja, se perciben como una invitación para que Alucarda continúe poseyéndola, con todo y que la propia Justin se presente angustiada por el dolor que le genera el que Alucarda esté besando su seno sangrante.
El <b>físico</b> remite a los rasgos físicos sobresalientes de los personajes.
Los rasgos físicos sobresalientes de Alucarda son su cabello negro ondulado largo y suelto, sus cejas pobladas, sus ojos cafés, su nariz ancha y de punta redonda, y su tez blanca y natural; mientras que los rasgos físicos sobresalientes de Justin son su cabello castaño rizado largo y suelto, sus cejas delineadas, sus ojos cafés, su nariz recta fina, y su tez blanca y natural. Ambas son delgadas
B) Está integrada por un <b>componente afectivo-amoroso</b> , basado en los valores y los sentimientos que preponderan en los personajes de la escena.
<b>Valores.</b> Identificar los valores que subyacen en la escena lésbica.
Los valores que subyacen en la escena lésbica son la obsesión y el culto al cuerpo, manifestados en la insistencia de Alucarda para que Justin la mire y complementada con el hecho de que ambas se encuentran desnudas.
<b>Sentimientos.</b> Identificar los sentimientos que subyacen en la escena lésbica.
El sentimiento que subyace en la escena lésbica es la ansiedad de Justin, quien grita cada que Alucarda la besa y abre de manera exorbitante los ojos.
C) Está integrado por el <b>componente del acto sexual</b> .
El <b>acto sexual primario</b> remite a las zonas primarias, que son las partes del cuerpo más erógenas, las que mejor responden ante cualquier toque sensual y la mejor vía para llegar a la excitación sexual. Su estimulación son invitaciones descaradas al sexo.

En la escena lésbica el acto sexual primario es explícito y se manifiesta cuando Alucarda, con los ojos cerrados, besa el pecho de Justin de forma muy suave; y, poco a poco, se va aproximando a la parte del pecho que de Justin se encuentra sangrando y se acerca al pezón de la misma.

El **acto sexual secundario** remite a las zonas secundarias, como el cuello, el centro de la espalda, las orejas, la garganta, los labios, la parte anterior de las piernas, el ano, son partes del cuerpo que responden con altos niveles de placer y excitación, aunque con menor grado que las primarias. Aquí también se considera, en relación a la escena lésbica, si el acto sexual secundario es explícito o insinuado.

En la escena lésbica el acto sexual es explícito y se manifiesta cuando Alucarda se aproxima a Justin y la besa sacando la lengua, pasándola por los labios de Justin; realizando esto en repetidas ocasiones.

## **ANEXO 8: INSTRUMENTO: ANÁLISIS DE ESCENA LÉSBICA: TRES MUJERES EN LA HOGUERA**

### A) DATOS DE IDENTIFICACIÓN DE LA PELÍCULA-ESCENA A ANALIZAR

- ❖ Sinopsis de la película: En su casa del Caribe mexicano, Alex y Mane invitan a una pareja de mujeres –Gloria y Susy– a pasar una temporada con ellos; en un juego de seducción constante ambas mujeres se ven envueltas en una trama de erotismo, traición, ambición, pasión y muerte.
- ❖ Director(a): Abel Salazar. – Fotógrafo(a): José Ortiz Ramos.
- ❖ Compañía productora: CONACINE, S. A. de C. V.
- ❖ País: México. – Año: 1977.
- ❖ Intérpretes:
  - Alex – Rogelio Guerra.
  - Mane – Pilar Pellicer.
  - Susy – Maritza Olivares.
  - Gloria: Maricruz Oliver.
- ❖ Número total de secuencias de la película: 20 (más carátula de presentación).
- ❖ Escena analizada: **ESCENA 3.-** primera escena de la tercera secuencia –ésta cuenta con dos escenas–.
- ❖ Tiempo de duración de la escena: ciento sesenta y ocho segundos -del minuto 14:12 al 18:00 del filme-.
- ❖ Sinopsis de la escena: En dicha escena se puede ver a Gloria con un constante intento por congraciarse con Susy con el objetivo de intimar. Gloria consecutivamente se manifiesta en una postura persistente de preocupación, protección, atención e interés para con Susy, ya que ésta alude a las necesidades de Susy, en cuestión de preocupación y protección; Gloria se encuentra al tanto por el acercamiento y relación que Susy tiene para con Alex.

### B) ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN LÉSBICA

Está integrada por un **componente erótico-seductivo**. Tal componente se desarrolla a través de 5 fases.

El **momento** se entiende como la disposición de los personajes de la escena para comenzar el proceso de intimación.

El momento dentro de la ESCENA 3 de *Tres Mujeres en la hoguera* se observa cuando Gloria le ofrece una copa a Susy con la intención de congraciarse con esta última y ella acepte o al menos disminuya la resistencia para intimar con la primera.

El **entorno** se entiende como la relación social que los personajes de la escena guardan respecto de sí.

El entorno dentro de la ESCENA 3 de *Tres Mujeres en la hoguera* se identifica primeramente cuando Susy le expresa a Gloria lo buen anfitrión que es Alex y el gusto que le da que Mane –la esposa de Alex– las haya invitado a su casa, ya que esto en inicio remite a una relación de confianza entre Susy y Gloria que revela o insinúa la posibilidad de que éstas sean pareja; en segundo lugar, el hecho de que las dos estén en un solo cuarto y una sola cama permite que se aprecie la afección que Gloria le tiene a Susy –considerando que la invitada principal de Alex y Mane es Gloria, y ésta bien pudo haberles solicitado habitaciones separadas–.

El **misterio** se entiende como una realidad de un sentido que supera el dominio humano y que los personajes de la película descubren y viven desde la asunción de sus significados profundos.

El misterio dentro de la ESCENA 3 de *Tres Mujeres en la hoguera* se expresa en la preocupación que Gloria le hace saber a Susy al advertirle sobre el riesgo a que esta última se expone por mantener comunicación con Alex, más si se considera que éste es esposo de Mane. Aquí la posibilidad de riesgo y la preocupación manifestada en más de una manera por Gloria hacia la persona de Susy, como cuando le dice: “¡No, no me gusta que tomes con exceso!”, contribuyen al desarrollo del componente seductivo al permitirle a Gloria presentarse ante Susy como la mujer en la cual ésta debiese de confiar plenamente.

La **personalidad** son los patrones de pensamiento y conducta que desarrollan los personajes de la escena durante el proceso de intimación.

La personalidad de Gloria se manifiesta en una postura constante de preocupación, protección, atención e interés para con Susy al tiempo que la búsqueda de placer vía la detracción que realiza de Alex con el objetivo conseguido de intimar con Susy, observado por ejemplo cuando Gloria de forma consecutiva acaricia con su mano el cuerpo de Susy, hasta llegar a sus piernas de forma lenta, suave y delicada; mientras que la personalidad de Susy se manifiesta en una postura de resistencia discursiva mínima para intimar con Gloria, que en los hechos termina por ceder, no obstante que al final de la escena retire la mano de Gloria de su cuerpo.

El **físico** remite a los rasgos físicos sobresalientes de los personajes.

Los rasgos físicos sobresalientes de Gloria son el que ésta tiene cabello corto, emplea un maquillaje tenue que enmarca sus ojos y porta vestimenta íntima consistente en una bata de dormir negra con tirantes; mientras que los rasgos físicos sobresalientes de Susy son el que ésta tiene el cabello largo y porta vestimenta íntima consistente en un conjunto de short y top color marfil que le permite destacar su silueta, además –contrario a Gloria– no usa maquillaje.

B) Está integrada por un **componente afectivo-amoroso**, basado en los valores y los sentimientos que preponderan en los personajes de la escena.

**Valores.** Identificar los valores que subyacen en la escena lésbica.

Los valores que subyacen en la escena lésbica son la incertidumbre expresada por Gloria cuando ésta le expresa a Susy su preocupación por saber si esta última ha tenido un momento grato; el interés que muestra Susy al decirle a Gloria que le alegra que “Mane te haya invitado”, el cual es acompañado de la audacia que la misma Susy le imprime a la oración: “¡Éste es nuestro primer día y creo que me voy a divertir mucho!”. Por otra parte, también se identifican la resistencia e ironía en enunciados como: “¡Déjame, quiero dormir sola!” y “¿Pues no que te molesta que beba?” (Susy a Gloria), respectivamente.

**Sentimientos.** Identificar los sentimientos que subyacen en la escena lésbica.

Los sentimientos que subyacen en la escena lésbica son la ansiedad, la incertidumbre y la preocupación expresadas mediante interrogaciones, como cuando Gloria se muestra sorprendida por la reacción de Susy para con ella a partir de advertirle sobre el riesgo a que se expone si continúa relacionándose con Alex; aunque esto se contrapone con la incentives mostrada por la misma Gloria y dirigida hacia Susy en su intento de congraciarse con esta última.

C) Está integrado por el **componente del acto sexual**.

El **acto sexual primario** remite a las zonas primarias, que son las partes del cuerpo más erógenas, las que mejor responden ante cualquier toque sensual y la mejor vía para llegar a la excitación sexual. Su estimulación son invitaciones descaradas al sexo.

En la escena lésbica el acto sexual primario es tanto explícito como insinuado y se manifiesta cuando Gloria acaricia la pierna de Susy, baja un poco su mano tocando la entrepierna de la segunda haciéndolo de manera lenta y suave, y sólo con los dedos llega a tocar la parte de la vagina de Susy continuando con el recorrido del cuerpo de ésta, sube la mano llegando al vientre y de nuevo toca el pecho, sólo que esta vez es el otro seno de Susy.

El **acto sexual secundario** remite a las zonas secundarias, como el cuello, el centro de la espalda, las orejas, la garganta, los labios, la parte anterior de las piernas, el ano, son partes del cuerpo que responden con altos niveles de placer y excitación, aunque con menor grado que las primarias. Aquí también se considera, en relación a la escena lésbica, si el acto sexual secundario es explícito o insinuado.

En la escena lésbica el acto sexual es tanto insinuado, expresado cuando Susy se encuentra en el sofá recostada con las piernas dobladas en dirección a su propio cuerpo; como explícito, cuando Gloria le acaricia el cabello y la cara a Susy.

## **ANEXO 9: INSTRUMENTO: ANÁLISIS DE ESCENA LÉSBICA: ASÍ DEL PRECIPICIO**

### A) DATOS DE IDENTIFICACIÓN DE LA PELÍCULA-ESCENA A ANALIZAR

- ❖ Sinopsis de la película: En *Así del precipicio*, después de una intensa noche de drogas y sexo, Lucía, debido a la vida de excesos que lleva, llegará tarde al llamado de un comercial, donde trabaja, y será despedida; Carmen es una artista conceptual que retrasa el término de su obra pasando día y noche drogándose; Hanna se encuentra en plena crisis matrimonial; mientras Hanna espera convencerse de que el divorcio es realmente lo que quiere, se va a vivir con Lucía y Carmen; Hanna sostiene una relación lésbica con Sandra, a quien conoce cuando esta última va de compras a la joyería donde trabaja Hanna.
- ❖ Director(a): Teresa Suárez. – Fotógrafo(a): Jaime Reynoso.
- ❖ Compañías productoras: FIDECINE / CINEAPOLIS / AGARRATE DEL BARANDAL.
- ❖ País: México. – Año: 2006.
- ❖ Intérpretes:
  - Lucía – Ana de la Reguera.
  - Carmen – Gabriela Platas.
  - Hanna – Ingrid Martz.
  - Sandra – Anna Ciocchetti.
- ❖ Número total de secuencias de la película: 12.
- ❖ Escena analizada: **ESCENA 5.-** octava escena de la séptima secuencia –ésta cuenta con nueve escenas–.
- ❖ Tiempo de duración de la escena: ciento ochenta y un segundos –del minuto 67:21 al 70:22 del filme–.
- ❖ Sinopsis la escena: En esta escena se puede ver a Sandra en una postura constante de esmero e interés para con Hanna, con la finalidad de intimar con la misma. Sandra expresa mediante diversos actos el constante beneficio de cubrir las necesidades que tiene la segunda, pues en toda la escena además de pretender que Hanna se encuentre un tanto cómoda con su compañía ésta intenta llamar su atención mediante su conocimiento otorgando una explicación a Hanna del cuadro señalado en dicha escena.

### B) ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN LÉSBICA

Está integrada por un **componente erótico-seductivo**. Tal componente se desarrolla a través de 5 fases.

El **momento** se entiende como la disposición de los personajes de la escena para comenzar el proceso de intimación.

El momento dentro de la **ESCENA 5** de *Así del precipicio* se observa, primeramente, cuando Sandra halaga el físico de Hanna expresándole que el

personaje que dentro de la pintura de Rubens representa a María de Médicis es muy probable que la esté viendo porque: “¡Debe de estar contemplando tu belleza!”; y, en un segundo instante, cuando Hanna acepta de manera atenta el vino que Sandra le ha dado, manifestando lo cómoda que se siente en compañía de Sandra.

El **entorno** se entiende como la relación social que los personajes de la escena guardan respecto de sí.

El entorno dentro de la ESCENA 5 de *Así del precipicio* se identifica cuando Hanna y Sandra ríen y ven detenidamente el cuadro de Rubens, junto con la explicación que Sandra le realiza del mismo para demostrarle a Hanna lo bien informada que está sobre temas de pintura clásica, sobre todo, de la historia que gira entorno a tal cuadro; ya que esto remite a una relación de confianza, misma que se refuerza con el hecho de que ambas estén tomando vino en la casa de Sandra.

El **misterio** se entiende como una realidad de un sentido que supera el dominio humano y que los personajes de la película descubren y viven desde la asunción de sus significados profundos.

El misterio dentro de la ESCENA 5 de *Así del precipicio* se expresa cuando Sandra le solicita a Hanna que se recoja su cabello, pues esto tiende bajo un valor de seducción sentido por Sandra a que la primera mejore su apariencia consiguiendo con un mínimo cambio que la misma sea más atractiva. Esto, en el discurso, se complementa cuando Sandra le dice a Hanna: “¡Eres preciosa! ¡Tienes unos ojos divinos!” y, en la práctica, cuando Sandra desamarra el moño que tiene el vestido de Hanna, en un intento por desentrañar el misterio que Hanna le significa por la posibilidad de mantener una relación íntima-sexual con ella.

La **personalidad** son los patrones de pensamiento y conducta que desarrollan los personajes de la escena durante el proceso de intimación.

La personalidad de Sandra se manifiesta en una postura constante de esmero e interés para con Hanna bajo los constantes intentos por llamar su atención, como son la explicación del cuadro de Rubens, el ofrecimiento de vino y el ofrecimiento de aire acondicionado –como medida para disminuir el calor que Hanna dice sentir–, con el objetivo último conseguido de intimar sexualmente con ella; por otro lado, la personalidad de Hanna se manifiesta en una postura de ingenuidad, entusiasmo y amabilidad para con Sandra, a la que mediante frases cortas como “¡Salud!” y “¡Gracias!” le expresa lo cómoda que se siente en compañía de ella.

El **físico** remite a los rasgos físicos sobresalientes de los personajes.

Los rasgos físicos sobresalientes de Sandra son el que ésta tiene cabello largo y suelto, emplea un maquillaje oscuro que resalta sus facciones; porta un brazalete y un collar que terminan estilizando su figura al centrar la atención en sus manos y el cuello; y trae puesto un vestido estampado de figuras amplias donde el negro es el color principal, lo que termina mostrando a una mujer segura de sí misma; mientras que los rasgos físicos sobresalientes de Hanna son el que ésta tiene su cabello largo y suelto, emplea un maquillaje tenue, inicialmente porta un saco de color rosa –del que posteriormente se desprende– y un vestido blanco adornado por un moño del mismo color y accesorios poco vistosos, lo que termina acentuando en ella una personalidad ingenua.

B) Está integrada por un **componente afectivo-amoroso**, basado en los valores y los sentimientos que preponderan en los personajes de la escena.

**Valores.** Identificar los valores que subyacen en la escena lésbica.

Los valores que subyacen en la escena lésbica son el hedonismo y la seducción expresados en los halagos que Sandra le realiza a Hanna, como cuando le dice: “¡Seguramente debe de estar mirándote a ti! ¡Debe de estar contemplando tu belleza!”, en relación a la representación de María de Médicis contenida en el cuadro de Rubens; así como cuando le solicita: “¡Con el pelo recogido te has de ver muy bien; a ver, recógetelo!”, y también al señalarle a Hanna: “¡Eres preciosa! ¡Tienes unos ojos divinos!”.

**Sentimientos.** Identificar los sentimientos que subyacen en la escena lésbica, como son alegría, celos, soledad, tristeza, ansiedad, nostalgia, amor, odio, etc.

Los sentimientos que subyacen en la escena lésbica son la alegría y el entusiasmo expresados en las sonrisas de Hanna y el ánimo por tomar más vino que se establece en justificación para que Sandra y Hanna convivan más tiempo, lo que da a entender que ambas están a gusto.

C) Está integrado por el **componente del acto sexual.**

El **acto sexual primario** remite a las zonas primarias, que son las partes del cuerpo más erógenas, las que mejor responden ante cualquier toque sensual y la mejor vía para llegar a la excitación sexual. Su estimulación son invitaciones descaradas al sexo. Por ejemplo: la punta de los pezones y el clítoris en la mujer. Aquí también se considera, en relación a la escena lésbica, si el acto sexual primario es explícito o insinuado.

En la escena lésbica el acto sexual primario es insinuado en tanto que Sandra desamarra el moño que tiene el vestido de Hanna, mismo que se encuentra a la altura del pecho de ésta.

El **acto sexual secundario** remite a las zonas secundarias, como el cuello, el centro de la espalda, las orejas, la garganta, los labios, la parte anterior de las piernas, el ano, son partes del cuerpo que responden con altos niveles de placer y excitación, aunque con menor grado que las primarias. Aquí también se considera, en relación a la escena lésbica, si el acto sexual secundario es explícito o insinuado.

En la escena lésbica el acto sexual es explícito y se manifiesta cuando Sandra deja su copa de vino en la misma mesa que Hanna y con esa misma mano acaricia el cabello de Hanna, juega con él y se aproxima poco a poco a ella con la boca entreabierta; con la otra mano le acaricia la mejilla y sigue acercándose hasta besarla; además de acariciarle el cuello y jugar con su cabello.

## ANEXO 10: INSTRUMENTO: ANÁLISIS DE ESCENA LÉSBICA: *NIÑAS MAL*

### A) DATOS DE IDENTIFICACIÓN DE LA PELÍCULA-ESCENA A ANALIZAR

- ❖ Sinopsis de la película: Adela León, una adolescente rebelde, cuyo sueño es ser actriz, debido a su mala conducta es inscrita en la Academia de Maca Rivera, una academia de señoritas; en ésta, Adela conoce a sus compañeras de curso: Pía, una chica genio de la economía que observa el mundo a través de los libros; Valentina, una chica lesbiana que gusta de componer canciones; Maribel, quien es torpe con su cuerpo y está llena de curiosidad sobre el sexo opuesto; Heidi, quien ha decidido que el matrimonio es su meta final en la vida.
- ❖ Director(a): Fernando Sariñana. – Fotógrafo(a): Chava Cartas.
- ❖ Compañías productoras: COLUMBIA PICTURES PRODUCCIONES MEXICO
- ❖ País: México. – Año: 2007.
- ❖ Intérpretes:
  - Adela – Martha Higareda
  - Pía – Camila Sodi.
  - Valentina – Ximena Sariñana.
  - Maribel – María Aura.
  - Heidi – Alejandra Hádame.
- ❖ Número total de secuencias de la película: 28.
- ❖ Escena analizada: ESCENA 1.- tercera escena de la décima quinceava secuencia –ésta cuenta con cuatro escenas–.
- ❖ Tiempo de duración de la escena: veintiocho segundos –del minuto 54:36 al 55:04 del filme–.
- ❖ Sinopsis la escena: En esta escena se puede ver cómo Valentina expresa preocupación ante los pendientes que tiene con Ana; sin embargo, Ana muestra cierto hedonismo al estar en compañía de Valentina lo cual hace que ésta se olvide de su preocupación.

### B) ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN LÉSBICA

Está integrada por un **componente erótico-seductivo**. Tal componente se desarrolla a través de 5 fases.

El **momento** se entiende como la disposición de los personajes de la escena para comenzar el proceso de intimación.

El momento dentro de la ESCENA 1 de *Niñas Mal* se observa cuando, después de que Valentina le expresa a Ana la preocupación que siente por atender el pendiente que ambas tienen: escoger una canción, esta última le contesta con un “Si” prolongado; lo que, aunado a que las dos estén acostadas en la cama cubiertas completamente por cobijas, termina generando la risa de Valentina.

El <b>entorno</b> se entiende como la relación social que los personajes de la escena guardan respecto de sí.
El entorno dentro de la ESCENA 1 de <i>Niñas Mal</i> se identifica mediante las risas tanto de Valentina como de Ana, junto con el hecho de que ambas estén solas en la habitación de Valentina, lo que termina proyectando una relación de confianza y una situación de enamoramiento.
El <b>misterio</b> se entiende como una realidad de un sentido que supera el dominio humano y que los personajes de la película descubren y viven desde la asunción de sus significados profundos.
El misterio dentro de la ESCENA 1 de <i>Niñas Mal</i> se expresa cuando Ana se encuentra acostada a un lado de Valentina cubierta de pies a cabeza con las mismas cobijas que cubren a esta última, lo que termina generando una situación de curiosidad hedonista y de alegría compartida entre ambas jóvenes, que en última instancia se expresa en el “¡Ja, ja, ja!” de Valentina.
La <b>personalidad</b> son los patrones de pensamiento y conducta que desarrollan los personajes de la escena durante el proceso de intimación.
La personalidad de Valentina se manifiesta en una actitud inicial de preocupación por la música que termina transformándose en alegría y desinhibición proyectada a través de sus risas, expresando el placer que le genera la presencia y el estar con Ana; por otra parte, la personalidad de Ana remite a una joven desinhibida y tendiente a la obtención del placer conseguido por el hecho de estar con Valentina.
El <b>físico</b> remite a los rasgos físicos sobresalientes de los personajes.
Los rasgos físicos sobresalientes de Valentina son un rostro natural sin maquillaje, unos dientes blancos y uniformes, y el que tiene cabello corto tipo <i>flip</i> <sup>75</sup> de color castaño; mientras que los rasgos físicos Ana son un rostro natural sin maquillaje y el que tiene cabello negro largo a la altura de los hombros.
B) Está integrada por un <b>componente afectivo-amoroso</b> .
<b>Valores.</b> Identificar los valores que subyacen en la escena lésbica.
Los valores que subyacen en la escena lésbica son el hedonismo y la felicidad y se expresan mediante las risas tanto de Ana como de Valentina, quienes de esta manera se hacen saber mutuamente el placer que les genera la presencia y el estar compartiendo un momento de intimidad.
<b>Sentimientos.</b> Identificar los sentimientos que subyacen en la escena lésbica, como son alegría, celos, soledad, tristeza, ansiedad, nostalgia, amor, odio, etc.
Los sentimientos que subyacen en la escena lésbica son, primeramente, la ansiedad expresada por Valentina por atender la selección de la canción que ella y Ana tienen pendiente; en segundo lugar, la alegría expresada en las risas de Valentina y Ana por estar juntas; y, en última instancia, cierto grado de enamoramiento, proyectado en el hecho de que Ana se encuentre acostada a un lado de Valentina, cubierta de pies a cabeza con las mismas cobijas que cubren a Valentina.

<sup>75</sup> El peinado *flip* es aquel en la que el cabello rizado se voltea hacia arriba en lugar de hacia abajo.

C) Está integrado por el **componente del acto sexual**, el cual se entiende como cualquier manifestación libidinosa, que tenga relevancia externa, sin otra limitación que el perfeccionamiento del acceso corporal. En el acto sexual quedan comprendidos todos los actos de tipo erótico-seductivo, que sin necesariamente llegar al coito, realiza una persona sobre otra. Se trata de tocamientos, frotamientos, besos, apretones, etc.

El **acto sexual primario** remite a las zonas primarias, que son las partes del cuerpo más erógenas, las que mejor responden ante cualquier toque sensual y la mejor vía para llegar a la excitación sexual. Su estimulación son invitaciones descaradas al sexo. Por ejemplo: la punta de los pezones y el clítoris en la mujer. Aquí también se considera, en relación a la escena lésbica, si el acto sexual primario es explícito o insinuado.

En la escena lésbica el acto sexual primario es tanto explícito como insinuado, pues si bien el espectador no alcanza a observar la desnudez en que se encuentran Valentina y Ana, la misma se da a entender a partir de los movimientos que se realizan con las cobijas estando ambas en la cama.

El **acto sexual secundario** remite a las zonas secundarias, como el cuello, el centro de la espalda, las orejas, la garganta, los labios, la parte anterior de las piernas, el ano, son partes del cuerpo que responden con altos niveles de placer y excitación, aunque con menor grado que las primarias. Aquí también se considera, en relación a la escena lésbica, si el acto sexual secundario es explícito o insinuado.

En la escena lésbica el acto sexual secundario es tanto explícito como insinuado, pues si bien el espectador no alcanza a observar la desnudez en que se encuentran Valentina y Ana, la misma se da a entender a partir de los movimientos que se realizan con las cobijas estando ambas en la cama.