

# Otras formas de ser

Masculinidades diversas en el cine mexicano contemporáneo



Asociación  
Interdisciplinaria para el  
Estudio de la Historia de México

**Rogelio Laguna**  
**Alfonso Ortega Mantecón**  
(coordinadores)





Otras  
formas  
de ser

*Otras formas de ser. Masculinidades diversas en el cine mexicano contemporáneo*

Primera edición, Abril de 2022

ISBN: 978-607-99719-1-5

D.R. © Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México, A. C.

Avenida Instituto Técnico Industrial número 60, interior 1, Colonia Agricultura, Alcaldía de Miguel Hidalgo, México, Ciudad de México, C. P. 11360.

Esta publicación presenta los resultados de investigaciones científicas y contó con dictámenes de expertos externos, de acuerdo con las normas editoriales de la Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México, A.C.

Cada capítulo de esta obra colectiva es responsabilidad única y exclusiva de su autor o autores. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del coordinador del libro.

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Este libro se publica sin fines de lucro. Queda prohibida su venta.

Coordinadores: Alfonso Ortega Mantecón y Rogelio Laguna  
Diseño editorial e Ilustraciones: Brenda Laguna

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

D.R. © Imagen de portada: Filme *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003). Cortesía de Julián Hernández.

*Otras formas de ser. Masculinidades diversas en el cine mexicano contemporáneo* / Rogelio Laguna, Alfonso Ortega Mantecón coordinadores.  
- Primera edición. México : Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México, A.C., 2022.  
292 páginas : ilustraciones a color.

ISBN: 978-607-99719-1-5.

1. Cine - México 2. Masculinidad - México 3. Masculinidad en la cultura popular México 4. Masculinidad en el cine.

I. Laguna, Rogelio, coordinador. II. Ortega Mantecón, Alfonso, coordinador.

# Otras formas de ser

Masculinidades diversas en el cine  
mexicano contemporáneo

Alfonso Ortega Mantecón

Rogelio Laguna

(coordinadores)

# CONTENIDO

<b>Presentación</b>		11
Del closet a las calles: un devenir de imágenes que conforman la identidad homosexual mexicana	<i>Francisco Marín López</i>	15
El desierto como testigo: simbolismos y sexualidad expuesta en <i>Los marcados</i> de Alberto Mariscal, 1971 <i>Los Marcados</i> (Alberto Mariscal, 1971)	Rosa Herlinda Beltrán Pedrín	27
Donde somos torturados <i>El lugar sin límites</i> (Arturo Ripstein, 1977)	Isabel Lincoln Strange Reséndiz	37
El enorme clóset de <i>Doña Herlinda Doña Herlinda y su hijo</i> (Jaime Humberto Hermsillo, 1985)	Maximiliano Maza Pérez	57
<i>El callejón de los milagros</i> : Una mirada cinematográfica a la otredad gay <i>El callejón de los milagros</i> (Jorge Fons, 1994)	Jesús Alberto Cabañas Osorio	71
Esta boca no es mía <i>Y tu mamá también</i> (Alfonso Cuarón, 2001)	Roberto Domínguez Cáceres	87
El deseo es una pregunta cuya respuesta no existe <i>Sin destino</i> (Leopoldo Laborde, 2002)	José Manuel Cuéllar Moreno	99
Nada me duele más que eso, nada me duele más que el amor. Afecto y homoerotismo en <i>Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor</i> <i>Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor</i> (Julián Hernández Pérez, 2003)	Mariana Martínez Bonilla	107

<p><i>El cielo dividido: de una amistad aristotélica a un silencio cómplice</i>  <i>El cielo dividido</i> (Julián Hernández Pérez, 2006)</p>	<p>Mauro Pérez Bravo</p>	<p>117</p>
<p><i>Quemar las naves: la decisión de ser uno mismo</i>  <i>Quemar las naves</i>  (Francisco Franco Alba, 2007)</p>	<p>Rogelio Laguna  Darío Camacho Leal</p>	<p>127</p>
<p><i>Sex Express Coffee: entre las víctimas del pecado y San Sebastián</i>  <i>Sex Express Coffee</i>  (Óscar González Íñiguez, 2010)</p>	<p>Alfonso Ortega Mantecón</p>	<p>135</p>
<p>La familia antimexicana  <i>La otra familia</i> (Gustavo Loza, 2011)</p>	<p>Cecilia Gallardo Macip</p>	<p>149</p>
<p>Iniciación, revolución, interrupción  <i>Peyote</i> (Omar Flores Sarabia, 2013)</p>	<p>Alonzo Loza Baltazar</p>	<p>159</p>
<p>Máscaras de Coral  <i>Quebranto</i> (Roberto Fiesco, 2013)</p>	<p>Andrés Inurreta Acero</p>	<p>173</p>
<p><i>Cuatro lunas: un caleidoscopio fílmico de la homosexualidad masculina</i>  <i>Cuatro lunas</i> (Sergio Tovar Velarde, 2014)</p>	<p>Alfonso Ortega Mantecón</p>	<p>185</p>
<p>Visibilización cultural, criminalidad y cine noir: la tradición <i>muxe</i> en la cultura zapoteca  <i>Carmín tropical</i> (Rigoberto Perezcano, 2014)</p>	<p>Mabel Salinas Alvarez</p>	<p>199</p>
<p>Trípticos de la mirada: ver, no ver y ser visto como prácticas de reconocimiento y afecto en el homoerotismo cinematográfico  <i>Yo soy la felicidad de este mundo</i>  (Julián Hernández Pérez, 2014)</p>	<p>Diego Vázquez Díaz</p>	<p>213</p>
<p>El dispositivo sádico en la obediencia  <i>Obediencia perfecta</i> (Luis Urquiza, 2013)</p>	<p>José Ramón Orrantia</p>	<p>225</p>

No te prometo amor... yo te prometo anarquía <i>Te prometo anarquía</i> (Julio Hernández Cordón, 2015)	Francisco Marín López	235
De la culpabilidad al amor. Análisis de las represiones de la sexualidad, la propuesta de la diversidad y el mundo imaginario de <i>Sueño en otro idioma</i> <i>Sueño en otro idioma</i> (Ernesto Contreras, 2017)	Sandra Anchondo Pavón	247
En un Rincón del Alma: el deseo como heterotopía <i>Memorias de lo que no fue</i> (Leopoldo Laborde, 2017)	Gerónimo Iván García Calderón	261
A ti no te gustan los hombres <i>Esto no es Berlín</i> (Hari Sama, 2019)	Andrés Téllez Parra	273
<i>El baile de los 41: una mirada retrospectiva sobre las masculinidades diversas en México</i> <i>El baile de los 41</i> (David Pablos, 2020)	Rogelio Laguna Prett Rentería Tinoco	283





# PRESENTACIÓN

El cine nos presenta quiénes somos. Vidas individuales o colectivas, ficcionales, imaginarias o reales que pretenden dar cuenta de las posibilidades de nuestra existencia, de nuestros afectos y de lo que podemos imaginar. Desde su invención y con su posterior desarrollo la pantalla acompaña nuestras emociones y nuestros sueños los cuestiona, los presenta en un lenguaje que cada vez nos parece más familiar y parte de una mirada de ver el mundo.

A lo largo de su centenaria historia, el cine mexicano ha ido construyendo una sólida propuesta capaz de transmitir y de recuperar el sentir, las preocupaciones e inquietudes de la sociedad en la gran pantalla. A través de las décadas, el cine mexicano ha hablado de aquellos temas que aquejan a la sociedad, desde el autoritarismo político y la violencia hasta la búsqueda de un sentido a la existencia. Sin embargo, el cine también ha mantenido al margen otros temas que resultan sensibles o problemáticos porque este arte no está lejos de la diversidad de valores colectivos que se han ido debatiendo abiertamente entre la tradición y el progresismo.

Ciertas temáticas requieren además de una distancia, una perspectiva lejana a los hechos o preocupaciones. Tuvieron que pasar numerosos años, por ejemplo, del comienzo de la Revolución mexicana para que surgieran materiales fílmicos de la mano de Fernando de Fuentes que se aproximaran a este acontecimiento histórico con una visión crítica y revisionista; lo mismo ocurrió con *La sombra del Caudillo* (1960) de Julio Bracho, una cinta que a pesar de cierta distancia temporal con lo representado no logró escapar de la censura por parte del régimen en turno; o el caso de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989), una producción centrada en la matanza estudiantil de 1968 que demuestra que tuvieron que transcurrir más de 20 años para que el tema pudiera ver la luz en una película de ficción y ciertamente con muchas limitantes.

Situaciones como éstas abundan en la historia del cine mexicano, donde el cine evitó a toda costa la representación de determinados acontecimientos históricos, personajes, situaciones, temáticas o ideologías como resultado de una censura proveniente de los propios realizadores, la religión, la cultura o el régimen gobernante. En ocasiones, los filmes que se atrevían a plantear un tema sensible o delicado fueron censurados o criticados; de ahí se deriva el hecho de que varias producciones llegaron a insertar en su subtexto la crítica deseada o el elemento considerado como subversivo por las instituciones de la época.

Entre los temas que tardaron demasiados años en ver la luz en el cine mexicano destacan aquellos centrados en manifestaciones de las sexualidades e identidades de género que no pueden insertarse en la heterosexualidad. Como bien aborda Francisco Marín López en el estudio introductorio de este libro, las disidencias en materia de género sí llegaron a manifestarse o sugerirse en producciones propias de la Época de Oro del cine nacional, pero éstas permanecían, todavía, dentro del gran closet del cine mexicano, quedando como meros elementos subtextuales, ambigüedades por parte de los personajes o como sutiles insinuaciones que fácilmente podían pasar despercibidas ante la mayoría de las audiencias del momento.

Tuvieron que transcurrir más de 60 años de historia del cine para que comenzaran a presentarse, formal y explícitamente, las primeras escisiones a la heterosexualidad en

las pantallas mexicanas. De forma simultánea a las transformaciones ideológicas y a la revolución sexual que tuvo lugar internacionalmente en esta década, en la industria fílmica nacional inició el surgimiento de varias representaciones de personajes abiertamente homosexuales, en concreto dentro del denominado cine de ficheras. Sin embargo, estas “salidas del closet” distan mucho de poder ser consideradas como imágenes dignas del colectivo homosexual, puesto que se llevan a cabo prácticas denigrantes como la estereotipación, la caricaturización y la ridiculización del personaje gay. Esto puede ser considerado como un traslado al medio cinematográfico de la discriminación imperante, todavía, en la sociedad mexicana de la época hacia este sector poblacional, donde el ser homosexual o no encajar en los moldes de la masculinidad era sinónimo de inferioridad ante los demás personajes. El cine aunque destapaba la diversidad a veces parecía hacerlo para dar un escarmiento, censurarla a través de la trama y volver a poner las cosas en su sitio. Todo esto acontecía en una sociedad, al menos entonces, acostumbrada a modelos tradicionales de masculinidad-feminidad, un universo binario que no quería admitir excepciones ni transgresiones.

Los primeros quebrantos en el cine se presentaron con mayor fuerza, constancia y trascendencia a partir de la década de 1970, donde los estereotipos de carácter denigrante y ridiculizante fueron paulatinamente reemplazados por cintas que trataban de forma humana y profunda a los personajes distanciados de la heterosexualidad obligatoria que había imperado en el cine nacional. Se trató de ahondar en las subjetividades y en ir planteando de manera cada vez más directa si existía una sola manera de vivir, si de hecho no sólo los personajes, sino todos los hombres de este país estábamos atrapados en una configuración única de vivir, sentir, amar...

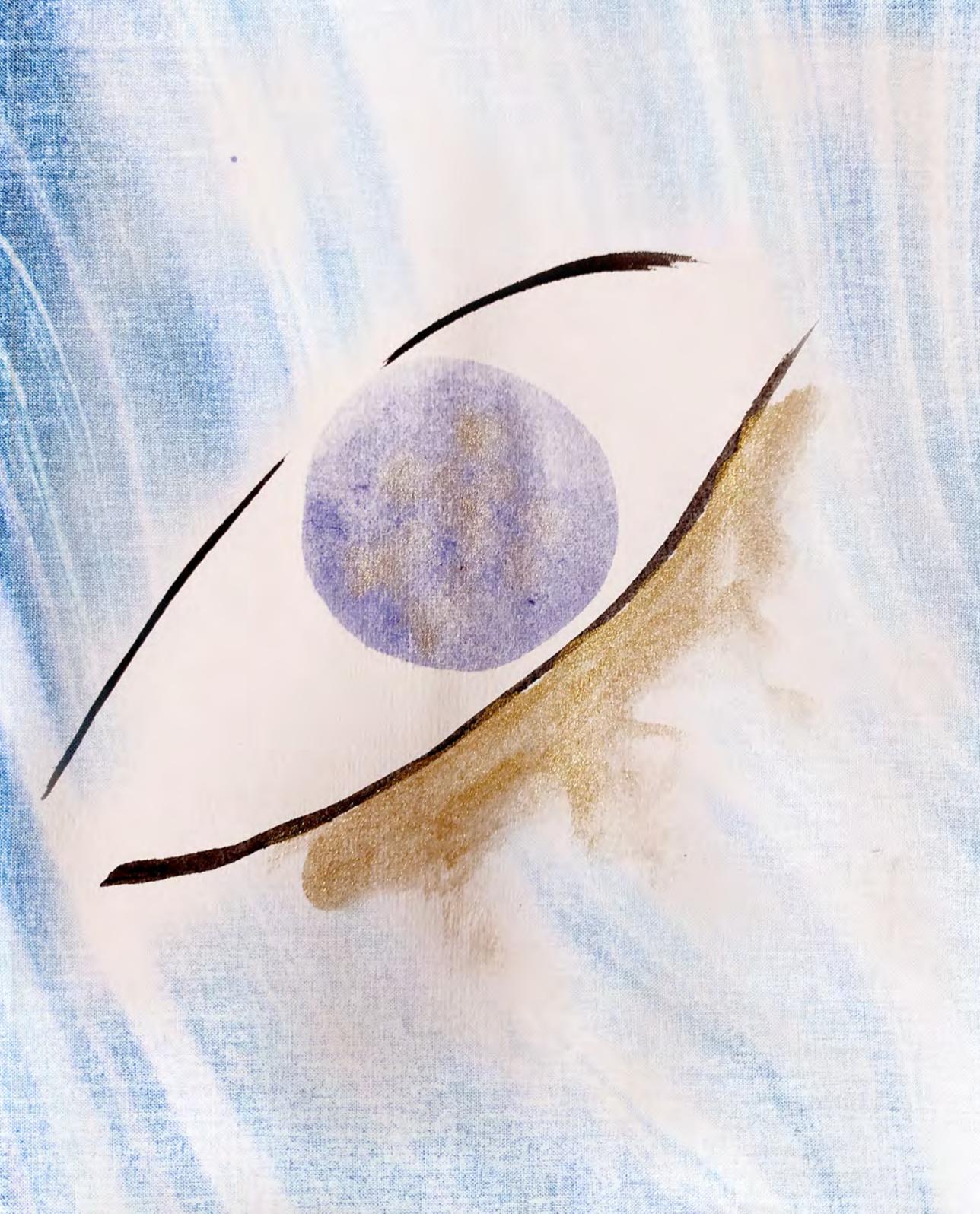
El presente libro *Otra forma de ser. Masculinidades diversas en el cine mexicano contemporáneo* reúne el análisis interdisciplinario de varios de los filmes más trascendentes de los últimos 50 años en lo que se refiere a la representación de masculinidades, el cuestionamiento de la heterosexualidad y la búsqueda de la libertad identitaria masculina. En estas páginas la Manuela de Arturo Ripstein, los Marcados de Alberto Mariscal, don Ru de *El callejón de los milagros*, Julio y Tenoch de *Y tu mamá también* se unen a numerosos personajes que se han atrevido a escapar del enorme closet de doña Herlinda. Todo esto en un recorrido fílmico que inicia en 1971 y concluye en 2020.

Ante todo, este proyecto editorial tiene como objetivo generar una serie de reflexiones en torno a la representación de las masculinidades diversas en la industria fílmica contemporánea. Pudiendo identificar que, día a día, la apertura permite la llegada a la gran pantalla de aquellas voces ignoradas, marginadas o silenciadas en el pasado. Una apertura que ha dado pie a interesantes y novedosas propuestas mexicanas pertenecientes a diversos géneros cinematográfico y que, en varios casos, han alcanzado reconocimiento internacional por su valía y contenido.

Agradecemos a todos y todas quienes han hecho posible este estudio y deseamos que sea el inicio de una nueva reflexión colectiva sobre temas urgentes para la sociedad mexicana y todas aquellas que llevan décadas representando estas preguntas a través de la poderosa mirada del cine.

*Los coordinadores*





# Del closet a las calles: Un devenir de imágenes que conforman la identidad homosexual mexicana

Francisco Marín López<sup>1</sup>

*“Porque uno ve todo eso en las películas y se le queda grabado y cree que así son todas las cosas y las gentes en España como en una eterna película de rocío dúrcal”.*

Adonis García. *El Vampiro de la colonia Roma*

Las imágenes cinematográficas suponen una fascinación para el ser humano. En ellas es posible encontrar amores imposibles, aventuras excitantes, misterios envolventes y, quizás, hasta deseos, deseos prohibidos que se miran de manera voyerista en la seguridad que enmarcan una sala obscura y la complicidad de los ojos con el celuloide.

Alain Badiou (2003: 69-70) señala que el cine es un arte de masas y toma de ellas el imaginario social que lo conforma, es decir, las representaciones cinematográficas que se observan en la pantalla corresponden a una realidad compartida, dando origen a tantos cines como realidades existen; y éstos van mutando con los espacios, tiempos y sociedades que habitan.

El cine es un formador de identidades; es a través de sus imágenes que se puede conocer aquello que es ajeno y en esto radica su importancia. El espectador dialoga activamente con lo que ve y es en esta interacción en la que puede conocer el mundo y crear nuevos significados. Las representaciones que se hacen en pantalla deben ser comprendidas y vistas siempre bajo el contexto social e histórico en el que se encuentran enmarcadas, no olvidando que detrás de ellas siempre existe una intencionalidad por parte del autor (Sorlin, 1967: 28).

Las representaciones de homosexuales en el cine mexicano también han ido mutando con el tiempo. Se trata de imágenes que siempre han estado presentes, pero que, al igual que en la historia, se han invisibilizado. Bernard Schulz (2008: 13) apunta que es casi imposible hablar de un “cine gay mexicano” y concuerdo con él al identificar que estas imágenes no se ciñen (todavía) a una estética queer, sino que nos muestra a hombres cuya mera existencia constituye una afrenta directa a la heteronorma. Sin embargo, es necesario señalar que todas estas imágenes han ayudado a moldear, poco a poco, una identidad homosexual mexicana y que han cumplido con una de las tareas más importantes con la comunidad: la de darnos visibilidad.

---

<sup>1</sup> Maestro en Estudios Cinematográficos por parte de la Universidad de Guadalajara. Licenciado en Ciencias de la Educación por la Universidad La Salle. Sus líneas de investigación son la representación de la homosexualidad y masculinidad en el cine. Ha colaborado para diversas revistas electrónicas y participado en diversos proyectos editoriales. Escribe y edita el sitio web Miradas Múltiples.

## En tierra de hombres el macho es rey

Desde la Revolución Mexicana, la imagen del hombre que se ha forjado en el país corresponde a la masculinidad hegemónica que ha dominado desde 1910 y que, desde ese entonces se convertiría en el proyecto de nación: el macho mexicano (Schuessler, 2018: 204). Su iconografía se encuentra basada en las viriles figuras de revolucionarios como Emiliano Zapata y Pancho Villa, quienes, desde las primeras vistas cinematográficas que se realizaban en México, aparecían ante el mundo como varones masculinizados que se convertirían en la cara de la institucionalización del machismo en prácticas sociales y culturales.

Los modelos, conductas y actitudes que conforman la forma de ser hombre y mujer en la sociedad son aprendidos desde muy temprana edad. Se trata de diferencias que trascienden la mera fisionomía y el sexo biológico con el que se nace y que son transmitidas de generación en generación; son condiciones, normas, estilos de vida y gustos que se deben de seguir con tal de obtener validez por los pares y evitar la segregación. Es en estas características socioculturales que encontramos aquellos rasgos que conforman a la masculinidad ideal, una en donde los hombres muestran recelo a expresar sus emociones y tienen un comportamiento agresivo y audaz (Guiza, 2010: 8-9).

Aquellos que no logren ajustarse a las condiciones impuestas por la heteronorma perderán su estatus como hombre y se convertirán en objeto de burla. El comportamiento que todo varón debe tener socialmente para ser aceptado ha de corresponder al impuesto por la hegemonía. Es imposible pensar que existe una única forma de ser hombre, sin embargo, dentro de las diversas masculinidades que nos rodean hay una jerarquización en la que a mayores atributos de virilidad se ostenta mayor poder (Connell, 2005: 77). Entonces, la masculinidad hegemónica se convierte en el objeto deseado, en el modelo a seguir; se trata de un estatus que no todos pueden ostentar y que se debe de luchar por mantener, pero que, una vez logrado, brinda la libertad de desvalorizar a quienes no lo tengan. Los primeros hombres que sufren este impacto son los homosexuales y más aquellos que presenten rasgos femeninos (Marín, 2020: 14).

Didier Machillot (2013: 105) hace referencia a que, debido al sistema binario (hombre-mujer) que rige a la sociedad, cualquier hombre que posea rasgos o actitudes femeninas, o que incluso llegue a “actuar como mujer”, pierde automáticamente toda posibilidad de ser considerado hombre por sus iguales, ya que su forma de ser le resta valor de manera inmediata y en caso de que este sujeto tenga deseos sexuales o sentimentales por otro igual será ubicado en la posición más baja de la escala de valor junto con las mujeres.

Cuando un hombre cae en el último peldaño de la jerarquización de la masculinidad por las condiciones expuestas anteriormente se convierte automáticamente en un maricón, en un joto... en un homosexual. La existencia de la homosexualidad conlleva por sí misma una afrenta directa a la heteronorma; de igual forma, implica la invisibilidad para estos hombres en una sociedad que se niega a aceptar lo diverso. Cuando se logra la visibilidad suele ir acompañada de estereotipaciones, insultos y prejuicios torno a su sexualidad.

Los rasgos y cualidades femeninos que pueda poseer un hombre son atribuidos directamente a la denigración que puede recibir por parte de otros, pues dentro de los parámetros sociales que se viven, ser hombre brinda mayor estatus y privilegio que ser mujer (Guasch, 2007: 29). La homosexualidad es entonces disruptiva ante la norma

establecida. El héroe, el macho mexicano, reformuló la forma en que los estereotipos eran aceptados en el ideario colectivo nacional y posicionó la virilidad como elemento fundamental de la retórica mexicana convirtiéndola en un símbolo que busca ser emulado. Esto se consolidó a manera de estilo de vida con la aparición del machismo (Marín, 2020: 15). Este es un concepto que ha mutado con el tiempo, pero que en su aparición fue asociado con el valor, la hembra y gallardía de un varón. Caso contrario a lo que sucede hoy en día, donde una persona machista es aquel que descalifica lo femenino en ambos sexos, pues esto se ve como debilidad (Machillot, 2013: 147-149).

Tanto la masculinidad como el machismo son herencias comunitarias que son aprendidas a través de interacciones sociales y el diálogo que tenemos desde pequeños con los productos culturales que nos rodean. Esto da como resultado que la hegemonía permanente intacta y las conductas estereotipadas de los modelos masculinos a seguir existentes se sigan perpetrando de manera ininterrumpida.

De esta forma, se puede decir, que el machismo es la magnificación de lo masculino sobre lo femenino y que se caracteriza por fomentar modelos de vida que fortalecen la jerarquización del poder basado en la fuerza y superioridad que, supuestamente, posee un varón heterosexual (Lugo, 1985: 56). A través de alentar estas acciones se genera un culto a la virilidad que crea desigualdades y niega la posibilidad de la existencia de diversas masculinidades.

El machismo afecta directamente a los hombres homosexuales, pues puede llegar a generar temor y miedo de asumir su propia condición sexual debido al rechazo y represión. La historia de nuestro país nos ha mostrado a lo largo del tiempo numerosos hechos y conductas de discriminación a la diversidad sexual, quizás el más representativo sea el “Baile de los 41” donde a principios del siglo pasado se detuvo en una redada a 41 hombres llenos de lentejuelas y vestidos que bailaban unos con otros, un verdadero escándalo. Posteriormente, Guadalupe Posada, recrearía de forma pictórica este suceso y, con ello, le dio un referente visual a la homosexualidad que se contraponía directamente con las imágenes de los caudillos revolucionarios o de nuestros ídolos del cine nacional. Por un lado, se muestra la exaltación de lo viril y por otro la denostación de lo mismo. Se trata de dos identidades que comparten fisionomía, pero no deseos y solamente una puede ser válida.

A través de estas representaciones creadas en el imaginario nacional mexicano es que se consolidó el binomio heterosexual/homosexual y la forma en que debían actuar, verse y ser vistos por otros. Estos estereotipos han ido evolucionando con el paso del tiempo, pero muchos de los atributos que se les han dado parecen no poder ser erradicados. La imagen colectiva de estas dos masculinidades pareciera negar la mayor riqueza que nos caracteriza como seres humanos: nuestra diversidad. Poco a poco la apertura ha ido incrementando y se han generado nuevas oportunidades de encontrar representación en todos los medios.

A continuación, se busca dar cuenta de las formas en que la aparición de la homosexualidad en el cine mexicano ha sido representada desde la década de los treinta en casos representativos, imágenes que en muchas ocasiones obedecen a los conceptos e ideas expuestos anteriormente, pero que, en su conjunto, han forjado la homocultura nacional haciendo visible lo que muchos se negaban a ver.

## Sobreviviendo al ogro con bigotes para despistar

Así como la sociedad volteaba la mirada a la homosexualidad y su existencia era negada, el cine mexicano hacía lo propio con sus historias. La cinematografía nacional no cuenta con relatos protagonizados por personajes homosexuales masculinos hasta la década de los setentas, sin embargo, es posible encontrar en sus películas a coprotagonistas cuya sexualidad es distinta a la del resto.

El primer personaje homosexual que aparece en el cine mexicano es Don Pedrito (Manuel Taméz) en *La casa del ogro* (Fernando de Fuentes, 1938). Esta cinta toma lugar en una vecindad en donde la frase “*Moralidad y tranquilidad*” busca regir la vida de sus inquilinos, pero dista de ser cumplida en su totalidad por ellos. Llena de habitantes encarnados por personajes estereotípicos como la portera chismosa, el atractivo casanova seductor y el padre sobreprotector de dos hijas de casa que buscan independencia, pero están llenas de inocencia.

*La casa del ogro* sigue al pie de la letra la estructura del melodrama clásico mexicano, sin embargo, la presencia disruptiva de Don Pedrito es lo que salta a la vista en este filme, pues su mera existencia supone una violación directa ante la masculinidad hegemónica dominante y cuya recepción supuso un reto para la audiencia al verse enfrentados con la diversidad que decidían ignorar.

De igual forma, la existencia de un personaje como Don Pedrito en una película de 1938 en México representó un reto para su inclusión en el relato y en sus interacciones con el resto de los personajes de la cinta, pues se trataba de la primera ocasión en que algo así sucedía en el cine nacional. Fernando de Fuentes optó por mostrar a este hombre como un homosexual afeminado, mismo que correspondía a los estereotipos y concepción visual que la sociedad tenía de los varones que gustaban de otros con el mismo sexo.

Este tipo de representaciones fueron las más comunes en los inicios de la historia del cine, pues empleaban convenciones que eran, de alguna forma, más toleradas y normalizadas en la sociedad. Richard Dyer (2002: 8) señala que este tipo de arquetipos eran frecuentes ya que no generaban tanta inquietud en el espectador y que su aparición corresponde más a generar un alivio cómico por su mera existencia y por lo tanto su desarrollo es muy banal. Son personajes que carecen de género per se, pues a la vista de todos son hombres, pero sus atributos son femeninos.

Los homosexuales afeminados no son considerados hombres verdaderos, todo cliché que aparece en la forma en que son mostrados, como su voz, amaneramiento o formas de vestir son las características que se asocian negativamente con la falta de masculinidad de los hombres (Marín, 2020: 31). Cuando un varón es concebido bajo este esquema no necesariamente implica su homosexualidad, sin embargo, estas características sí lo demeritan como hombre. La transgresión de género que estos personajes suponen hace que la forma en que son representados se encuentre cargada de extravagancia dando como resultado que la audiencia los pudiera encontrar exagerados e incluso grotescos (Mira, 2008: 78-80).

Don Pedrito se nos es presentado como un hombre de mediana edad muy pulcro que siempre viste de manera elegante, su imagen emula a la masculina, pero sus ademanes y voz lo delatan por más bigotes que tenga. Cuando se encuentra en la vecindad suele vestir batas de noche estampadas que remiten directamente a aquellas que las mujeres usan cuando descansan en su hogar. Su sexualidad es ambigua si sólo se concentra en su forma de vestir, pues en ella se encuentra una dualidad sexual que lo delata.

Se trata de un personaje que convive con todos los habitantes de la vecindad y busca colaborar con ellos. Es aceptado por los vecinos en apariencia, pero eso no quita que reciba malos tratos por parte de los otros hombres quienes lo rebajan e incluso llegan a llamarlo marica. Don Pedrito se siente más cómodo interactuando con mujeres, quienes se muestran más receptivas a entablar comunicación con él, sin embargo, también es objeto de burla por su parte, pues a sus espaldas siempre es llamado “Doña Petrita” ya que no lo ven como hombre.

Una de las características femeninas que más resaltan es la afección al chisme que tiene Don Pedrito; siempre está enterado de lo que pasa en la vecindad y comparte dicha información con la portera. Es considerado como metiche y chismoso por los otros y esta condición hace que sea identificado con una identidad femenina (Mercader, 2006: 255).

Otro de los elementos que permite identificar la homosexualidad de Don Pedrito en la cinta es la soledad con la que es obligado a vivir. Tradicionalmente, se esperaba que un hombre de su edad tuviera una familia establecida, tal como sucede con el resto de los inquilinos varones que vemos en la cinta, o que al menos tuviera un interés romántico. En varios momentos del filme se cuestiona su orientación sexual, situación que lo descontrola de sobre manera y a la que responde diciendo que *es muy hombre, pero que no soporta a las mujeres*. Su homosexualidad busca ser cubierta por las apariencias de su elegante vestir y sus abundantes bigotes que parecieran ser simplemente para despistar con la finalidad de sobrevivir en un contexto que lo rechaza por ser quien es; él, al igual que las hijas de Fernando Soler, se enfrenta a un ogro de manera constante: el de la homofobia.

La construcción del personaje de Don Pedrito es esquemática y de molde. Su participación es secundaria en el relato, pero salta a la vista siempre al ser utilizado como un vehículo narrativo que permite al espectador desconectarse del drama de la película a costa de la diversidad sexual que es observada en pantalla.

### **Homosexualidad para despistar: Dualidad masculina**

Tras la primera aparición de un personaje homosexual en el cine mexicano otras fueron llegando poco a poco, sin embargo, su participación en las películas que habitan sigue remontándose a la burla directa de su sexualidad y la relevancia que tienen en la narrativa suele ser nula. En muchas ocasiones simplemente aparecen de forma ambiental para que alguno de los protagonistas pueda hacer un chiste relativo a su sexualidad.

De igual forma, el travestismo (sobre todo en mujeres haciéndose pasar por hombres), se convirtió en una posibilidad narrativa de subvertir las concepciones de género y crear un tipo de comedia en donde las situaciones “homoeróticas” que surgen entre los protagonistas eran vistos con gracia por parte de la audiencia que sabía que uno de los personajes fingía ser del sexo contrario, por lo tanto, el enamoramiento o la atracción que pudieran sentir el uno por el otro era permitida. Esto se puede ver en cintas como *La tía de las muchachas* (Juan Bustillo Oro, 1938), *Me ha besado un hombre* (Juan Soler, 1944) o *Yo quiero ser hombre* (René Cardona, 1950). Lo relevante de estas representaciones son los momentos de erotismo entre dos supuestos hombres que pueden aparecer en pantalla, a pesar de que no se ponga en duda en ningún momento la sexualidad de ambos para el espectador.

Se puede hablar del homoerotismo latente que existe en cintas donde las relaciones homosociales entre los protagonistas generan una cercanía que puede trascender la amistad o vínculo que ambos comparten. Esto sucede con frecuencia en las *buddy movies* protagonizadas por Pedro Infante, sin embargo, la sexualidad de ninguno de los hombres que en ellas aparecen llega a ser cuestionada debido al estatus de machos que ostentan a lo largo de los filmes donde siempre tienen un interés romántico femenino que refuerza dicha idea.

Siguiendo estas líneas de representación es que se estrena *Modisto de señoras* (René Cardona Jr., 1969), cinta protagonizada por el cómico y casanova por excelencia del cine mexicano: Mauricio Garcés. En esta se puede observar la forma en que el protagonista, D' Maurice (Garcés) adopta actitudes y conductas atribuidas al estereotipo de homosexual afeminado, comentado anteriormente, con tal de poder ser aceptado en el mundo de la moda y, al mismo tiempo, poder acercarse a las mujeres sin que sus esposos o parejas lo vean como un riesgo latente, pues estas características que presentan lo convierten claramente en homosexual.

La película centra su comicidad en la figura de Mauricio Garcés y en los enredos que genera su presentación como homosexual. D' Maurice es un hombre que actúa de forma amanerada y viste de forma llamativa, siempre con estampados que lo adornan por todo el cuerpo, muy similar a la forma en que fue presentado Don Pedrito en *La casa del ogro* más de treinta años antes.

Su forma de expresarse al hablar siempre es correcta, pero la película, no solamente encuentra burla en la voz que el actor realiza, sino también en las bromas y alusiones que hace referentes a su sexualidad. Al ser cuestionado por su edad él responde que *tiene 41 años ¡qué coincidencia!* En otra ocasión, al estar seduciendo a una joven, le hace mención de que la colección privada que está viendo (ganchos sin ropa con el afán de verla desnuda) *solamente ha sido vista por las mujeres de su vida...y por Rafael...fue horrible ese carnaval en Veracruz*. Este tipo de comentarios, siempre empleados a manera de chiste, son constantes a lo largo del filme y constituyen la pieza clave de la comedia que se intenta generar, una construida a base de doble sentido y con un tono erótico, pero que sigue estando a expensas de los homosexuales.

*Modisto de señoras* cuenta con la presencia de tres personajes homosexuales: Mao (Carlos Nieto), Perugino (Enrique Rocha) y Antoine (Hugo Goodman). Ellos son la competencia directa de D' Maurice y sienten profundos celos del éxito que tiene. Sus vestimentas y modos de conducta son iguales a los presentados por el protagonista, la única diferencia, es que el espectador sabe de antemano que ellos, a diferencia del galán mexicano, sí ostentan una orientación sexual distinta a la de su sexo.

Esta forma de mostrar a los homosexuales en el rol antagónico corresponde al arquetipo de hombre gay como villano, donde, al tener algo mal dentro de ellos, vivir bajo la represión constante y no obtener su objeto del deseo no les queda más opción que tomar el rol antagónico (Russo, 1987: 127).

La otredad que supone la homosexualidad para la sociedad se convierte en el villano perfecto de las películas, ya que existe un miedo directo y nato hacia lo desconocido y lo ajeno y la perversión, rasgo que era asociado directamente con la diversidad sexual, y que es empleado a lo largo de las cinematografías de todo el mundo a través de los años ya que encaja de manera perfecta con el arquetipo señalado (Marín, 2020: 33).

En *Modisto de señoras* los villanos también cumplen con ser parte de la comicidad de la cinta. Sus intentos por desenmascarar a D' Maurice son sosos y siempre frustrados por el protagonista. Como mencioné anteriormente, el humor preponderante en estas

imágenes se encuentra ligado de manera directa a la orientación sexual, lo que constituye un acto de homofobia latente. Garcés cambia el tono de su voz constantemente mientras interactúa con mujeres en la intimidad, donde es grave y varonil, a diferencia de sus encuentros públicos en los que siempre es mucho más femenina. Para él, su acto es una puesta en escena donde se hace burla de los mismos antagonistas y su forma de ser. Se ha aceptado la existencia de la homosexualidad, pero su denostación sigue siendo parte fundamental de las costumbres mexicanas.

D' Maurice se enamora de una joven mujer y decide dejar su juego atrás para poder vivir en "libertad" con ella. En este acto de "redención" ante la sociedad deja en claro que ya no soportaba actuar como homosexual; reclama que para él fue una pesadilla tener que rebajarse y perder su identidad con tal de poder hacer ropa para mujeres y, de paso, seducirlas sin que nadie sospechara nada. Cuando enfrenta a los antagonistas con la verdad, quienes fueron golpeados al fallar en uno de sus planes por desprestigiar al protagonista, éste les revela toda la verdad y posteriormente es cuestionado por la forma en que los ridiculizó al asumir una falsa identidad, sin embargo, D' Maurice no responde ante estos hechos, sino todo lo contrario, continúa rebajándolos por sus ademanes y sale hastiado de la habitación. Cabe resaltar que la imagen visual del modisto ha cambiado, ahora viste elegantes trajes y lleva a su mujer a un lado.

*Modisto de señoras* ofrece un desenlace apegado a la heteronormatividad para su protagonista donde su transgresión al fingir ser homosexual es perdonada debido a su estatus de hombre. Deja de ser un modisto para damas y se convierte en uno para caballeros contratando como asociados a los tres homosexuales que antes buscaban fastidiarlo. El final para estos antagonistas es trágico, pues se ven forzados a modificar su identidad con tal de trabajar para D' Maurice quien les exige que *caminen como hombres* o que hablen de forma varonil y son reprendidos cuando no lo hacen. Quizás, son las últimas líneas de la película las que son las más problemáticas, pues la esposa, del ahora modisto de señores, le pide que les tenga paciencia a estos hombres, ya que no pueden cambiar sus malas costumbres de forma tan rápida. Esto hace alusión directa a la homosexualidad como una elección que puede ser corregida, misma en la que se basa todo el argumento del filme. En sus últimos momentos un cliente deja al descubierto, a través de su forma de hablar, que también es homosexual y D' Maurice sale corriendo escandalizado.

La cinta emplea la homosexualidad masculina como máscara para que el protagonista pueda cumplir sus objetivos en la vida y poder ser un casanova desvergonzado. Brinda la idea de que una dualidad masculina puede ser posible, sin embargo, es la forma en que retrata a la homosexualidad lo que la convierte en un discurso abiertamente homofóbico. Hoy día este tipo de comicidad sigue existiendo, de mucha menor forma, pero estos arquetipos comenzaron a inundar, no solamente las pantallas cinematográficas, sino también las televisivas, donde una serie de personajes desfilan en los años por venir y continuarían fomentando este tipo de representaciones donde la homosexualidad sigue obedeciendo a la imagen denostada del hombre por sus cualidades femeninas, mismas que le permiten a la hegemonía convertirlo en objeto de burlas, agresiones y discriminación constante.

## Diversidad en la pantalla: Un devenir de imágenes y posibilidades

El año de 1969 es fundamental en la homocultura; el movimiento de liberación homosexual encontró su nacimiento la madrugada del 28 de junio en Stonewall y con ello comenzó el despertar de una comunidad. En México, no sería hasta el 30 de junio de 1979 que la primera marcha del orgullo en nuestro país se llevaría a cabo. Sin embargo, estos hechos sociales son fundamentales para comprender la apertura a la diversidad que poco a poco se fue gestando en los medios audiovisuales, donde la presencia de homosexuales comenzaba a ser más frecuente y los estereotipos, que, si bien no desaparecían del todo, mutaban con el pasar del tiempo y las sociedades.

La presencia no solamente de personajes homosexuales, sino también de historias que los tuvieran como protagonistas, era el siguiente paso a seguir. Tras las apariciones sesgadas e irregulares que las disidencias sexuales tuvieron en las primeras décadas del cine mexicano, pareciera ser que los años setentas abrían nuevas posibilidades para obtener mayor representación y visibilidad en la pantalla.

A pesar de que el panorama era alentador, la realidad que dominaba en las calles continuaba representando un peligro para todo aquel que fuera diferente. Su existencia seguía siendo relegada a la clandestinidad y seguridad que ofrecía la noche (Porras, 2018: 41). La hegemonía ha seguido dominando, de eso no existe duda, pero las puertas del closet habían sido abiertas y la diversidad sexual comenzaba de manera paulatina a reclamar espacios, la invisibilidad ya no era una opción.

Cintas como *Los marcados* (Alberto Mariscal, 1971) y *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) supusieron un cambio en el paradigma y formas de representación que aparecían en el cine nacional. Estos años contaron con mayor presencia de diversidad y en gran parte fue gracias al surgimiento del cine independiente mexicano y diversos apoyos estatales que permitieron la producción y desarrollo de nuevas historias y que dieron oportunidad a distintas voces de formar parte de la escena cinematográfica nacional.

A pesar de contar con mayor representación y visibilidad en las imágenes en movimiento, es difícil hablar sobre una estética queer mexicana que fuera constante y unificadora a lo largo de los años, sin embargo, es necesario hacer mención de uno de los autores clave en el cine nacional, quien, a través de sus filmes, fue capaz de ser disruptivo y desafiar los cánones establecidos por la heteronorma, se trata de Jaime Humberto Hermosillo.

Sus primeras cintas en los años setentas suponen un acercamiento distinto al tratamiento de la homosexualidad en el cine mexicano. En algunos casos como *El cumpleaños del perro* (1974) y *Matinée* (1977) la latente homosexualidad de los protagonistas nunca es mencionada en voz alta, pero el autor brinda elementos narrativos y visuales a lo largo de sus filmes que guían al espectador en esa dirección.

Es de suma importancia observar la forma en que las relaciones homosociales son filmadas bajo el lente de Hermosillo, pues es en estos momentos de camaradería y relaciones filiales entre varones donde el director resemantiza las concepciones de masculinidad y permite la construcción de nuevos significados en torno a las diversas formas de ser hombre en México.

El cine de Jaime Humberto Hermosillo posee una mirada queer definida, llena de sensibilidad ante la diversidad. El director fue pionero en poner sobre la mesa temáticas a las que antes se les volteaba la mirada y realidades que se negaban a ser reconocidas

en la vida pública. Su voz, incómoda para muchos, permitió un devenir de imágenes que han construido la identidad homosexual fílmica mexicana y es en su obra que podemos encontrar algunas de las representaciones más ricas y diversas de la homosexualidad en el cine mexicano.

A lo largo de la historia del cine en México se han gestado y negociado significados en sus imágenes que nos permiten comprender la realidad y a la sociedad a través de la historia. Los cambios han sido lentos y se parece estar en una lucha interminable contra el fantasma del macho mexicano que ronda celosamente el celuloide. La historia de la homosexualidad dentro de las imágenes en movimiento ha sido una lucha por los derechos a ser parte del universo fílmico, una constante batalla por la visibilidad. Hoy, la industria cinematográfica mexicana, muestra mayor apertura ante lo diferente, ante lo disidente, ante lo invisible y los fotogramas comienzan a cambiar, pero ¿acaso se podrá ganar esta batalla en una sociedad que deja ver su legado homofóbico y heteronormativo al menor atisbo de la presencia de un homosexual?

## Bibliografía

- Badiou, A. (2003). *El cine como experimentación filosófica*. Buenos Aires, Argentina.
- Bustillo Oro, J. (director). (1938). *La tía de las muchachas*. México: Oro Films.
- Cardona, R. (director). (1969). *Modisto de señoras*. México: Productora Fílmica Real.
- Connell, R. (2005). *Masculinities*. California, Estados Unidos: University of California Press.
- De Fuentes, F. (director). (1938). *La casa del ogro*. México: Compañía Mexicana de Películas S. de R. L.
- Dyer, R. (2002). *The Matter of Images: Essays on Representations*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Guasch, Ó. (2007). *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona, España: Laertes.
- Guiza Lemus, G. (2010). *Masculinidades. Las facetas del hombre*. Ciudad de México, México: Fontamara.
- Hermosillo, J. (director). (1975). *El cumpleaños del perro*. México: DASA Films SA.
- \_\_\_\_\_ (1977). *Matinée*. México: Conacite Uno, S.A de C.V y Dasa Films.
- Lugo, C. (1985). *Machismo y violencia*. En *Nueva sociedad* N° 78, pp. 40-47.
- Machillot, D. (2013). *Machos y Machistas. Historia de los estereotipos mexicanos*. Ciudad de México: Ediciones Culturales Paídos.
- Marín López, F. (2020). *El síntoma calladamente aceptado: La homosexualidad en el cine mexicano contemporáneo*. Tesis de Maestría, Universidad de Guadalajara.
- Mariscal, A. (director). (1971). *Los marcados*. México: Antonio Aguilar.
- Mercader, Y. (2006). *La construcción de la identidad homosexual masculina en el cine mexicano*. En *Anuario de investigación 2005*, pp. 249-269. UAM-X.
- Mira, A. (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona, España: Egales.
- Porras Alcocer, J. (2018). *Memorialia de las aceras olvidadas. Una semblanza gay de la Ciudad de México*. En Peralta, J. (ed.). (2018). *Antes del orgullo. Recuperando la memoria gay*. Barcelona, España: Egales.
- Ripstein, A. (director). (1977). *El Lugar sin Límites*. México: Conacite Dos.
- Russo, V. (1987). *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*. Estados Unidos, Nueva York: Harper & Row.
- Schuessler, M. (2008) “*Locas, chichifos, mayates y machos calados. Historia de la homosexualidad en el cine*”. En Schuessler, M. y Capistrán M. (eds.). *México se escribe con j. Una historia de la cultura gay*. Ciudad de México, Penguin Random Editorial, 2018.
- Schulz-Cruz, B. (2008). *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de jotería 1970-1999*. Ciudad de México: Fontamara.
- Soler, J. (director). (1944). *Me ha besado un hombre*. México: Alameda Films.
- Sorlin, P. (1967). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.





# El desierto como testigo: simbolismos y sexualidad expuesta en *Los marcados* de Alberto Mariscal, 1971

*Los marcados* (Alberto Mariscal, 1971)

Rosa Herlinda Beltrán Pedrín<sup>1</sup>

## Ficha técnica

-Película: Los marcados.

-Director: Alberto Mariscal.

-Año: 1971.

-Duración: 85 minutos.

-Productor: Antonio Aguilar.

-Casa productora: Producciones Águila.

-Guión: Antonio Aguilar, Mario Hernández, Diálogos: Ricardo Garibay.

-Fotografía: Rosalío Solano.

-Música: Bert Shefter, Paul Sawtell.

-Reparto: Antonio Aguilar (el Marcado), Eric del Castillo (el Pardo),

Flor Silvestre (Mercedes), Javier Ruan (el Niño).

-Género cinematográfico: *Western*, drama.

-Sinopsis: En un pueblo donde no existe la justicia, aparece el Marcado a quien le han ofrecido una recompensa para traer de nuevo el orden y acabar con el Pardo y su pareja el Niño que junto con su pandilla de violentos asaltantes y asesinos tienen bajo amenaza a sus habitantes.

*“El western es el género donde el hombre toma las riendas de su destino”.*  
(Mecke, 2015)

En los años sesenta encontramos en la cinematografía mexicana diferentes expresiones narrativas, manifestaciones que se suscitan gracias al avance tecnológico de los dispositivos que registran materiales audiovisuales y que facilitan la exploración del cine independiente, impulsando el cine tipificado como Serie B, que “se filmaron sobre todo en áreas rurales y pueblos pequeños; estos filmes marcaron una bifurcación en las formas de producir westerns” (Saavedra, 2016: 155). Ello permitió que directores lograran concretar proyectos, y el resurgimiento del western, conocido en México como *Cabrito western* o *Chili western*, en este panorama emerge el cine de Alberto Mariscal con un género cinematográfico renovado y que gracias al apoyo de Antonio Aguilar como productor *Los marcados* consiguió un presupuesto para su realización por encima de la media.

---

<sup>1</sup> Doctorante en Educación y Comunicación Social por el Instituto Universitario de las Américas y el Caribe. Mtra. Educación Ambiental por UPN, Mtra. Artes por UABC, Coord. FANCI (Foro de Análisis y Crítica Cinematográfica). Realizador Audiovisual. Coord. Extensión y Vinculación Académica. Profesor de Tiempo Completo (TA). Colaborador del Cuerpo Académico Estudios y Producción Audiovisual de Facultad de Artes, UABC.

Al director Alberto Mariscal (Adalberto Ramírez Álvarez Mariscal), se le identifica en México como el precursor del género, *Los Hijos del condenado* fue su primera incursión con esta estética en 1964, “intentó afincar en nuestro país el cine de acción y el western, en películas como *El silencioso* (1966), *Todo por nada* (1969), *El Tunco Maclovio* (1969), *El sabor de la venganza* (1970) y la que, para algunos críticos, es una de las obras maestras del género en México: *Los marcados* (1970)” (Correcamara.com.mx, 2002).

El director era reconocido por abordar temas prohibidos en sus propuestas fílmicas, con imágenes cargadas de violencia tanto física como simbólica, que alimentan la trama y son fundamentales para comprender desde la mirada del espectador sus desenlaces.

En su obra logra exponer los deseos humanos utilizando como escenario el desierto, ambientando estas acciones en un género cinematográfico que permite la venganza y la justicia, sus películas son una significativa aportación a las propuestas narrativas de la filmografía nacional.

El *western* es “netamente fronterizo [...] las representaciones fílmicas se entenderán desde una doble vía: “cómo representan” y “quién representa” este mundo configurado por la imaginación y los códigos sociales” (Saavedra, 2016: 32-34). Se caracteriza por sus paisajes desérticos, cantinas, pistoleros, caballos, venganza, justicia y honor. Los personajes que componen estas ficciones deben afianzar sus lealtades hacia un bando el bien o el mal, desempeñando roles opuestos: héroe y villano.

Mariscal se sirve del *western* para exponer las complejidades de las relaciones interpersonales, deja de lado la representación ya establecida sobre las funciones que deben ejercer los protagonistas de este género cinematográfico, alejándose de algunas características como el *Greaser*, término que se le asigna a los actores que representan al villano westeriano “bandido feo, malo, mal afeitado, sucio” (Mecke, 2015: 118), ya que, se puede observar a los miembros de la banda de el Pardo en una de las escenas como se bañan en una pileta, destacando en una de las paredes de la guarida un gran espejo, es tangible que constantemente se limpian y afeitan, que son cuidadosos de su aspecto, que les interesa su imagen. La presencia del baño y el espejo es recurrente, sugiriendo un aspecto metrosexual entre los protagonistas, posiblemente el director recurrió a estas acciones para recalcar la homosexualidad de sus personajes.

### **Todos tenemos cicatrices, todos estamos marcados**

¡Ahí Viene el Pardo, ahí viene el Niño y el Pardo, ahí vienen los bandidos!, así inicia la película, con balazos y gritos, bandoleros que asaltan un banco; de repente, parte de sus integrantes se observan dentro de una tienda de telas, el Niño toma las de color rojo y se empieza a cubrir con ellas, descubre entonces, detrás de los rollos de tela escondida a la tendera, la jala y ultraja, rompe sus vestimentas y se la ofrece al Pardo, ¡tómala! le dice, ¡de cuando te gustaban las pirujas!, prenden fuego, y en el pueblo queda destrucción y muerte, con esta frase el Niño a modo de reproche señala que el Pardo en el pasado le gustaban las mujeres, con esta línea de diálogo Alberto Mariscal adentra al espectador al conflicto.

Cuando el Niño y el Pardo se alejan del pueblo, dejándole atrás en llamas y en ruina, fuera de campo se escucha la canción del héroe el Marcado “individuo heroico con la masa de cobardes” (Mecke, 2015: 117), que aparece a cuadro, sin mover los labios, completamente vestido de negro, como un ave de mal presagio, el Marcado en su rostro no refleja gestualidad alguna, protagonista que no habla, solo cuando es necesario, en los ochenta y cinco minutos de duración del film solo se tendrá el privilegio de escuchar su voz en cuatro ocasiones.

En uno de sus pocos diálogos el Marcado expresa “que todos estaban marcados, todos tenemos cicatrices, pero las heridas se quedan adentro y esas nunca se cierran”. Atendiendo las palabras de este personaje, surge la cuestión ¿Qué significa estar marcado?, la película no se llama el Marcado, en singular, al que le nombran así por la cicatriz visible en su rostro, el título que le confiere Alberto Mariscal o Antonio Aguilar uno de los escritores del guion es *Los marcados*, en plural, mensaje que escarba algo más profundo, los marcados son: el Niño, el Pardo, y Mercedes, señalados por las circunstancias.

### **Simbologías, representaciones sobre las cicatrices de la conciencia**

“Los símbolos o la exposición de contrarios hacen que se enfrenten valores humanos [...] los que se quieren fomentar de acuerdo a una ideología, intereses determinados, etc.” (Saavedra, 2016: 87). El desierto como un sitio inhóspito y desolado, se convierte en símbolo de bravura al poner a prueba la destreza del hombre, un terreno en donde la ley del más fuerte prevalece, convirtiéndole en otro personaje con inferencia en las decisiones que toman los protagonistas, un paisaje necesario para la puesta a cuadro de las faenas de estos vaqueros, descrito como el *wilderness*: “grandes espacios abiertos, horizontes lejanos, el sueño del pionero, tierra de esperanza que hay que colonizar, pero también territorio del indio, del aventurero, del forajido, del desarraigado, del expulsado, el hombre de la frontera” (Maqua, 2009: 93). El escenario se convierte en cómplice y testigo, el desierto es un ícono para los hombres que presumen ser valientes, la imagen del lugar a vencer, y explorar para enfrentar el destino, “en el simbolismo existe también la presencia de lo extraño y lo misterioso, la sensación de caminar por otro mundo, y el medio, y un sentimiento de fatalidad” (Brodskaïa, 2007: 105).

Este paisaje también se encuentra presente en algunos films del género surrealista, uno de los que se destaca es *El Topo* (1970) de Jodorowsky o *Simón del desierto* (1965) de Luis Buñuel, “el surrealismo representa el mundo onírico que proviene del subconsciente del artista” (Sáenz, 2012: 69), en las ruinas de Chicomostoc (Ayala, 1986: 209), escenario zacatecano, se establece la guarida de los villanos, un palacio en el desierto, donde el Niño vestido con túnica blanca y un cráneo en la mano deleita a sus compinches declamando versos de Hamlet, es así, como la intervención teatral representada en este recinto adquiere tonos delirantes, “surge dentro del surrealismo un interés específico por la locura y la irracionalidad como fuentes de saber” (Sáenz, 2012: 71), en esa efímera representación de Hamlet, se observa la dinámica correspondiente entre ambos personajes con el resto de la banda, ya que el Niño exige su atención y el Pardo amenaza con balear a quien ignore a su pareja en estas interpretaciones histriónicas.

El surrealismo busca las “liberaciones del inconsciente y rechazo de las entramadas inhibitorias reguladas por la razón” (Sáenz, 2012: 70), Mercedes de manera recurrente proyectará en la película fragmentos de sus sueños, al avanzar la trama, se descubrirá que son recuerdos (*flashbacks*) sobre un momento determinante de su pasado, estas memorias se proyectan con imágenes fuera de enfoque, las formas y colores sobre todo el amarillo que predomina, ofrecen pistas, el director Alberto Mariscal apuesta por mantener en secreto y en lejanía al igual que Mercedes el vínculo entre ella, el Pardo y el Niño, no obstante, como espectadores nos percatamos de esta conexión antes de la revelación: Mercedes es la madre del joven bandido el Niño.

Las espigas que en su forma se desdibujan en estas memorias, tendrán presencia como ornamento en la recámara de Mercedes, para ella, son como agujas que sostienen

en su mente el pasado y al mismo tiempo son espinas que hacen que sangre su razón, tormento que evade ahogándose en alcohol. Tanto el amarillo, como el rojo son colores con carga simbólica, el amarillo para los celos o la alegría, probablemente ese recuerdo fue de felicidad, cuando por fin el sueño aparece enfocado, en el último de los *flashbacks*, se observa una familia de tres, corriendo entre el tragal, madre, padre e hijo, cuando esta imagen se aclara en la mente de Mercedes, ella grita, conecta ese momento con el presente.

Para el Niño su color favorito es el rojo que simboliza la pasión, la acción, la revolución, “Me gusta la sangre, me gusta mucho la sangre, ¿Sabes por qué me gusta?, porque es roja” esto le comenta el Niño a el Pardo, “Goethe divide el color rojo en tres tonos: rojo, rojo-amarillo, amarillo-rojo[...] y le atribuye la capacidad de ejercer influencia Psíquica” (Eisenstein, 1974: 108), se observa en las decoraciones barrocas de su palacio sin techo, rodeando los espejos, en el comedor, en las cortinas, en las sillas, tapetes, así como, en la tienda de telas, en la sangre; siendo color de la revolución, otra lectura como espectador, puede ser la declaración de el Pardo y el Niño que castigan a su modo, las actitudes de un pueblo hipócrita, constituido por moralistas que obtienen ganancias del que expresan como su mejor negocio: un burdel.

El Marcado siempre portando el negro en sus vestimentas, color asociado a la muerte, que simboliza el vacío y la soledad refleja el ánimo de su ser, “La intangibilidad emocional y la función del color surgirán del orden natural en la que se establecen las imágenes” (Eisenstein, 1974: 111), los colores que son recurrentes en la puesta escénica son el negro, el rojo y el amarillo; el rosa se ve en la ropa interior de el Pardo, cuando está acostado con el Niño, simbolizando entrega y generosidad, también es un color que se asocia culturalmente a lo femenino, en esta atmósfera el rosa no se asocia a la rudeza que demanda el desierto, no tiene cabida en este lugar, al ser un color utilizado bajo la vestimenta vaquera de su camisa azul, en el Pardo disimula su orientación sexual.

### **La prostitución como autocastigo**

En propuestas cinematográficas como *Santa* (1931) del director Antonio Moreno o *La mujer del Puerto* (1934) de los directores Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla, se evidencia que cuando la mujer pierde el camino de la moral, su desenlace se vincula a la fatalidad, ser quebrantadas en espíritu y en lo físico, en *Los marcados*, Mercedes se autocastiga por ser la madre de el Niño, ella, se impone desempeñar el papel de la matrona del burdel del pueblo.

Dentro de esta zona de interrelación social para Mercedes suceden varios eventos que van desencadenando sueños recurrentes sobre su pasado representados con flashbacks en cámara lenta donde “la memoria origina los pensamientos y las esperanzas de aquellos que distinguen el ayer y el mañana” (Sáenz, 2012: 79), para ella se fusiona este presente con lo que alguna vez fue su vida.

Bajo el son de “Marinero, que navegas en las aguas del amor”, en una puesta de escena clásica, se presentan en la cantina parejas que bailan al ritmo del piano, Mercedes descendiende del segundo piso para ajustar cuentas económicas con quien se asume la autoridad el pueblo, una comunidad que tiene como su negocio más importante el prostíbulo, es, en este recinto donde el Marcado encuentra refugio en los brazos de Mercedes.

## Declaraciones entorno a la sexualidad, Incesto

En la década de los setenta, se vive en el cine nacional una crisis tanto económica como de identidad, dos años atrás la historia de México es marcada por la matanza de Tlatelolco 2 de octubre del 68, evento censurado por el gobierno, como una palabra que se borra de un cuaderno, ¿cómo esto tendrá consecuencias?, se puede empatizar y suponer que cineastas fueron testigos de este acontecimiento, y que intentan transmitir en intertextos fílmicos que el mundo ha cambiado, que se ha perdido la inocencia, el romance rural, que llegan otras generaciones, otras opiniones empiezan su interpretación y descripción de lo que rodea a la sociedad, que es complejizada, psicoanalizada y estudiada por las ciencias de las humanidades. Dentro de estas pautas “el modo de intentar el restablecimiento del consenso en México fue [...] una aparente relajación de censura (efectiva en cuanto a la expresión de la sexualidad, pero no a la política)” (Gómez, 2015: 86).

Desde otro lugar, estos acercamientos teóricos posibilitan el entendimiento de algunas conductas humanas, no es que no existieran la homosexualidad, el lesbianismo u otras formas de relaciones corpóreas, sino es hasta esta década que la liberación sexual toma fuerza e impulso con movimientos sociales que hasta el día de hoy tendrán eco.

“La moral, en última instancia no es sino el recuento de dos actitudes... La del hombre ante sus semejantes y la del hombre ante su mujer” (Elizondo, 2001), en el intertexto, la película presenta contextos que están vinculados con ser homosexual, y cómo son tratados en esta comunidad, una de las escenas que se muestra dentro del prostíbulo expone a un grupo de hombres que agreden a un joven, sin mayor explicación, burla ocasionada por la manera de vestir y comportarse del joven, queriéndole forzar a bailar, tratándole de manera despectiva; Mercedes lo toma a mal, el muchacho agredido le recuerda a su hijo, el Marcado lo defiende, se agarra a golpes con los bravucones, al concluir la disputa, Mercedes le pide al joven que se vaya del establecimiento del pueblo, pues le recuerda aquel muchachito, que hace tiempo también conoció el Marcado, y dice “¡la maldigo cuando me acuerdo de ella, del padrastro que le dio a ese muchachito!”, Mercedes se refiere a ella en tercera persona, embriagada, llena de culpa, su psique la desvincula de esta forma, pone distancia de el Pardo y del muchachito que apodan el Niño.

Alberto Mariscal con el apoyo del director de fotografía Rosalío Solano de una manera sutil representa los encuentros y tensión sexual entre el Pardo y el Niño, en estas escenas:

1. Cuando le reclama porque le gustaban las pirujas.
2. Cuando se bañan en la pileta.
3. Cuando exige por su atención mientras declama versos de Hamlet: el rostro de el Pardo sonríe y suspira al ver declamar a el Niño.
4. Cuando el Niño esta recargado en el pecho de el Pardo: Imagen cerrada de perfil con perfil de ambos personajes acostados, la cámara se aleja y vemos levantarse a el Pardo.
5. Cuando se presentan miradas cruzadas entre el Pardo, el Niño y el joven de la banda: acercamiento de sus rostros, barrido de la mirada de el Niño hacia el joven, imagen del joven pasando su lengua en los labios.
6. Cuando el Pardo sufre por el tatuaje de el Niño: Acercamiento a la imagen de el Pardo con gestos que muestran disgusto, por la manera en que el

Chino, el tatuador toca la espalda de el Niño y provoca dolor, ocasionando su furia y venganza.

Los marcados de manera inconsciente van labrando el camino hacia su autodestrucción, se reconocen como indignos, el incesto se insinúa, aunque el Pardo no es el padre biológico de el Niño, “El incesto clásico, en el que están involucrados relaciones sexuales dos parientes de sexo opuesto, que son considerados como consanguíneos o afines en grados prohibidos por la moral” (De la Peña, 2014: 82), se sugiere como tal, porque es su padrastro, Mercedes dio su confianza para desempeñar esta función, la de proveer y cuidar de su hijo, por esta decisión sufre en consecuencia.

Héritier es una autora que aborda el término incesto indirecto, lo describe como esas relaciones que el padre e hijo tienen con la misma mujer, el triángulo amoroso, define que “Existe más sustancia e identidad común entre padre e hijo [...] la sustancia del padre toca a la del hijo y recíprocamente” (De la Peña, 2014: 83), como si el padre quisiera poseer indirectamente al hijo, para tocar su esencia, por amor, en la película bajo las acciones crueles que se desarrollan, se deduce que el Pardo está enamorado y haría cualquier cosa por defender esto, un padre complaciente y un hijo demandante.

Como en toda relación pasional, los celos se manifiestan, el Niño coquetea con otro de sus compañeros de la banda, el Pardo al percatarse de ello le enfrenta, en una posición de competencia y de establecer quién es el líder de este clan de forajidos el Pardo asesina a su rival, comenta Jorge Ayala Blanco que en *Los marcados* “dos inusitados homosexuales viven la violencia de su romance” (Ayala, 1986: 210). Después de esta acción, el Niño está en los brazos del Pardo escucha las declaraciones de su pareja sobre exterminar a el Marcado, hacerlo pedacitos, en varios momentos de la narrativa el Niño incita a el Pardo para jugar con el Marcado, atacarlo, matarlo, se sienten traicionados; la relación previa de esta pareja con tal personaje no se esclarece, una justificación podría estar sostenida por ser el amante de Mercedes, o que en algún momento ellos eran amigos.

El Pardo medita sobre su posición, le tiene miedo a el Marcado, reconoce que es su némesis y quien viene a finiquitar esta dependencia que ha erigido en este escenario westeriano, el romance con el Niño solo podrá conseguir un final “la muerte”, para Héritier “la prohibición del incesto se funda en una dialéctica entre lo mismo y lo otro [...] en un orden de signos, clasificaciones, vinculaciones e intercambios que la transgresión sexual disuelve y desintegra” (De la Peña, 2014: 83).

El desenlace de la película, como dicta el género deberá resolverse con un duelo a pistola, en esta versión del director no sucede como tal, sino que, primero el Marcado enfrenta a toda la banda, para luego proceder con finiquitar la vida de el Pardo con un disparo a distancia y en seguida aniquilar a el Niño a quien vemos caer en cámara lenta, Mercedes aparece vestida de negro, abraza a su hijo bañado en sangre, su hijo le ha sido devuelto.

Al final el Marcado se aleja y en la banda sonora se escucha su canción:

*Noche oscura en mi vida, esperanza perdida  
Eco que se pierde en la infinidad, sin hallar mi destino, voy sin rumbo perdido  
Solo, siempre solo, sufrir y llorar  
Solo, siempre solo, sufrir y llorar*

De esta manera la película concluye como inicia, cerrando el círculo de su intervención, la de el Marcado.

## Reflexiones

Desde la llegada del cinematógrafo en 1896 el cine mexicano ha sufrido algunas crisis de contenido y de presupuesto a lo largo de su historia, con la muerte de grandes estrellas como Jorge Negrete, Pedro Infante, por mencionar algunos, así como, narrativas desgastadas provenientes de la comedia ranchera y la llegada de la televisión a México en los sesenta, se vuelve urgente explorar otros géneros cinematográficos y distintas formas de narrar.

En contexto histórico, después del evento del 68, el gobierno permite que en las películas mexicanas se aborden temáticas sexuales. Manifestaciones que se hacen presentes en los medios de comunicación, es la época de amor y paz, movimiento *hippie*, la guerra de Vietnam y la psicodelia, esto influye para que en el cine nacional se examinen narrativas que rompen algunas reglas establecidas en relación a géneros cinematográficos, en esta década surge también el cine de ficheras.

Los directores mexicanos retoman el *western* como un medio para exponer el contexto social, Alberto Mariscal lo aprovecha para expresar su visión crítica sobre la sociedad, la corrupción, mostrando en ella también el tema de homosexualidad y la psicología humana, pues su obra es una vertiginosa serie de imágenes mentales sobre lo que sucede o ha sucedido, donde el espectador debe llenar los huecos de la información e intuir lo que sucede en la trama.

A diferencia de lo que comenta Ayala Blanco (1986) en *La búsqueda del cine mexicano* sobre cómo Mariscal impide el paso de lo imaginario a lo simbólico, opino que lo simbólico está presente, en los decorados, en los colores, en la cámara lenta, en las acciones, el surrealismo se hace presente, entre lo onírico y la locura de sus personajes marcados.

Una película adelantada en su tiempo, que puede analizarse desde las teorías de Lacan o los nuevos estudios de perspectiva de género, nos exterioriza la relación de poder-amor entre dos hombres que se complementan, que buscan validez en este terreno domado, el desierto, donde deben ser crueles y desalmados para sobrevivir, ya que la debilidad se paga con la burla, el despojo, la humillación, para resistir su mecanismo de defensa es la violencia extrema.

## Bibliografía:

- Aguilar, A. y Mariscal, A. (1971) *Los marcados*: México. Producciones Águila.
- Alatriste, G. y Buñuel, L. (1965) *Simón del desierto*: México. Sindicato de Trabajadores de Producción Cinematográfica (STPC). Estudios Churubusco Azteca S.A.
- Correcamara.com.mx. (2002). *correcamara.com.mx*. From Alberto Mariscal : [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles\\_detalle&id\\_perfil=16548](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles_detalle&id_perfil=16548)
- Ayala, J. (1986). *La búsqueda del cine mexicano* . México, D.F.: Posada.
- Brodskajaia, N. (2007). *El simbolismo* . C.D. México: AC/Numen .
- De la Peña, F. (2014). Imaginarios Filmicos, cultura y subjetividades.
- Elizondo, S. (2001). Moral sexual y moraleja en el cine mexicano. In G. García, & D. Maciel, *El cine mexicano a traves de la mirada de la crítica* (pp. 221-234). México, D.F: UNAM.
- Eisenstein, S. (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gómez, C. (2015). *Familia y Estado: Visiones desde el cine mexicano*. Guadalajara : Universidad de Guadalajara, Posgrados PNP.
- Maqua, J. (2009). Del paisaje, el western y John Ford. In J. Moral, *Cine y Géneros Pictóricos* (pp. 87-102). Valencia.
- Mecke, J. (2015). Imaginación y desiminación en Arturo Ripstein, *Tiempo de Morir* (México 1965). In F. Schmidt-Welle, *Nationbuilding en el cine mexicano desde la época de oro hasta el presente* (pp. 117-119). Madrid: Bonilla Artigas Editores.
- Sáenz, O. (2012). Surrealismo: un movimiento poético, revolucionario y moral. In C. I. Rinius, *El ojo y sus narrativas cine surrealista desde México* (pp. 69-86). México, D.F.: Munal Museo Nacional de Arte.
- Saavedra, I. (2016). *Cuando el Western cruzó la frontera. Un acercamiento transdisciplinario* . México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana UAM Xochimilco.





# Donde somos torturados

## *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977)

Isabel Lincoln Strange Reséndiz<sup>1</sup>

### **Ficha Técnica:**

-Película: *El lugar sin límites*.

-Director: Arturo Ripstein.

-Año: 1977.

-Duración: 110 minutos.

-Productor: Francisco del Villar.

-Casa productora: CONACITE dos.

-Guión: José Donoso (novela *El lugar sin límites*), José Donoso (Adaptación), José Emilio Pacheco (escritor), Arturo Ripstein (escritor).

-Fotografía: Miguel Garzón.

-Música: Joaquín Gutiérrez Heras, José Padilla..

-Reparto: Roberto Cobo (Manuela), Ana Martín (Japonesita), Lucha Villa (La Japonesa), Pancho (Gonzalo Vega), Fernando Soler (don Alejo).

-Género cinematográfico: Drama.

-Sinopsis: Manuela y la Japonesita dirigen el prostíbulo del Olivo y están preocupadas porque Pancho, quien las ha agredido en el pasado, acaba de regresar al pueblo y representa una amenaza. Por su parte, don Alejo es un hombre avaro y corrupto que evita que la luz eléctrica llegue al pueblo con el afán de mantener a los pobladores empobrecidos y poder comprar sus propiedades para venderlas a un consorcio de la capital.

### **A manera de introducción**

Uno de los filmes más controvertidos del cine mexicano, debido a las cualidades de sus personajes masculinos y femeninos, es *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein, basado en la novela homónima del chileno José Donoso, publicada en 1966. La cinta inicia con la exposición audiovisual de un diálogo entre Fausto y Mefistófeles; en éste, el primero le pregunta: “¿Dónde queda el lugar que los hombres llaman infierno?”, a lo que Mefistófeles responde: “Debajo del cielo. En las entrañas de estos elementos. Donde somos torturados y permanecemos siempre. El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer”. Este diálogo forma parte del epígrafe de

---

<sup>1</sup> Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, línea Comunicación y cultura, por parte de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Profesora investigadora del Centro para la Comunicación Aplicada (CICA) y profesora de la Facultad de Comunicación de la Universidad Anáhuac México. Tiene diversas publicaciones sobre temas relacionados con el estudio de la comunicación y la literatura. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I.

la novela de Donoso y es tomado de la obra de teatro *Doctor Fausto* (1604) de Christopher Marlowe; éste configura un antecedente de lo que acontece en el relato, ya que la diégesis sucede en un espacio en el que los personajes tienen que permanecer siempre: El Olivo. La escena da paso a una toma con fondo negro y la pieza *Falsaria* de Pepe Arévalo y sus mulatos, que da lugar a los créditos, en los que se anota que el filme está basado en la novela de Donoso.

*El lugar sin límites* es un filme que contiene una serie de personajes controvertidos debido a que estos representan una crítica severa a la ideología del contexto. Se trata de una serie de sujetos masculinos y femeninos, con inclinaciones sexuales diversas, que quedan expuestos de manera evidente como participantes activos de una sociedad sumamente machista, patriarcal y violenta.

En esta cinta, la violencia de género es evidente y parece conformarse como el leitmotiv del relato, de tal manera que la historia, los personajes, los espacios, las circunstancias, se erigen, se viven, a partir de las condiciones que ésta les impone. Este elemento, la violencia, está presente desde la primera toma de la cinta en la que aparece el diálogo de la obra Marlowe, donde los que están en el infierno son torturados y permanecen siempre.

Tanto el filme como la novela han dado lugar a diversas lecturas, incluyendo los estudios de género, en las que se estudian dos temas en particular: la transexualidad y la homosexualidad (Martínez, 2011; Zamora, 2017). No obstante, en este trabajo, más que analizar estos elementos en la cinta, es fundamental comprender a los personajes como sujetos masculinos y femeninos, independientemente de sus preferencias sexuales. Esto último, sin perder de vista que Manuela es homosexual, transgénero y travesti; es decir, tiene deseos sexuales por personas de su mismo sexo; se identifica a sí misma como un sujeto femenino, sin que ello signifique que desee cambiar de sexo; desea vestirse y arreglarse como mujer<sup>2</sup>. Por lo tanto, el presente artículo expone un análisis del filme, a partir de una serie de secuencias en las que las relaciones masculino / femenino, tienen consecuencias violentas e, incluso, mortales para los personajes. Es necesario apuntar que tampoco se hará un estudio de la adaptación de la novela; si bien se anotarán algunos elementos significativos en ambas obras, este texto se concentra en el análisis del filme.

### **Manuela y su condición femenina**

Después del diálogo de Marlowe que da inicio a la cinta, aparece un plano general del camión de Pancho, combinado con una toma media al volante y al tablero, donde se ve una imagen de la virgen de Guadalupe; luego, un corte a la toma del letrero que muestra los caminos: El Olivo al frente y San Juan de Dios a la derecha. El camión sigue el camino recto.

---

<sup>2</sup> Es necesario apuntar lo que algunos organismos han defendido como la diversidad sexual, misma que implica diversos grupos sociales. Por ejemplo, el *Glosario de género* (2007) del Instituto Nacional de las Mujeres, establece lo siguiente: “La diversidad se refiere a la variedad, diferencia, abundancia de cosas distintas. De acuerdo con la UNESCO [...] se manifiesta en la «originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan los grupos y sociedades que componen la humanidad». En términos sociales, es la variedad entre religiones, orientaciones/preferencias sexuales, posturas políticas, etnias, costumbres, tradiciones, culturas, lenguas y la coexistencia entre sí”.

En la siguiente escena, encontramos a Manuela y a la Japonesita dormidas en su cama. La toma, pasa a un plano medio de Pancho tocando el claxon, mientras ellas advierten su llegada. Manuela menciona: “Yo sabía que esto iba a suceder. Él dijo que un día iba a regresar”. A lo que la Japonesita responde: “No se asuste, papá”. No obstante, Manuela le dice que esa noche no van poder abrir porque Pancho está en el pueblo, aunque tenía la esperanza de que él no regresara nunca. La llegada de Pancho le da miedo y la pone nerviosa; él la había golpeado y la amenazó la última vez que se vieron.

Al escuchar el camión, Manuela saca su vestido rojo y se dice a sí misma que se había hecho a la idea de no coserlo nuevamente, como si el hecho de no arreglarlo, después de que Pancho lo rompió, fuera a evitar que él regrese. La Japonesita le dice, “Usted lo estuvo provocando, ¿no?”, como si la violencia estuviese justificada por un acto de provocación; Manuela le responde que sí pero que pensó que él era bueno, “bruto pero bueno”. En este diálogo queda manifiesto que Pancho había golpeado anteriormente a Manuela pero, que si no hubiera intervenido don Alejo, “las cosas se hubieran puesto peor”.

En las siguientes escenas, Manuela sale de su cuarto, vestida con un pantalón rojo entallado, una camisa naranja desabotonada al pecho y guaraches. Va a la habitación de Lucy a pedirle un hilo rojo para coser el vestido; ambas conversan sobre la llegada de Pancho y se dicen que tienen mala suerte; Lucy menciona que la mala suerte está relacionada con la llegada de la Cloty: “Cuando yo vi entrar en esta casa a la Cloty, yo me dije, Puta triste, puta de mal agüero”. Mientras platican, Manuela se maquilla. La Japonesita entra en la habitación y les pide que no digan tonterías.



Fotograma 1. Manuela se maquilla mientras conversa con Lucy.

Como se anotó en la descripción anterior, de manera audiovisual, Manuela se construye como un personaje femenino. Si bien en el relato recibe una serie de calificativos despectivos como “joto”, “puto”, “maricón”, se entiende que se observa a sí misma como una mujer, una cualidad que le reconocen otros personajes dentro del relato, como queda manifiesto en las conversaciones que tiene con Lucy o con Ludo, quienes le dicen frases como, “¿Qué susto me distes, mujer?!” o “¿Qué lista eres, niña! [..] ¡Qué lista eres, Manuela y qué inteligente! Lástima que te gusten los hombres tan malos”.

Para comprender la feminidad de Manuela, es necesario conocer las condiciones de la masculinidad y la feminidad. R. W. Connell (2003) señala varias definiciones para el término de masculinidad que se dividen en esencialistas y positivistas. Las primeras se definen a partir de la esencia de lo masculino y se fundamenta en la vida que los hombres llevan de manera tradicional:

Freud jugueteó con una definición esencialista cuando igualó la masculinidad con la actividad, mientras que a la feminidad le asignó la pasividad —aunque sí consideró que sus acciones simplificaban demasiado el asunto—. Los intentos posteriores por capturar la esencia de la masculinidad son realmente variados: capacidad de arriesgarse, responsabilidad, irresponsabilidad, agresividad [...] La debilidad del enfoque esencialista es obvia: la selección de la esencia es demasiado arbitraria. [...] Las afirmaciones que suponen que existe una base esencial universal de masculinidad nos dicen más sobre el carácter distintivo de quien las afirma que sobre otra cosa (Connell, 2003: 105).

La condición de masculinidad se relaciona con “lo que los hombres son en realidad”, según Connell; existen escalas psicológicas de la masculinidad y la feminidad; las diferencias que se matizan según el contexto y el grupo en el que se desenvuelve el sujeto.

Por su parte, Consuelo Meza Márquez hace un análisis de la condición femenina en su libro *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*, en el que anota que la feminidad se sostiene en lo siguiente:

El conjunto de condiciones, creencias, normas y valores que la mujer no elige y sin embargo tiene que tomar en consideración para construir su propia identidad y subjetividad se refiere a esa ideología genérica patriarcal que establece estereotipos sobre los comportamientos hombre-mujer y la subordina bajo un deber ser femenino a las necesidades materiales, emocionales y sexuales del varón; que completa la maternidad como acto biológico; y que, además, fija los límites de la experiencia femenina y de su relación con el conocimiento (2000: 77).

En la plática que se da entre Manuela y Ludo, cuando la primera acude a su casa para pedirle hilo rojo, se observa un encuentro entre dos personajes femeninos. En dicha conversación, se establece la historia de la vida de don Alejo y su esposa Blanquita (a quien pertenecieron los hilos), quien no pudo recuperarse de la muerte de su hija Mónica, y cómo Pancho fue el protegido de don Alejo desde su infancia, debido a que lo llevaba desde chamaco a la casa para que jugara con la niña, cosa que al él no le gustaba y decidía escapar al campo.



Fotograma 2. Manuela conversa con Ludo en la cocina.

En la escena, Manuela busca el hilo rojo y Ludo hace la comida, dos actividades femeninas designadas al espacio privado; se trata de un tipo de labores que tradicionalmente realiza Manuela y que van más allá de sus ocupaciones como prostituta y bailarina de flamenco. Rafael Montesinos apunta que existe una posición subordinada de las mujeres con respecto a los hombres; a ellas se les asigna el espacio privado de actividades que no son tan valoradas como las actividades asignadas a los roles masculinos (2005: 69). En este sentido, Connell vislumbra la masculinidad a partir de diversos significados. El término no tiene una única definición, sino que se construye por medio de una serie de elementos, en los cuales lo biológico, lo psicológico, lo social y lo cultural tienen incidencia: “La masculinidad hegemónica puede definirse como la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza [...] la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres” (117). No se define lo masculino sólo por las características físicas, como tampoco lo femenino se limita a la capacidad reproductora de las mujeres.

Más allá de la opinión que los personajes tengan sobre el género de Manuela, ella se identifica a sí misma como un sujeto femenino. Roland Chemama y Bernard Vandermerch (2004) apuntan que el concepto de identidad sexual o de género fue introducido por R. Stoller en 1968, y establece una distinción entre los “datos biológicos, que hacen objetivamente de un individuo un macho o una hembra, y los psicológicos y sociales, que lo instalan en la convención de ser un hombre o una mujer” (335- 336). Recordemos que al regresar al prostíbulo, Manuela peina a Lucy y la Japonesa entra en la habitación, Lucy le dice que estaba platicando con su mamá, a lo que responde que su mamá era la Japonesa grande; luego, Manuela y su hija tienen una conversación debido a que la primera le dice que don Alejo ofreció comprarles la propiedad; la Japonesa se enoja y la discusión va subiendo de tono y le dice insultos como “viejo pendejo” y “una loca más divertida y no tan vieja” siempre alegre un burdel; el último impropio es el que ofende a Manuela quien le exige que no le vuelva a “hablar así” y, finalmente, le grita “¡Lárgate!”.

Es importante explicar la génesis de Manuela. Después de la discusión, la Japonesita regresa entristecida a su habitación y saca de un baúl la bata de su madre, la Japonesa, elemento que da lugar a la narración del encuentro entre ambos personajes. No olvidemos que la diégesis acontece en un tiempo presente de la acción, en la que Pancho regresa a El Olivo después de dos meses de ausencia y representa una amenaza constante para Manuela. El recuerdo de la madre permite insertar una narración que va más allá de un *flash back* (no forma parte de un recuerdo de la Japonesita) y en el que se expone la vida de la madre, su encuentro y su relación anímica y sexual con Manuela.

En dicha narración, Manuela llega de San Juan al Olvido, junto con un grupo de cantantes, que también son prostitutas, y que alegrarán la fiesta que le realizan a don Alejo con motivo de su triunfo como diputado en las elecciones. La Japonesa llora en su habitación y Lucy entra a consolarla y a decirle que ya llegaron las muchachas de San Juan. La Japonesa se anima y sale a adornar el patio; ahí, Manuela le pregunta por qué le dicen japonesa, y ella responde que es miope y esa es la razón; a la vez, le dice, “¿Tú siempre fuiste joto?”, Manuela le explica que desde que tenía memoria, cuando en la primaria “lo agarraron infraganti” con un niño, y ese día decidió ya no regresar a su casa; después conoció a un guitarrista y se fue con él a bailar flamenco.

Por su parte, la Japonesa le cuenta que después de dejar la casa en la que trabajaba de criada, se fue a una casa “bien pintadita” que era un “congalazo”; luego, anduvo de casa en casa como prostituta, hasta que llegó al Olivo, donde el diputado Alejo se convirtió en su amigo y ahora le renta la casa.

Una vez que inicia la fiesta, Lucy presenta a las cantantes en un tono burlón y con doble sentido: “¡Del convento de la mamá Dorita, las hermanas Farías, las del rabo caliente y las patas frías!”, y las jóvenes inician su canción. Luego, conversa con Manuela y le pregunta sobre la hora en la que se pondrá su vestido, ella responde que será al final porque es la reina de la fiesta; uno de los hombres de la mesa de atrás insulta a Manuela: “¡Qué bueno estás con esas piernas y esas nalgas!”, y el otro añade: “¡A mí se me hace que son de mentiras! ¡Pinche joto!”, mientras lo pellizca en los glúteos. Manuela se enoja y le da una bofetada al hombre que la pellizcó, él le grita enfurecido, “¡A mí ni una mujer me pone la mano encima, cuantimeno un pinche joto!”, y parece que ambos se enfrentarán a golpes, pero el otro interviene pidiéndole que se tranquilice porque ahí está don Alejo. Por su parte, Lucy empuja a la Manuela al cuarto y le exige que ya vaya a cambiarse. Este último diálogo expone la posición del homosexual en la jerarquía social de la diégesis; es decir, si a una mujer no se le permite “poner la mano encima” y defenderse de las agresiones proferidas por un hombre, mucho menos se le permite a un “pinche joto”, que tiene, desde el discurso del personaje que agrade, un menor valor.

Mientras tanto, a la mesa de don Alejo y la Japonesa se acercan dos hombres; uno de ellos le pide a don Alejo que aumente el número de policías y el otro que repare las goteras de las bodegas municipales; le solicitan que cumpla porque todos votaron por él y que no vaya a ser como el diputado anterior que “nada más no hizo nada”. Las cosas empiezan a ponerse tensas entre don Alejo y los hombres, por lo que Japonesa manda a llamar a Manuela, quien sale portando su vestido de española y peinada con un clavel en el cabello.

Don Alejo le pregunta a Manuela que si quiere darse “una calentadita” antes de que empiece su baile; ella acepta apenada, pero él le dice que es una broma porque no le hace “a esas cosas”.

Manuela inicia su baile y los hombres de la fiesta la abuchean y le gritan “Joto”; ella se molesta y decide dejar de bailar; se acerca a la mesa de la Japonesa y se queja:

“Estos muertos de hambre no me quieren, no entienden mi arte”. Don Alejo le promete doblarle la paga si sigue bailando, ella acepta y la fiesta se anima nuevamente con el baile.



Fotograma 3. Manuela baila con los asistentes a la fiesta.

Mientras Manuela realiza su *show*, los asistentes dejan de abuchearla; los hombres de la fiesta se paran a bailar con la ella, la abrazan, le agarran los glúteos, la besan, le muerden los hombros; de pronto, gritan, “¡Está caliente! ¡Hay que echarla al río!”, a lo que don Alejo agrega, “¡Para que la refresquen todos los que quieran!”. Así, los asistentes salen de la fiesta y se dirigen al río cantando y abrazando a Manuela; al llegar, uno de los hombres la arroja al agua, mientras dos más se meten y la desnudan a jaloneos; la Manuela se ríe y juega con ellos, a pesar de la violencia de las acciones de los personajes.

Esta secuencia es sumamente contradictoria. Expone a una serie de sujetos masculinos y machistas que terminan bailando, acariciando, besando, insultando y violentando a Manuela, de tal manera que parece existir en ellos una intención sexual disfrazada por el juego violento y la agresión física que se manifiesta en jaloneos, abrazos, besos y caricias rudas. En este sentido, el cuerpo es un símbolo del éxito de Manuela y de su baile. En el libro, *New Mythological Figures in Spanish Cinema. Dissident Bodies under Franco* (2011), que hace un análisis de los personajes femeninos en diversas películas españolas, se anota lo siguiente:

El cuerpo a menudo se consideraba una forma fílmica como tal o una entidad estética, sin un enfoque en un marco social [...] La lectura de los cuerpos humanos contemporáneos no puede ignorar sus contextos históricos y culturales, que determinan las nuevas expresiones. Describo las representaciones de nuevas identidades como historizando el lenguaje del cuerpo humano. Las expresiones contemporáneas (como canciones, diálogos o gestos) actualizan su significado y ofrecen connotaciones para los contextos históricos y culturales (Freenstra,; 20-21).<sup>3</sup>

El baile de Manuela, “su arte”, como ella lo denomina, está relacionado con las características particulares del personaje. En el filme, el cuerpo es un elemento importante; recordemos que en los diálogos se expone la función que tienen las diferentes partes del cuerpo en actos de satisfacción sexual, como los dedos, los glúteos, las piernas; el acto de agarrar (“¡Agarre!”), más allá que el de acariciar, es representativo de las relaciones corporales que se exponen en la cinta, todas ellas violentas. Asimismo, el movimiento del cuerpo en el baile de Manuela, como se observa en la última parte de filme, le permite sentir que es capaz de detener los ataques emprendidos en su contra. Si bien el trabajo de Freenstra (2011) se concentra en analizar específicamente el cine español, la reflexión sirve para comprender el filme de Ripstein, en el que las expresiones del cuerpo, como las canciones que tienen lugar en la acción, los gestos y los movimientos, se insertan en el contexto de la cinta en dos sentidos: primero, como un respaldo de lo que acontece en la diégesis; segundo, como el elemento que respalda el “arte”, la belleza, la sensibilidad de Manuela.

### La Japonesa y Manuela

Varios personajes masculinos en el filme ejercen la violencia contra Manuela y otras mujeres: don Alejo, Pancho, Reynaldo y Octavio. No obstante, existen personajes femeninos que también manifiestan tener actitudes violentas. En la fiesta en casa de la Japonesa, esta última le muestra a don Alejo a una chica joven y le indica: “A esta la traje de San Juan especialmente para usted [...] ¡Mire qué nalgas! ¡Agarre! Como a usted le gustan, duritas, puro cariño”. Don Alejo le agradece y la chica se sienta al lado del diputado como se lo piden; sin embargo, es evidente que la joven no se encuentra ahí por su voluntad, lo que establece un guiño a la trata de mujeres que existe en nuestro país, en un contexto en el que ésta se puso de manifiesto en los medios de comunicación con el caso de Las Poquiánchis<sup>4</sup>, que llamó la atención y motivó el morbo de los lectores

---

<sup>3</sup> En el original se lee lo siguiente: “The body was often considered a filmic form like that of an aesthetic entity, without a focus on a social background [...] Reading contemporary human bodies cannot ignore their historical and cultural contexts, which determine the new expressions. I describe the representations of new identities as historicizing the language of the human body. Contemporary expressions (such as songs, dialogues or gestures) update its meaning and offer connotations for the historical and cultural contexts. The historical context was therefore particularly revealing when it came to understanding what kind of new myths were created in Spain’s national cinema” (p. 20-21). La traducción es propia.

<sup>4</sup> Las hermanas Delfina, María de Jesús, Luisa y Carmen González Valenzuela dirigieron los prostíbulos La barca de oro y Guadalajara de noche; se dedicaron a la trata de mujeres menores de edad, quienes eran obligadas por las hermanas a prostituirse. Se dedicaron a este negocio desde el año de 1945 y fueron detenidas en 1964, acusadas, además, del asesinato de varias mujeres que fueron obligadas a trabajar en sus negocios. Este suceso dio lugar a dos obras emblemáticas: la novela *Las muertas* (1977) de Jorge Ibarguengoitia y el filme *Las Poquiánchis* (1975) de Felipe Cazals.

de la prensa y los espectadores de los medios de comunicación, debido a su realidad y sordidez. En este sentido, si bien las prostitutas de la casa de la Japonesa parecen estar contentas con su condición y las actividades que realizan, la chica que se sienta al lado de don Alejo se estructura como un elemento simbólicamente representativo de una realidad social.

Por otro lado, la relación que existía entre Manuela y la Japonesa no queda claramente explicitada en el filme pero es sobre entendida a partir de los diálogos entre los personajes y de los antecedentes que son expuestos en la narración. Desde que inicia la cinta, después de que llega Pancho al Pueblo y Manuela y la Japonesa escuchan el camión transitar por las calles, el espectador comprende que Manuela es el papá de la chica. En otro momento de la acción, en la escena en la que Manuela está peinando y conversando con Lucy en la cocina, le comenta que ella y la Japonesa eran grandes amigas.

Para comprender el tipo de relación que establecen estos dos personajes, es importante comprender cómo surge la misma. Después de que lanzan a Manuela al río y queda desnuda ante la mirada de los asistentes, la Japonesa les dice que cuando ella quiere a un macho, lo tiene, y éste (Manuela) no sería el primer maricón que endereza, y hace referencia al Pino, un hombre que había sido su amante y que “se largó con su dinero”, ése sí “era un mariconazo”. El resto de la concurrencia parece estar interesada en la conversación; les afirma que “sí se puede”, entendiéndose que se habla de tener relaciones sexuales con un hombre homosexual. Don Alejo le dice que no se lo cree, que con la Manuela no va a poder, a lo que los asistentes le hacen segunda en tono de burla. Regresando al prostíbulo, don Alejo le propone a la Japonesa una apuesta: si ella logra tener relaciones sexuales con Manuela, y él puede presenciárselo, le regalará lo que quiera. Ella acepta y le pide la casa, así que ambos cierran el trato.

Es necesario anotar que, si bien la mayor parte de los personajes femeninos muestran empatía con Manuela, otros aprovechan la burla iniciada por los hombres para reírse de ella. Por ejemplo, después de la escena en la que los hombres la arrojan en el río, todos los personajes festejan el suceso, de tal manera que no hay empatía con Manuela. De hecho, en las escenas subsiguientes, cuando la Japonesa entra en el cuarto y le pregunta cómo se siente, lo hace por el interés de ganar la apuesta que le propuso don Alejo, más no por establecer un vínculo afectivo. Manuela le dice que está muy triste porque cada vez que baila pasa lo mismo, los hombres se burlan de ella y la tratan mal. La Japonesa se desnuda, se recuesta y comienza a besarla, Manuela le pide que pare, pero ella continúa y le promete que si logran tener relaciones, serán socias; ante su resistencia, la Japonesa le dice, “Ay, mujer, pero a falta de pan, tortillas, ¿no? Aunque no te gusten, te las comes, ¿no?”, un comentario que parece suavizar a Manuela (más que ser un encuentro heterosexual, será un encuentro homosexual), junto con la explicación de que serán socias y amigas, y que cuidarán la una de la otra, de tal manera que tienen relaciones sexuales, mientras don Alejo espía por la puerta y quien, una vez que presencia la acción, sale a buscar a la joven prostituta que la Japonesa le trajo de San Juan.

El encuentro sexual ha sido interpretado por la crítica de la novela de la siguiente manera: “El (des) encuentro sexual de la Manuela y la Japonesa Grande la noche de la apuesta. Contrástese, por ejemplo, el «dejarse seducir» de la Manuela propuesto por Schulz en 1990 o con la lectura de la violación” (Gutiérrez citado por Bocaz). Si observamos la escena, Manuela se somete al convencimiento de la Japonesa, quien en todo momento tiene el cuidado de hablarle como mujer, de tal manera que refuerza, de manera constante, la condición femenina de Manuela, validándola, mientras la acaricia y la besa, de tal manera que, efectivamente, se convierte en un acto de seducción.

Al terminar el encuentro sexual, Manuela le dice a la Japonesa: “Siento que te quiero, que te quiero mucho”, y empieza a besarla, pero ella le pide que no se enamore: “Entonces sería hombre y los hombres son unos brutos [...] Mejor que seas loca, así quedamos como amigas [...] y ya no me acaricies más, porque las amigas no se acarician entre ellas”. El enamoramiento fugaz de Manuela responde, probablemente, al hecho de que la Japonesa la valida y la trata con cariño, una necesidad anímica del personaje. La secuencia finaliza con un *close up* de la lámpara de cama que da lugar a un *close up* al quinqué de la Japonesita en su cama y en el fondo se escucha el camión de Pancho.

### **El Olivo, “donde somos torturados y permanecemos siempre”**

Donoso escribió *El lugar sin límites* estando en la Ciudad de México y, según apunta Bocaz (2008), con el apoyo de su amigo Carlos Fuentes. La novela ha sido comparada por algunos críticos con *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, debido al ambiente decadente que se expone en ambas obras. Tanto Comala como El Olivo son sitios olvidados, oscuros y abandonados (González-Allende, 2006), en los que un cacique, Pedro Páramo y don Alejo respectivamente, se han encargado de empobrecer a sus habitantes. Pero, más allá de lo que se muestra en el texto literario de Donoso, es necesario analizar el pueblo del filme, precisamente a partir de lo que se sucede en la acción y del efecto que tiene en los personajes.

El Olivo fue otrora, en la historia que une a la Japonesa Grande con la Manuela, un sitio que parecía encaminarse a la prosperidad. No obstante, en el momento en el que ocurre la acción, es un pueblo que no tiene futuro: no hay luz eléctrica, la gente vive empobrecida, el tren sólo llega una vez por semana, no hay inversión y la gente está emigrando. Cuando Pancho pasa a la tienda del pueblo a ver a su cuñado Octavio, recién regresa al Olivo después de su ausencia de dos meses, y ambos salen a mover los tambos, el último le dice: “Pinche Olivo, está más muerto que nada [...] a la mierda con este pueblo, no seré yo el último que se vaya de aquí”. Más adelante, cuando entran en la habitación, antes de que Pancho se quede dormido, menciona nuevamente: “Ese viejo infeliz que quiere especular con todo. Si no fuera por don Alejo, yo no tendría que vender este changarro. Pero él está empeñado en que este pueblo se quede sin gente”. Estos diálogos son respaldados por una serie de planos generales de las calles del Olivo, secas, sucias y vacías. Sin embargo, hay que anotar que don Alejo sí tiene luz eléctrica en su casa, como se observa en la escena en la que Pancho y Octavio van a visitarlo en la noche para pagarle las mensualidades del camión.

Existe una estrecha relación entre la luz y la actitud de los personajes; la falta de electricidad afecta el estado de ánimo, aunque no de la misma manera. En el relato literario, el narrador apunta que existe un vínculo entre la luz y Manuela, como un elemento simbólico y representativo de su grandeza en el escenario, quien estalla en un “sinfín de estrellas”, cada vez que baila:

La que puede bailar hasta la madrugada y hacer reír a una pieza llena de borrachos y con la risa hacer que olviden a sus mujeres moquillentas mientras ella, una artista, recibe aplausos, y la luz estalla en un sinfín de estrellas [...] reían más y la ola de la risa la llevaba hacia arriba, hacia las luces (Donoso, 1998: 106).

En contraparte, en la película, la falta de luz eléctrica es la causa de la depresión y la muerte de Japonesa, tal como lo menciona la Japonesa cuando conversa con su padre y con Lucy en la cocina: “Se murió de tristeza porque el pueblo se quedó a oscuras”; luego, Lucy, cuando se retira a su habitación, menciona: “Qué oscuro está esto, parece velorio”. Además, la oscuridad determina la decadencia del pueblo. Sin embargo, en contraparte, la falta de luz impulsa a Manuela para buscar vender la casa, salir del pueblo y buscar una vida mejor.

El pueblo empieza a empobrecerse a partir del momento en el que don Alejo gana la diputación; con dicho triunfo iba la esperanza de los pobladores del Olivo que ven en la victoria, la posibilidad de mejorar sus condiciones de vida. Recordemos, cuando la Japonesa hace la fiesta para celebrar el éxito en los comicios, Manuela y ella reconocen la condición de don Alejo como el líder del pueblo. Después de que la primera se niega a bailar porque los hombres en la fiesta la abuchean y don Alejo promete doblarle la paga, Manuela le dedica el brindis: “Por usted, que es como un padre para todos nosotros”. La frase del brindis tiene un contenido simbólico; no olvidemos la similitud que existe entre *El lugar sin límites* y la novela de Rulfo, en las que existe un líder, un cacique con gran poder y autoridad, que empobrece al resto de los personajes, de tal manera que don Alejo y Pedro Páramo se asemejan. En el filme, don Alejo está sentado al centro de la mesa y la Japonesa complementa el brindis con la frase: “Y con él nos vamos a ir todos pa’ arriba como la espuma”; se trata de hombres que realizan fraudes y actos de corrupción, engañando a los demás sobre sus verdaderas intenciones. En este sentido, es necesario apuntar la relación que existe entre Miguel Páramo y Pancho, quienes también son asesinos y violadores.

Más allá de la opinión que los habitantes del Olivo tienen de don Alejo, este personaje revela una segunda intención que va más allá de tomar decisiones políticas por el bien de los habitantes: el enriquecimiento. Se trata de un hombre que se ha oprimido a los pobladores; realiza préstamos que la gente no puede pagar porque ya se encuentran sumergidos en la pobreza; en consecuencia, les va quitando sus propiedades. Además, tiene un acuerdo con un consorcio en la capital para vender el pueblo, y dicha empresa sólo está interesada en “el caserío completo”. Don Alejo es el responsable de que el Olivo se mantenga sin luz eléctrica. Enrique, su abogado, le dice que el problema que tienen son los inspectores, por lo que cuando puede les da “su mordida” para mantenerlos contentos, pero que es muy difícil justificar que todos los cables de luz se desvíen a San Juan. Además, como menciona, los técnicos de la electricidad tendrían la energía arreglada en el Olivo en un solo día, a lo que don Alejo le responde que si el pueblo tuviera luz, nadie se iría, por lo que es necesario evitarlo.

Mantener el pueblo a oscuras, a partir de una serie de corruptelas, permite conservar el precio de la propiedad en un valor ínfimo; sólo le falta por comprar la casa de las “muchachas”, como expresa Enrique, su abogado, pero don Alejo le responde que si ellas no acceden a vender, pueden cerrarles por escándalo. No obstante, aclara que la Japonesa es buena gente y no pondrá dificultades.

Don Alejo es, además, un hombre machista y violento que, si bien no ejerce la violencia por su propia mano, sí le pide a Reynaldo, su empleado, que las realice. En el encuentro que tienen con Manuela en la calle, don Alejo le pide a Reynaldo que le diga lo que Pancho anda diciendo sobre ella: “Uy. Que te va a montar bien montada. También a la Japonesa y, si quedas viva, ahí sí vas a saber lo que es bueno”. Como observamos, el diálogo es sumamente violento; “montar bien montada”, sin su consentimiento, remite a un acto de violación, y si a éste le añadimos, “si quedas viva, ahí vas a saber lo que

es bueno”, evidencia las características del dicho acto sexual. Cabe subrayar que quien incita a Reynaldo a hacer dicho comentario es Alejo, con el afán de intimidar a Manuela y ofrecerle comprarles la casa. Es decir, la falsa amenaza tiene un objetivo: comprar la última propiedad que impide su acuerdo con el consorcio en la capital.

El interés de don Alejo es poder quedarse con el Olivo para poder venderlo más tarde en su totalidad. La única casa que le falta comprar es el prostíbulo. La actitud de este personaje con respecto a su enriquecimiento parece no tener justificación; es un hombre anciano que no tendrá herederos debido a que su única hija falleció. Si bien Pancho se convirtió en su protegido desde que era un niño, en el filme no queda manifiesto si piensa dejarle a él su herencia, aunque sí se establece que en algún momento trató de tomarlo como su protegido, enviándolo a la escuela, pero éste no respondió a las exigencias del anciano. De hecho, Pancho se ha convertido en una persona incapaz de cumplir sus compromisos económicos y familiares.

En el encuentro que ambos tienen en el almacén, don Alejo le reclama a Pancho que no lo salude ni lo vaya a ver, después de todo lo que él lo ha ayudado; Pancho le pide perdón y que le ayude con los fletes; ambos tienen una especie de reconciliación y don Alejo le exige Pancho que no vaya a moler a la casa de la Japonesita porque ahí hay gente buena.

La Japonesita, que buscaba a don Alejo para pedirle que conectara la luz, escucha fuera del almacén y observa la discusión. Pancho llora sobre los costales de grano; ella se acerca y le dice, “está llorando como una mujer”; él se enfurece y la violenta empujándola sobre unos costales de granos, diciéndole que no hable y se calle, que don Alejo fue el que mandó a quitar la luz, y sigue llorando diciendo que no es un mal agradecido. Ella le dice, “no llores cabrón”, y le pone la mano en el pene, mientras ambos se amenazan mutuamente y se acarician con una intención sexual. Pancho le exige que no le diga a nadie que lo vio llorar; a su vez, ella le pide que no las moleste en el prostíbulo. En ese momento, Octavio le grita a Pancho y ambos se separan.



Fotograma 4. Japonesita y Pancho en el almacén.

### La leyenda del beso

La intención sexual de los personajes masculinos hacia Manuela, se ve magnificada en la secuencia en la que Octavio y Pancho acuden al burdel, después de que le pagan a don Alejo las mensualidades pendientes del camión. Cuando llegan al prostíbulo, la Japonesita le dice a Manuela que se esconda en el gallinero. Luego, en la pista, ella baila con Pancho y Nelly con Octavio.

Manuela observa la acción desde la ventana. Después de que Octavio se va a la habitación, Pancho empieza a jalonear e insultar a la Japonesita y le exige tener relaciones en la cantina; ella se resiste y él la amenaza diciéndole que ahora le toca llorar a ella. Además, él le pregunta de manera constante por Manuela, diciéndole que sólo fue al prostíbulo a verla bailar. La joven finalmente accede a tener relaciones con él, pero en ese momento Manuela entra portando el vestido rojo.



Fotograma 5. Pancho se sonríe al ver entrar a Manuela.

Manuela le explica a Pancho que siempre sale al final; ella es el plato fuerte; él añade que también es “el más sabroso”. En cuanto Manuela entra en la habitación, Pancho se sonríe; curiosamente, en ninguna parte del relato se le ve tan contento. Ella les indica que les bailará *La leyenda del beso* y le pide a Pancho que se siente al centro de la habitación.

La alegría de Pancho remite al espectador a una secuencia previa, cuando Octavio y Pancho llegan al almacén y éste último le dice a Lila: “Yo no estoy enamorado de la Japonesita, sino de la Manuela, pues [...] Es que es tan preciosa”. Si bien lo dice en tono de broma y ocasiona la risa de los demás, esta secuencia del baile lleva a espectador a preguntarse cuáles son las verdaderas intenciones y los sentimientos de Pancho.

Las acciones de los personajes son contradictorias; pareciera que la Japonesita se siente menospreciada por un hombre que prefiere a su papá y llora en un rincón. Asimismo, una vez que Manuela decide salir del corral, vistiendo el vestido rojo, para enfrentar a Pancho, realiza una serie de acciones que no son explícitas para el espectador. Es decir, se asume que quiere detener los actos violentos que Pancho emprende contra

su hija. Sin embargo, pareciera que desea, más que calmarlo, dominarlo por medio del juego de seducción. Desde que la Cloty se acerca al tocadiscos a poner la canción, Manuela pide *La leyenda del beso*, como si tuviera planeado, ensayado, un espectáculo para someter a Pancho.



Fotograma 6. Manuela le pide a Cloty que ponga la *Leyenda del beso*.

*La leyenda del beso* (1924), pieza que pide Manuela, es una zarzuela<sup>5</sup> en dos actos, que relata la historia de Mario, un joven que festeja su despedida de soltero con sus amigos cuando unos gitanos piden acampar en las tierras del castillo. Él acepta, los hace pasar y se enamora de Amapola, una joven gitana muy bella. En la fiesta que se festeja en el castillo, Mario le pide una cita a la joven y ella acepta; en dicho encuentro, él la besa y se da cuenta de que se ha cumplido un hechizo gitano, ya que morirá de amor por ella.

A diferencia de la historia narrada por Manuela durante el baile que le ofrece a Pancho, *La leyenda del beso* (1924) es una pieza representativa de las acciones que realiza este personaje. Pareciera que Manuela espera besar a Pancho y que éste quede hechizado por el beso y muera de amor por ella. De hecho, busca besarlo de manera constante durante la secuencia, en la rodilla, en los ojos y en la boca; Pancho toma el baile como un juego y se ríe. No obstante, se trata de movimientos eróticos que se encuentran sustentados por el relato de Manuela sobre la historia de la pieza: una joven que se encuentra en el campo a un muchacho al que cree muerto pero que le parece tan guapo que desea besarlo, en la boca, en los ojos, en la rodilla, de tal manera que éste parece ir cobrando vida con cada beso.

En ambos casos, el beso se convierte un símbolo representativo de las acciones que mueven a los personajes. Por un lado, para Manuela, representa dominar a Pacho, hechizarlo, enamorarle por siempre con el beso, un acto que finalmente logra y que queda plasmado en una toma que expone el erotismo que existe entre ambos personajes.

---

<sup>5</sup> Los compositores de *La leyenda del beso* son Reveriano Soutullo y Juan Vert; letra de Enrique Reoyo, Antonio Paso y José Silva Arámburu (*La Zarzuela*).

Pacho mira fijamente a Manuela y la dice: “Un hombre de verdad, tiene que ser capaz de probar de todo”. En ese momento, ambos personajes se besan de manera apasionada; justo en ese momento, en la pieza se escucha, “la española cuando besa, siempre besa de verdad”.



Fotograma 7. Pancho y Manuela se besan.

El beso es una demostración de los deseos homosexuales de Pancho, mismos que son reprochados, como vimos, por otros personajes masculinos del contexto. Octavio le dice a Pancho: “¡Órale, cuñado! ¡No sea maricón usted también!”, y el diálogo continúa de la siguiente manera:

Pancho: ¿Pues, yo que hice?

Octavio: No te hagas. Te ví que lo estabas besuqueando.

Pancho: ¿Cómo cree cuñado? ¿Cómo que me voy a dejar besar por este pinche puto? Usted está loco cuñado, ¿cómo cree que me voy a dejar hacer eso ¡A ver tú, ¿me besaste?!

Lucy: Ya estuvo Pancho, vente a tomar una copa.

Manuela: Era pura broma.

Pancho: Una cosa es andar de farra y otra que me vengas a besar la cara.

Pancho titubea al explicar por qué se estaba besando con Manuela y de ahí pasa a la violencia y la jalonea. Manuela anticipa la situación y sale corriendo para salvarse de la violencia inminente, pero no logra escapar de sus agresores.

En el burdel, la Japonesita le dice a Lucy que ni se preocupe, que seguro regresará como siempre, después de unos días y todo golpeado, que tal vez estará ahí cuando llegue la luz. El diálogo es significativo; la luz no regresará, como no regresará Manuela y la situación seguirá igual que siempre.

### A manera de conclusión: el desenlace de la zarzuela

En la secuencia final, Pancho y Octavio persiguen a Manuela con el camión por las calles del Olivo. Don Alejo, en su casa, escucha el motor del vehículo y se percató de la situación, así que él y Reynaldo buscan alcanzarlo por el puente del aljibe. Llegan hasta las afueras del pueblo; Pancho y Octavio empiezan a golpear a Manuela de manera violenta, hasta que ella queda inconsciente en el piso. Ambos, al ver que no despierta, se escapan.



Fotograma 8. Manuela yace muerta en la calle.

Don Alejo y Reynaldo ven todo; se acercan y se dan cuenta de que ella está muerta. El primero menciona que se va a encargar de que los metan a la cárcel y que ahí van a tener tiempo para darse cuenta de que “son bien machos”.

La situación que sucede en el prostíbulo, después de la zarzuela y el beso de Manuela, pone de manifiesto la homofobia de Pancho, entendida ésta como una actitud violenta en contra de los homosexuales que sucede a nivel personal, cultural y moral: “Una primera forma de violencia se caracteriza por el sentimiento de miedo, asco y repulsión hacia los homosexuales [...] esta forma brutal de violencia responde únicamente a una actitud irracional que encuentra sus orígenes en los conflictos individuales” (Cornejo, 2012: 90). Sin duda, como se apuntó en páginas anteriores, Pancho tiene una serie de conflictos íntimos e individuales que existen desde su niñez; en la película se dibuja la posibilidad de que su homofobia está relacionada con el vínculo que mantiene con don Alejo, como un hombre violento y autoritario, que se configuró como una figura paterna, pero que nunca lo reconoció como su hijo.

Es necesario anotar que la homosexualidad forma parte de la homofobia: “La represión de la homosexualidad se justifica en esta ideología como una especie de legítima defensa” (105), una situación que se hace evidente en el filme, ya que Pancho

ataca a Manuela como si actuara en legítima de defensa, de tal manera que el beso, en el que él participa espontáneamente y de manera voluntaria, se configura como una forma de agresión y abuso que le permite justificar sus acciones ante el juicio de Octavio, que lo tacha de “maricón”, y así defender su heterosexualidad. De hecho, es evidente que Pancho se siente agredido y debe actuar para defenderse (agredir), con el apoyo de su cuñado.

Los personajes masculinos del filme tienen muchos matices que, evidentemente, están determinados por el espacio y el momento histórico en el que actúan y se desenvuelven; están condicionados por sus mutuas relaciones personales que los incentivan a una homofobia en la que se dibuja una homosexualidad reprimida, tanto en los protagonistas como en los personajes secundarios, de manera que todos violentan a Manuela en un afán por defender su heterosexualidad.

Este filme de Arturo Ripstein, basado en la novela de José Donoso, expone una sociedad en la que la otredad genera sentimientos violentos y contradictorios, principalmente en los personajes masculinos. Es decir, pareciera que los hombres en el relato desean insultar y golpear a Manuela, al mismo tiempo que quieren tener relaciones sexuales con ella. Como se observó, la mayor parte de los personajes, don Alejo, Pancho, Reynaldo y otros, le hacen algún comentario con una intención sexual, del que se desdican a manera de broma, de juego, de albur, porque ser homosexual, “joto”, “maricón”, “puto”, es algo malo que no concuerda, ya no digamos con su condición de masculina, sino con su posición de sujeto en la sociedad. Sin duda, *El lugar sin límites* refleja el comportamiento en torno a la condición de género y las preferencias sexuales, en una colectividad sumamente machista, autoritaria, patriarcal y violenta.

**Bibliografía:**

- Bocaz Laiva, M. L. (2008). Introducción. En José Donoso. *El lugar sin límites*. Chile, Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 10-25.
- Castañeda Salgado, M. P. (1995). "Construyéndonos: identidad y subjetividad femeninas". En *Bosquejos: identidades femeninas*. México: Universidad Iberoamericana, pp. 30-49.
- Connell, R. W. (2003). *Masculinidades*. México: UNAM.
- Cornejo Espejo, J. (2012). Componentes ideológicos de la homofobia. En *Límite*, Vol. 7, Núm., 26, pp. 85-106. Universidad de Tarapacá Arica, Chile. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/836/83625847006.pdf>
- Chemama R. y B. Vanderersch (2004). *Diccionario del psicoanálisis*. España: Amorrortu editores.
- Donoso, J. (1998). *El lugar sin límites*. México: Alfaguara.
- Freenstra, P. (2011). *New Mythological Figures in Spanish Cinema. Dissident Bodies under Franco*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- González-Allende, I. (2006). Rulfo en Donoso: Comala y El Olvido como espacios infernales. En *Hispanófila*, 148, pp. 13-30. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/188138904.pdf>.
- Instituto Nacional de las Mujeres (2007). *Glosario de género*. México: INMUJERES. Recuperado de [http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos\\_download/100904.pdf](http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100904.pdf)
- La Zarzuela (2019). La leyenda del beso. *La Zarzuela*, Sony Music España. Recuperado de <https://www.zarzelanuestromusical.es/1924/01/18/la-leyenda-del-beso-1924/>
- Martínez Díaz, M. (2011). El transexual en *El lugar sin límites*: monstruosidad, norma y castigo. *Revista Humanidades*. Vol. 1, pp. 1-15. Costa Rica: Universidad de Costa Rica. Recuperado de <file:///C:/Users/isabe/Downloads/Dialnet-ElTransexualEnElLugarSinLimites-4920535.pdf>
- Meza Márquez, C. (2000). La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas. México: Universidad de Aguascalientes, Universidad de Colima.
- Montesinos, R. (2005). *Masculinidades emergentes*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- Zamora Chávez, M. (2017). Estética del color en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein: Un acercamiento desde la simbología del color para la construcción y el reforzamiento de los estereotipos sociales. *Interpretextos* 17, pp. 163-181. Recuperado de [http://www.ucol.mx/interpretextos/pdfs/334\\_inpret1715.pdf](http://www.ucol.mx/interpretextos/pdfs/334_inpret1715.pdf)





# El enorme clóset de Doña Herlinda

*Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1985)

Maximiliano Maza Pérez<sup>1</sup>

## Ficha Técnica:

- Película: *Doña Herlinda y su hijo*.
- Director: Jaime Humberto Hermosillo.
- Año: 1985.
- Duración: 90 min.
- Productor: Manuel Barbachano Ponce.
- Casa productora: Clasa Films Mundiales.
- Guión: Jaime Humberto Hermosillo (argumento), Jorge López Páez (cuento *Doña Herlinda y su hijo*).
- Fotografía: Miguel Ehrenberg.
- Canciones: Juan Gabriel, José Alfredo Jiménez.
- Reparto: Arturo Meza (Ramón), Marco Antonio Treviño (Rodolfo), Guadalupe del Toro (Doña Herlinda), Leticia Lupercio (Olga), Guillermina Alba (Billy).
- Género cinematográfico: Comedia, Melodrama.
- Sinopsis: El romance entre Ramón (Arturo Meza) y Rodolfo (Marco Antonio Treviño) entra en crisis cuando Rodolfo se compromete con Olga (Leticia Lupercio) para mantener las apariencias sociales. Pero Doña Herlinda (Guadalupe del Toro), madre de Rodolfo, tiene la solución perfecta para que todos sean felices: vivir juntos, como la gran familia que son.

## Introducción

*Doña Herlinda y su hijo* constituye el punto culminante de una línea narrativa recorrida por el cine de Jaime Humberto Hermosillo en más de una ocasión: aquella en la que una madre hace todo lo que está en sus manos para decidir los destinos de sus hijos. En *Homesick* (1965), su primer cortometraje, un joven busca a la madre de quien fue separado en la niñez y, cuando la encuentra, ella no lo reconoce. La mujer y su otro hijo han cometido un crimen y la llegada del extraño la hace sospechar que pueden ser descubiertos. Desesperada, la madre elabora un plan para deshacerse del hijo desconocido y salvar al que sí reconoce. *Los nuestros* (1970), medimetro con el que Hermosillo llamó la atención de la industria fílmica mexicana, posee un argumento similar. Para proteger a su hija, una madre provoca la muerte de su vecina, quien es

---

<sup>1</sup> Doctor en Estudios Humanísticos por el Tecnológico de Monterrey. Es autor de *Miradas que se cruzan: el espacio geográfico de la frontera entre México y los Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo* (2014) y coautor de *Nuevo León en el cine* (2013). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), nivel 1, del CONACyT.

la esposa del amante de la joven. En *La verdadera vocación de Magdalena* (1972), primer largometraje del director, otra madre intenta asesinar a su yerno, para casar a su hija con su anterior novio. Todas estas mujeres justifican sus crímenes en nombre de la unión familiar y están dispuestas a luchar contra quien se interponga en sus caminos, aunque la víctima principal de sus actos sea la libertad de quienes ellas pretenden proteger.

La obsesión por la libertad fue el sello distintivo de Jaime Humberto Hermosillo a lo largo de su vida y su carrera. Como observa Sánchez, “hay un mismo signo de libertad en la forma y el contenido detectable en todas y cada una de [sus] películas. Es una característica que ha surgido con toda naturalidad de una actitud personal ante la vida” (1989: 10). La necesidad de escapar del conservadurismo social provinciano lo llevó a abandonar su natal Aguascalientes en 1959 para irse a radicar a la Ciudad de México. Años más tarde, su desacuerdo con las prácticas industriales del cine mexicano lo impulsó a buscar una independencia que encontró, por algún tiempo, durante sus estancias en Guadalajara y Canadá. Asimismo, su ansia de libertad creativa llevó a Hermosillo a transitar por todas las formas de producción cinematográfica y a experimentar con todos los formatos de filmación y grabación de películas a cambio de hacer el cine que siempre quiso hacer.

Como reflejo de su personalidad, las películas de Jaime Humberto Hermosillo están pobladas por personajes transgresores y alienados de la sociedad, cuyas conductas e identidades suelen remitir al título de uno de sus filmes más polémicos: *Las apariencias engañan* (1983). La libertad que logró a lo largo de su carrera le permitió explorar, de manera crítica, los límites que la sociedad impone al ser humano y lo convirtió en el gran denunciante de la hipocresía moral de la sociedad mexicana, en especial de la clase media conservadora, para la que las apariencias lo son todo. En su cine, los mexicanos vimos reflejados y amplificadas nuestros mayores defectos mientras tratábamos inútilmente de localizar nuestras mejores virtudes.

Parte importante de la obra fílmica de Jaime Humberto Hermosillo, especialmente su etapa inicial, se desarrolló durante uno de los períodos más álgidos de la crisis del orden patriarcal del siglo XX, caracterizado por los avances del movimiento mundial de emancipación femenina y la estabilización de “la sexualidad gay y lesbiana como alternativas públicas dentro del orden heterosexual” (Connell, 2015: 122). Ambas luchas, con sus adelantos y retrocesos, fueron abordadas por el cine de Hermosillo. Así, la libertad sexual femenina es tema central de *La verdadera vocación de Magdalena*, *La pasión según Berenice* (1976), *Amor libre* (1979), *El verano de la señora Forbes* (1989) y *De noche vienes, Esmeralda* (1997). Por otro lado, en un abierto desafío al machismo promovido por el cine mexicano desde sus inicios, cuyo máximo punto se alcanzó durante la *época de oro*, la diversidad sexual apareció gradualmente en las películas de Jaime Humberto Hermosillo a partir de *El cumpleaños del perro* (1975) y *Matinée* (1977); se volvió más visible en *Las apariencias engañan*, hasta convertirse en el núcleo temático de *Doña Herlinda y su hijo*, *eXXXorcismos* (2002) y *El malogrado amor de Sebastián* (2006).

### **Machos al borde de un ataque de nervios**

Al analizar los cambios experimentados por la imagen masculina que proyectó el cine mexicano a partir de la década de 1970, Ramírez Berg reflexiona sobre el papel de la relación intrínseca entre machismo y nacionalismo en la construcción de la identidad, tanto del varón mexicano, como de la nación misma. “El machismo”, afirma el autor,

“es el nombre del acuerdo mutuo entre el estado patriarcal y el individuo masculino en México” a partir del cual “tanto la nación como el individuo masculino forjan su identidad en el molde machista” (1992: 107). A lo largo de los años, la relación entre machismo y nacionalismo se reforzó constantemente mediante la representación de estereotipos que lo mismo exaltaban la masculinidad hegemónica que la identidad nacional, como el charro, el revolucionario y el galán de barrio. Dichos estereotipos se presentaron a las audiencias a través de géneros cinematográficos estrictamente codificados que ofrecían contextos con los que el público mexicano pudo identificarse con facilidad, como la comedia ranchera, el drama revolucionario y el melodrama de arrabal. En paralelo, el discurso nacionalista emanado de los gobiernos postrevolucionarios configuró la imagen del presidente de la república como símbolo de la nación misma: “la figura presidencial, entonces, se convierte en el elemento aglutinador del poder del Estado [...] es el ente catalizador de los ideales nacionales de estabilidad y progreso” (Díaz Calderón y Vargas Amésquita, 2020: 77). Convertidos en sinónimos, macho, país y presidente constituyeron una triada simbiótica y monolítica que se afianzó a lo largo del siglo XX y cuya imagen se difundió a la población mexicana a través de incontables manifestaciones artísticas y de los medios de comunicación.

A partir de 1968, el país comenzó a transitar a través de una serie de crisis políticas y económicas que contribuyeron a desdibujar la pretendida unidad del carácter nacional mexicano y a revelarlo como una invención construida por la cultura política dominante “con la ayuda decisiva de la literatura, el arte y la música” (Bartra, 2016: 14). La desacralización de la figura presidencial, que inició con la rechifla del público al discurso del presidente Díaz Ordaz durante la inauguración del Mundial de Fútbol de 1970 (Palma Hernández, 31 de mayo, 2020), llegó a un punto crítico en 1975, cuando el presidente Echeverría fue expulsado a pedradas por un grupo de estudiantes durante una visita a la Universidad Nacional Autónoma de México (Mayorga, 17 de septiembre, 2018). Simultáneamente, la proyección de la imagen masculina a través del cine experimentó una transformación que visibilizó las grietas abiertas en la estructura de poder del machismo.

En el cine mexicano de la década de 1970, es posible localizar cuatro formas de representación de las masculinidades en crisis que se manifestaron con frecuencia. Por un lado, están los patriarcas sin autoridad moral, cuyo poder se ha erosionado con el paso del tiempo, como Gabriel Lima (Claudio Brook) de *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1973) y Don Alejo (Fernando Soler) de *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1978). Por otro, aparecen los varones socialmente paralizados, incapaces de aprender las nuevas reglas del juego para sobrevivir, como Javier Lira (Pedro Armendáriz, Jr.) de *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein, 1979), Rosendo Castrejón (Miguel Ángel Ferriz) de *Los indolentes* (José Estrada, 1979) y Alex (Juan Ferrara) de *Misterio* (Marcela Fernández Violante, 1980). Un conjunto aparte lo constituyen los hombres de vigor sexual menguante y virilidad cuestionada, como Cuéllar (José Alonso) de *Los cachorros* (Jorge Fons, 1973) y la serie de personajes interpretados por Jorge Rivero y Lalo “El Mimo” en las populares cintas de ficheras, a partir de *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1975). Por último, están los homosexuales y varones de orientación sexual ambigua “que deconstruyen el machismo para revelar la homosexualidad reprimida que se esconde justo debajo de la bravura heterosexual del macho” (Ramírez Berg, 1992: 123), entre los que destacan *El Pardo y El Niño* (Eric del Castillo y Javier Ruán) de *Los marcados* (Alberto Mariscal, 1971); *Julio y Andrés* (Milton Rodrigues y Enrique Álvarez Félix) de *La primavera de los escorpiones* (Francisco del Villar, 1971); *La Manuela*

y Pancho (Roberto Cobo y Gonzalo Vega) de *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1978); así como Gustavo y Jorge (Héctor Bonilla y Jorge Martínez de Hoyos) de *El cumpleaños del perro* y Aquiles y Francisco (Héctor Bonilla y Manuel Ojeda) de *Matinée*. Más que confirmar una apertura hacia una mayor diversidad de retratos de lo masculino, lo que estas caracterizaciones revelan es un desconcierto generalizado frente a los cambios sociales y una abierta preocupación ante sus consecuencias, de ahí que la imagen de los personajes homosexuales que ofreció este cine no estuvo exenta de estereotipos. Además de los afeminados, incluidos como “divertimento cómico” en prácticamente todas las sexy comedias, el resto de los personajes gay fue vinculado con prácticas violentas, comportamientos neuróticos, amenazas al orden social y conductas sádicas. Tales imágenes estereotipadas contrastan de manera negativa con las representaciones de la homosexualidad recogidas por la literatura mexicana de la misma época.

### La intempestiva salida del clóset de la literatura mexicana

Entre 1969 y 1980, las puertas del clóset literario mexicano se abrieron de par en par. Como en ninguna otra época, cuentistas, ensayistas y novelistas abordaron temas e incluyeron personajes homosexuales con mayor frecuencia y menor pudor. Para Torres, la novela que abrió “un espacio para que en la siguiente década otra generación de autores aborde con más osadía el tema gay” (2018: 88) fue *Después de todo* (1969) de José Ceballos Maldonado, un relato reflexivo sobre la condición homosexual de un hombre de mediana edad de clase media. Posteriormente, cuentos como *Domingo* (1971) de Rosario Castellanos, *Fiesta I: Gonzalo* (1974) de Héctor Gally y *Allegro ma non troppo* (1978) de José Rafael Calva, ambientados en distintos estratos de la clase media mexicana, antecedieron a la publicación de *Ojos que da pánico soñar* (1979), ensayo-manifiesto de José Joaquín Blanco en el que la homosexualidad se plantea como un acto político que, a pesar de sufrir discriminación, ha devenido con el tiempo en un privilegio para las clases medias, como en el pasado lo era solo para los miembros de la clase alta. Publicado en el suplemento cultural *Sábado* del periódico *Unomásuno*, el ensayo de Blanco debe buena parte de su valoración crítica positiva a su carácter premonitorio sobre la asimilación del homosexual en la sociedad contemporánea a través de las dinámicas de consumo capitalista. “Tanto la opción homosexual como la heterosexual, en las civilizadas y nobles acepciones que les damos, son privilegios asequibles sólo a partir de determinado nivel de ingreso” (Blanco, 1990: 187). Hacia la primera década del siglo XXI, luego de los estragos provocados por la epidemia del VIH/SIDA entre la población homosexual del planeta, la visión de una homosexualidad domesticada por el capitalismo se volvería realidad.

Pocos meses después de la publicación de *Ojos que da pánico soñar*, la prestigiada editorial Grijalbo publicó *El vampiro de la colonia Roma* (1979)<sup>2</sup> de Luis Zapata, la novela de temática gay más influyente en la historia de las letras mexicanas. Protagonizada por un joven homosexual dedicado a la prostitución, dueño de una franqueza, simpatía y desinhibición sin parangón, *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma*, título completo de la novela, consiguió un gran éxito

---

<sup>2</sup> 1979 sería recordado también como el año en que se llevó a cabo la primera Marcha del Orgullo Homosexual en la Ciudad de México.

comercial y de crítica, a la vez que representó un parteaguas, no solo para la literatura, sino para la cultura mexicana moderna. A partir de *El vampiro de la colonia Roma*, el personaje homosexual adquirió un protagonismo que nunca antes había tenido en México.

En 1980, en el mencionado suplemento cultural del *Unomásuno*, se publicó el cuento *Doña Herlinda y su hijo* de Jorge López Páez, el cual “muy pronto obtuvo el reconocimiento de su condición de clásico de la literatura mexicana” (Reséndiz Oikión, 2018: 115). La historia, ubicada en Guadalajara, es narrada por Ramón, un joven estudiante de música que sostiene una relación con Rodolfo, un exitoso pediatra que vive con su madre, la doña Herlinda del título. A lo largo del relato, la relación amorosa entre ambos hombres se desarrolla con naturalidad y los problemas que se plantean ya no son los tradicionales conflictos de aceptación de la orientación sexual, sino los relacionados con la inserción de la pareja dentro de los márgenes de una sociedad conservadora e hipócrita. La perspectiva de clase adoptada por López Páez ofrece a sus personajes la posibilidad de encontrar una solución a tales dificultades. Como observa Blanco en *Ojos que da pánico soñar*, “es harto distinto el panorama de la homosexualidad si se le considera a partir de un privilegio” (Blanco, 1990: 187). En el caso de Ramón y Rodolfo, ambos miembros de la clase media, el privilegio de clase les otorga el derecho a pensar que pueden vivir su vida de un modo diferente, con mayores márgenes de libertad que aquellos cuyas vidas se desarrollan entre la pobreza y la marginación.

*Doña Herlinda y su hijo* es una historia en la que la homosexualidad se asume “en su cotidianidad, sin maquillarla, y dotándola de gran intensidad psicológica y un humor sin transigencia” (Espinasa, 31 de octubre, 2004). Sus personajes “son contestatarios de la mejor manera que pueden serlo: guardando fidelidad a sí mismos” (Trejo Fuentes, 6 de mayo, 2017). Tal capacidad subversiva, más el tono costumbrista de su prosa, conectan al cuento de López Páez con el universo fílmico de Jaime Humberto Hermosillo, en el que los personajes repudian todo aquello que el *statu quo* de la sociedad ha decidido que es lo mejor para ellos, en el marco de entornos cotidianos con los que el espectador se puede identificar fácilmente.

### **“Rodolfo, defínete”: estrategias de simulación en Doña Herlinda y su hijo**

La adaptación cinematográfica del cuento *Doña Herlinda y su hijo* hace evidente su capacidad para entablar distintos niveles de diálogo con el melodrama familiar del cine mexicano de la *época de oro*, género que articula “un discurso prescriptivo que refuerza las normas de una heterosexualidad exclusiva” (Rodríguez, enero-junio 2012: 33). Particularmente, al asumirse como una comedia melodramática que, en momentos, llega a bordear la parodia, el filme interpela e impugna abiertamente los estereotipos y valores promovidos por el melodrama familiar de producción nacional. En *Doña Herlinda*, las relaciones de poder al interior de la familia se conectan con las presentadas en el extenso álbum familiar del cine de oro mexicano, en títulos como *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941), *La familia Pérez* (Gilberto Martínez Solares, 1949), *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1949), *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1950) y otros clásicos del género. Sin embargo, a diferencia de las resoluciones de concordia (*Cuando los hijos se van*), ruptura (*Una familia de tantas*) o perdón (*La familia Pérez*, *Azahares para tu boda*) características del melodrama familiar mexicano, la solución

a los conflictos intrafamiliares en *Doña Herlinda* se plantea a partir de estrategias de simulación que evitan el enfrentamiento abierto con el orden patriarcal.<sup>3</sup>

¿De qué manera se llevan a cabo dichas estrategias? Entre los análisis publicados sobre la película de Hermosillo es posible localizar dos ideas con respecto a cómo se resuelven las dinámicas de poder al interior del núcleo familiar regido por doña Herlinda. La primera se basa en la perspectiva de clase y se refiere a la incapacidad de Ramón para tomar decisiones sobre su relación con Rodolfo a partir de una supuesta diferencia socioeconómica entre ambos. La segunda relaciona las prácticas espaciales de los personajes con el discurso ambivalente de la película respecto a la visibilidad y aceptación de la presencia gay en la sociedad mexicana. El punto de vista del presente análisis es que la mayoría de los estudios han tendido a simplificar ambas ideas y que, al menos la relacionada con la perspectiva de clase, es más compleja y multidimensional de lo que se ha discutido hasta el momento.

Al analizar las características de los personajes de *Doña Herlinda y su hijo*, un grupo de autores describe a Ramón como un joven “provinciano y de clase baja” (Foster, 2003: 87), “pobre” (Schulz-Cruz, 2008: 107), “de origen campesino” (Lugo Bertrán, enero-junio, 2012: 23) y hasta llega a elucubrar que proviene “de una familia terrateniente de clase media, que vive cerca de la ciudad norteña de Aguascalientes” (Navarro-Ayala, 2015: 181).<sup>4</sup> La construcción de esta visión prejuiciada resulta por demás interesante, ya que ni el cuento ni la película ofrecen información sobre los orígenes de Ramón que pueda conducir a la conclusión de que pertenece a un sector socioeconómico de bajos recursos.<sup>5</sup> Foster revela una clave importante sobre el origen de este prejuicio de clase al afirmar que

La razón por la que la clase es importante aquí y por la que es lamentable que Hermosillo no encuentre una manera de abordarla en la película es la larga tradición de hombres materialmente cómodos que atraen y se sienten atraídos por (generalmente) hombres más jóvenes de escasos recursos económicos. (2003: 87-88).

Esta apreciación revela que los autores citados coinciden con una postura internalizada por varias generaciones de varones gay mexicanos, a los que José Joaquín Blanco denomina “los homosexuales de la intolerancia”, para quienes las relaciones amorosas solían ser efímeras, anónimas y, en muchos casos, riesgosas. Desde esta perspectiva, una de las escasas posibilidades de entablar una relación afectiva entre dos hombres en el México de la década de 1980 se basaba en el principio de la desigualdad económica. Dicha postura reproduce el planteamiento heteronormativo de que las relaciones de pareja se construyen sobre la base de la inequidad y que corresponde al hombre la responsabilidad de asumir el rol activo y económicamente independiente y a la mujer el papel pasivo y subordinado.

---

<sup>3</sup> Luis Zapata recurre a las mismas estrategias en *Melodrama* (1983), novela protagonizada por un joven de clase media alta que se enamora del detective que su madre contrató para espiarlo y que se articula alrededor de los códigos del melodrama cinematográfico mexicano clásico.

<sup>4</sup> Annemarie Meier, investigadora-docente de cine y colaboradora de Hermosillo durante el rodaje de *Doña Herlinda*, describe sencillamente a Ramón como proveniente “de una familia de clase media del norte del país” (julio-diciembre 2020: 87).

<sup>5</sup> Contrario a las afirmaciones de los estudios citados, tanto en la novela como en la película, los padres de Ramón llegan a visitarlo en avión, un medio de transporte que era costoso en el México de la década de 1980.

Un ángulo que esta postura no contempla, y que resulta más significativo que la supuesta desigualdad económica entre Ramón y Rodolfo, se relaciona con la diferencia generacional y su impacto en la organización de la vida social gay. Carrier (1989: 226) señala que existen tres variables socioculturales relacionadas con dicha organización: la visión de la sociedad sobre la homosexualidad y la bisexualidad, las actitudes y conductas familiares hacia la homosexualidad, y las creencias sociales y leyes relacionadas con las manifestaciones públicas de la conducta homosexual. Estas variables cambian con el tiempo y son asumidas de manera distinta por los miembros de cada generación. Por lo general, en las sociedades occidentales, los cambios en dichas variables caminan del conservadurismo hacia el liberalismo, aunque pueden presentarse circunstancias que interrumpen dicho tránsito y lo redireccionen en sentido inverso. Igualmente, en cada época existen (y coexisten) distintas configuraciones socioespaciales de la homosexualidad. En este sentido, Boivin (julio-diciembre, 2011: 183) sostiene que las posturas familiares, sociales y legales sobre la homosexualidad y sus manifestaciones tienden a ser más tolerantes en la medida en que la organización de la vida social gay migra de los espacios de las prácticas sexuales, asociados con la clandestinidad, el riesgo y la marginación, a los espacios de las identidades sexuales, vinculados con la legalidad, la seguridad y la integración.

En *Doña Herlinda* es visible una diferencia generacional entre Ramón, un estudiante de música, económicamente dependiente de su familia, cuyo aspecto es de entre 20 y 25 años de edad, y Rodolfo, un médico graduado (“neurocirujano pediatra”, en palabras de doña Herlinda), dueño de su propio consultorio, con una edad aparente de entre 30 y 35 años. Esta diferencia posee un impacto en la manera en que cada uno asume su homosexualidad, así como en sus prácticas públicas y privadas. Asimismo, el medio ambiente en el que cada uno ha vivido antes de formar una pareja constituye un condicionante de la manera en que organizan sus respectivas vidas sociales. Ramón proviene de un lugar indeterminado<sup>6</sup> del norte de México, vive fuera del hogar paterno en una ciudad más grande<sup>7</sup> que su lugar natal y, a pesar de su integración a la dinámica familiar de Rodolfo y doña Herlinda, aún no termina de asimilarse a la sociedad tapatía. Por su parte, Rodolfo es originario de Guadalajara y, a pesar de ser económicamente independiente, sigue viviendo en la casa familiar con su madre viuda a quien obedece en todo momento. Es claro que ambos están ubicados en puntos distintos de la vida social hetero y homosexual de la Guadalajara de principios de la década de 1980 y que Ramón no ha desarrollado los prejuicios ni recibe las presiones sociales que condicionan la vida de Rodolfo, mismas que Blanco reconoce al afirmar que, “en provincia, donde la persona no es individual sino parte de una familia, un matrimonio de determinada forma es indispensable para ocupar un lugar en esas sociedades de clanes” (1990: 187).

La escena de *Doña Herlinda y su hijo* que ilustra mejor las diferentes visiones de Ramón y Rodolfo para solucionar sus problemas de pareja sucede exactamente a la mitad de la película. Ramón está sentado en la sauna de la casa visiblemente molesto. Rodolfo se acerca con intención de iniciar un juego sexual, pero Ramón lo aparta. Inmediatamente, sobreviene el siguiente diálogo:

---

<sup>6</sup> En *Herlinda primera o primero Herlinda*, especie de precuela de *Doña Herlinda y su hijo*, ambos cuentos publicados en *Doña Herlinda y su hijo y otros hijos* (2013), doña Herlinda menciona que Ramón viaja en sus vacaciones a Sonora, por lo que es probable que sea originario de ese estado nortero.

<sup>7</sup> Se infiere a partir de que Guadalajara es la segunda zona metropolitana más poblada del país.

-Ramón: “Rodolfo, defínete”.<sup>8</sup>  
 -Rodolfo: “¿A qué te refieres?”  
 -Ramón: “Bien sabes a qué me refiero... Sí, ya sé que lo haces nada más por darle el gusto a tu mamá”.  
 -Rodolfo: “Así es, te lo juro... La semana entrante voy a pedir la mano de Olga”.  
 -Ramón: “Pues yo me voy cuanto antes”.  
 -Rodolfo: “Estás loco. La boda es hasta dentro de dos meses... Además, mamá cuenta con que te quedes a vivir con ella”.  
 (*Doña Herlinda* 46:33-47:44).

La exigencia de Ramón hacia Rodolfo constituye un indicador significativo de la diferencia con la que cada uno percibe la organización social de sus vidas. Para Ramón, como para otros miembros de su generación, es posible sostener una relación de pareja homosexual y vinculada de algún modo a la familia, la sociedad y la ley, mientras que para Rodolfo dicha posibilidad está cancelada y las únicas opciones viables son la clandestinidad o la simulación.

### Una mirada al interior del clóset de Doña Herlinda

Un acierto de la adaptación cinematográfica de Hermosillo del cuento de López Páez es la manera en que expande el papel que juega la espacialidad<sup>9</sup> en el desarrollo de las dinámicas de poder dentro del núcleo familiar en el que doña Herlinda es ama y señora. Como señala Foster, “el mayor énfasis en la película se refiere a la cuestión del espacio público versus el espacio privado y los conflictos que se agrupan en torno a la divergencia entre las obligaciones sociales y las necesidades privadas” (2003: 88). A diferencia de los melodramas familiares clásicos del cine mexicano, en los que las acciones dramáticas se llevan a cabo casi exclusivamente al interior de la vivienda familiar, el clóset de *Doña Herlinda* se expande hasta alcanzar a los sitios icónicos de Guadalajara y más allá, hasta las riberas del lago de Chapala. El mismo Foster advierte sobre la ironía de la imagen con la que abre el filme: una toma abierta de la catedral tapatía frente a la cual cruza Rodolfo rumbo a la casa de huéspedes donde vive Ramón. La trayectoria de Rodolfo establece la ruta principal de la espacialidad en *Doña Herlinda y su hijo*, la cual, señala Balderston, “no es una película de ‘salir del clóset’, sino una película de ‘regresar adentro’, en la que el lado homosexual de uno de los personajes centrales [Ramón] se acomoda dentro de la estructura familiar” (1997: 198). Con base en esta consideración, desde las primeras escenas de la película es posible trazar las rutas espaciales de los cuatro personajes principales e interpretar sus significados.

El trayecto de Rodolfo rumbo a la casa de huéspedes constituye el único momento de la película en que él se presenta solo en el exterior de sus espacios privados. Rodolfo es un personaje que pocas veces se asoma hacia el mundo exterior a través de las puertas del clóset simbólico donde habita. Su espacio más importante es la casa materna,

<sup>8</sup> En el cuento de López Páez, quien inicia la conversación es Rodolfo y Ramón nunca le pide que se defina (2013: 157).

<sup>9</sup> Entendida como el espacio producido socialmente cuya organización y significado “es producto de la traducción social, la transformación y la experiencia” (Soja, 1989: 80).

en especial aquellas áreas en las que puede convivir de forma privada con Ramón (el gimnasio del jardín, la sauna y, por supuesto, la recámara). La ruta espacial que traza Rodolfo en la película es prácticamente estática y, cuando se mueve, su trazo se lleva a cabo en círculos que pocas veces incluyen giros hacia afuera, a no ser que así se lo indique doña Herlinda. Ramón, por su parte, se mueve más cómodamente en el mundo exterior y es quien tiene más escenas en espacios públicos, donde puede interactuar con otros personajes. En contraste, Ramón es el personaje más asertivo con respecto a la territorialidad de lo que considera su espacio privado. Cuando acompaña a Rodolfo a recoger a Olga para ir juntos al lago de Chapala, Ramón va sentado en el asiento del copiloto y no hace el intento de bajarse para dejarla subir al auto, mucho menos le cede el lugar. Olga se ve obligada a empujar el respaldo del asiento y sentarse sola en el asiento trasero. Irónicamente, conforme avanza la historia, la espacialidad de Ramón se desterritorializa y al final resulta evidente que ha regresado por completo al clóset y que su libertad futura estará supeditada a las voluntades de Rodolfo (como amante), de doña Herlinda (como acompañante) e incluso de Olga (como cuidador de su hijo).

La espacialidad de Olga resulta especialmente subversiva, en cuanto a que es la única que se interna en el clóset en busca de la libertad. Tras regresar de su luna de miel con Rodolfo, Olga visita a Ramón en el conservatorio y lo invita a tomar “un raspado al parque Morelos”. Allí le confiesa que está embarazada y que Rodolfo y doña Herlinda aún no lo saben. También le platica de sus miedos, de su anhelo por irse sola a estudiar a Alemania y le confiesa que se casó para escapar del conservadurismo y control de sus padres, “pero me temo que pasé de la dictadura a la dictablanda” (*Doña Herlinda* 1:09:59-1:10:03). La alianza entre ambos se sella en el espacio íntimo del estudio que doña Herlinda ha construido para que Ramón viva con la familia. Allí, Olga insiste en que, aunque tenga otro hijo, buscará trabajar y estudiar. La joven sella este pacto tácito dejándole encargado a su bebé mientras sale a atender una diligencia. Al traspasar el territorio controlado por Ramón, Olga conquista su libertad, a costa de la autonomía de su anterior rival de amores.

La afirmación de Schulz-Cruz sobre que “la casa de *Doña Herlinda* es una metáfora espacial de la intrincada relación que sostendrán los personajes” (2008: 109) se confirma al analizar la ruta espacial expansiva y multidireccional de doña Herlinda, el personaje más complejo de la película. Doña Herlinda es el único personaje cuya espacialidad está construida a partir de los tres elementos de la triada concebida por Lefebvre (1991) para explicar el espacio social: espacio percibido, espacio concebido y espacio vivido. Desde su constante ubicación en el centro de los encuadres, doña Herlinda controla el espacio percibido donde se llevan a cabo las relaciones familiares y sociales. En ocasiones, cuando su presencia no ocupa el lugar central en la disposición del plano, su dominio lo ejerce a través de la palabra, como en la escena de la formalización del compromiso entre Rodolfo y Olga, en la que doña Herlinda domina la conversación frente a la pareja y los trece miembros de la familia de la joven. Por otro lado, al concebir y mandar a diseñar los planos arquitectónicos para construir un departamento para Rodolfo y Olga, más un estudio para Ramón dentro de los límites de su hogar, doña Herlinda se inserta en “el espacio de los científicos, planeadores, urbanistas, subdivisores tecnológicos e ingenieros sociales, así como de cierto tipo de artistas con inclinación científica” (Lefebvre, 1991: 38). Con esta ampliación simbólica de las dimensiones del clóset donde resguarda a los suyos, doña Herlinda prepara el terreno para el advenimiento de una época de mayor tolerancia hacia la homosexualidad que, en el estado de Jalisco, llegaría hasta el 21 de abril de 2016, al entrar en vigor el matrimonio entre personas del mismo

sexo. Así, casi sin moverse de los asientos en los que frecuentemente aparece sentada durante la película, doña Herlinda ejerce su dominio sobre el espacio vivido propio y de los demás, a través de signos y símbolos no verbales coherentes (miradas, gestos, posturas), tal como lo sintetiza su sonrisa al escuchar el verso final del poema que Rodolfo declama frente a los invitados al bautizo de su hijo: “Y, en medio de nosotros, ¡mi madre como un Dios!”

## Conclusiones

Una de las discusiones más frecuentes en los estudios acerca de *Doña Herlinda y su hijo* es aquella que se concentra alrededor de su postura ideológica respecto a la liberación gay. Aunque Ramírez Berg llama a la cinta de Hermosillo una “utopía de la tolerancia” (1992: 131), autores como Rodríguez cuestionan que “la película no reivindica explícitamente una postura ideológica o teórica acerca de la liberación gay” (agosto-septiembre, 2005: 1). En este sentido, es claro que tanto el cuento de López Páez como la película de Jaime Humberto Hermosillo coinciden en denunciar la abierta manipulación ejercida por doña Herlinda (y por Rodolfo) como manifestaciones del más puro y rancio conservadurismo provinciano.

En el mismo sentido, los análisis también suelen criticar la alineación de doña Herlinda y de Rodolfo con las normas excluyentes de la heteronormatividad y la manera en que todos los miembros de la familia se benefician gracias al pacto de silencio y la ampliación simbólica del clóset. Sin embargo, ninguna de las posturas que cuestionan la conducta simuladora de doña Herlinda y la falta de compromiso de Rodolfo con su identidad sexual reconoce que dichas acciones constituyen parte de una estrategia que, al resolver el presente, prevé el futuro. Dicha estrategia, *grosso modo*, transforma a la familia en un escudo que protege a sus miembros de cualquier amenaza a su integridad física o moral y los mantiene a salvo mientras esperan la llegada de tiempos mejores para ser ellos mismos. Al respecto, resulta interesante que, aunque los personajes se protejan del “qué dirán” mediante un juego intrincado de disimulos, en la película<sup>10</sup> no se aluda al recrudescimiento de la discriminación hacia los homosexuales como resultado de la epidemia del VIH/SIDA, cuyos estragos se manifestaban en todo el mundo durante su rodaje.

Con esta estrategia, *Doña Herlinda y su hijo* se anticipa también al surgimiento de la homonormatividad, tal como lo pronosticara José Joaquín Blanco desde 1979. Definida por Lisa Duggan como una política de tolerancia hacia la homosexualidad que defiende y sostiene los supuestos e instituciones heteronormativas dominantes al mismo tiempo que promete la posibilidad de “una cultura gay privatizada y despolitizada, anclada en la domesticidad y el consumo” (Duggan, 2002: 179), la homonormatividad hizo su aparición en la agenda política neoliberal de principios del siglo XXI, aunque desde mediados de la década anterior se había producido en el mundo una mayor aceptación de la población gay, especialmente en las representaciones mediáticas, los hábitos de consumo y en el ámbito laboral.

Finalmente, y aunque resulte un reconocimiento muchas veces repetido desde su estreno, es innegable que el principal mérito y el mayor legado de *Doña Herlinda y su*

---

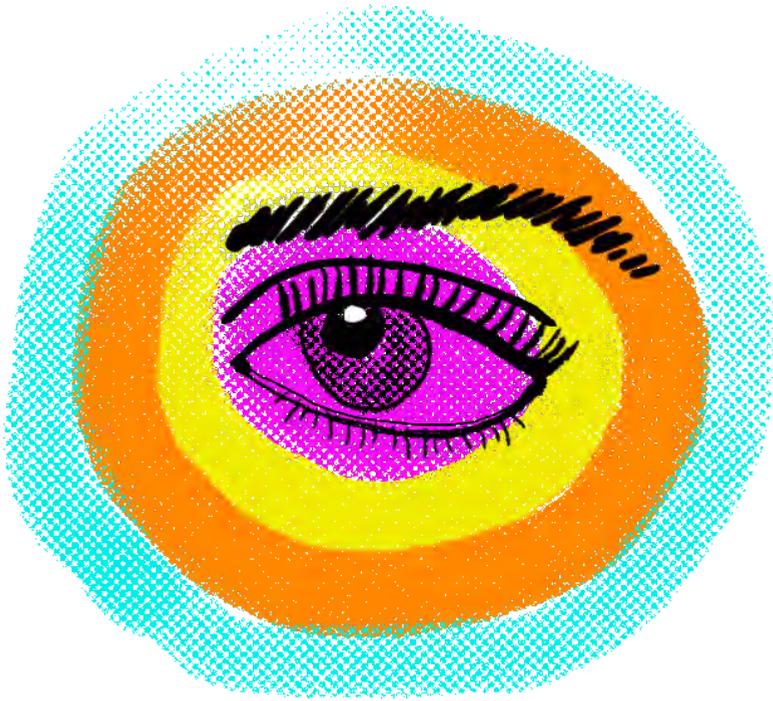
<sup>10</sup> Aunque por el año de aparición del VIH/SIDA esta referencia no fuese posible de ser incluida en el cuento, la película se filmó en 1984, cuando ya se habían reportado los primeros casos en México.

*hijo* radica en su contribución a una mayor visibilidad de los personajes gay en el cine nacional, sin estigmatizarlos ni recurrir a estereotipos. A pesar de que, durante casi dos décadas, la presencia de dichos personajes disminuyó notablemente en las pantallas mexicanas, la película de Jaime Humberto Hermosillo constituyó el parteaguas para la aparición del llamado cine gay mexicano del siglo XXI y un antecedente importante de la obra fílmica de directores como Julián Hernández, Roberto Fiesco, Sergio Tovar o Manolo Caro. Seguramente, ahora que ya no es necesario que las puertas de su clóset se mantengan cerradas, ni que sus dimensiones sean tan enormes, doña Herlinda debe estar sonriendo muy satisfecha de haberlo mandado a construir.

**Bibliografía:**

- Balderston, D. (1997). Excluded Middle? Bisexuality in *Doña Herlinda y su hijo*. En D. Balderston & D. J. Guy (Eds.), *Sex and Sexuality in Latin America*. New York, NY: New York University Press, pp. 190-199.
- Bartra, R. (2016). *La jaula de la melancolía*. México: Penguin Random House Debolsillo.
- Blanco, J. J. (1990). Ojos que da pánico soñar. En J. J. Blanco, *Función de medianoche: ensayos de literatura cotidiana*. México: Ediciones Era, pp. 181-190.
- Boivin, R. (julio-diciembre, 2011). De la ambigüedad del clóset a la cultura del gueto gay: género y homosexualidad en París, Madrid y México. *La ventana. Revista de estudios de género*, 4(34), 146-190.
- Carrier, J. M. (1989). Gay Liberation and Coming Out in Mexico. En G. Herdt (ed.), *Gay and Lesbian Youth*. New York, NY: Haworth Press, pp. 225-253.
- Connell, R. (2015). *Masculinidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Díaz Calderón, M. & Vargas Amésquita, A. (2020). La figura presidencial en el filme *Río Escondido* (1947), de Emilio Indio Fernández. En Á. A. Fernández & Á. Román Gutiérrez (Coords.), *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*. México: Cineteca Nacional, Secretaría de Cultura, Universidad Autónoma de Zacatecas, pp. 77-94.
- Duggan, L. (2002). The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism. En R. Castronovo & D. D. Nelson (Eds.), *Materializing Democracy. Towards a Revitalized Cultural Politics*. Durham & London, UK: Duke University Press, pp. 175-194.
- Espinasa, J. M. (31 de octubre, 2004). El narrador y su instinto. *Letras Libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/el-narrador-y-su-instinto>
- Foster, D. W. (2003). Forging Queer Spaces. *Doña Herlinda y su hijo*. En D. W. Foster, *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin, TX: University of Texas Press, pp. 85-94.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- López Páez, J. (2013). *Doña Herlinda y su hijo y otros hijos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lugo Bertrán, D. (enero-junio, 2012). Predicamentos de “dictablanda”: utopía y régimen del consenso en *Doña Herlinda y su hijo*. *situArte*, 7(12), 20-27.
- Mayorga, E. (17 de septiembre, 2018). La pedrada a Echeverría en la UNAM. *Periodista digital*. Recuperado de <https://www.periodistadigital.com/hermosillo/20180917/la-pedrada-a-echeverria-en-la-unam-689403932578/>
- Meier, A. (julio-diciembre, 2020). Exorcismo, pasión y utopía de libertad. Aproximación a la obra fílmica de Jaime Humberto Hermosillo. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, (21), 79-98.
- Navarro-Ayala, L. (2015). The Queerest of Them All: Doña Herlinda’s Subversion of Mexican Masculinities. *Polifonía Scholarly Journal*, V(1), 179-194.
- Palma Hernández, E. (31 de mayo, 2020). El Mundial del 70 nos dejó mal sabor de boca, rememora Basaguren. *La Jornada Deportes*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2020/05/31/deportes/a09n2dep>
- Ramírez Berg, C. (1992). *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin, TX: University of Texas Press, Austin.
- Reséndiz Oikión, E. (2018). La jotería es puro cuento. Relato gay. En M. K. Schuessler & M. Capistrán (Coords.), *México se escribe con J: Una historia de la cultura gay*.

- Edición corregida y aumentada. México: Debolsillo, pp. 99-140.
- Rodríguez, A. (enero-junio, 2012). —“No, mamá, no soy puto. Soy homosexual, que es muy distinto, y estoy enamorado”: parodia del melodrama en la narrativa mexicana de tema gay. *Signos Literarios*, 8(15), 31-53.
- (agosto-septiembre, 2005). El joto decente se casa: normas y margen en *Doña Herlinda y su hijo* de Jaime Humberto Hermosillo (México, 1985). *Razón y Palabra*, (46), Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1995/199520647006>
- Sánchez, F. (1989). *Hermosillo: Pasión por la libertad*. México: Cineteca Nacional.
- Schulz-Cruz, B. (2008). *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío 1970-1999*. México: Fontamara.
- Soja, E. W. (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres: Verso.
- Torres, V. F. (2018). Del escarnio a la celebración. Narrativa mexicana del siglo XX. En M. K. Schuessler & M. Capistrán (Coords.), *México se escribe con J: Una historia de la cultura gay*. Edición corregida y aumentada. México: Debolsillo, pp. 81-98.
- Trejo Fuentes, I. (6 de mayo, 2017). Homosexualidad y sentido común. *Siempre!* Recuperado de <http://www.siempre.mx/2017/05/homosexualidad-y-sentido-comun/>
- Zapata, L. (2008). *Melodrama*. México: Quimera.
- (1979). *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma*. México: Grijalbo.



# ***El callejón de los milagros: Una mirada cinematográfica a la otredad gay***

*El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994)

Jesús Alberto Cabañas Osorio<sup>1</sup>

## **Ficha Técnica:**

-Película: El callejón de los milagros.

-Director: Jorge Fons.

-Año: 1994.

-Duración: 140 min.

-Productor: Alfredo Ripstein.

-Casa productora: Alameda Films, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, IMCINE.

-Guión: Vicente Leñero (adaptación), Naguib Mahfuz (novela).

-Fotografía: Carlos Marcovich.

-Música: Lucía Álvarez.

-Reparto: Ernesto Gómez Cruz (Don Ru), María Rojo (Doña Cata), Salma Hayek (Alma), Bruno Bichir (Abel), Delia Casanova (Eusebia), Margarita Sanz (Susanita), Claudio Obregón (Don Fidel), Abell Woolrich (Zacarías), Luis Felipe Tovar (Güicho), Daniel Giménez Cacho (José Luis).

-Género cinematográfico: Drama.



Fig. 1. Fotograma de la película *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994).

---

<sup>1</sup> Doctor y Maestro en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Lic. en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Lic. en Dirección de escena, coreografía, teatro y danza contemporánea por el CENART-INBA. Así como formado en diferentes cursos y diplomados en materia de Arte, Educación Artística, Comunicación y Cultura. Tiene estudios de producción, producción escénica, cine y demás actividades vinculadas a la creación, reflexión y teoría de las artes en general y el cine y la danza en particular. Actualmente es académico de Tiempo Completo en el Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana, plantel Santa Fe. Imparte docencia en la línea de investigación Crítica de la Cultura y Estudios Visuales en los programas de posgrado de la IBERO. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1.

## Sinopsis argumental

Ambientadas en el Centro Histórico de la Ciudad de México, las cuatro historias que componen el filme *El callejón de los milagros* son las siguientes: primera, la de “Rutilio” (Ernesto Gómez Cruz) el dueño de la cantina “Los tres reyes”. Rutilio, el hombre y jefe de una familia tradicional que vive y actúa en un contexto patriarcal, que en la edad adulta, de pronto experimenta un cambio repentino de preferencia sexual. La segunda historia, es la de “Alma” (Salma Hayek) y su proceso de adolescente a prostituta. Alma vive en una familia desarticulada, es víctima de la pobreza y la ausencia del padre. Seducida por un proxeneta, decide traicionar su promesa de matrimonio con el peluquero del barrio, para convertirse en prostituta de lujo por los atributos de su belleza física e inexperiencia. Tercera historia, la de Doña “Susanita” (Margarita Sanz) la mujer inocente e inexperta de edad avanzada, avara y solterona que administra la vecindad de la calle “El callejón de los milagros”. Una mujer que desde los consejos y ensoñaciones que le propone el mundo esotérico de las cartas, sueña con casarse para sentirse mujer; y, al lograrlo con Güicho (Luis Felipe Tovar) el mozo de la cantina de Rutilio es engañada y robada por su reciente marido.

La cuarta y última historia es “el regreso”, el retorno que aparece en la película como un encuentro con la cotidianidad del barrio, símbolo y metáfora del regreso de los amigos que se fueron a los Estados Unidos para escapar de la miseria y de la violencia que ejerció Chava, (Juan Manuel Bernal) el hijo de don Rutilio al descubrir los amoríos homosexuales de su padre con Jaime, (Esteban Soberanes). Esta última historia subraya el retorno a la vida cotidiana como retorno al barrio y el equilibrio, así como la circunstancia social e histórica de los habitantes de *El callejón de los milagros*, que bien puede ser, la del mexicano perteneciente a los ámbitos populares y urbanos de la capital de la República Mexicana de finales del siglo XX.

## Introducción

*El callejón de los milagros* es un filme dividido en cuatro historias, que dice sobre los habitantes del barrio del Centro Histórico de la Ciudad de México que habitan la vecindad ubicada en la callejuela el “El callejón de los milagros.” La cinta entrelaza a distintos personajes del barrio desde una reiterada partida de dominó que se juega en la cantina de “Don Rutilio” llamada “Los tres reyes”. Desde el interior de la cantina, surgen cuatro historias que se exponen como simultáneas y entrecruzadas. Los protagonistas, asistentes cotidianos de la cantina, se entrecruzan con diferentes habitantes de la vecindad y el barrio desde el juego de dominó. Un juego de mesa que aparece como metáfora de azar, estrategias, circunstancias y exesos desde la reiterada toma de la cámara hacia “la mula de seis”; punto de entrada hacia cada una de las historias en el contexto de lo cotidiano del barrio y sus diversos personajes; sus vidas, deseos, aspiraciones, sentimientos y comportamientos; unos tradicionales, otros transgresores en lo moral y lo sexual, en lo corporal que revelan un mundo íntimo y oculto, a la vez que público, social e histórico de finales del siglo XX en el corazón político del país.

En este contexto, (reiteramos que el presente ensayo sólo revisa la primera historia) “Rutilio”, la primera de las cuatro historias del filme *El callejón de los milagros*, se centra en el tratamiento cinematográfico sobre la homosexualidad y las características

de un controvertido personaje que encarna un cúmulo de contradicciones sociales, familiares, masculinas, sexuales en su configuración cinematográfica. El filme otorga un tratamiento a la personalidad y conducta machista y preferencia homosexual de Don Ru, (como también lo llaman en el filme) en la madurez de su vida y de su matrimonio. Pues el personaje representa al hombre que inicia como prototipo del macho mexicano “normal” y su cambio abrupto de preferencia sexual.

Don Rutilio es el hombre dueño de la cantina “Los tres reyes”, el padre de familia, un individuo que en la edad adulta y después de más de treinta años de casado, da salida a sus deseos e impulsos homosexuales en contra de su contexto social y parentela heteronormativa. El hombre de personalidad-macho, jefe de familia, el que golpea, insulta, amedrenta a su esposa e hijo Chava. Rutilio es el varón rijoso, violento que ejerce el poder económico sobre los demás, y que vive el melodrama del machismo urbano<sup>2</sup>, en un contexto de masculinidad heteronormativa en el corazón mismo del barrio y los espacios de reafirmación de lo masculino, como lo es la cantina y las particularidades de su clientela.

“Rutilio” es la historia que dice del homosexual que vive, sufre y encarna la lucha entre los paradigmas de la masculinidad mexicana y su conformación histórico patriarcal, en un contexto melodramático que el filme propone como un juego de espejos y contradicciones sociales de una sociedad y su momento histórico en la lucha por los derechos de la comunidad gay de los años setenta y ochenta en México. Pues el deseo homosexual de Rutilio, conforma un cúmulo de tensiones sociales, familiares, íntimas y públicas expuestas en la edad adulta del personaje. Un personaje de barrio, cuya imagen cinematográfica choca brutalmente con la imagen del padre de familia y su deseo homosexual, como ruptura y reafirmación con lo normal o enfermizo, entre múltiples aspectos que el personaje condensa como momento histórico y social.

El filme rompe con la heteronormatividad visual impuesta a la luz de los cambios y movimientos internacionales y nacionales sobre los derechos del homosexual que inician en la segunda mitad del siglo XX y su radicalización hacia finales de siglo. En este contexto, Rutilio aparecen en escena como ruptura y visibilización individual y pública, como defensa y exposición de la preferencia homosexual, como referencia al reconocimiento de un *otro* extraño, que va más allá del “mariquita”, del puto, del cliché corporal y la caricatura del gay que propuso reiteradamente el cine de ficheras en múltiples películas en donde la presencia del homosexual se convirtió en mera comicidad esquematizada. Imágenes del gay en el cine que lo esquematizaron de su

---

<sup>2</sup> En este trabajo nos referiremos a la definición de “machismo” que propone Marina Castañeda, la cual define como “...el conjunto de creencias, actitudes y conductas sobre dos ideas básicas: por un lado, la polarización de los sexos, es decir una contraposición de lo masculino con lo femenino, según la cual no sólo son diferentes, sino mutuamente excluyentes; por otro, la superioridad de lo masculino en las áreas consideradas importantes para los hombres, lo mismo en el trabajo que en los espacios familiares y roles sociales. De aquí que el machismo, que define Castañeda, involucre una serie de definiciones, acerca de lo que significa ser hombre y ser mujer” ... Más aún, el machismo ... “constituye una constelación de valores y patrones de conducta que afecta todas las relaciones interpersonales, el amor y el sexo, la amistad y el trabajo, el tiempo libre y lo individual, en lo social y lo político. Este conjunto incluye la pretensión del dominio sobre los demás, especialmente sobre las mujeres (Castañeda, 2002: 20-21)

naturaleza humana y vida íntima, como un modo de negar y descalificar la presencia de *un otro* por su preferencia homosexual.<sup>3</sup>

Desde este enfoque contextual, la película propone una reflexión sobre la personalidad de Don Rutilio, como una historia plagada de imágenes disruptivas y peligrosas para la moral social del momento, pues la conducta de Rutilio, queda configurada por hombres y mujeres en desacato moral, corporal, sensual, erótico y político, respecto a un orden social que ve y siente con espeluznante cinismo, la presencia grotesca, el avance cínico, la resistencia inmoral desde la representación pública de un “otro” homosexual. Ese otro que inquieta con sus actos y preferencias sexuales los valores de la masculinidad-macho, la familia, el orden social y el momento histórico que lo toca y asume vivir el personaje protagónico de Don Ru.

Rutilio es el “otro” disruptivo, nocturno y oculto a la luz del día, que en las décadas de los años sesenta y setenta en México, empieza a visibilizarse y mostrarse con su personalidad macho, pero con sus deseos, comportamientos y preferencias sensuales y sexuales hacia otro hombre. En este sentido, Rutilio es presencia y existencia real y verdadera de otras formas de imagen, relación, deseo, sensualidad, erotismo; lo mismo en la edad temprana, juvenil que en la edad adulta como lo muestra la historia de *Rutilio* con Jaime y al final, de su historia, con el mozo de la cantina. Estas son formas y edades diferentes que escapan a la concepción y los paradigmas de lo “normal” y moralmente aceptado. Don Rutilio propone esas formas de sexualidad que escapan a los paradigmas heteronormativos del orden social y moral establecido, así como a los clichés del homosexual como reducción y descalificación de la preferencia sexual entre hombres. (Schulz, 2008: 11-40).

Las imágenes que propone “Rutilio”, responden a esa realidad velada por un orden social que al quedar expuesto en el cine, rompe todo esquema y configuración del homosexual estereotipado. Es la presencia y configuración de una realidad reprimida y encubierta por un presente patriarcal que niega la presencia individual y social de ese otro diferente a los paradigmas de masculinidad y feminidad vigentes en el México de fin de siglo. Un otro atrapado y encerrado en el cliché y el estereotipo que resguarda su verdad y deseo homosexual entre la burla y el reproche a su verdad, como presencia y principio de lucha por su reconocimiento social. Es la presencia cinematográfica del homosexual que el filme nos deja ver como reconocimiento a esa realidad desde la representación y potencia desfeticizadora del cine en el contexto de un entorno sociohistórico y sexual, de lucha y visibilidad, enclavado en el corazón político del país,

---

<sup>3</sup> En el presente trabajo nos referiremos a la noción de otredad como el reconocimiento individual y público de un “otro”, que, en términos, sociales, políticos o sexuales se ve y expresa, se ve y lo ven como un individuo diferente, que no forma parte de la comunidad heteronormativa. Pues la otredad refiere y no implica, que el reconocimiento de ese “otro” deba ser discriminado o estigmatizado. Lejos de ello la otredad advierte el reconocimiento de lo individual y público, de las diferencias que se visibilizan al calificar al prójimo como “otro”, y al mismo tiempo, constituyen una riqueza social que pueden ayudar al crecimiento de las identidades individuales y públicas. Un “Otro” que implica la existencia de algo o alguien que no es propio y, por lo tanto, no forma parte de la existencia y la individualidad de otra persona. Sin embargo, eso externo que se rige con autonomía respecto a uno mismo y al otro, también puede afectar y alterar la individualidad del sujeto que mira, niega, califica o descalifica. Pues en casos muy diversos, el reconocimiento de la otredad esta unida a aspectos tales como la xenofobia, el racismo, la homofobia o incluso la misoginia, entre otros aspectos sustanciales que aparecen vinculados a la otredad como reconocimiento del otro diferente a nosotros. El otro es aquello que nunca fuimos, no somos y no seremos. Incluso podría decirse que el otro es lo que no queremos ser. Jean Paul Sartre, filósofo francés (1905 – 1980), estudió el concepto de otredad para analizar la existencia de uno mismo a través de lo que sería la mirada del otro. Así, estableció que la otredad se encontraba presente en el día a día de cualquier persona. ¿Cómo? A través de elementos tales como la empatía, el rechazo, la tolerancia o la simpatía. En concreto, determinó que se mostraba de manera contundente al hacer uso de términos tales como “vergüenza ajena” (Porto y Merino, 2013).

como lo es, el Centro Histórico de la Ciudad de México, visto como espacio físico y simbólico, cobijado por una cultura histórica, nacional y católica enclavada en lo popular urbano.

En este sentido sociohistórico, de entrada la película y la vida de Don Ru, recuperan elementos sustanciales de la mexicanidad y el ser social del mexicano de los años ochenta y noventa, estos son aspectos que identificamos y enumeramos a continuación: primero, El Centro Histórico de la Ciudad de México, como metáfora del corazón político, social, histórico y religioso del país en donde la historia de Rutilio aparece rodeada por una formación histórica del mexicano. Segundo, el nombre de la calle en donde se ubica la vecindad y viven los protagonistas de las historias, que lleva por nombre “El callejón de los milagros”. En donde el nombre de la calle da el título a la película y el título se convierte en llave de acceso a una realidad moral, económica, familiar, sexual, íntima y pública desde lo corporal, la sexualidad, la preferencia, la transgresión que aparecen atrapadas en una dimensión mágico-religiosa, moral y transgresora, encerrada en la idea, imagen y sentido que nos trae la palabra “callejón”, como encierro y espacio sin o con una sola salida, que aparece como circunstancial en el contexto de un imaginario propio de lo popular mexicano.

Por último, aparece un elemento que se revela como recurrencia e inicio de las cuatro historias, que es la partida, el juego de dominó con la que inicia la película en la cantina de Don Rutilio. Un juego de mesa que aparece como estrategia y azar entre los jugadores, que enlaza, presenta y representa las cuatro historias que componen el filme. En donde la partida de dominó se torna en metáfora de azar y circunstancia que lo mismo individualiza que homogeniza y entrecruza a los personajes. Un juego, un espacio-cantina y un momento histórico que aparecen como punto de inflexión entre la sexualidad heteronormativa y la aparición pública del homosexual en las calles y espacios de visibilización y representación del cine.

En este sentido, la película visibiliza y amplifica la presencia del gay, así como sus correlatos diversos respecto a la imagen del homosexual, en donde esta imagen se expande de la realidad social a los espacios de representación cinematográfica. Una representación que parece más como una pugna por el derecho a la intimidad, al deseo y la pulsión erótica, que un logro histórico conformado por luchas sociales y un nuevo proyecto político sobre los derechos homosexuales en México y el mundo. Con todos los correlatos sociales y políticos que llevan consigo las libertades individuales y sociales sobre el individuo y su cuerpo, en el contexto de una sociedad patriarcal y misógina. Es en este sentido que la historia de “Rutilio” en *El callejón de los milagros* se nos revela como un juego de espejos, en donde los reflejos que emiten las imágenes cinematográficas, aparecen como potencia desfetichizadora y una crónica de realidades sociales y morales yuxtapuestas de esa realidad, de esa sociedad y ese momento histórico. En este contexto, la historia de Don Ru se nos presenta de la siguiente.

### **El machismo gay de Don Rutilio**

La historia de don Rutilio inicia en la cotidianidad de su cantina, “Los tres reyes” en donde el espacio-cantina se revela como un lugar prototípico de socialización y reafirmación de lo masculino urbano: bebida, groserías, albures, gestos, muecas, comportamientos con sentido y deseo sexual, que subrayan un modo de masculinidad asentada en el comportamiento heterogéneo del mexicano popular en el barrio. Un

comportamiento de hombres que aparece en la cantina como acuerdo y contrato social entre los asistentes a ese entorno físico y simbólico de socialización masculina y confirmación del ser hombre en la sociedad mexicana. Al interior de la cantina, la cámara nos descubre una mesa en la cual se juega una partida de dominó entre cuatro jugadores, que, entre tirada y tirada, partida y partida, intercambian chistes sexuales, referentes a la masculinidad y los modos de hacerse, sentirse y verse hombre, así como su relación con el sexo femenino y pensamientos sobre la homosexualidad, la sexualidad y las mujeres como referentes de mofa y experiencia vivida y anécdota que viriliza la presencia del varón ante sus pares.



Fig. 2 Fotograma de la película *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994).

Desde la primera escena, el diálogo y la cámara escudriñan sobre los motivos sexuales, sensuales y de doble sentido de los jugadores siempre reunidos como inicio de cada una de las cuatro historias que componen el filme. Los cuatro personajes son: primero: Ubaldo “el poeta” (Óscar Yoldi): un personaje culto, dueño de una librería, un hombre bonachón de edad avanzada, que usa lentes de aumento, que goza de un singular respeto entre los jugadores ahí reunidos y los personajes del barrio. El poeta es un personaje que relaciona el juego de azar del dominó y las reacciones de sus compañeros con la poesía de Amado Nervo, a fin de filosofar sobre la vida cotidiana, más allá de lo grotesco de sus compañeros de juego. Segundo, Zacarías, “El rey de los mendigos”, (Abel Woolrich) un personaje que representa la podredumbre del barrio, los peores vicios que se viven en el día a día, pues el personaje tiene como oficio la explotación de payasitos pobres, niños callejeros, limosneros; y simultáneamente, entre sus actividades está el robo, el vicio, la mentira, el albur, el acoso sexual a sus vecinas y todo aquello que se convierta en parte de lo delictivo, lo corrupto, o el embuste, por supuesto siempre acompañado de una sexualidad enfermiza y cotidiana sobre sus vecinos hombres y mujeres. Zacarías es el personaje maligno, el que encarna los aspectos más bajos, oscuros y corruptos de barrio.

Tercero, “El dentista”, cómplice y consejero del “rey de los mendigos” que trabaja como médico-dentista del barrio. Este es un personaje tuerto del ojo izquierdo, de doble personalidad, pues a la vez que es médico también es un delincuente, al igual que su cómplice, el “rey de los mendigos”. El dentista trabaja en su consultorio y simultáneamente es explotador de los niños pobres e indigentes que habitan las calles.

Y, por último está Don Fidel, (Claudio Obregón) un hombre decente y trabajador, de edad avanzada, soltero y dueño de un bazar de antigüedades, que sueña con casarse con Alma, la hermosa adolescente del barrio a la que no pierde oportunidad para llenar de piropos y obsequios a fin de conquistarla y, al lograrlo y comprometerse para casarse con ella, muere de un infarto, en el contexto de la euforia del triunfo de una partida de dominó al interior de la cantina de Don Ru.

Desde las primeras escenas, los personajes de la cantina nos ubican en las referencias a la sexualidad homosexual. En uno de los versos que recita el poeta, “el rey de los mendigos”, parafraseando los versos de su compañero de mesa, el poeta, le contesta burlescamente: “En este mundo todos somos brutos, unos hombres, otros más putos”. Todos ríen y comparten el doble sentido de la audaz y grotesca respuesta, mientras los ahí reunidos miran de reojo a Don Rutilio al fondo de la cantina; insinuando con su mirada acusadora la homosexualidad encubierta de Rutilio que siente las miradas sospechosas de su clientela.

En el extremo de la cantina Don Ru, insulta, regaña y critica a su hijo Chava, porque no trabaja y porque pasa mucho tiempo junto a su amigo Abel (Bruno Bichir) el peluquero del barrio. Rutilio dice a su hijo: “la gente va a pensar que los dos son putos”, pues se la pasan todo el tiempo juntos. Y no faltan los chistes de doble sentido y sexuales de los clientes de la cantina sobre la sexualidad sospechosa de Don Rutilio y no de su hijo. Todos ríen maliciosamente mirando discretamente a Rutilio. Pues la clientela, y entre ella los jugadores de dominó, se percatan de los deseos ocultos y homosexuales del dueño de la cantina “los tres reyes”, así como de sus deslices evidentes con Güicho, el mozo del lugar. Estos son cometarios e insinuaciones que disgusta al propio Rutilio, más aún, porque él sabe que siente deseos homosexuales y tiene que ocultarlos ante su familia, amigos y más aún en los espacios de reafirmación de lo masculino como lo es la cantina y su asistentes.

En otra de las escenas que revelan los deseos ocultos de Don Rutilio y su decisión cada vez más firme de externarlos, decide ir a arreglarse el cabello con Abel, el peluquero del barrio y amigo de su hijo Chava. Al estar en soledad con el peluquero y en la intimidad de la conversación, Abel despierta los deseos homosexuales de Rutilio, quien le dice al peluquero que es más guapo que su novia; y que, además, debe pensar que con la edad van cambiando los intereses y deseos de un hombre. Don Ru dice y aconseja al peluquero, afirmando que un hombre de verdad debe experimentar diversas cosas en la vida, mientras intenta seducirlo tocándole suavemente la mano y distraerlo para decirle, que las mujeres son muy difíciles; que al final uno se aburre con ellas: “Y es entonces cuando, (dice Don Ru al peluquero) hay que buscar otras cosas, nuevas formas para ser feliz, nuevos sentimientos, nuevas emociones” ...

Al salir de la peluquería, Rutilio se ve visiblemente excitado y se dirige a una tienda de ropa para caballero en donde ha visto a un joven atractivo llamado Jaime. Al entrar a la tienda Don Rutilio le pide a Jaime que le muestre ropa interior para saber cuál elegir, le pregunta al joven dependiente de sus gustos sobre la ropa interior, intentando intimidar con él y seducirlo mientras el joven le muestra diferentes prendas interiores. Al concluir su compra Don Ru espera a Jaime hasta el final de su jornada de trabajo y decide abordarlo en la calle para invitarlo a su cantina. Al salir Jaime de la tienda, Rutilio finge un encuentro casual con el joven, al que trata de manera muy amigable a fin de ganar su confianza. El entusiasmado hombre de edad regala a Jaime los mismos calcetines que le había comprado horas atrás y le ofrece que lo visite en su cantina para invitarle una copa. Finalmente logra la confianza del joven que acepta entusiasta visitarlo en la cantina.

Esa misma noche Jaime aparece bien vestido en la cantina para encontrarse con su pretendiente, quien se excita rápidamente con la presencia del joven y elegante Jaime, sin importarle la presencia del mozo, su hijo y la clientela ahí reunida. Todos los presentes sospechan inmediatamente de la presencia del muchacho y empiezan a murmurar sobre la homosexualidad de Don Ru y sus intenciones con el muchacho. Los dos nuevos amigos, se reúnen rápidamente y poco tiempo después ya están fumando y bebiendo unas copas cuando aparece Chava, el hijo de Rutilio. Al ver a su padre en esa situación íntima y romántica Chava comienza a maltratar verbalmente a Jaime para que se vaya del lugar. Don Ru, para deshacerse de Chava y lo deje en paz con Jaime, le ofrece dinero para que se divierta y los deje solos, pero Chava lo desprecia y sale furioso del lugar.

Como la situación homosexual de Don Ru ya es un escándalo en la cantina y en el barrio, Eusebia, (Delia Casanova) la esposa de Rutilio, visita a Ubaldo, (el poeta) en su librería para quejarse del comportamiento homosexual de su esposo y pedir ayuda al respetado vecino. Ubaldo trata de aconsejarla, le dice que es “amor platónico, un amor ideal, incorpóreo”, explicación que corresponde al eufemismo del deseo homosexual en la época victoriana para disfrazar las relaciones gay de los aristócratas. Con dicha explicación histórica y filosófica Ubaldo le dice a la atormentada esposa, que no debe preocuparse. A lo que Eusebia responde y le grita muy molesta que eso en realidad se llama “putería aquí y en China”. El poeta promete a Eusebia interceder para que la relación homosexual de su esposo se termine y la situación no avance más.

Una noche cuando Rutilio y Jimmy vienen saliendo de la bodega de la cantina después de hacer el amor, Ubaldo observa la escena y aprovecha para aconsejar a Rutilio y decirle que esa relación con el joven no puede seguir, que ya todo mundo sabe de sus amoríos con el dependiente y que tiene que parar. Rutilio, furioso, grita al poeta que su vida es su vida y en vez de negar la relación con Jaime, le reafirma su deseo a su cliente de cantina y le dice: “Si yo me cojo al Jimmy... es mi mundo” y no permitiré que nadie se interponga entre él y yo. Por la noche al regresar muy enojado con su esposa por haber hablado con el poeta y pedirle que intercediera por ella, Rutilio la golpea brutalmente por meterse en lo que no le importa y le revela a su esposa sus deseos homosexualidad hacia Jaime, exigiéndole que no se meta más en sus asuntos personales.

Al paso de los días la relación homosexual se fortalece. A Don Ru, ya no le importa que lo vean con Jaime, que se entere su familia y su clientela de la cantina: se exhibe públicamente con Jaime. Sin importarle nada, ni el que dirán, Don Ru declara a quien le pregunta su deseo y amor por el joven dependiente. El enamorado Rutilio decide endurecer su comportamiento y ejercer su poder económico, de patrón, de jefe de familia, a fin de darle salida libremente a sus deseos homosexuales ante la andanada de cuchicheos que recibe. Él, el dueño de la cantina, el jefe de familia, el hombre de la casa, sabe que ejerce un poder y dominio económico con su esposa, su mozo e hijo, al igual que con su nueva conquista: el joven Jaime. Pues Don Ru, en todo momento reclama y hace énfasis de su superioridad económica como superioridad y control sobre su esposa, hijo y los demás que lo rodean. Rutilio sabe que tiene la autoridad y el control sobre ellos, pues le ofrece manutención, trabajo y un techo a la familia, así como regalos y divertimento a Jaime. Con lo cual Rutilio muestra y sabe del juego de poderes que se establece con el dinero en la relación familiar, patriarcal y homosexual que ha decidido poner en marcha sin el menor pudor o moralidad de padre de familia y esposo.



Fig. 3. Fotograma de la película *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994).  
En la imagen Jaime y Don Rutilio en los baños de vapor.

Cuando Rutilio y Jimmy están en los baños de vapor, desnudos y acariciándose, Chava irrumpe en los baños y ataca al joven violentamente. Al golpearlo contra la pared cree haberlo matado y sale muy asustado del lugar, mientras su padre llora desesperado pues cree muerto a su amante. Chava cree que ha matado a Jaime y se va del lugar rápidamente para ir en busca de su amigo Abel y platicarle lo sucedido, así como para proponerle escapar con él a los Estados Unidos. Con resistencia Abel acepta irse a Estados Unidos esa noche, los dos amigos escapan. Antes de irse Abel dice apresuradamente a su novia Alma que lo espere, que hará dinero y que regresará para casarse con ella. Por la noche Rutilio va en busca de su hijo Chava para reprenderlo, pues aún está furioso por la golpiza que le dio a Jaime en los baños de vapor. Al llegar a su casa, su esposa le informa que Chava, creyendo haber matado al amante de su padre se ha marchado a los Estados Unidos para no volver jamás. Esto desata la ira de Rutilio hasta el punto de maldecir a su hijo y esposa. Sin embargo, poco a poco comienza a llorar la partida de Chava, porque en el fondo lo adora más que a su propia vida. El homosexual declarado suelta en llanto en brazos de su esposa por la partida del primogénito, mientras con voz entre cortada y envuelto en amargo llanto se lamenta: “Mi hijo chulo, vieja”, “¿qué voy a ser sin mi único varoncito?”.

Tiempo después Chava y Abel regresan de los Estados Unidos. Chava se ha casado y ahora tiene un hijo. Su padre no quiere verlo pues aún siente el coraje con su hijo por destruir su relación amorosa con Jaime. Pero cuando Rutilio se entera de que el hijo de Chava lleva por nombre Rutilio, el reciente abuelo se desvive de amor y atenciones por su nieto y al instante olvida sus rencores del pasado. De manera instantánea perdona a su hijo por los incidentes ya lejanos. La vida en el barrio parece volver a su equilibrio. En la última escena de la cantina, se advierte que Rutilio y Güicho, el mozo, se entienden y comienzan discretamente una relación homosexual. La propuesta y conclusión de la historia parece proponer que la homosexualidad no solo es o está en un grupo social estigmatizado de machista o encerrada en imágenes y estereotipos del gay, sino que ha revelado su presencia en cualquier tipo de hombre, en cualquier lugar y estrato social, en una época y un momento histórico en donde la homosexualidad comienza a visibilizarse con mayor frecuencia rompiendo con sus encierros y estigmas.



Fig. 4. Fotograma de la película *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994). En la imagen Don Rutilio llora desesperado al ver herido a Jaime, después de que Chava, su hijo, lo sorprendió en sus amoríos con Jaime, a quien golpea en la cabeza en los baños de vapor.

### La lucha por la visibilidad gay desde la representación cinematográfica

Las características de la actividad representativa del cine se articulan de formas diversas, según los diferentes momentos históricos de cada sociedad, los estratos sociales, las ideologías o estructuras socioeconómicas que un filme pone en juego en la exposición de una historia. Estos elementos que atraviesan la concepción ideológica e histórica de una película, es lo que permite el entendimiento de la representación cinematográfica, como una crónica de *las potencias desfetichizadoras* del cine respecto a su entorno social y momento histórico.<sup>4</sup> Es la potencia que tiene y propone el cine como un modo de explicación y reconocimiento de la realidad social, en donde el filme opera como actualización social desde las particularidades inherentes de expresión y sentido estético e histórico, económico o político de una sociedad. Esta es una postura estética e histórica que posiciona al cine, primero como comprensión del devenir social de una sociedad, y después como expresión concreta y cambios ideológicos desde los paradigmas creativos y operativos de la representación de historias y vidas humanas llevadas a la pantalla grande (Bonilla, 2015: 5).

En la historia de Rutilio, esta potencia desfetichizadora del filme, propone la representación como un juego de espejos que muestra y oculta, que desmitifica y revela, que decodifica y visibiliza otras formas de erotismo, sexualidad socialmente invisibilizadas y no aceptadas en un personaje de imagen masculina convencional, pero de intimidad homosexual en un contexto social e histórico. La desfetichización

---

<sup>4</sup> La distinción entre una fenomenología para un nexo de la conciencia-mundo, se haya mediada por el arte y su peculiar vinculación entre el sujeto y el objeto creado, y toma relevancia en el concepto de reflejo intelectual y estético, respecto a las distintas formas artísticas que se suceden históricamente. Estas son formas de representación en que la actividad estética se articula en diferentes momentos históricos, propios y acordes con cada sociedad. Esto es lo que permite, precisamente, entender la historia del arte y del cine en particular, como una crónica de las *potencialidades desfetichizadoras*, de la actualización de las particularidades inherentes a lo estético en la relación sujeto-objeto y lo social-histórico (Bonilla, 2015).

propone la búsqueda de la intimidad homosexual desde la intimidad de los primeros planos que la cámara enfatiza; lo mismo desde los mensajes de la piel y el cuerpo de los personajes, que de la estructura dramática del filme, para configurar una trama, un tratamiento y una puesta en escena de la intimidad reprimida y deseosa, de la sensualidad y sensibilidad gay entre hombres que el contexto social y moral se encargan de descalificar, ridiculizar y caricaturizar desde la burla de los personajes heteronormativos de la cantina.

En esta propuesta del filme, la representación lleva el tratamiento cinematográfico y la búsqueda de la cámara al deseo homosexual del personaje, para enfrentar y confrontar un machismo público que toma el cuerpo y sus preferencias sexuales como terreno del debate moral, familiar, social, político y público del protagonista con su familia, el hijo, la edad adulta y su capacidad de sentir deseo homosexual. Una conducta anormal y atípica en un entorno patriarcal en donde el tema de lo masculino, lo femenino, la familia, los espacios de socialización y sexualidad, así como el comportamiento de hombres y mujeres, de hijos, esposas padres de familia, dan cuenta de la presencia insultante y transgresora del deseo homosexual encarnada en ese “otro” que aparece como un desconocido en su propio entorno familiar y social. Un ser diferente que no conocían, que irrumpe en la escena íntima y pública como un extraño que escapa al chiste corporal del homosexual, al cliché, al prototipo ridiculizado, reducido del homosexual.

En ese juego de espejos, de rupturas de la heteronormatividad sexual y erótica, la historia de Don Rutilio, es la apropiación de una verdad real y ficcionada, como exposición plástica e histórica de esa verdad a la que se refiere en términos de exhibición, denuncia y exposición plástica e histórica de otra forma de sexualidad que se establece entre hombres bajo los parámetros de lo normal y aceptado. Desde la especificidad cinematográfica, Don Ru, se convierte en una reapropiación de esa realidad que poco a poco gana en presencia y espacios, que paulatinamente emerge y gana terreno dentro y fuera del filme. Como sugiere, Jacob Bogan, la historia de Rutilio nos remite a una “reapropiación simbólica” (Bogan, 1965: 15) de otras formas de relación sexual, que expone, visibiliza y representa desde sucesos o realidades diversas, de temas y creaciones sobre imaginarios, sujetos sociales o momentos históricos, aspectos sustanciales de una sociedad en tiempo y lugar que surgen como consecuencia de una realidad que empieza a dar un lugar social y público al homosexual en México.

La historia de Rutilio es el juego de espejos que emiten su reflejo social y estético desde lo corporal, lo social e histórico, entre lo moral, lo íntimo y lo público que nos permite especular y simbolizar como presencia y realidad la otredad homosexual. Como el asistir al reconocimiento de otra realidad sexual y moral, que en la segunda mitad del siglo XX en México, emergió silenciosa y sigilosa, subterránea, sobajada y descalificada, para transitar desde el deseo por el otro como preferencia, hasta convertirse en ruptura de lo hetero-normal y lucha por la luz del día y el espacio público desde el cuerpo, la sensualidad, el deseo como matriz del movimiento social, presencia legal y movimiento político que en los años ochenta y noventa en México.

El filme muestra desde los espacios de socialización como la cantina, la familia o el lenguaje de sus personajes, las contradicciones históricas, sociales y políticas que rodean la homosexualidad en la sociedad mexicana, sin importar el estrato social. Contradicciones que van desde la moralidad de un sistema machista, misógino y patriarcal que reprime, caricaturiza y niega la homosexualidad hasta la violenta ruptura de Don Rutilio con la moralidad de su rol familiar, social y entorno masculino

heteronormativo: él es el dueño de una cantina, el patrón, el jefe de familia, el que controla y ejerce la violencia con su esposa, el macho que en la edad madura experimenta la homosexual como melodrama de lo masculino por su puesta en duda en el contexto del barrio, justo en el corazón político, histórico y religioso del país. Con ello, el melodrama de Rutilio muestra y oculta su homosexualidad bajo los paradigmas del ser hombre y sus roles de aceptación y rechazo. Pues en treinta años de casado lleva una vida ordinaria y autoritaria con un impulso reprimido, pues al tiempo que es casado, con hijos y dueño de una cantina, Don Ru muestra la apariencia de una familia normal, como base de la sociedad mexicana normal, pero con un deseo homosexual que de pronto sale a flote y rompe con todos los esquemas visuales del “hombre normal”.

Las contradicciones que propone Rutilio, constituyen la configuración cinematográfica de lo representacional, lo social y lo público, establecidos por una ideología, un imaginario y una moral conservadora que califica, cataloga, esquematiza y reduce un modo de sexualidad, de erotismo y sensibilidad homosexual como anormal o patológica. Esta es una moral heteronormativa que inviciviliza y caricaturiza con su ideología e imaginario social impuesto, a lo que considera inmoral, pecaminoso, ilegal, que hasta los años setenta en México, quedaba acorralado, degradado y reducido e imposibilitado de otras formas de erotismo y sexualidad distintas a las llamadas “normales”, respecto a los paradigmas de lo masculino y lo femenino, bajo un régimen patriarcal represor.

En este marco conceptual e ideológico, la historia de Rutilio aparece en el cine como una de las formas de visibilización y representación de individuos, entornos sociales, divertimento o fenómenos sociales, que la película propone desde diferentes formas de sexualidad, deseo, erotismo como lo son las de la homosexualidad, en relaciones entre hombres y entre mujeres. En este sentido el cine se convierte en espacio de visibilización y representación, de exposición y tratamiento de esas formas de preferencia sexual diferentes y des-estereotipadas, en donde las relaciones entre hombres, se convierten en discurso, lo mismo en la homosexualidad sin cliché, que en la búsqueda de un modo de existencia y presencia de otra forma de relación que rompe con los patrones del hombre y del gay desde la representación cinematográfica. Una figura que, en el filme transita de la masculinidad-macho al melodrama urbano del gay, del hombre de barrio, visto como comportamiento y configuración de una hipótesis de sentido que subraya la homosexualidad oculta lejos de omitirla y descalificarla.

### **Del callejón de Rutilio y las potencia desfeticizadoras del cine**

La historia de Rutilio propone desmitificar la realidad social, pues soporta una serie de valores, éticos, morales, religiosos que articulan su historia, como modos de operar una forma de realidad social desde la representación cinematográfica (Cabañas, 2019). El filme recoger y expresar esos sentimientos de placer o dolor, de bondad y maldad, de rechazo o aceptación del personaje, así como de sectores de la sociedad desde la conformación plástica y narrativa del filme. La historia de Don Ru se torna cuestionamiento moral, ético y político, estos son aspectos diversos que nos revelan los relatos subyacentes de la película, desde una performática del cuerpo en acción: sensualidad, sexualidad, erotismo, relación, imaginario o deseo en espacios diversos, como parte de ese comportamiento e ideología del barrio urbano. Del mismo modo que el tratamiento melodramático condensa, expresa y significa esos valores y sentimientos

individuales y sociales, en términos de corporalidad, moralidad, ética, erotismo o deseo, que dan forma al melodrama popular urbano de *El callejón de los milagros*. (Oroz, 1995: 17-36).

Estos procesos subjetivos y humanos, se nos revelan en el filme como procesos formativos y normativos del individuo y en su entorno frente a lo moral o inmoral, el sufrimiento, el amor o el desamor, la transgresión o la culpa que aparecen en la historia de Rutilio como lucha interna llevados al melodrama, a los espacios íntimos y públicos de los personajes protagónicos. Estos son valores y normas sociales, subjetividades, acciones físicas y comportamientos que se materializan en actitudes, creencias, que observamos en imágenes, a manera de cuestionamiento o reiteración, transgresión o moralidad de esos valores y sentimientos individuales como parte de la idiosincrasia de los personajes. Es decir, la *representación*<sup>5</sup> cinematográfica de la homosexualidad de “Rutilio”, nos dice y comunica, expone y revela, magnífica o comprime algo o mucho de esa realidad a la que refieren y significan sobre la homosexualidad en el México de finales del Siglo XX.

En este contexto, la película toma como referentes y detonadores sucesos reales o imaginarios, vidas, momentos, épocas, espacios o clases sociales específicas como fundamento de una realidad en tiempo y lugar. Y toma esos sucesos reales llevados a la ficción, como parte de un *re-conocimiento* (Gadamer, 1996, p, 90) de esa realidad que el cine nos presenta desde la representación. En este sentido, lo que *El callejón de los milagros* nos devela es el *re-conocimiento* de una realidad y sus diversos significados que el personaje nos expone como espejo y reflejo de esa realidad. Signos individuales y sociales que bien pueden ser de identidad y masculinidad, de un modo de ser histórico que, de un modo de pensarse y sentirse hombre o mujer, así como de vivir y sentir el cuerpo, su erotismo, sexualidad o preferencia ideología, así como el concepto de masculinidad o familia, de clase o religión, entre otros aspectos que la película nos revela desde su configuración narrativa, temática y plástica, como reconocimiento de esa realidad a la que alude.

## En conclusión

La historia de Don Rutilio en *El callejón de los milagros*, ensancha la visibilización y emergencia del reconocimiento social de la homosexualidad como una realidad viva que está ahí, en lo social, lo corporal y lo político, que el cine logra dar presencia y sentido. El filme, a la vez que es reconocimiento de esa realidad, también se torna en cuestionamiento a estos reduccionismos humanos, corporales, sensuales, morales y políticos arraigados en la sociedad mexicana, a partir de los convulsos años sesenta y su continuidad disruptiva en los setenta y ochenta. Años de cambios sociopolíticos que poco a poco fueron ganando terreno en el reconocimiento del uno, el extraño, el afeminado, el gay, el puto, el mariquita, etc. entre otros modos de nombrar la realidad homosexual que se hacía visible paulatinamente en México.

---

<sup>5</sup> Sobre el concepto de *representación* Georg Gadamer menciona que “la representación en el arte quiere ser hasta tal punto verdadera y convincente que nadie se pare a reflexionar sobre el hecho de que lo representado no es *real*. De este modo la *representación* se basa en el *re-conocimiento*, como reconocimiento de lo verdadero. Pues ¿qué es propiamente *re-conocer*? se pregunta Gadamer y continúa: *Re-conocer* no significa volver a ver una cosa que ya se ha visto una vez, sino que se mire en lo ya visto lo permanente, lo esencial, lo que ya no está empeñado en las contingencias de haberse visto. Esto es, captar lo esencial de lo ya visto. En definitiva, este es el origen de la *representación* y del *reconocimiento* de lo representado (Gadamer, 1996: 89).

La película es una respuesta a la configuración de diferentes figuras del gay que fueron generando los diversos movimientos sociales y luchas desde la articulación de grupos minoritarios, como lo son el movimiento gay internacional y el mexicano. Movimientos de grupos minoritarios que paulatinamente empezaron a dar cuenta de su presencia y existencia en las sociedades occidentales. Grupos y expresiones de homosexuales que empiezan a configurar una respuesta a la heteronormatividad impuesta, lo mismo en espacios públicos como las marchas, mítines, discotecas, antros, teatros, que, en espacios de representación como el cine, en donde el tema de la homosexualidad toma diferentes matices desde el discurso y el tratamiento cinematográfico. En este contexto *El callejón de los milagros* es una respuesta al reduccionismo esquematizado del homosexual, en donde Don Ru es y representa la existencia, la apertura y el reconocimiento del *otro* real y verdadero que pugna por su visibilidad individual y social.

**Bibliografía:**

- Bonilla, M. A. (2015). *La teoría del reflejo estético en Lukács y su aplicación a la teoría general de la estética*. Tesis de posgrado en filosofía. Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Memoria Académica. Recuperado En <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1137/te.1137.pdf>
- Bogan, J. (1965). *El lenguaje del arte. Psicología y sociología del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabañas, J. A. (2019). *La forma cinematográfica: Una revisión de la forma en el cine a partir de la filmografía de Alberto Gout, 1938-1966*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Castañeda, M. (2002). *El machismo invisible*. Ciudad de México: Ed. Grijalbo.
- Gadamer, H. (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Oroz, S. (1995). *El Cine de lágrima en América latina*. Ciudad de México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM.
- Schulz, B. (2008). *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío 1970-1999*. Ciudad de México: Ed. Fontamara-Cine.



# Esta boca no es mía

*Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001)

Roberto Domínguez Cáceres<sup>1</sup>

## Ficha Técnica:

-Película: *Y tu mamá también*.

-Director: Alfonso Cuarón.

-Año: 2001.

-Duración: 106 min.

-Productor: Alfonso Cuarón, Javier Vergara.

-Casa productora: Producciones Anheló, Bésame Mucho Pictures.

-Guion: Alfonso Cuarón, Carlos Cuarón.

-Fotografía: Emmanuel Lubezki.

-Música: Annette Fradera, Liza Richardson.

-Montaje: Alfonso Cuarón, Álex Rodríguez.

-Reparto: Diego Luna (Tenoch Iturbide), Gael García Bernal (Julio Zapata), Maribel Verdú (Luisa Cortés), Diana Bracho (Silvia Allende de Iturbide).

-Género cinematográfico: comedia, drama, *road movie*.

-Sinopsis: Tenoch y Julio, amigos hasta que la verdad los separe, negocian su existencia en una sociedad mexicana ominosa dividida: ricos y pobres, fresas y nacos. Luisa los motiva a un viaje hacia la playa. El camino les descubre verdades: la conquista no termina nunca, sigue viva en sus dominados. El silencio al que sucumben es más fuerte que la verdad en este *road movie* hacia el desengaño.

## Una película con éxito

Este filme de Alfonso Cuarón ha quedado registrado en la historia del cine mexicano contemporáneo como un hito. Un éxito internacional, de taquilla y de crítica, sobre el que se han querido apuntalar los nuevos cimientos de una industria siempre en crisis. *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) aventajó en recaudación de taquilla a producciones como *Amores perros* (Alejandro Fernández Iñárritu, 2000) o *El segundo aire* (Fernando Sariñana, 2000), “con un ingreso de 11 millones 901 mil 867 pesos, rompió el récord de apertura para una producción mexicana” (Salvador Franco, *El Universal*, 12 de junio de 2001).

Sin duda la más polémica de las cintas de esa generación, *Y tu mamá también* aseguró el estatus de estrella de Diego Luna y Gael García Bernal. Significó el encuentro de

---

<sup>1</sup> Maestro en Letras Modernas y Doctor en Letras por la Universidad Iberoamericana Cd. de México; profesor investigador de la Escuela de Humanidades y Educación, Tecnológico de Monterrey; pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Ha publicado sobre narrativa, representación de masculinidades y sujetos marginales en las industrias culturales contemporáneas.

futuros grandes equipos con muchos éxitos por venir (Cuarón y Lubezky), y cambió el tono de conversación en torno a qué se podría contar en el México del inicio de siglo.

Todos los cambios figuran una posible vuelta a la tradición. En el caso de la cinta, la polémica clasificación C que le fue asestada por Gobernación, es un primer índice de la lectura que aquí proponemos: la mirada *queer* sobre la amistad masculina.

De golpe, la elegía del machismo y el regodeo en la mostración de lo abyecto (los casos de *La pérdida de los hombres* (Arturo Ripstein, 2000) o la ya citada *Amores Perros*, respectivamente) quedaron atrás para dejar paso a una cinta con los acentos puestos en el presente, que recuerda que la ironía es la mejor fórmula para evidenciar lo oculto en las apariencias.

La ironía como tropo en la cinta está dada por la presencia de un narrador (blanco, masculino, ajeno a la historia, objetivo y omnisciente con respecto al relato) que da el contra punto “serio” a contenidos francamente humorísticos como la torpeza amatoria de los jóvenes, el afán por los estereotipos de clase, raza y etnia, por las dicotomías ciudad-infierno vs. playa-paraíso, riqueza de los moralmente corruptos-pobreza de los buenos de espíritu, entre otros contrastes predecibles. El panorama de los personajes en convencional, la sociedad mexicana aparece destacada en sus ceremonias, en sus lugares comunes y en sus omisiones.

Vista dos décadas después, un aspecto muy interesante de la cinta es aquello que pasa inadvertido por los personajes mientras sucede su pequeña historia de conquista: Abelino Escutia, el albañil atropellado; los guardaespaldas y meseros en la boda, la manifestación estudiantil, la protesta por la muerte de campesinos, los retenes en la carretera, la policía amagando a unos vendedores al borde del camino, la reina que pide cooperación, las mujeres que lavan en el río, la peregrinación de un camión engalanado en una carretera angosta, el pueblo natal de Leodegaria (Leo), la pequeña muerte de cruzar el desierto con sus padres entre otros son muestras de la Historia —con mayúsculas y contemporánea— del México de la supuesta transición política que se nos recuerda al final, en el último encuentro de la pareja. ¿Qué pasa mientras dos jóvenes tratan de pasar su verano? Pasa la historia, el abuso, el sufrimiento, el silencio y la vida.

### **La virilidad en la boca**

Julio (Gael García Bernal) y Tenoch (Diego Luna) en la cinta son el nuevo dúo dinámico del cine mexicano, pero con un pequeño cambio. Esta pareja masculina, inscrita en la larga tradición —de Pedro Infante y Jorge Negrete, de Germán Valdés (Tintan) y Marcelo Chávez, de Viruta (Marco Antonio Campos) y Capulina (Gaspar Henaine), de Monolín (Manuel Palacios Sierra) y Shilinsky (Estanislao Shilinsky)— rompió por un breve momento en la pantalla con el molde de otro complementario, cómplice, amigo y traidor, rival y compadre, para mostrarlo como el amante ideal, largamente añorado, oculto y negado. Tenoch y Julio no cantan, no hacen comedia, no bailan, no roban, viajan juntos para ver qué pasa. Y en ese paso, se acercan al centro calmo de la verdad hetero negada: que no están en control de sus sentimientos ni son tan machos como pensaban. No implicamos con esto que es la primera vez que tal tema ocurre en nuestra cinematografía, sino que en esta ocasión, se presenta como la consecuencia natural de un proceso de enfrentamientos con la verdad; nadie oculta nada porque no se sabe que está ahí. Y eso que aparece entre ellos, no tiene que ver con quiénes son, sino con quiénes serán, y la diferencia es que la verdad no la confrontan los personajes, la confronta el espectador.

Un aspecto original del filme es construir el relato en torno al complicado y espinoso convivir de dos personas que no se conocen pero que comparten mucho: Tenoch y Julio lejos de sus novias —que son rápidamente sacadas de la escena una vez que han sido usadas para mostrarnos la impericia amorosa de ambos— entran en una especie de *impasse* temporal: el verano previo a que les llegue la vida de adultos. La juventud sigue siendo vista en la cinta como el momento de transición, sin más drama que no entender, se nos plantea que no es definitorio aquello que suceda lejos de la realidad cotidiana. Todo en el viaje es de paso, lo que sucede, evidencia el ser en proceso de las cosas, las personas y las emociones.

Así, el viaje se presenta como el momento entre momentos, como el paso preparatorio para lo que seguramente no será definitivo en la vida. Por lo tanto, rápidamente se nos quita la preocupación de estar viendo a una pareja de chicos gay que tendrán que enfrentar un destino. Al contrario, la cinta se encarga de mostrar que el beso final al que llegaremos, no es sino un desliz, bien documentado por la serie de alusiones a la virilidad, la violencia y la masculinidad hegemónica que comprime todo el mundo de la representación.

Esta pareja masculina campea por una sociedad que no la ve, que los cubre de invisibilidad bajo rituales económicamente meditados: los jóvenes son sexualmente activos, usan drogas, no se preocupan del futuro, se dicen modernos porque nadie les ha avisado que perpetúan estereotipos que a todos vienen bien, que conservan atavismos que sostienen en pie el régimen patriarcal. La cinta no pretende revolución alguna, en eso consiste su novedad, sino que nos da un paseo por una situación humana que vemos como los personajes ven el paisaje: allá afuera, con distancia de por medio y con un supuesto destino que nadie sabe bien dónde queda.

El esquema de comportamientos de la película, la jovialidad y fogosidad de este par de adolescentes, se conduce de acuerdo con un guion social altamente codificado: todo aquí es otra cosa de lo que parece. La primera escena de la cinta conmueve por su patética comicidad: Tenoch y Ana hablan mientras tienen sexo y se prometen todo lo que no van a cumplir. Esta mentira compartida propone una lista de estereotipos que engloban las amenazas de la virilidad de Tenoch, por eso le pide a Ana una fidelidad que ambos saben imposible: le dice “no le vayas a poner con ningún italiano, ni con ningún gringo mochiludo, ni con un francesito puto, ni con un mexicanito huarachudo de esos que venden collares en la Costa Azul, con nadie”. Y al unísono dicen: “No me voy a coger a ningún chino, ni a un brasileño, argentino, alemán, polaco, irlandés, ni a un indio de Guasave”, “ni a tu padre...” dice Ana. Tenoch se ríe nervioso. Esta frase en medio del fragor sexual avisa que en el deseo no hay límites, que nadie responde por nada. Prometer no empobrece, ni limita las prácticas. Y en ausencia de la honestidad, las relaciones sociales y sexuales están basadas en una supuesta lealtad, pero también se deja claro que el único pacto que no se debe romper es el del silencio.

De ahí que la boca en la película tenga protagonismo: aquello que dices te hará daño. Luisa Cortés (Maribel Verdú) conquista al par de críos, como ella los llamará luego, por su boca. Ellos, dueños de todas sus inseguridades, inventan una playa mejor que Puerto Escondido, llena ya de “huarachudos fresitas y gente de cuarta” para figurarle a Luisa un paraíso personal “Boca del Cielo”, un invento que resultará ser verdadero, aludiendo a que los sueños se convierten en realidad, no siempre del modo que uno los supone.

Por la boca sale el insulto “pinche naco”, “me cogí a tu novia”, “y tu mamá también”. Las peleas son verbales, los desencuentros son físicos. La boca de la verdad, esa figura temible de los antiguos romanos, se aparece en la cinta por medio de la referencia a

tener que contar lo que no se debió decir nunca. Nótese por ejemplo que quien habla libremente de qué imagina o qué le gusta en el sexo es Luisa, la extranjera y liberal, no ellos los pudorosos que alardean pero ignoran los “secretos” del cuerpo femenino.

El poder de la boca sobria es pesado, casi sagrado. Sobrios, ellos discuten y se reclaman, piden la verdad y se la escatiman. En la borrachera, en cambio, se brinda por el clítoris, por la mamada, por la vida. En diferentes momentos, cada uno, Luisa, Tenoch o Julio, irán revelando verbalmente su verdad. La metáfora visual de esta oralidad liberadora es el beso. Nadie se hace gay por un beso; un beso no cambia nada, solo es un aviso de que en esta sociedad se puede descubrir o sentir algo sin que haya giros dramáticos, ni revelaciones pues pronto la vuelta a la rutina silenciará todo de nuevo. El beso de Tenoch y Julio será con el tiempo como el beso del sistema político con la alternancia política.

Luego de la cruda moral, tras la famosa noche en que “algo” pasa, el tiempo se encarga de acomodarlo todo en su lugar: el del silencio cómplice. La cinta clasificación C, para adultos, podría haber sido más didáctica para los más jóvenes votantes del inicio del siglo veintiuno mexicano pues ya advertía que los cambios de mando son solo una continuación de la hegemonía patriarcal, que se vale del mencionado silencio para sostenerse.

Antes hemos dicho que la cinta se basa en una representación estereotípica de la sociedad mexicana. Una madre francesa es liberal con la sexualidad de su hija, una madre mexicana y rica se dedica al esoterismo, una madre psicóloga lacaniana verá bien la relación inocente entre su hija y alguien más pobre; una madre secretaria se conoce por su casa descuidada. Los padres o son recelosos, o son idealistas o son corruptos. Para cada hijo reprimido, hay una madre asfixiante; para cada novia decente hay un galán estudioso; para cada enferma terminal, hay un escape paliativo.

Así, entendemos que la sociedad representada se balancea de acuerdo con el poder de lo masculino sobre todo lo demás: personas, espacio, tiempo. La metáfora visual de la cinta, su capacidad de contar con las imágenes, presenta el poder de los hombres en el ruedo de un jaripeo que sirve de escenario de una boda de alta sociedad. En torno a un escarceo teatralizado de virilidad en forma de charros, caballos, mariachis, guaruras armados, secretarios, ministros y el Presidente, la sociedad da vueltas, gira en torno a la oportunidad de acercarse al poder. En esa puesta en escena de roles de masculinidad —el mesero, el invitado, el guardaespaldas, el Presidente— los jóvenes aparentemente más libres, dan lugar al guion social de la conquista de la mujer del prójimo, solo que aquello que inicia como una burla a Alejandro Montes de Oca (Juan Carlos Remolina), Jano, el primo de Tenoch, termina como una afrenta. ¿Cómo organizar entonces estos procedimientos de conquista, de amistad y de deseo?

El cuerpo es el pretexto de la organización temporal de la vida de estos dos jóvenes que pasan los días fantaseando con una sexualidad centrada en el pene —lo masturban, lo miden, lo describen, lo imaginan en el cuerpo de otras—, se comparan amistosamente y traducen su deseo en la agresión mutua que termina siendo una forma cordial del comunicación homo social. La violencia late bajo el silencio, por eso el contacto físico en la cinta siempre es violento porque se da casi siempre entre silencios.

Por esta ausencia de palabra o silencio podemos implicar también la naturalización de las conductas violentas simbólicamente. Recordemos el silencio que acompaña el largo recorrido de Leodegaria, la nana de Tenoch, visto como rutina cuando ella se desplaza por la inmensa soledad lujosa de la mansión para llevarle comida mientras él hace nada, no atiende el teléfono, no la mira, no la saluda cuando atiende la llamada de

Luisa que cambiará todo. En cambio, cuando Tenoch llama a Julio, otro recorrido por el espacio —este desordenado y saturado por la molicie, nos revela que Julio se desveló haciendo nada, que vive en un espacio sin atención femenina, mucho más modesto y abigarrado.

La rutina de los amigos se rompe por una falta al código del silencio masculino, la de Jano que le confiesa a Luisa una infidelidad “me acosté con otro”, le dice. La infidelidad de uno es la felicidad de otro. Luisa decide activar la invitación de los críos y se lanza a un viaje para salir de su mundo, pero sin abandonar nunca el espacio en que lo heteronormado —recuérdese las melodramáticas llamadas telefónicas a Jano— lo domina todo y la irá aislando, excluyendo hasta literalmente arrojarla a la orilla (la costa) de la realidad.

Ella romperá el equilibrio de la pareja masculina y será incapaz de devolverlo, pues su presencia desata la boca de la verdad: lo dicho no puede volver al pasado, si acaso podrá quedar disimulado o negado en el porvenir. Veamos por qué sucede así.

### **Masculinidades hegemónicas**

Podemos definir masculinidades hegemónicas como aquellas ideologías que privilegian a algunos hombres al asociarlos con ciertas formas de poder. Las masculinidades hegemónicas definen formas de “ser hombre” y simultáneamente marcan estilos masculinos como inadecuados o inferiores, equivalentes a las variantes subordinadas que menciona Connell (1987). En este mismo sentido, siguiendo a Connell, definimos “dividendo patriarcal” como el conjunto de ventajas que acumuladamente benefician a los hombres en comparación con las mujeres —y nosotros agregaríamos que benefician a ciertos hombres en comparación con ciertos otros—, en virtud de relaciones económicas —salario, oportunidades—, sociales, movilidad, ocupación, acceso a la educación, etc. La “masculinidad hegemónica” se refiere a la forma de masculinidad dominante y culturalmente autorizada y que a su vez determina lo que se puede o no, lo que se vale o no como “propia mente masculino” (Connell, 2005). En la cinta, esos dividendos son las novias de los protagonistas, el acceso al club deportivo, el negar importancia de la nana, el dejarse cuidar, el no hablar de lo que pasa a su alrededor.

Son justamente los dividendos patriarcales, las ganancias que todos obtienen por sostener o mantener el sistema de exclusión o de inclusión condicionada, lo que se presenta en la sociedad mexicana representada en la película. Los jóvenes pueden pretender ser sexualmente activos y exitosos, pero eso no implica que tengan la más mínima pericia o conocimiento del placer como algo recíproco. Los alardes sobre la virilidad, el albur como el sucedido en la escena en que están en la ducha y Tenoch habla de la verga de Julio que parece monje con capucha, y éste contesta “pues siéntate para que te confiese”, o la aparición —por primera vez, que yo sepa, en el cine mexicano comercial— del semen pero no del pene, nos confiesa que la mirada de la cinta, aunque pareciera atrevida, es en realidad muy conservadora: se habla, se alude, se supone, pero nunca se presenta el deseo masculino homo social como tal, en cambio, como es costumbre en las cintas hechas desde el *male gaze*, el cuerpo masculino es tratado con más pudor que el femenino: vemos más tiempo a cuadro los pechos femeninos que la genitalia masculina.

La cantidad de cuerpo que se ve en una cinta en la que supuestamente se aborda con más libertad el tema homo social, queda limitado a una justificación pudorosa.

El cuerpo que se muestra está en relación con la importancia que se le da a ese rol en la representación. Los jóvenes aparecen dos veces nadando, sus cuerpos están representados en la acción deportiva y también en el coito de manera análoga: muestran los glúteos, pero nunca el pene.

Las novias en cambio muestran la zona púbica. No es menor este dato en una cinta en que se muestra con más detalle la escena de cómo enrollar un churro, cómo sujetarlo, dónde y cómo fumar mariguana, pero se escamotea el tiempo en pantalla a la auto estimulación del cuerpo femenino ni se muestra la imagen completa del trío en que dos hombres se besan mientras son estimulados oralmente. Justamente la ausencia del cuerpo de la mujer en esa escena desbalancea la hegemonía del cuerpo masculino y nos parece el momento más interesante de la cinta. Si alguien no conoce la historia y entrara a ella en ese momento, la podría leer más cómodamente como una historia gay o *queer* sin mayores complicaciones. Es justamente el involucramiento narrativo de ese instante lo que evidencia la hegemonía masculina que lo domina todo en el universo de la cinta. Connell y Messerschmidt (2005) reconocen que

la masculinidad hegemónica no puede entenderse como una visión unidimensional de la jerarquía y las características de género, sino que forma parte de las luchas sociales en las que las masculinidades subordinadas influyen en las formas dominantes y a menudo conviven con ellas” (citado en Carabí y Armengol, 2015: 9).

Delimitar la masculinidad hegemónica incita contradicciones y no se puede simplificar optimistamente como lo “otro” contrario y sustituible con masculinidades “alternativas” que subsanen las fallas o abusos de aquella.

La amplia línea de estudios que consideran que hay “subjetividades masculinas que cuestionan las categorías de género dominantes y contempla contextos específicos en lo que resulta más probable la aparición de prácticas masculinas positivas” (Carabí y Armengol, 2015: 11) han definido que esta masculinidad se aprende, se mantiene en un grupo determinado y se naturaliza cuando no se la cuestiona y se la protege desde el silencio, desde la pasividad o la indiferencia de aquellos quienes gozan de sus privilegios.

Por eso consideramos que la cinta con todo lo que muestra, aun con el énfasis puesto en una liquidez de las identidades, insiste en que todo ha sido una fuga, un desliz en la sobriedad de los protagonistas. El viaje para ellos es una desviación de sus itinerarios marcados por lo social, para Luisa, en cambio, el viaje sigue con su muerte. Vemos aquí otra dimensión en que lo masculino hegemónico minimiza la presencia del enfoque desde la sensación femenina de la vida.

Cuando Luisa ingresa al mar, en la última escena en que la vemos, el narrador agrega: “Luisa dijo que la vida es como la espuma y que por eso hay que darse como el mar”, un enigma que esconde una versión de qué fue para ella este viaje. Luisa sufre una enfermedad que la re educa rápidamente, por eso accede al viaje. Mientras que para ellos, la educación fundamental tiende a inculcar unas maneras de manejar el cuerpo:

Tal o cual de sus partes (del cuerpo) la mano derecha, masculina, o la mano izquierda femenina, las formas de caminar, de llevar la cabeza, o la mirada, frontal, a los ojos, o, por el contrario, a los pies, etc.) que contienen nuestra ética, una política y una cosmogonía. Toda nuestra ética, por no mencionar nuestra estética, reside en un sistema de adjetivos cardinales, alto/bajo, recto/torcido, rígido/flexible, abierto/cerrado, etc. de los que una buena parte indica unas posiciones o disposiciones del cuerpo, o alguna de sus partes; por ejemplo, la “frente alta”, la “cabeza baja” (Bourdieu, 2007: 42).

Consideramos que la cinta repite esta educación construida por los adjetivos que usamos para definir a los personajes — ‘naco’, ‘fresa’, ‘guarachudo’, ‘puta’, ‘putito’, ‘puñales’ — y la estética de la que habla Bourdieu acude a sostener una representación por estereotipos sociales, de roles de género, en la que se comprende el mundo como si fuera natural y no el resultado de una educación, de una formación lenta y consistente en la que todos intervenimos, a la que todos aportamos cuando no somos capaces de discutirla.

Tómese por ejemplo las reacciones de Tenoch primero y de Julio después cuando dicen que se acostaron con la novia del otro. En la masculinidad hegemónica antes referida, el honor está depositado en el cuerpo de la mujer, que es propiedad inequívoca de un solo hombre, el dominante. Así, cualquier asunto que pase con ese cuerpo no puede pasar sino como una afrenta al hombre que cree poseerlo. La rabia verbal, los golpes físicos son el preámbulo de tortura mental mayor: el tener que pedirle al otro que cuente cómo fue la experiencia de la traición: qué traía puesto ella, dónde fue, cuántas veces fue, si le gustó o no. Julio no quiere decir “esta boca es mía” y termina diciendo todo, abrirse es el signo de debilidad en estas masculinidades que no llevan bien la condición del cuerpo agujereado que deja escapar libremente otras sustancias: flatulencias, orina, semen, pero no palabras sobrias que revelen una verdad. (Sagarra 2014). Recuérdese que el accidente que sucede cuando Luisa pregunta si alguna vez se han dejado tocar el culo, la palabra se grita y justo ahí ocurre la pinchadura de la llanta. Esa parada en el camino provoca el enfrentamiento de Tenoch con la visión femenina que lo revisa, enfrentándolo con él mismo primero y luego con Julio.

Las aperturas, las netas sobrias, son peligrosas en este mundo de silencios convenidos. En este juego verbal, cuando se rompe el silencio al abrir la boca, cada respuesta es un triunfo para el agresor y una herida más para el ofendido. En esta dinámica la mujer, la agraviada, no es un cuerpo sintiente con agencia para el placer. Las mujeres no importan, es a ellos a quienes su infidelidad les ha chingado todo: “la confianza, la amistad, a mí”, como le reclama Tenoch a Julio.

La masculinidad hegemónica en que viven y han sido educados les impide reconocer que el otro pueda ser atractivo para la respectiva novia “traidora”, porque en el fondo como lo muestra la cinta, esa verdad no se puede razonar, sólo se experimenta para ambos jóvenes como algo físico, por ejemplo, nos dice el narrador:

Julio no podía explicar lo que sentía, sabía que no era furia. Esa punzada justo arriba del estómago sólo la había sentido una vez a los ocho años de edad cuando una noche se despertó con sed, fue a la cocina y sorprendió a la madre con su padrino en la sala de su casa. Julio se retiró en silencio;

y en el otro caso de:

Tenoch sólo había sentido esa punzada justo arriba del estómago a los once años de edad cuando vio fotografiado a su padre en un periódico que lo involucraba en un fraude de importación de maíz contaminado. Y tuvieron que salir del país. No preguntó nada cuando se tuvieron que ir a vivir a Vancouver por ocho meses.

La traición amorosa que experimentan cuando una imagen se cae duele, pero se sufre en silencio, de ahí que hablar (o besar) sean paliativos para esa cicatriz en la educación sentimental. En el otro extremo, lejos de esta masculinidad hegemónica que impide enfrentar los sentimientos que provoca la decepción de una forma que no sea la violencia verbal, física o el silencio encubridor, tenemos la elocuencia liberadora de Luisa, quien puede hablar de qué quiere, qué siente, qué le gusta hacer con su cuerpo.

### En los márgenes

En lo que en nuestro punto de vista es el clímax de esta cuestión decir o no decir la verdad, de romper o no el pacto de silencio que mantiene junta la precaria salud mental de los machos representados, Julio, el agresor, enfurece porque Tenoch, el ofendido, le revela que se ha acosado con Cecilia. Ya están a mano, nada de lo que vimos antes es verdad. Vuelta al inicio: no son amigos, son rivales; ¿entonces qué se reclaman? Sea la traición de ellos por las mujeres o a ellos por ellos mismos, el mundo no será el mismo. Y detrás de este “honor” que se defiende está el inconfesado deseo de que el otro les sea fiel y les corresponda, o sea el amor en una de sus más complicadas formas, la amistad. No el ser gay, ese ya no es el drama en el México de la transición, sino el no ser leal, ese es problema. Porque la lealtad es más trascendente que el deseo, más delicada y más difícil de reparar.

Luisa explica el meollo de la historia cuando en medio del ataque de rabia de Julio éste la empuja. Mientras baja sus cosas del auto, ella les grita:

Iros a tomar por culo, iros a la mierda, gilipollas, pensé que erais distintos, pero sois las mismas bestias, qué manifiesto, ni qué charolastras de mierda, si ni siquiera respetáis vuestros propios mandamientos, se la pasan como todos los tíos marcando territorio y dándose de hostias, cuando lo único que os gustaría sería follar el uno con el otro. Es lo que os gustaría. Qué más da que os hubieses acostado con la novia del otro, con lo rápido que os corréis los dos.

Y se aleja caminando. Ellos, atónitos, dudan entre seguirla o terminar la discusión. Resuelven pedirse perdón de rodillas, en una cómica y patética muestra de la performatividad de los roles de género en la sociedad en la que viven, Tenoch se arrodilla y le dice: “Julio te pido perdón por haberme cogido a tu novia” con lo cual, al verbalizarlo, reactiva el insulto pues vuelve al romper el código del silencio. La disculpa es afrenta, porque la palabra reactiva el acto.

Salen tras Luisa y le prometen que todo será en sus términos si vuelve con ellos. Luisa entonces da su decálogo: ella lo dicta, enumerando cada petición, entre lo que declara es que ella no hará nada, que se asoleará en pelotas, que querrá estar sola, que ellos cocinarán. Como cierre de paréntesis de todos los roles de género que ha asumido en su vida pide, que al llegar al margen, la playa, su vida sea otra, por lo menos el tiempo que le quede. Ellos, con tal de ganarla, aceptan.

La boca de la verdad hace de nuevo su aparición para ajustar cuentas con la cultura hegemónica masculina que oculta significados en la violencia cotidiana, en la que se velan sentimientos empozados que no se pueden articular con los dichos, pero que se cuentan con golpes. La reconciliación de los amigos, impulsada sólo por el temor a perderla, es momentánea. A partir de ahí, hay un pacto entre los tres: nada será igual,

pero disfrutarán mientras dure el idilio. La fotografía de, Emmanuel Lubezki retrata con lúdica sensualidad el recreo de los cuerpos. Dos hombres se unen para atraer y complacer a una mujer que les cuestionará sin decir más, su relación, que los enfrentará como con su espejo.

Alfonso Cuarón resuelve esta situación dramática, dos hombres en pos de una mujer, trío en la playa, con más tino y honestidad que como sucede en al menos dos intentos melodramáticos anteriores que recordamos aquí, ambas del mismo director; *La red* (Emilio Fernández, 1953) con Rossana Podestá, Crox Alvarado y Armando Silvestre, con fotografía de Alex Phillips; y *Erótica* (Emilio Fernández, 1979) con Rebeca Silva, Jaime Moreno y Jorge Rivero, con fotografía de Daniel López. Merece otro análisis aparte la fotografía de los paisajes tropicales y de los cuerpos normados y contenidos, exhibidos en equilibrio el masculino y el femenino, reprimidos todos por los sentimientos con el marco de una playa que supone la naturaleza tropical en la que se da libertad al deseo. En ambas cintas como en la que nos ocupa, la muerte cobra los períodos del placer.

La sutil ironía de los nombres de los personajes en la película aluden la ironía con la que aborda este tema historia: que la grandilocuencia del pasado pende siempre de la condición presente de las personas: Luisa Cortés, una española, conquistó a Julio Zapata y a Tenoch Iturbide, hijo de Silvia Allende de Iturbide (Diana Bracho) y de Miguel Iturbide (Emilio Echeverría).

Alfonso Cuarón emplaza la historia en un momento sin duda significativo: el cambio del siglo, el cambio de régimen político, la deseada alternancia, la tensión por el nuevo tiempo de la sociedad en que el neoliberalismo amenaza la vida de los pescadores, que serán expulsados de sus aguas y convertidos en trabajadores de una transnacional.

*Y tu mamá también* ofrece una variedad de posibilidades de leer la complicada negociación de la sexualidad de los jóvenes que atraviesan, arriesgando mucho, un camino incierto. La cinta dibuja que el presente, la cercanía del otro, no será nunca apreciada plenamente porque se ignora mucho de los condicionantes que nos limitan. Como el paisaje afuera del auto, lleno de preguntas sin respuestas, el presente se deja atrás pronto, se va acumulando lo ignorado que amenaza a cada siguiente paso.

Consideramos que en representación cinematográfica del género de los personajes de una historia no es solo el relato lo que anima el impacto que ésta puede producir en el espectador. De una manera económica, los temas que fundan los atavismos son expuestos y de alguna manera cuestionados. La madre que es el recurso sacralizado de la masculinidad hegemónica aquí comentada con tono irónico, es en esta entrega un hito más en una conquista interminable que siempre estará orillando a quienes colaboran en ella a la más grande soledad. La madre a la que alude el título de la película, es la madre patria a la que la historia le puede espetar el título de la película. La historia acaba con otro conflicto por desarrollar: la vida adulta de dos jóvenes separados irremediablemente por su propia incapacidad de comunicar lo que sienten, porque no tienen el valor de enfrentar que la personalidad es un interminable *road movie*, en el que el viaje es lo que nos demuestra que cambiamos siempre.

## Bibliografía:

- Bourdieu, P. (2007). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, col. Argumentos.
- Carabí, Á. & Armengol, J. (eds.) (2015). *Masculinidades alternativas en el mundo de hoy*. Barcelona: Icaria, col. Mujeres y Culturas.
- Connell, R. W. (1997). La organización social de la masculinidad. En: Valdés, T. & Olavarría, J.(Eds.), *Masculinidad/es: poder y crisis*. Cap.2., 31-48. Santiago: Ediciones de las Mujeres no. 24. ISIS/ FLACSO. Recuperado de <http://cholonoautas.edu.pe>
- Connell, R. W. (2005), *Masculinities*, Cambridge, UK: Polity Press.
- Connell, R. W. & Messerschmidt, J.W. (2005) "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept". *Gender and Society*.19(6), 829-859. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/2764085>
- Franco Reyes, Salvador. (2001). "Y tu mamá también rompe récord en taquilla". *El Universal*. Martes 21 de junio de 2001. Secciones. Espectáculos. Disponible en <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/22365.html>. Recuperado 27 de septiembre de 2020.
- Gutman, M. A. (2003) Cultural History of Mexican Machos and Hombres. En A. Lugo & Maurer B. (Eds.) *Gender Matters. Rereading Michelle Z. Rosaldo*. Ann Harbor: The University of Michigan Press.
- Segarra, M. (2014). *Teoría de los cuerpos agujerados*. Madrid: Melusina.





# El deseo es una pregunta cuya respuesta no existe

*Sin destino* (Leopoldo Laborde, 2002)

*José Manuel Cuéllar Moreno<sup>1</sup>*

## **Ficha Técnica:**

-Película: Sin destino.

-Director: Leopoldo Laborde.

-Año: 2002.

-Duración: 97 min.

-Productor: Gloria Ruiz, Leopoldo Laborde.

-Casa productora: Omicron Films.

-Guión: Leopoldo Laborde.

-Fotografía: Jorge Rubio.

-Música: Encefálistis.

-Reparto: Roberto Cobo (Sebastián), Francisco Rey (Fran), David Valdez (David), Mariana Gajá (Angélica), Silvia Vilchis (Perla).

-Género cinematográfico: drama

-Sinopsis: El joven Fran malvive en las calles de la Ciudad de México prostituyéndose con hombres. Mientras, un viejo pederasta lo acosa para que reinicien la relación que ambos sostuvieron años atrás (Filmaffinity).

## **La mirada pederasta**

Para Jean-Paul Sartre el homosexual no nace, se hace. Éste fue uno de sus pleitos con Jean Genet. “El homosexual tiene a menudo un intolerable sentimiento de culpabilidad, y su existencia entera se determina con relación a ese sentimiento” (Sartre 2013: 115). Sartre, enemigo de cualquier determinismo y de cualquier etiqueta, abogaría en la actualidad por la disolución del binomio homosexual-heterosexual. La realidad humana tiene un carácter “singular e irreductible”. Lo mismo podría decirse de sus prácticas sexuales y afectivas. La noción de “género performativo” de Judith Butler (1990) abreva en última instancia de Sartre, para quien la condición humana (cualquier condición, incluyendo el género) está “hecha de pura ceremonia”. Para el filósofo francés, el “orgullo” no basta. A este momento contestatario, de autoafirmación y lucha, habría de seguirle la “responsabilidad” y la “libertad” (el momento creativo).

---

<sup>1</sup> Maestro en Filosofía de la Cultura por la UNAM y en Filosofía Contemporánea por la Universidad de Barcelona. Autor de *La Revolución inconclusa*. La filosofía de Emilio Uranga, artífice oculto del PRI (Ariel, 2018) y de las novelas *El caso de Armando Huerta* (Premio Nacional Luis Arturo Ramos, 2009) y *Ciudademéxico* (Premio Nacional José Revueltas, 2014). Colaborador en revista *Siempre!* y *Expansión*.

Fran (Francisco Rey), el protagonista de *Sin destino* (Leopoldo Laborde, 2002), difícilmente podría catalogarse como homosexual. Por encima de la culpa, precediéndola, se encuentra el vacío del hambre. Ésta parece ser la nota que mejor lo define: un escozor en las vísceras que nunca se aplaca (y que queda irónicamente subrayado por la camiseta que viste en varias escenas y en que se lee la palabra “Gula”). La sexualidad –ese ámbito, personal y clínico, en que se desarrollan las neurosis y otros padecimientos relacionados con la gestión de la libido– es a menudo un lujo, una prebenda de los potentados. Los hambrientos, en sentido estricto, carecen de sexualidad. El placer no lo viven como un delicado juego de satisfacciones y represiones, sino como una secreción desenfadada, algo que se hace, que se ejercita, pero que no compromete la existencia entera ni acarrea consecuencias morales. Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Luis Cernuda sostuvieron romances –si no es que se enamoraron– de boleros, choferes, lancheros. Les habrá fascinado la fogosidad y la plasticidad de estos hombretones libres, sin nada de qué enorgullecerse y sin nada de qué responsabilizarse. El amor –sobre todo el licencioso– se origina con una mirada fugaz, un roce y un cuerpo interrogante, sólo que el deseo –escribió Cernuda con tremenda lucidez– “es una pregunta cuya respuesta nadie sabe, una pregunta cuya respuesta no existe, una hoja cuya rama no existe, un mundo cuyo cielo no existe” (Cernuda 1931). Quizá fue este espectáculo del deseo en su estado bruto de inconclusión y desarraigo el que cautivó a los tres –y a otros muchos– poetas.

Fran no es homosexual. No participa de esa ardua ceremonia que involucra la culpa y los conflictos de género. No tiene ningún empacho en declarar, en voz alta, su oficio: se prostituye porque tiene hambre. En esto se parece a Jean Genet: dos jóvenes y “pálidos delincuentes” (la palidez no es accidental: se explicará enseguida) que deambulan por los lugares más sórdidos, de Barcelona, de la Ciudad de México, ofreciendo al mercado lo único de lo que son realmente poseedores: su pellejo vivo. Sólo que Fran, a diferencia de Genet, no tiene la menor preocupación por transfigurar el vicio, la injuria y el crimen en una ofrenda preciosa y casi sagrada. Es la diferencia que media entre un artista, que logra ganar para sí una instancia salvífica y trascendente, y una víctima de su situación o de su facticidad (para usar la jerga sartreana).

Esto que hemos dicho de la sexualidad también podría predicarse de la adolescencia. No todos disfrutaban del tiempo y del espacio para vivir una fase de transiciones, despertares y punzadas. Fran era limpiaparabrisas, un niño de la calle, y en la calle se madura de golpe, de un día para otro. A los nueve años tuvo la mala suerte de caer en el campo de visión de Sebastián (Roberto Cobo). Las escenas que siguen son descarnadas. El director no nos ahorra ningún detalle. Vemos a este señor de mirada turbia desnudar al niño entre jalones y palabras falsamente tiernas. Las quejas de Fran –tiene tan sólo 9 años!– son inútiles. Sebastián lo coloca contra un telón y comienza a fotografiarlo con morbosos deleite. Si la mirada del otro siempre tiene algo de terrible –el otro nos ve y nos juzga, nos cosifica–, la mirada impersonal de un lente fotográfico resulta insoportable. Tiene la facultad, este lente, de fijarnos en una imagen estática y de reducirnos a indefensos depositarios de una cantidad potencialmente infinita de miradas. Fran, de niño de la calle, pasa a ser algo menos que una cosa por culpa de Sebastián y de su lente hambriento. El trauma de la humillación estará condenado a repetirse por partida doble: en cada mirada pederasta que se pose en la foto y en la vida del propio Fran, que ha aprendido –a fuerza de retortijones de estómago y de otros muchos sebastianes– que la realidad toda se agota en su cuerpo y que este cuerpo no es más que una moneda de cambio. No se nos muestra ningún otro rasgo de Fran. Quizá no haya nada digno de

mención, más allá de su oficio mendicante de prostituto y su necesidad de chochos y coca. No se nos dice nada de sus padres. Hay que suponerlo huérfano. Sabemos que habita en la Ciudad de México, pero difícilmente podríamos precisar la calle o la colonia. Su vida discurre en azoteas, en baños públicos, en banquetas, en edificios ruinosos. Los escenarios son intercambiables y sirven de correlato a ese no-lugar o intersticio en que se desenvuelve –en que zozobra– la existencia de Fran. No es nada, no es nadie. Está a un pelo de no existir. Estamos ante un personaje esquemático, sin redondeces ni facetas. Si algo lo mantiene en pie, es la pulsión muy básica de preservación (el *conatus essendi* de Spinoza). “El homosexual reconoce sus faltas –prosigue Sartre–, pero lucha con todas sus fuerzas contra la aplastante perspectiva de que sus errores le constituyan un *destino*. No quiere dejarse considerar como una cosa; tiene la oscura y fuerte comprensión de que un homosexual no es homosexual como esta mesa es mesa” (116).

En resumen, Fran ni es homosexual ni es adolescente, a pesar de que mantiene relaciones sexuales con hombres y a pesar de que frisa los 18 años (quizá menos). Sus determinaciones son otras: el hambre omnipotente, la adicción (pero en segundo plano: si se droga, es sólo para olvidarse de comer) y el desamparo, que no viene a ser lo mismo que la soledad. Más aún: el desamparo –la frugalidad en el comer, el no tener dónde dormir, el no tener a quién agradecerle, ni a la Virgen– le ahorra el penoso dolor de la autognosis. Las raras veces que experimenta una especie de recogimiento solitario, lo asalta el recuerdo terrorífico de Sebastián. La memoria y el llanto también constituyen un lujo.

### La dialéctica de lo abierto y lo cerrado

Cosa curiosa: en México la homosexualidad siempre ha sido aceptada, pero con una importantísima condición: tiene que ir cargada de ferocidad, por no decir de furia. En otras palabras, sólo el agente activo de la relación sexual merece la tolerancia y la indulgencia. El homosexual “respetable” es una suerte de violador. Posee, no es poseído. Sin este desfogue de agresividad, sin esta rajadura –a veces literal– que inflige sobre un joto, el hombre se precipita en la ignominia. Todo esto lo supo ver Octavio Paz en 1950: “Sobre él [el agente pasivo] caen las burlas y escarnios de los espectadores... Como en el caso de las relaciones heterosexuales, lo importante es ‘no abrirse’ y, simultáneamente, rajar, herir al contrario” (Paz 2017: 183). Se ha dicho, más de una vez, que el macho mexicano, con su obsesión por las pistolas enhiestas y por las cantinas –un espacio exclusivo de varones donde reinan los albuces picantes y la lubricidad–, es ya una modalidad, si bien latente, del homosexualismo. En ese mismo año de 1950, por cierto, se estrenó *Los olvidados* (Luis Buñuel), película con que un joven Roberto Cobo cobraría notoriedad. Puede extenderse un arco que vaya de 1950, de ese Roberto Cobo de mirada prístina, a 2002, su última aparición en el cine. En medio y en el punto más alto de esa curva se encontraría *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1978). Las tres películas se rigen por la “dialéctica de lo abierto y lo cerrado” descrita por Paz, donde lo abierto es lo inerte, lo pasivo, frente a lo activo y lo agresivo: una dialéctica que no es exactamente la del amo y la del esclavo, sino la de alguien que chinga, que desgarrar, que es un chingón, y la de alguien que es chingado, alguien que se chinga. Fran es un rajado. Podrá no ser homosexual ni adolescente, pero sí es un *puto*. No hay cosa más despreciable ni más abyecta. El puto “afloja las tepalcuanas” (una frase que se deja oír en la película). Las tepalcuanas son las nalgas. Es un vocablo que viene del

náhuatl *tlacual*, que se traduce como “comer”. *Tepalcuana* es el que come con voracidad. Aparece, de nueva cuenta, la alusión a la gula y a la dialéctica libidinal de devorar y ser devorado.

El único amigo de Fran (David Valdez) no soporta las *puterías*. En un intento por salvar a Fran de la deshonra y por iniciarlo en los misterios de la masculinidad, pide ayuda a una muchacha cuya principal virtud es la de no tener tapujos. Esta Diotima (Silvia Vilchis) de escasos años pero de sabiduría insondable se presenta a Fran como la encarnación del hermetismo femenino, un enigma que hay que quebrantar. Miles de jóvenes mexicanos, conducidos por un amigo o por su propio padre, han enfrentado una prueba iniciática parecida a manos de una puta, que en esos instantes solemnes dejar de serlo para vestirse con la autoridad de un sumo pontífice. Ella es la que sabe, la que se brinda como ofrenda propiciatoria, la que susurra un secreto antiquísimo, la que otorgará al neófito –si todo sale bien, si el neófito sigue las indicaciones– el valioso don de chingar.

Fran no termina de cruzar el umbral. En el momento justo de la penetración ocurre algo inesperado: se ve a sí mismo en ella. Esta confusión lo llena de pavor. Ha experimentado fugazmente la sensación de violarse a sí mismo. Difícilmente podría imaginarse una sensación más desquiciante y más surrealista. Diotima-Perla lo abraza con gestos dulces, se transforma en el cálido regazo de una madre, pero el destino de Fran está sellado. No se comprende de inmediato la hondura de esta prueba fallida. ¿Qué puede significar que un horizonte se cierre para Fran? Un horizonte de por sí estrecho y neblinoso. No tener destino es no tener derrotero. Sin expectativas, sin un futuro que horadar, sin norte, sin una razón de ser, sin la capacidad de urdir planes y hacer proyecciones, la libertad de Fran –una pulsión hambrienta– no tendrá más remedio que enroscarse sobre sí misma. Es cuestión de tiempo para que se produzca el estallido.

Otros dos encuentros determinan el sin-destino de Fran: el encuentro, de azotea a azotea, con una güerita de belleza despampanante y el reencuentro, en un puesto de tortas, con Sebastián. La fuerte atracción que Fran siente por la güerita es tanto una afirmación de su virilidad como una negación –aun otra– de su condición humana. No hay duda de que no es joto: la chava se le presenta en sueños revestida de significación erótica. El amanecer trae consigo la triste verdad de que él no tiene ningún derecho a cortejarla y mucho menos a hacerla su novia. Le dirige unas palabras torpes, pero, para su sorpresa, la güerita –que se llama Angélica– responde con una risa promisoría. “Ya se me hizo con la chavita ésta.” Enseguida sobreviene una interrogante. “¿A dónde la invito a salir? ¿Qué le digo?” Fran desconoce las fórmulas del amor. Se halla de pronto ante una materia extraña y viscosa. Opta por la única salida que le resulta familiar: un chochito (posiblemente flunitrazepam) que “pone cabronas a las viejas, las pone calientes”.

El reencuentro con Sebastián toma lugar en las inmediaciones del Cine Teresa, en Eje Central, un lugar histórico de *cruising* (recuérdese el “Nocturno de San Juan” de Villaurrutia: la avenida San Juan de Letrán-Eje Lázaro Cárdenas es una larga pasarela “en que cazadores furtivos, en la sombra de algún pasaje, con su cara de muertos vivos incuban un turbio chantaje”). Juntos, Fran y Sebastián caminan hasta el Caballito de Tolsá, en Tacuba. El “cazador furtivo”, con “su cara de muerto vivo”, se descose en halagos. “Ni te imaginas lo que he llorado por ti”, le dice a Fran. “Siempre te amé porque fuiste el único para mí. Nunca hubo otro como tú. Tu cuerpo, tus ojos, tus brazos, tu espalda.” Es el cuadro de un sátiro seduciendo a un efebo. “Vente a vivir conmigo,

nada te faltará.” Fran desvía el rostro para no recibir los besos de su antiguo amante y explotador. Este solo gesto de rechazo basta para despertar la cólera –siempre a flor de piel– de Sebastián: le asesta un puñetazo a Fran, a su “Francito”, que se pone en pie de un salto y echa a correr. “Maldito escuincle de mierda –alcanza a gritarle–. Pues quién te crees que eres. Vales para una chingada.”

### ¡Y nada nos detiene, nada!

Los siguientes encuentros –entre Fran y Sebastián, entre Fran y Angélica– serán catastróficos. Fran vuelve al departamento de Sebastián con la cabeza gacha y con una mirada dócil. “¿Quieres tomarme fotos?” Sebastián se relame los labios. “Sabía que volverías a mí.” Los vemos desnudos en el baño. Fran recibe las caricias y las palabras almibaradas de Sebastián con desprecio mal disimulado. “Pensé que jamás te volvería a ver... No estaba en disposición de morirme si no te volvía a ver... Dime qué has hecho este tiempo, dime que me extrañabas... Dime por favor si alguna vez me tuviste en tus sueños.” Este soliloquio de amante despechado adquiere un tono perverso en boca de Sebastián.

Llega por el fin el anunciado momento –el hiato existencial– en que este no-homosexual y no-adolescente, este puto famélico y sin porvenir, se convierte en un asesino. “Mirad –escribe Nietzsche–, el pálido delincuente ha inclinado la cabeza: en sus ojos habla el gran desprecio. ‘Mi yo es algo que debe ser superado: mi yo es para mí el gran desprecio del hombre: así dicen esos ojos’ (Nietzsche 1997: 70). No es ninguna casualidad que este pasaje de *Así habló Zaratustra* se cite al final de la película, justo antes de los créditos. ¿Se trata de una conclusión, de una clave? Probablemente no. En las palabras graves de Zaratustra hallamos, a lo sumo, un atisbo de esperanza, “un pretil junto a la corriente”. ¿Qué pasó en el alma de este “pálido delincuente” mientras mataba a puños a Sebastián? “Su alma quería sangre –continúa Zaratustra-Nietzsche–, no robo: ¡él estaba sediento de la felicidad del cuchillo!” (71). Quizá lo que sufría y codiciaba Fran no era otra que un “placer asesino” a secas, entendido este placer como expresión última y desesperada de libertad, un chispazo feliz en medio de tantas vejaciones. El placer asesino es una demencia ajena a la “pobre razón”. Es una sed que se sacia; un estómago que recibe, al fin, su alimento primordial y nutricio.

La demencia de Fran no cesa con el asesinato de Sebastián. Fran anhela y necesita la felicidad de un cuchillo que hienda la carne, que la desgarré, como a él mismo lo han desgarrado infinidad de veces. No se trata ya de poner a prueba su virilidad o de aprender los códigos beligerantes del amor. Se trata, ahora, de hacer valer su potestad en el mundo. La brutal violación a Angélica –esta vez no hay confusiones ni transferencias– es el broche que termina de cerrar el destino de nuestro protagonista. Angélica yace muerta en un colchón mugriento y con los párpados inertes a media asta.

La película concluye con Fran y su amigo yendo a Tijuana con una bolsa negra que contiene los cuerpos desmembrados de Sebastián y Angélica. Fran se aferra a un cofrecito que sustrajo de la casa de Sebastián. “¿Qué pedo con esa pinche caja?” Es a todas luces una alegoría, pero no de la inocencia recobrada de Fran, como sugiere, acaso, una primera lectura, sino de su odio. El oprimido usa la fuerza porque sólo conoce la fuerza: del fusil, del látigo, de la palabra punzante (“puñal”). ¿Cómo no van a odiar –se preguntaba Sartre– si el odio es su “único tesoro”? (Sartre 1965: 16).

### ¿Qué es ese hombre?

*Sin destino* está rodada con una cámara casera y se ciñe a la norma del mínimo artificio técnico. Es una película cruda en su forma y en su fondo. Las aristas no se ocultan. Son todas visibles y muy agrestes. Es posible que en las actuaciones haya habido poco de ensayo y mucho de improvisación. La carga (emotiva y simbólica) está puesta en otro lado y requiere de un proceso trabajoso de cocción y de digestión.

La subrepresentación de personajes como Fran –pertenecientes el sustrato más profundo y sórdido de la prostitución masculina– en el cine y en los medios de comunicación es un hecho lastimoso. La prostitución *trottoir* de Zona Rosa es más o menos reconocible y documentable (López López y Carmona Mares 2008). Los putos, chichifos y mayates que la ejercen tienen otras características y otras preocupaciones. La extorsión policial es una de ellas. Algunos pocos de estos trabajadores sexuales son estudiantes universitarios. Para entender la peculiaridad de su situación, habría que entender los engranajes del turismo sexual y el contexto urbano y hotelero en el cual se insertan. En Garibaldi, en La Alameda, en la Ciudadela y en varios lugares de la Ciudad de México merodean hombres con otras fisonomías y con otras urgencias. Allí “los corazones palpitan con otro compás” (Villaurrutia 2003). El drama de Fran –uno de estos merodeadores– es también interior. El título de la película, *Sin destino*, nos da una primera clave existencialista. “¿Qué es ese hombre?” La respuesta ya no sólo toca a Fran, sino que viene a nosotros “desde el fondo de un espejo” (Sartre 1965: 16). “¿Qué es ese hombre? Una maraña de serpientes salvajes, que rara vez tienen paz entre sí” (Nietzsche 1997: 71-72).

**Bibliografía:**

- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Cernuda, L. (1931). *Los placeres prohibidos*.
- López López, Á. y Carmona Mares, R. (2008). "Turismo sexual masculino-masculino en la Ciudad de México". *Teoría y Praxis*, 5, 99-112.
- Nietzsche, F. (1997). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- Paz, O. (2017). *El laberinto de la soledad*. Ed. de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.
- Sartre, J. (1965). "Prefacio". En Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. (2013). *El ser y la Nada*. Buenos Aires: Losada.
- Villaurrutia, X. (2003). "Nocturno de San Juan". *Letras Libres*, 51 (marzo), 31.



**Nada me duele más que eso, nada me duele más que  
el amor. Afecto y homoerotismo en  
Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás  
acabarás de ser amor**

*Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor*  
(Julián Hernández, 2003)

Mariana Martínez Bonilla<sup>1</sup>

**Ficha Técnica:**

- Película: Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor.
- Director: Julián Hernández.
- Año: 2003.
- Duración: 83 min.
- Productor: Diego Arizmendi, Roberto Fiesco, Julián Hernández, Aurora Ojeda.
- Casa productora: Julián Hernández Producciones.
- Guión: Julián Hernández.
- Fotografía: Diego Arizmendi.
- Música: Enrique L. Rendón y Ernesto Gaytán.
- Reparto: Juan Carlos Ortuño (Gerardo), Juan Carlos Torres (Bruno), Pablo Molina (Andrés), Clarissa Rendón (Nadia), Perla de la Rosa (Ana).
- Género cinematográfico: Drama.
- Sinopsis: A través de su deambular por la Ciudad de México, Gerardo, un adolescente homosexual, intenta encontrar a quien pueda ayudarlo a entender el contenido de una carta escrita por Bruno, un nuevo amante del que se ha enamorado. Gerardo se cruzará con algunos personajes que han perdido la capacidad de amar y de ofrecerle el cobijo que necesita para seguir viviendo.

**0.**

Actualmente estamos asistiendo a una renovación de las temáticas abordadas por el cine mexicano. Cada año, más y más películas y cortometrajes de temática LGBTIQ+ invaden las pantallas. Esto representa un gran acontecimiento si nos detenemos a analizar la historia del cine nacional, pues durante décadas, los filmes producidos en nuestro país evadieron completamente la representación de identidades sexuales no hegemónicas o disidentes. Ya fuese porque en ellos reposaba la construcción de una identidad nacional

---

<sup>1</sup>Estudiante del Doctorado en Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y docente de teoría y análisis cinematográfico en distintas instituciones. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre arte contemporáneo y política, así como entre cine experimental y violencia, vistas a través del prisma de los estudios visuales.

a través de la metáfora del macho protector y proveedor, y de su contraparte, la mujer sumisa, como en el cine de la época de oro, o porque, simplemente, la representación de las sexualidades no heteronormadas fue diluida a través de mecanismos retóricos que procuraban su ridiculización.

Muchos son los ejemplos en los que encontramos figuraciones de hombres fuera de la norma heterosexual, cuyas corporalidades, actitudes o vestimentas los colocan fuera del binomio masculino-femenino, así como de lo que cultural y socialmente se reconoce como las conductas propias del género masculino. Sin embargo, dichas representaciones quedaban subsumidas a su uso instrumental como impulsor del chiste, la burla, la broma barata, el *gag* o la secuencia de *slapstick*, pues como afirma Francisco Marín (2020) en “Los machos también usan tacones: imágenes y representaciones de la homosexualidad”, los “maricones” de cierta parte de la historia del cine mexicano “no son personas que sean bienvenidas por la norma y serán maltratados por aquellos que los rodean simplemente por su apariencia y vestimenta”. (Marín, 2020).

En oposición a este tipo de representaciones, como advierte Marín (2020), durante los años setenta encontraremos un par de títulos en los cuales la presentación estereotipada de la homosexualidad se quiebra para presentar un tipo de sexualidad no heterosexual que va más allá de una apariencia débil o afeminada, y en los que, incluso, la homosexualidad deja de ser tratada como motivo cómico para comenzar a explorar las complejidades de la diferencia sexual.

Ejemplo de lo anterior es la llegada de algunas cintas en las que se buscaba el reconocimiento de la complejidad de las identidades sexuales disidentes y de los tabúes que las rodean, como en el caso de “El lugar sin límites” (1978) de Arturo Ripstein, basada en la novela homónima del escritor chileno José Donoso, y en la que podemos asistir al desarrollo de una trama centrada en un hombre homosexual travestido y la complejidad de las relaciones que establece con aquellos quienes le rodean.

En la misma época y en diálogo con dichas cintas, la obra filmica de Jaime Humberto Hermosillo (1942-2020), implicó una revisión de las maneras a través de las cuales dichas identidades eran puestas en imagen desde un punto de vista abiertamente homosexual. Su película cómica de temática abiertamente gay, “Doña Herlinda y su hijo” (México, 1984), inauguró una nueva manera de narrar la complejidad de la diversidad sexual en el seno de una sociedad profundamente hipócrita y perversa.

De tal manera, los filmes del director oriundo de Aguascalientes, no sólo se convirtieron en un referente fundamental para el análisis crítico de la sociedad de la época, sobre todo de aquella ubicada en el Bajío, sino en uno de los puntos fundacionales de la representación de la diferencia sexual desde una perspectiva que hace énfasis en la existencia y diversidad de las identidades disidentes y de las problemáticas y tensiones en torno a las cuales se constituyen.

En ese sentido, resulta interesante preguntarnos acerca de las diferencias entre la apertura de la representación<sup>2</sup> de la homosexualidad puesta en escena en ese momento fundacional, comprendido entre mediados de la década de 1970 y el inicio de 1990, y su

---

<sup>2</sup> Es pertinente aclarar que me estoy refiriendo al concepto de representación según el enfoque construccionista analizado por Stuart Hall (1997) en *El trabajo de la representación*. Según el cual, la representación es la construcción de sentido a través del lenguaje. Es decir, como una mediación entre el mundo de las cosas (reales o ficticias) y el sistema conceptual que organizamos en nuestra mente, a partir de un complejo proceso de asignaciones de relaciones entre símbolos y lingüísticas contingentes, culturalmente compartidas. Como respuesta a un contexto socio-histórico específico, dicha construcción de sentido, o representación, nunca es fija, su carácter es mutable y es imposible asegurar una correlación de orden natural entre el significante y lo significado. En otras palabras, la relación entre la cosa y el concepto, constituyente de toda significación, cambia históricamente y, por lo tanto, exige una interpretación de carácter activo.

representación contemporánea en el cine de un director abiertamente gay, preocupado por construir un corpus de obra con temática estrictamente homosexual.<sup>3</sup>

Con este cuestionamiento en mente, a lo largo de este texto analizaré el filme de temática homosexual, *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003), dirigido por Julián Hernández. A partir la revisión de la combinatoria de algunos elementos del lenguaje cinematográfico, buscaré establecer las condiciones según las cuales se configura la relación entre identidad homosexual y estética en la cinta mencionada. Las categorías teórico-analíticas que guían dicho acercamiento reposan en la búsqueda de los tropos formales-narrativos a través de los cuales Hernández construye una representación de la homosexualidad mediada por el amor y la soledad como afectos fundamentales para el devenir homosexual del protagonista del filme.

## 1.

En *Queer Mexico. Cinema and Television since 2000* (2017), Paul Julian Smith dedicó un capítulo al análisis de algunas obras de Julián Hernández. En su texto, el académico analiza algunos de los rasgos característicos de la estética del director. Entre sus rasgos formales y narrativos fundamentales, Smith enlista la aparición de parejas de amantes homosexuales jóvenes, atravesados por el deseo y en una búsqueda constante del amor, y una cámara íntima que se acerca a estos cuerpos y analiza sus pasiones, sus arrebatos, sus comportamientos. A ello, el autor añade la incorporación de una banda sonora doble en donde la voz relata sus desencuentros con el amor y las vicisitudes de la vida, mientras que la música, propia de la cultura popular mexicana, enfatiza el carácter trágico del relato.

Según el propio Smith, la recurrencia de dichos motivos formales y la consistencia de la temática abordada por el director, han convertido en una figura autoral, representante de la variante *queer* del cine de arte mexicano. No es mi intención detenerme en la exploración de las nociones de autor, cine de autor y cine de arte en este momento, pues las considero sumamente problemáticas. Sin embargo, las menciono aquí para sentar la base sobre la cual desarrollaré el argumento de este análisis. A saber: la persistencia de ciertos motivos formales y narrativos, muy cercanos a aquellos característicos del cine moderno, sobre todo del neorrealismo italiano, a lo largo de la obra de Hernández, a través de los cuales el director ha construido una representación singular de los sujetos homosexuales.

*Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003) es la ópera prima del director mexicano Julián Hernández. Con un guion del propio director y protagonizada por Juan Carlos Ortuño y Juan Carlos Torres, la cinta compitió en el Festival Internacional de Cine de Berlín, haciéndose acreedora del Teddy de oro a la mejor película con temática gay del año 2003. Asimismo, la obra obtuvo tres galardones en el certamen Ariel 2004 para mejor actriz en cuadro (Perla de la Rosa), mejor coactuación femenina (Clarissa Rendón) y mejor sonido. Por otra parte, fue proyectada en la Muestra Internacional de Cine de Guadalajara 2003, en donde obtuvo reconocimientos al mejor diseño sonoro y la mejor dirección.

<sup>3</sup> En *Queer Mexico. Cinema and Television since 2000* (2017), Paul Julian Smith reconoce que Julián Hernández es el primer director mexicano homosexual reconocido internacionalmente y lo sitúa en la misma línea genealógica en la que se encuentra Jaime Humberto Hermosillo, siendo este, según las propias palabras de Smith, una figura que no gozó de tanto reconocimiento y que ocupa un lugar marginal en el vasto corpus de la cinematografía mexicana.

Según el propio Hernández, *Mil nubes de paz...* (2003), tiene un tinte autobiográfico y, a la vez, como afirmó en una entrevista otorgada al equipo de Golem Producciones, está basada en una anécdota del director alemán Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), quien en 1977 había dirigido “Desesperación” y que tenía que presentarla en Cannes, durante esa época había tenido una relación con un hombre que se llamaba Armin quien era un producto de los experimentos de genética nazi y que por lo tanto no tenía emociones, era como un tipo angelical. Traté de darle estas características a mi personaje, un poco como inmediata capacidad de entregarse y no pedir nada a cambio. Cuando Fassbinder regresa de Cannes, Armin está en su departamento muerto y con una carta escrita para el director. Este drama me gustó mucho y por lo tanto esa esencia del amor la quise recuperar.

Por otra parte, la influencia del cine europeo en la obra del cineasta va más allá de esta trágica anécdota. Sin lugar a dudas, el cine del director de *Berlín, Alexanderplatz* (R.W. Fassbinder, Alemania, 1980) y *El matrimonio de María Braun* (R.W. Fassbinder, Alemania, 1978), influyó en la obra del director a nivel no sólo narrativo, sino también formal. De la misma manera, Hernández reconoce en Pier Paolo Pasolini, otra de las grandes figuras del cine moderno en la Europa de la posguerra, un lugar de inspiración fundamental. Sin embargo, como aseguró en una entrevista realizada por Paul Julian Smith (2017), su cercanía con el director italiano no es a través de su obra cinematográfica, sino literaria.

Lo anterior se hace evidente en el título del filme que aquí analizo: *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor*, pues se trata de un verso extraído del poema *La persecuzione*, escrito por Pasolini en 1961. En él, el director y poeta italiano expresa, desde un punto de vista íntimo y subjetivo, su estado anímico durante un período política y socialmente conflictivo. Para ello, se sirve del mito de Orfeo y Eurídice y su historia de amor perdido como inspiración para narrar el viaje de introspección en el que se embarcó y, después del cual, descubrió la hostilidad e indiferencia de aquellos que le rodeaban.

## 2.

Con un tinte más expresivo que narrativo, *Mil nubes de paz...* (2003), pone en imágenes la esencia del amor trágico, desgarrado, y la soledad que de él deriva, conduciendo a su protagonista a través de un viaje de autodescubrimiento y agonía que lo llevará hacia la muerte. Y, más aún, esta suerte de viaje trágico de un no-héroe aún más trágico, terminará por constituirse en una experiencia visual y emocional, capaz de afectar a cualquier espectador o espectadora.

La película narra la historia de Gerardo (Juan Carlos Ortuño), un joven homosexual que deambula por la Ciudad de México a lo largo de siete días, buscando a alguien que pueda ayudarlo a desentrañar el secreto que yace bajo las líneas de una carta de despedida dejada por Bruno (Juan Carlos Torres), un amante fugaz de quien se ha enamorado y quien ha desaparecido dos días después de haberse conocido. En su errático andar, Gerardo se encuentra con un variado grupo de personajes que parecen imposibilitados para amar y, por lo tanto, para brindarle el cariño que busca para poder continuar viviendo.

A través de su uso del lenguaje cinematográfico, cercano al cine moderno de Pier Paolo Pasolini y Rainer Wender Fassbinder, pero también al realismo social

contemporáneo de autores como Jean-Pierre y Luc Dardenne, lo que Hernández pone en escena son una serie de afectos universales, cuyo vehículo son los cuerpos de una serie de personajes que no presentan rasgos distintivos, que podrían ser cualquiera y que se encuentran en movimiento constante o, quizás, que se proyectan en línea de fuga sobre espacios ciudadanos cualesquiera.

Las imágenes que se nos presentan desde el inicio del filme, durante una secuencia en la que se muestra una felación casi explícita, podrían definirse en términos de aquello que Gilles Deleuze (2014), siguiendo a Jean Mitry, ha denominado “imagen semi-subjetiva”. Se trata de imágenes-movimiento en las que la cámara no sigue pasivamente a los personajes, sino que se desplaza entre ellos, recorre los espacios y crea relaciones de orden complejo. Este tipo de imagen, según el filósofo francés, demuestra la existencia de una consciencia objetiva del cine a través del quiebre del marco de percepción distante y fue utilizada ampliamente y teorizada por Pier Paolo Pasolini. Ella “remite a procedimientos técnicos precisos que ya no son los de la cámara que se desplaza entre los personajes, sino los que Pasolini define como el *zoom* [...], el desdoblamiento de la percepción y el plano inmóvil o encuadre obsesivo” (Deleuze, 2014: 247).

Lo que Hernández pone en imagen, a través del exquisito trabajo de cámara de Diego Arizmendi, son cuerpos que deambulan por los espacios de la ciudad, pero también de la intimidad. En *Mil nubes de paz...* (2003), las emociones y pulsiones subjetivas se actualizan a través de la relación, mediada por un montaje casi imperceptible, entre lo personal y lo público, entre el cuerpo de su protagonista y los espacios por los que deambula. Constantemente somos partícipes de los movimientos de una cámara que va y viene. Ésta se aleja de los cuerpos para mostrarnos los espacios que habitan, pero también hace el movimiento inverso, replegándose, acercándose a los cuerpos y a los rostros de esos habitantes del margen sexual y urbano.

Las imágenes semi-subjetivas que componen el filme nos muestran el constante error de Gerardo en un medio urbano que no le es desconocido, pero con el que no se relaciona, pues constantemente lo expulsa. Ya sea en el billar en el que trabaja, en donde siempre lo vemos alejado de los hombres que lo frecuentan, a excepción del momento en el que sostiene un encuentro erótico con un desconocido, o en su deambular por espacios como el metro, un mercado, algunos edificios, terrenos baldíos o zonas abandonadas, en donde se relaciona brevemente con otros personajes que se encuentran igual de ensimismados, que habitan el tedio y lo acuerpan.

El único tipo de relaciones que tienen lugar entre esos sujetos masculinos y Gerardo son de orden sexual, en donde el homoerotismo que tiene lugar no va más allá de usar sus cuerpos violentamente para después mostrarse indiferentes y alejarse. Éstas tienen lugar en aquellos espacios cualesquiera, descontextualizados, que podrían pertenecer a cualquier entorno urbano marginal. Lo que importa aquí no es en dónde sucede la historia del personaje, sino cómo, a través de su situación liminar, de su andar errático y siempre en línea de fuga sobre esos fondos, tiene lugar la actualización de sus pasiones, su conversión en afectos y en pulsiones.

### 3.

Los constantes primeros planos y acercamientos a los cuerpos de los personajes contribuyen a la confección de un filme-afección en el que la potencia afectiva se

esconde detrás de una serie de rostros inexpresivos y de actitudes que desdibujan la concepción estereotipada del ser homosexual, pues no se trata de rostros con rasgos o actitudes femeninas o fuera de la heteronorma. Al contrario, lo que nos enfrenta son un grupo variado de rostros masculinos, cuyas expresiones, características y actitudes, distan mucho de lo que social y culturalmente hemos codificado como femenino, o no-masculino.

Según Gilles Deleuze (2014), un primer plano no es nada más que un rostro y, en tanto tal, es capaz de contener la potencia afectiva de un filme. Según las indicaciones del filósofo, el primer plano no es la imagen de un rostro humano, sino que convierte en rostro todo aquello de lo que es imagen. En palabras del filósofo: “un primer plano no es necesariamente un plano de un rostro, pero es forzosamente un rostro. Un primer plano opera la rostrificación de lo que presenta” (Deleuze, 2014:256).

Es decir, al enmarcar un cuerpo, un rostro o cualquier otro objeto dentro de un primer plano, lo que en realidad se está registrando sobre la superficie fotosensible (o electrónica/digital) es la conjunción entre los micromovimientos posibles en serie intensiva, propios de lo que se enmarca, y su capacidad como superficie receptora inmóvil, o unidad cualitativa reflejante. De tal manera, esa “imagen-primer plano es arrancada no a un todo del que sería una parte, sino a todas las coordenadas espacio-temporales” (Deleuze, 2014: 314), sobre las que debería estar inscrita. Se trata de caras inexpresivas, como las de Gerardo tras sus múltiples y erráticos encuentros sexuales, de rostros vacíos, que ríen y relatan su vida amorosa, sus acciones y sus decepciones, pero siempre sobre un fondo borroso, lejano, en la penumbra sobre el que se desdibujan hasta desaparecer.

Así, el primer plano, comprende los rasgos de rostricidad y la superficie de rostrificación del objeto o cuerpo al que pone en imagen, convirtiéndolo en un rostro que piensa y que siente. Si seguimos la lectura del bergsonismo realizada por Deleuze, entenderemos que, en tanto el rostro resulta el órgano más cómodo para la expresión de los afectos, que no son más que tendencias motrices sobre un medio sensible, tal y como se le presenta en un primer plano (aunque este rostro no sea una cara, sino un objeto o cualquier otro órgano o parte del cuerpo), puede ser entendido como la expresión de un afecto siempre puro y singular.

En *Mil nubes de paz...* (2003), Hernández realiza esta operación de rostrificación sobre el rostro mismo de su protagonista. Éste es arrancado de tajo, a través de una configuración formal que emborrona los fondos y los espacios sobre los que deambula el cuerpo portador de ese rostro. Al realizar dicha operación sustractiva, los rostros de Gerardo, y de los otros que le rodean, cesan de existir tanto en el tiempo como en el espacio, se presentan como suspendidos en el devenir de la existencia, convirtiéndose en meras superficies de recepción y expresión afectiva. Funcionan, entonces, según la lógica de un orden diferente, en el que las acciones y las reacciones ya no se presentan como encadenadas o actualizadas en el montaje entre una toma semi-subjetiva y un plano medio o general, en el que encontraríamos el anudamiento acción-reacción como potencia capaz de desencadenar el afecto.

De tal manera, esa “imagen-primer plano es arrancada no a un todo del que sería una parte, sino a todas las coordenadas espacio-temporales” (Deleuze, 2014: 314), sobre las que debería estar inscrita. Se trata de caras inexpresivas, como las de Gerardo tras sus múltiples y erráticos encuentros sexuales, de rostros vacíos, que ríen y relatan su vida amorosa, sus acciones y sus decepciones, pero siempre sobre un fondo borroso, lejano, en la penumbra sobre el que se desdibujan hasta desaparecer.

Frente a lo que nos encontramos, entonces, es a una pura presentación de afecto que es incapaz de existir fuera de su expresión. A lo largo del filme, transitaremos, pues, por una gama de afectos, como la tristeza, la desesperanza, la incapacidad e, incluso, la rabia, que buscan constantemente su encarnación en un gesto, en una palabra, en un rostro, con el fin último de actualizarse como pulsiones e inscribirse sobre la conciencia o el cuerpo de un personaje que, tras deambular y mostrarse errante sobre un sinnúmero de espacios cualesquiera en los que se termina de construir un vínculo de orden fantasmal entre el rostro y el afecto que pretende su conversión en pulsión, termina por desvanecerse lentamente

#### 4.

Como consideraciones finales, podemos afirmar que el filme aquí analizado forma parte de una nueva ola de trabajos cinematográficos que descolocan o rompen los marcos de la representación homoerótica llevada a cabo por el cine nacional a lo largo de su historia. Al mostrar una serie de subjetividades alejadas de aquella imagen del “maricón”, o el “joto”, estas manifestaciones audiovisuales contribuyen a la conformación de un nuevo esquema de figuración de las subjetividades y las sexualidades no heteronormadas. Y, al mismo tiempo, rompen con aquella mecánica de la representación del sujeto masculino como un tropo metafórico de la identidad nacional, como el salvador, el macho proveedor, etc., para mostrarnos una figuración de hombres homosexuales sin características que les otorguen atributos femeninos. Sus comportamientos y actitudes son aquellos que se han atribuido al rol de género masculino y, más allá de los sujetos sobre los cuales se inscriben sus deseos y sus afectos, se encuentran muy lejanos de aquellas primeras representaciones de la homosexualidad en el cine nacional.

Diversos autores como Laura Podalsky (2012) y Paul Julian Smith (2017), consideran que en la obra fílmica de temática homosexual de Julián Hernández se elabora una poética del afecto homoerótico a través de la puesta en imagen de una serie de historias de amor en las que sus protagonistas se muestran siempre atormentados por sus pasiones. En el caso de *Mil nubes de paz* (2003), los espacios marginales de la ciudad configuran el sitio de actualización de esas pasiones, devenidas pulsiones y afectos puros, e inscritos sobre una multiplicidad de cuerpos y personajes que se alejan constantemente.

Estas imágenes nos recuerdan a aquellas configuraciones visuales del neorrealismo italiano, en las cuales, los personajes completamente descolocados e impedidos para verbalizar la experiencia traumática de la guerra, deambulan por espacios en ruinas, buscando el sentido de la vida, tratando de reconstruir sus relaciones. Estamos hablando de personajes como Umberto D. en el filme del mismo nombre, dirigido por Vittorio de Sica (Italia, 1952), y Edmund, el pequeño niño de *Alemania, año cero* (Rossellini, Italia, 1948), pero también de muchos otros personajes, cuyo vínculo con el mundo se ha roto de manera inminente, cuyos afectos se han visto potenciados gracias al infortunio, y cuyas historias no se resuelven exitosamente.

Al recorrer la ciudad, acompañado de la lectura de la carta dejada por su efímero amante como un plano sonoro en *off*, Hernández configura un registro material del estado anímico de su protagonista, sobre el cual tiene lugar la aparición de los afectos como entidades singulares y propias del devenir homosexual de Gerardo, un hombre joven que se encuentra en un período liminar de la vida, como bien afirma Laura

Podalsky (2012) al hablar sobre los hombres representados en filmes de diversos autores como el propio Hernández, Carlos Reygadas, Carlos Bolado y Fernando Eimbcke, en su texto “Landscapes of subjectivity in contemporary Mexican cinema”.

Y, más aún, la importancia del filme analizado a lo largo de estas páginas radica en el quiebre que supone respecto a las maneras a través de las cuales el cine mexicano ha construido a la diferencia sexual como una figura exótica, marginal, cómica e, incluso, detestable. Contrario a ello, *Mil nubes de paz...* (2003), se sirve de una poética autoral, cercana al neorrealismo italiano que condiciona el acontecimiento estético a partir de la mostración de afectos que son fácilmente universalizables, como el amor, la desesperanza y la desolación. Al ponerlos en imagen, objetivarlos o materializarlos, por usar los términos de Jean Mitry (2020), la operación crítica que tiene lugar es aquella de devolver la subjetividad de sus personajes a lo ordinario, de convertir a la otredad que solían representar en una manera de ser cualquiera.

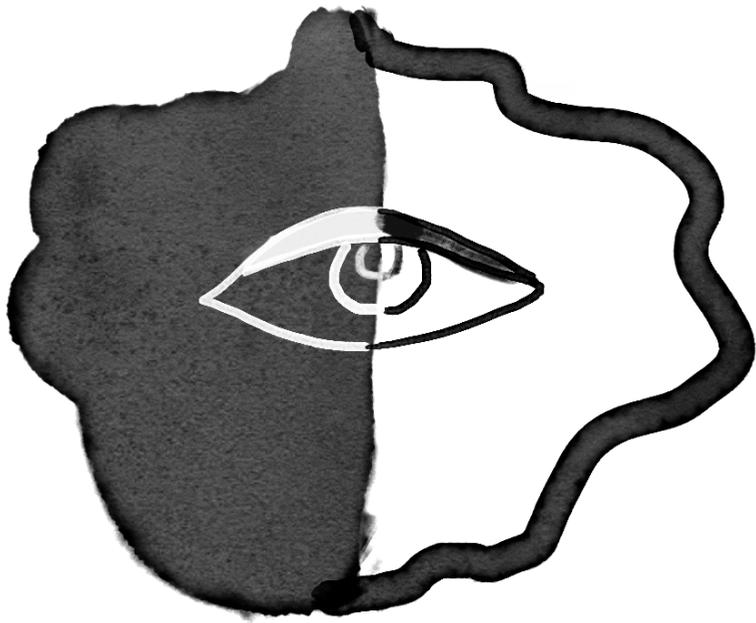
Lo anterior supone la impronta sobre la cual el filme de Julián Hernández construye una representación del amor homosexual que se basa en la mostración de los afectos, dotándolos de sentido a través de un lenguaje cinematográfico puesto en operación cautelosamente para subvertirse a sí mismo una y otra vez, opacando el sentido y suponiendo el cuestionamiento de las relaciones entre significante y significado constitutivas del proceso representativo como nos indica Stuart Hall en “El trabajo de la representación” (1997). Y, más aún, quebrando todo código según el cual se haya normalizado y naturalizado la representación del amor homosexual en el cine nacional, para establecer una nueva combinatoria signica que desplaza el sentido.

Es decir, esos hombres homosexuales que antaño solían representarse como entidades cómicas, cesan de serlo para devenir un hombre cualquiera. Su deseo sexual, por lo tanto, deja de ser aquello que lo define para ceder su lugar al afecto como su principal característica. Ello, formalmente, tiene lugar a través de los ritmos de las tomas, en su mayoría planos secuencias o tomas de largo aliento, así como las texturas borrosas y, en momentos, granulares.

Finalmente, la representación afectiva se construye a partir de las constantes apariciones de la penumbra, mismas que contribuyen a una presentación de afectos en un estado de las cosas que se actualiza sobre un sistema de relaciones en el que la ciudad y sus espacios enmarcan la exploración y el desdoblamiento subjetivo de Gerardo, el protagonista de la cinta, al leer la última frase de la carta escrita por su amante perdido, sumamente atormentado e incapaz de sortear el infortunio amoroso, muere súbitamente.

## **Bibliografía:**

- Deleuze, G. (2014). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- Hall, S. (ed.) (1997). *Representation: Cultural representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.
- Marín, F. (2020). “Los machos también usan tacones: imágenes y representaciones de la homosexualidad y la masculinidad en el cine mexicano”, *C de cultura*. Recuperado el 9 de diciembre de 2020 de <https://cdecultura.com.mx/los-machos-tambien-usan-tacones-imagenes-y-representaciones-de-la-homosexualidad-y-la-masculinidad-en-el-cine-mexicano/>
- Mitry, J. (2020). *Estética y psicología del cine 1. Las estructuras*. México: Siglo XXI.
- Podalsky, L. (2012). “Landscapes of subjectivity in contemporary Mexican cinema”. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 9 (22+23), 161-182.
- Sartarelli, S. (ed) (2014). *The Selected Poems of Pier Paolo Pasolini. A bilingual Edition*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Smith, P. (2017). *Queer Mexico. Cinema and Television since 2000*. Detroit: Wayne University Press.
- S/A. (s/a). “Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor. Entrevista con el director Julián Hernández”. Recuperado el 12 de diciembre de 2020 de <https://web.archive.org/web/20081230032018/http://www.golemproducciones.com/prod/milnubes.htm>



# ***El cielo dividido: de una amistad aristotélica a un silencio cómplice.***

*El cielo dividido* (Julián Hernández Pérez, 2006)

Mauro Pérez Bravo<sup>1</sup>

## **Ficha Técnica:**

-*Película:* El cielo dividido.

-*Director:* Julián Hernández Pérez.

-*Año:* 2006.

-*Duración:* 139 min.

-*Productor:* Roberto Fiesco Trejo.

-*Casa productora:* Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Mil Nubes Cine.

-*Guión:* Julián Hernández Pérez.

-*Fotografía:* Alejandro Cantú.

-*Música:* Arturo Villela Vela.

-*Reparto:* Miguel Ángel Hoppe (Gerardo), Fernando Arroyo (Jonás), Alejandro Rojo (Sergio).

-*Género cinematográfico:* Drama

-*Sinopsis:* Gerardo y Jonás son dos jóvenes universitarios que sostienen una relación abierta y plenamente. Sin embargo, en una noche, Jonás se enamora de otro joven, lo que desencadena toda una oleada de nostalgias, conflictos y desencuentros. Por su parte, Gerardo conocerá a Sergio, hacia quien comienza a sentir una atracción inexplicable.

## **I. Introducción**

*El cielo dividido* (Julián Hernández, 2006), se desarrolla principalmente en algunos espacios de la Universidad Nacional Autónoma de México, sin embargo, nos presenta también esos lugares públicos, calles y recovecos muy particulares de la capital mexicana. *El cielo dividido* cuenta la historia de amor, amistad y conflicto entre Jonás (Fernando Arroyo) y Gerardo (Miguel Ángel Hoppe), dos jóvenes universitarios de los que pocas veces se escucha su voz en la película, pero a los que es posible acompañar en sus movimientos y cadencias.

---

<sup>1</sup> Licenciado en derecho, y maestro en filosofía por la Universidad Autónoma de Querétaro. Su campo de trabajo profesional y académico se ha enfocado en temas sobre derechos humanos, movilidad humana, y filosofía política.

En el presente texto, tenemos como objetivo llevar la reflexión sobre este filme hacia tres temáticas: el espacio público, la amistad y el silencio. Comenzaremos pues, describiendo el ambiente en el que se desarrolla la película haciendo referencias a la historia de la vida nocturna de la Ciudad de México, para en un segundo momento exponer algunas líneas de análisis de la teoría de la amistad en Aristóteles y cómo queremos relacionarlo con el argumento que nos propone Julián Hernández en *El cielo dividido*.

Finalmente, concluiremos con una breve reflexión de la que podremos extraer algunas consideraciones sobre el doloroso camino que ha sido la posibilidad de mostrar el afecto entre personas del mismo sexo en espacios públicos, libres de prejuicios, discriminación y libres de miedo, en donde, el mejor aliado que tenían era el silencio. Ahora, Gerardo y Jonás, nos presentarán que es posible una amistad y amor en silencio, pero nunca más un silencio cobarde o con miedo, sino un silencio sagrado, solemne, un silencio cómplice<sup>2</sup>.

## II. Un cielo contradictorio

En *El cielo dividido*, el movimiento de los cuerpos jóvenes de Jonás y Gerardo son suficientes para expresar la pasión, la energía y el torbellino juvenil, en una desesperación por querer ser todo en todo, ser uno en dos, o dos en uno.

*El cielo dividido*, es el cielo de la Ciudad de México, un cielo que cubre una población de más de diez millones de habitantes, en donde viven personas en situación de calle a la sombra de grandes corporativos, una ciudad que ha querido alzarse como punto de referencia en la vanguardia de los derechos humanos de personas en situación de vulnerabilidad pero que ha sido testigo de masacres históricas. El cielo dividido es un cielo que es testigo de discriminación, de enemistad, de rechazo a personas por su orientación sexual, por su origen étnico, color de piel, pero es también un cielo que cobija sin discriminación, un cielo que no distingue colores, gustos, o preferencias, es un cielo que no tiene fronteras. El cielo dividido es un cielo contradictorio. No es un cielo azul, o blanquecino, ni tampoco es un cielo claro y brillante, es un cielo gris, tormentoso, nublado en la mayor parte del año, y ni siquiera sabemos si es por nubes que quieren descargar sus entrañas en la ciudad o si es por contaminación y bruma tóxica.

Jonás y Gerardo son dos jóvenes que expresan su relación amorosa no en la clandestinidad, sino en los espacios más amplios de la UNAM, es decir, un amor libre, o al menos así lo asumimos, un amor que aumenta, que se disminuye, y se complica conforme avanza la película. Testigos de este amor fueron las localidades en donde se filmó *El cielo dividido*: facultades de medicina, arquitectura, derecho, filosofía, y economía, todas de la UNAM, así como la biblioteca del Instituto de Investigaciones

---

<sup>2</sup> De acuerdo con sociólogos como Ernesto Meccia, existen diferentes connotaciones entre los términos “homosexual” y “gay”, ya que el primero se refiere a una orientación sexual, mientras que el segundo guarda una relación con un estilo de vida de las personas homosexuales. Es decir, todos los gays son homosexuales, pero no todos los homosexuales son gays. Para efectos de este texto utilizaremos indistintamente los términos “homosexual” y “gay”, ya que por razones de espacio y tiempo, sería sumamente complicado ahondar en la explicación sociológica de sendos conceptos. Sin embargo, consideramos que sería importante atender la exposición teórica de sociólogos al respecto sobre la historia del movimiento gay, y cómo a lo largo de los años, en efecto, la experiencia homosexual y la experiencia gay han ido conformando diversos matices y estructuras hasta tal punto que es posible conceptualizarlos independientemente.

Filológicas, la explanada de rectoría, la Alberca Olímpica, y la Tienda de la UNAM. A la par de lo que podría ser el mundo académico y universitario, *El cielo dividido* también se filmó en los bares “La Estación”, “Cabaretito VIP”, en los hoteles Miguel Ángel y Bamer, en la Unidad Habitacional Miguel Alemán, en las glorietas del metro insurgentes, y del Ángel de la Independencia.

Hasta hace unas cuantas décadas los espacios para la expresión del amor entre personas del mismo sexo se restringían a lugares oscuros, alejados y de cierta manera prohibidos por la sociedad. No era posible exhibir o demostrar en la vía pública muestras de cariño entre personas del mismo sexo. Durante años “En la historia de México a los homosexuales se le ha quemado vivos, se les ha hecho objeto de linchamientos morales sistemáticos, expulsado de sus familias (y con frecuencia) de sus empleos, encarcelado, desterrado de sus lugares de origen, exhibido sin conmiseración alguna, excomulgado, asesinado con saña por el solo delito de su orientación sexual” (Monsiváis, 2010, p. 253). Por todo ello, es que las personas homosexuales tuvieron que recurrir a lugares clandestinos, escondidos, en donde pudiesen expresarse sin miedo a esas miradas juzgadoras e intimidatorias. Con cierta sutileza, en la película de Julián Hernández, literalmente podemos ver la libertad en las expresiones de cariño entre Jonás y Gerardo, una libertad impensable hace sesenta o setenta años.

La conquista del espacio público por parte de grupos minoritarios no ha sido sólo por el ejercicio pleno de los derechos humanos, sino por el reconocimiento de la dignidad que todas las personas poseemos por el simple hecho de serlo. Ya no es necesario esconderse, ni tampoco reunirse en la clandestinidad con el temor de ser reprimidos por la mirada prejuiciosa de la sociedad o por el puño hiriente de la autoridad. Las detenciones arbitrarias y las desapariciones por parte de policías ya son historias de un pasado doloroso y amargo y de recuerdos crudos: “Con todo, los setenta también son recordados por los levantamientos. Se decía que había que llevar dinero para la entrada al bar y para la salida, pues afuera esperaban policías que, argumentando que se estaban prostituyendo, levantaban a las personas que tuvieran aspecto gay” (Osorno, 2014, p. 35).

Apropiarse del espacio, de las avenidas, de las calles, de los estacionamientos, tal y como acontece en *El cielo dividido*, es visibilizar e integrar a todo un cúmulo de personas que durante mucho tiempo vivieron su diversión, romance y baile en las sombras de la clandestinidad. Si bien, podemos ver a Jonás y a Gerardo, jugar, caminar y besarse al abrigo de la noche, ésta no parece ser hostil, en este caso, la oscuridad es simplemente testigo de las divergencias y contrariedades por las que todas y todos hemos pasado en alguna ocasión cuando de amores se trata, en esas madrugadas inciertas y llenas de ansiedad. El amor prohibido dejó de serlo, para volverse un amor libre, con sus complicaciones, sus dudas, pero también con sus riquezas y sus retos.

### **III. Una amistad libre, universitaria y eudemónica.**

Al principio de la película, en una de las clases en donde se encuentra Jonás y Gerardo, la profesora plantea la reflexión de la amistad con base en la Ética a Nicómaco de Aristóteles, y es de donde queremos partir para adentrarnos en el planteamiento que podemos desprender de la trama: una amistad aristotélica, pero también un silencio cómplice.

Consideramos que *El cielo dividido* es una película sobre la amistad, así como sobre el amor juvenil, universitario, que se expresa sin prejuicios, ya sea a la luz de los jardines de la Universidad Nacional Autónoma de México o en el cuarto de Gerardo, con la complicidad y aceptación de la mamá y de amigos. La película nos permite adentrarnos a un encuentro, no sólo de cuerpos, sino de almas.

Veamos pues en primer lugar en qué consiste la amistad para Aristóteles. De acuerdo con este filósofo existe la amistad por utilidad, luego está la amistad por placer y finalmente, la amistad de lo bueno (Aristóteles, 1985). En este caso, la verdadera amistad es la que nos lleva a ser virtuosos, o aquella que se basa en la virtud. Recordemos que la virtud para Aristóteles es el punto medio en los extremos. Si no se llega a este punto medio, caeríamos en los vicios que son los extremos. Aristóteles señala en efecto, que la verdadera amistad, es una virtud, y estima que es lo más necesario para la vida; sin amigos, nadie querría vivir, aunque poseyera bienes materiales (Polo, 1999). En este sentido, si la amistad es una virtud, es un punto medio entre dos extremos, de acuerdo con la teoría ética general aristotélica (Araiza, 2005).

Empero, la relación entre Gerardo y Jonás no radica precisamente en una virtud como la podría entender Aristóteles como un punto medio entre los extremos. Desde luego que el concepto desarrollado por Aristóteles está enmarcado en un contexto filosófico. En muchas ocasiones, los estereotipos sobre el estilo de vida de la comunidad LGBTTTTI giran sobre afirmaciones relacionadas sobre los vicios, excesos y demás expresiones no “virtuosas”, pero poco se habla de la virtud y amistad en la comunidad LGBTTTTI, es decir, de la fraternidad que ha existido en medio de las luchas por las conquistas del ejercicio de los derechos humanos. Como lo hemos apuntado, la relación de Jonás y Gerardo se desarrolla en escenarios de baile, música y oscuridad, a la par de la vida universitaria, en ambientes académicos, y precisamente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde emerge la dialéctica de Sócrates, Platón y desde luego la ética y metafísica de Aristóteles. Jonás y Gerardo llevan a cabo su vida universitaria mezclada con los arrebatos y enojos propios de todas las personas cuando se enfrentan consigo mismas, cuando hay rupturas, dolor o separación.

Aristóteles menciona que todos necesitamos de la amistad, como condición indispensable para ser humano, y de esta forma poder ser bueno; querer al amigo por sí mismo, porque no hay reclamación, sino beneficio ético mutuo (Garcés Giraldo, Huerta Díaz, & Arboleda López, 2017). Tal vez la amistad sólo se dé entre las personas, no así en el resto de los seres vivos, esto no lo sabemos. No sólo se trata de ser leales al “líder” o de reunirse como mecanismo de supervivencia como pasa con muchos seres vivos. En la antigüedad, las comunidades de personas se reunían porque tenían miedo, porque necesitaban protegerse, alimentarse, enfrentarse a la naturaleza, a los animales, etcétera. Hoy en día, nos reunimos a veces por el simple hecho de querer hacerlo, por afinidad, con aquellos semejantes, o con aquellos que son diferentes a nosotros. Nos reunimos por el placer y el gusto de reunirnos, una comunidad cuya base es el amor o la amistad.

¿Será que buscamos en la amistad lo que nos falta o lo que nos complementa? ¿Qué sería lo que buscan Jonás y Gerardo en su relación? ¿Qué buscan en esos numerosos bailes, en sus encuentros y desencuentros?

Desde la perspectiva aristotélica, la amistad no puede ir más allá de una persona, es decir no podemos ser mejores amigos de muchos, porque no seríamos mejores amigos de nadie. Se escoge a una persona. Al menos así lo entendía Aristóteles. Es aquí en donde entra la ruptura entre Gerardo y Jonás: Bruno. En una noche de luces,

sonidos, música, baile y estrellas, Jonás tiene un encuentro con Bruno, el cual rompe con ese lazo amistoso entre los protagonistas. Y en esa ruptura llega Sergio, un joven cauteloso, paciente y silencioso.

Gerardo no era consciente de esa atracción que le profesaba Sergio. Podríamos decir que incluso había momento en que ese interés llegaba a límites de acoso y obsesión por parte de Sergio hacia Gerardo. Por azares del destino, por casualidades y causalidades, Sergio se encontraba con Gerardo, y éste, en más de alguna ocasión, no hace más que evadirlo, evitarlo, negar su existencia.

La ruptura entre Jonás y Gerardo se desarrolla en el Cabaretito VIP, uno de los lugares icónicos de diversión de la comunidad gay en la Ciudad de México. Ha tenido varias facetas y administraciones, como muchos centros recreativos, sin embargo, el sólo nombre de “Cabaretito” refiere a noche, baile, música, y de cierta manera, libertad. Incluso ya hay sucursales o representaciones fuera de la Ciudad de México, lo que hace llevar espacios para la comunidad gay en otras partes del territorio mexicano. El Cabaretito es un lugar con espacio para el anonimato de aquellos que prefieren seguir en el “clóset”, no es así el caso de Gerardo y Jonás. El silencio del mundo en este caso es su aliado, el silencio de los demás, y el silencio propio. Pasemos pues a la última parte de esta reflexión sobre la amistad gay en el espacio público, en donde el silencio juega un papel discreto pero noble y profundo, lleno de simbolismo y a la vez, expresión de libertad.

#### IV. Un silencio cómplice

Como lo señalamos el principio de este texto, consideramos que la música juega un papel discreto pero reconfortante en la película. El silencio no es silencio, si antes no hubo algún sonido, o ambiente que envuelva al mismo sonido. La banda sonora de *El cielo dividido*, en general está compuesta de canciones populares bien conocidas para el público cineasta. Podemos escuchar en momentos “No huyas de mí” de Kenny y los Eléctricos, al mismo tiempo que sentimos los ritmos de la cumbia de la clásica “Cómo te voy a olvidar” de Los Ángeles Azules, para terminar en la nostalgia de “Tan cerca... Tan lejos” en la poderosa voz de José José; como si fuera una evocación de esa música popular que acompañó a los primeros lugares de encuentro gay en el centro de la Ciudad de México, tal y como Henri Donnadieu lo recuerda: “Fuimos pioneros también en el aspecto musical, sobre todo a nivel de rock en español. El lugar abrió el camino a una multitud de grupos entre los que destacaron Las insólitas imágenes de Aurora, luego Caifanes, y la Maldita Vecindad” (2019, p. 138). Todos esos matices musicales, esas mezclas de guitarras, las combinaciones de batería, entre cumbias y rock, entre la música electrónica y la melancolía de José José, son parte del escenario en el que Jonás y Gerardo llevan a cabo sus propias batallas. Así es la amistad y el amor expresado en Gerardo y Jonás, dinámico, versátil, complicado y a veces doloroso.

El retrato y el manejo que hace Julián Hernández de los cuerpos es cuidadoso y sencillo. No hay complicaciones, ni dudas. Hay una libertad pactada en las actuaciones que permite movimientos expresivos llenos de agradecimiento, sensualidad y plenitud. Como si el mundo fuera a terminar en cualquier momento, los dos jóvenes Jonás y Gerardo quieren aprovechar la determinación de su sangre y fuerza de sus músculos para demostrarse a ellos mismos, que están vivos.

La palabra es reducida al mínimo, pero los colores y los movimientos se expresan al máximo. Nos encontramos entonces ante un silencio que es testigo y a la vez cómplice del amor, de la libertad, de los celos, y de toda la riqueza que pueden ser las relaciones humanas. Un silencio que es solmene y sagrado al mismo tiempo.

Durante mucho tiempo hubo un silencio que no permitía la denuncia o las libertades, un silencio que más bien buscaba desvanecer las posibilidades de una sociedad más íntegra, democrática y plural. Era un silencio del Estado ante los reclamos por violaciones a los derechos humanos de las personas: “el legado de las primeras luchas del movimiento gay fue el emplazamiento de un nuevo orden posible, no sólo en términos de reclamos de derechos frente al Estado porque, en efecto, también debería imputársele lo que podríamos denominar la *implosión* de la homosexualidad; es decir, el florecimiento y la reivindicación de distintos estilos de vida gay” (Meccia, 2006, p. 101). *El cielo dividido* nos permite precisamente esto: reivindicar los estilos de vida gay, exponerlos, apropiarse en silencio del espacio público, como el reclamo de décadas que ha tenido el movimiento gay, que puedan caminar, bailar, moverse sin temor a la represión, o algo tan sencillo: poder vivir, sin tener esa necesidad de gritarle al Estado.

El discurso heterosexual dominante durante décadas e incluso siglos, tuvo como consecuencia que las expresiones diversas de la sexualidad fueran silenciadas, o que buscaran caminos alternos para su expresión. Esto afectó todos los rubros de la expresión humana artística, filosófica, jurídica, etcétera. Todo lo que no se enmarcaba en un parámetro determinado era concebido como extraño, enfermo o loco. Todo el mundo tenía que ajustarse al discurso dominante, el conservador. El discurso conservador, al menos así lo expone Ernesto Meccia, “enaltece el conjunto de valores que viabilizarían la cohesión social y hace una valoración perenne de la autocomprensión heterosexista del mundo, vertebrado -obviamente- en torno a la familia tradicional” (2011, p. 223).

*El cielo dividido* termina con la siguiente frase: “He aquí el resultado de todo este tiempo en el que he querido decirte que te amaba, gritarlo. Eso es todo”. Quiso decirle que le amaba y quería gritarlo, y así lo hizo, con pocas palabras, casi en silencio, pero con una marea de imágenes y canciones que nos permitieron canalizar el amor y la amistad.

Ahora bien, hemos visto cómo *El cielo dividido* presupone una libertad que antes no se tenía. En este aspecto, además de apropiarse del espacio público, hemos de ahondar en un punto discreto pero fundamental: el silencio. Si bien queremos que nuestra reflexión sobre *El cielo dividido* se encamine a ahondar principalmente en la propuesta aristotélica de la amistad, también consideramos de suma importancia el papel del silencio para para acompañar una trama fílmica que se está ya volviendo un clásico y un referente del cine gay en México. Es un silencio que rompe las prohibiciones o, mejor dicho, que se escurre entre los prejuicios y rechazos de una sociedad mexicana que considera su Edad de Oro del cine, ese cúmulo de películas que tienen como base el prototipo de macho mexicano personificado por actores “rudos” o “masculinos”. Una época del cine de oro mexicano que consideraba a la feminidad como sumisión y delicadez, y que las grandes excepciones como lo fue María Félix, denotaban todo tipo de imaginaciones y lucubraciones machistas.

El cine con su revolución fílmica nos permite entender cómo ha ido avanzando el mundo en sus relaciones y representaciones. Al menos en *El cielo dividido*, la imagen clara que tenemos de Jonás y Gerardo como protagonistas es de unos jóvenes universitarios con un entusiasmo por amar y ser amados. Poco o nada, podemos apreciar en el filme sobre política o luchas sociales de manera explícita. Pareciera que el director Julián

Hernández nos lleva a momentos posteriores a las luchas, o más bien, a otros tipos de luchas: las internas, las propias de la condición humana. Y vivir además en comunidad, en una universidad, en una ciudad que los puede albergar y que les permite desarrollarse como personas: “El encuentro social los afirma, los iguala y sobre todo, los potencia a seguir ganando cada vez más posiciones de libertad dentro de su entorno” (Córdova, 2010, p. 10). No podemos exigirle a Gerardo y a Jonás que lleven sus conflictos y su amor al encierro, no podemos pedirles que se amen en secreto.

En el cine mexicano con sus prejuicios, con sus aportes, con sus estereotipos, y con su riqueza incalculable, con sus claros y sus oscuros, se encuentra “El cielo dividido”, probablemente la película más conocida de Julián Hernández, y que nos permite adentrarnos en el estudio de la amistad, el amor y el silencio, plasmados en el cine, un cine que permite crearnos mundos libres e ideales.

### **Conclusiones**

*El cielo dividido* permite que podamos hacer reflexiones no sólo sobre el cine de temática gay propiamente, sino que nos permite ahondar en aristas sobre la condición humana como el amor, el desamor, la libertad, los encuentros, el dolor, el odio, la desconfianza, etcétera. En lo que nos enfocamos nosotros fueron tres temáticas concretas: la amistad, la apropiación del espacio público y el silencio. Son tres elementos que se entrelazan a lo largo de la película, en donde podemos apreciar significativamente el silencio. En una dialéctica entre la música y el silencio, como cómplices y testigos de las batallas de amor, de celos y de desamor entre Gerardo y Jonás.

Aunado a lo anterior, rescatamos la apropiación del espacio público que hacen los personajes en *El cielo dividido*. Tanto Gerardo como Jonás pueden amarse, enojarse, acercarse y distanciarse con tanta libertad como ellos lo deseen, sin temor a represalias, a detenciones arbitrarias o miradas discriminatoria y lacerantes. Son espacios de todas y todos, en donde se respeta el ejercicio de los derechos humanos y la dignidad de la persona, sin importar su lugar origen, condición étnica, orientación sexual o situación económica. Por eso se le denomina espacio público.

**Bibliografía:**

- Araiza, J. (2005). Sobre la amistad según la teoría ética de Aristóteles. *Nova Tellus*, 125-159.
- Aristóteles. (1985). *Ética Nicomáquea*. Madrid: Gredos.
- Córdova, I. S. (2010). Visibilidad de la comunidad gay y lesbica en el espacio público de la Ciudad de México: la Zona Rosa. *Revista Digital Universitaria*, 3-14.
- Donnadieu, H. (2019). *La noche soy yo. La historia del loco insomne que creó el primer bar gay, rockero y contracultural de México*. México: Planeta.
- Garcés Giraldo, L. F., Huerta Díaz, O., & Arboleda López, A. P. (2017). El amigo en Aristóteles como posibilidad de autoconocimiento y las diferencias con un adulator. *Revista Lasallista de investigación*, 192-202.
- Meccia, E. (2006). *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*. Buenos Aires: Gran Aldea.
- Meccia, E. (2011). *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Buenos Aires: Gran Aldea.
- Monsiváis, C. (2010). *Que se abra esa puerta. Crónica y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Paidós.
- Osorno, G. (2014). *Tengo que morir todas las noches. Una crónica de los ochenta, el underground y la cultura gay*. México: Penguin Random House.
- Polo, L. (1999). La amistad en Aristóteles. *Anuario Filosófico*, 477-485.





# **Quemar las naves: la decisión de ser uno mismo**

*Quemar las naves* (Francisco Franco Alba, 2007)

Rogelio Alonso Laguna García<sup>1</sup>  
Darío Camacho Leal<sup>2</sup>

## **Ficha Técnica:**

- Película: Quemar las naves.
- Director: Francisco Franco Alba.
- Año: 2007.
- Duración: 100 min.
- Productores: Francisco Franco Alba, Laura Imperiale y María Novaro.
- Casa productora: IMCINE y Las Naves Producciones.
- Guión: Francisco Franco Alba y María Renée Prudencio.
- Fotografía: Erika Licea.
- Música: Alejandro Giacomán.
- Reparto: Irene Azuela (Helena), Ángel Onésimo Nevares (Sebastián), Claudette Maillé (Eugenia), Bernardo Benítez (Juan), Ramón Valdés (Ismael).
- Género cinematográfico: Drama.
- Sinopsis: La historia, ambientada en Zacatecas, trata sobre el trance que viven dos hermanos Sebastián y Helena ante el deterioro de su madre y su posterior muerte.

## **Quemar las naves**

*Quemar las naves* es una película mexicana estrenada en 2007 y realizada bajo la dirección de Francisco Franco Alba. El guion estuvo a cargo del propio Franco Alba en coautoría con María Renée Prudencio. La historia, ambientada en Zacatecas, trata sobre el trance que viven dos hermanos Sebastián (interpretado por Ángel Onésimo Nevárez) y Helena (interpretada por Irene Azuela) ante el deterioro de su madre (Claudette Maillé) y su posterior muerte. Gran parte de los problemas que rodean a los protagonistas es la idea de que “no son de ahí”, puesto que parecen haber llegado a esta ciudad de la provincia mexicana por azares del destino, a una casa antigua, que como sus vidas se va deteriorando. La relación entre los hermanos va entre la fraternidad y la complicidad hasta un incipiente deseo incestuoso, principalmente de la hermana, que en gran medida dirige el drama del filme.

---

<sup>1</sup> Maestro y candidato a doctor en Filosofía por la UNAM, casa de estudios donde es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Facultad de Derecho. Ha realizado estancias de formación e investigación en la Universidad de Borgoña, la Universitat de Barcelona, la Universidad de Salamanca, la Universidad de Córdoba (Argentina) y la Universidad del Valle (Colombia).

<sup>2</sup> Obtuvo el grado de Licenciado en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con una investigación sobre el pensamiento de María Zambrano titulada *Educación: despertar a la realidad y al tiempo. Una reflexión a partir de los manuscritos de María Zambrano*. Actualmente es miembro del Seminario de Pensamiento en Español de la misma facultad. Sus líneas de investigación son filosofía de la educación, ética y género.

El tema central de la historia llega cuando Sebastián conoce a Juan (Bernardo Benítez) en la preparatoria, un estudiante nuevo que acaba de llegar a la ciudad y que empieza a despertar una serie de sentimientos y deseos en el protagonista, que lo llevan a buscar un universo de experiencias nuevas que lo sacan de la monotonía, que lo alejan del duelo de la madre y que lo hacen soñar con una vida libre como aquellas historias que Juan le cuenta sobre el mar. De alguna manera el encuentro con Juan le hace sentir a Sebastián que ya no está solo, que está acompañado en ese trance de enfermedad y muerte de la madre, en una ciudad-sociedad a la que no pertenece y frente a las expectativas eróticas de su hermana que no puede cumplir.

Pero Sebastián y Juan no acaban de encajar el uno con el otro, aunque ambos comparten la lucha por la definición de su identidad, por la conquista de la independencia y la ruptura con lo que han heredado, parece que la vida los lleva en distintas direcciones, aun si ambos deben “quemar las naves” donde han venido para encontrar un camino propio. Un camino que por el momento se les muestra solitario. En una de las escenas de la película se comenta justamente la metáfora que da título a la película: “para poder irte tienes que romper con lo que dejas atrás para que ya no puedas regresar, aunque te dé miedo...”. Para Sebastián quemar las naves promete el encuentro con Juan, salir del closet, un amor prohibido que promete liberación. Una ruptura con el pasado, con los lazos familiares, la búsqueda de una identidad que escapa de la convencional moral religiosa que, en este punto, coincide con el mandato de que un hombre para serlo de verdad, habrá de negar y reprimir la homosexualidad.

No debe olvidarse en este punto el personaje de Ismael (Ramón Valdez Urtiz), un amigo de los hermanos protagonistas, quien forma parte de la clase alta zacatecana que espera de él la formación de una familia y la continuidad del linaje. Ante esas presiones familiares y sociales, Ismael tiene que hacer frente a sus deseos por Sebastián y a diferencia del resto de los personajes este último no consigue *quemar las naves*, es decir, poner una distancia entre lo que quiere ser y lo que quieren que sea. Si bien como personaje se transforma en la película, no logra escapar de la moral tradicional que establece que un hombre habrá de ser padre, casarse con una mujer y tener hijos para mostrar su virilidad. ¿Pero qué es ser un hombre? ¿cómo construirse uno mismo con libertad frente a todos aquellos mandatos de masculinidad que provienen del entorno y que en ocasiones parecen el gran impedimento para que podamos ser felices?

### **La construcción de la masculinidad entre la violencia y el poder**

El análisis de *Quemar las naves* debe dirigirse hacia la pregunta de cómo se construye la masculinidad. La película nos permite hacer un cruce entre tres de los personajes: Sebastián, Juan e Ismael y cómo sus identidades se construyen en una tensión entre la violencia, el deseo y el amor. Algo que para algunos autores marca la construcción de la masculinidad y de la sexualidad masculina.

Al tiempo que se ve la violencia, el intercambio de miradas entre Sebastian y Juan no está exenta de ternura y esto tiene que ver con que hablamos de hombres jóvenes en busca de su identidad y abiertos al deseo. La relación de estos personajes, incluso con la violencia más explícita, se acompaña de cierto erotismo. Y ahí hay un punto interesante, de cómo la sexualidad masculina está atravesada por la violencia o en otras palabras, la represión.

Eduardo Liendo señala que “Contrario a lo que muchos pudieran creer, hablar de las experiencias relacionadas a la sexualidad entre hombres no es fácil, pues nuestras vergüenzas y temores, nos censuran. También, porque implica hablar de sentimientos, de deseos, de temores, de disfrutes; implica intimar y muchas veces mostrar aspectos vulnerables, todo lo cual ha sido excluido de nuestro repertorio masculino hegemónico de demostraciones y reforzamientos de una imagen de potencia, más ilusoria que real” (2014).

Se trata de la sustitución de la vulnerabilidad con una imagen de aspereza que queda ejemplificado en el filme con los personajes de Ismael y de Juan, que a pesar de sentir deseos homosexuales, y más bien por ello, se escudan bajo la apariencia de hombres viriles, poderosos, exentos de miedo, alejándose así de los temores y vergüenzas que la condición homosexual les supondría. El mismo temor que diversos hombres de nuestras sociedades encuentran para poder hablar y asumir este tipo de deseos. No pasa así con Sebastián cuya fragilidad y feminidad parecen dirigir en otro camino el deseo y que justamente asume su vulnerabilidad, su condición rota ante la muerte de la madre que sólo puede curarse con el deseo de liberarse, con el deseo de “ir al mar”.

Liendo señala además que:

Como bien lo han planteado Horowitz y Kaufman (1989), la tensión interna de la sexualidad masculina radica entre el placer y el poder. El placer, derivado del cuerpo y de su capacidad (y posibilidad) de tocar, sentir, fantasear e intimar. El poder, que es de dos clases; uno el poder de ese placer, y el otro, el poder derivado de las relaciones sociales de poder de los hombres sobre las mujeres, de la heterosexualidad sobre la homosexualidad y el poder de la interiorización de las estructuras de la masculinidad dominante que da estatus y prestigio. La sexualidad no se puede divorciar de los placeres derivados de las relaciones de poder, o inversamente; pues la forma en que nuestros cuerpos experimentan placer resulta de la interacción entre el cuerpo y el mundo real (2014).

El poder y el deseo en una conexión dialéctica, dos caras de una misma que también se retratan en el filme, particularmente en el personaje de Ismael cuya acción de proteger y “controlar” a Sebastián es una también una manera de ejercer el deseo que siente, y al mismo tiempo de expresar ese deseo desde un terreno seguro en el que nadie sospecharía de su amor por el protagonista. Ismael no es capaz de renunciar al estatus ni al poder que aceptar su amor por Sebastián supondría y es justamente por eso que no “quema las naves”. Sin embargo, queda claro que el propio Ismael es víctima también del poder. Él mismo parece un rehén de sus padres que lo hacen acompañar por guardaespaldas, camionetas y todo tipo de seguridad que le impide tener cualquier clase de intimidad con otros. Liberarse del yugo, particularmente el materno, le parece casi imposible. Lo que es mucho más dramático si tomamos en cuenta que tanto él como los demás personajes están en la adolescencia.

La adolescencia es sin duda otro de los temas del filme, y esta etapa es fundamental para entender el desarrollo de la sexualidad masculina porque, como dice Liendo (2014):

En la adolescencia hay una revolución hormonal donde los cambios corporales implican el redescubrimiento de sensaciones y emociones intensas, pero el hecho de que los hombres nos centremos en nuestra genitalidad, desensibilizando y minimizando el resto del cuerpo, tiene que ver más con la forma en que nos aproximamos a la sexualidad y al erotismo, desde nuestro aprendizaje de la masculinidad y la hombría, en un periodo de vida de intensa confirmación y reafirmación de las identidades de género.

*Quemar las naves* acierta justamente en mostrarnos la construcción de la identidad masculina y las diversas formas de sexualidad a las que da cabida en la adolescencia, justo el momento en que las personas dan pasos más acelerados hacia la experiencia del placer, hacia la experiencia del otro, donde se tiene la sensación de dejar todo atrás para ser quien se es realmente. En este momento crucial o se da el paso hacia una transformación radical o bien se mantiene la sintonía con las expectativas familiares, sociales, con la imagen que, aunque no se corresponda con los propios deseos, se quiere continuar expresando.

Liendro explica que según Badinter, uno de los aspectos claves en la adquisición de la identidad masculina es la lucha por la diferenciación:

La ‘lucha por no ser femenino’, que se resume en tres negaciones: no ser mujer, no ser homosexual, y no ser niño, por ello se le condena a marcar socialmente esta diferencia durante la mayor parte de la vida. De esta manera plantea la fragilidad de la masculinidad, pues este esfuerzo constante por confirmarse lo lleva a una desgastante reafirmación compulsiva, que implica dedicar gran cantidad de energía y tiempo (trabajo) (2014).

En ese triángulo que se construye entre Sebastián, Juan e Ismael se da cuenta de esta tensión en la sexualidad masculina que recuerda Liendro (2014), entre placer y poder. Se puede ver cómo Juan, en algún punto, resiste al mandato de heterosexualidad, y de qué manera la sexualidad atraviesa toda la película, como eso que también reprime una moral marcadamente religiosa como la que se ve en la película, en la que los jóvenes viven en la provincia de México y además, van a la escuela de sacerdotes (“marica”, “puta”, parecen ser las peores ofensas). Además se observa cómo la relación de Juan y Sebastián, tiene momentos de agresividad que se alternan con la construcción de la intimidad. Del mismo modo, en Sebastián e Ismael vemos de qué manera la relación transita hacia el afecto, desde la muestra de amistad hasta el beso que el primero le da al segundo en una de las escenas que despierta en Ismael la posibilidad de expresar afecto, de cercanía, pero también, de emanciparse del yugo familiar, aunque finalmente no tome esa opción. En algún sentido, los tres personajes, están presos de una constelación sociofamiliar que los oprime. En suma, lo que estas reflexiones muestran y sugieren es que se puede bien analizar esta película desde el foco de la sexualidad masculina.

Pensar en Ismael, es pensar en “lo aceptado” y “lo normal”, en la heterosexualidad, aun si solo es aparente. En cambio, es reveladora la escena en que Juan y Sebastian, se buscan, se esconden, se ocultan, mientras que en el patio de la escuela, Ismael y sus secuaces, ligan con las niñas abiertamente sin ambages. Ahí se puede ver, pues, cómo la moral convencional y religiosa, impone cortapisas a la expresión de la homosexualidad. La sexualidad masculina, estaría caracterizada por la virilidad, por la imagen de potencia, que niega, excluye la vulnerabilidad. En este punto, se ve cómo el personaje de Ismael se transforma, intenta alejar a Juan de Sebastian, pero en algún punto se acerca a este último, lo comprende y alcanza a relacionarse desde el afecto y la amistad, él quien en un principio se dedicaba a “mandar madrear”.

Al ver esta película, cómo no pensar en el desamparo de estos jóvenes, de los jóvenes, con pocas muestras de afecto, que se enfrentan a un mundo adulto que no les tienen miramientos. Que tienen abrirse paso en un contexto que no les tiene clemencia como la experiencia temprana de la muerte de las madres, tanto de Juan como de Sebastian. La

figura materna está ausente, la del padre también y lo que parece quedar es únicamente el otro para construir esa red de afecto y soporte que haga soportable la vida, que haga posible seguir soñando.

Por supuesto que la experiencia es distinta para los tres adolescentes, si bien Juan y Sebastián se dejan llevar por el amor homosexual, al menos hasta donde pueden, Ismael efectúa rápidos mecanismos de defensa que lo llevan a comprometerse con prácticamente la primera mujer dispuesta a ello. Esta reacción nos dice Fina Sanz es normal y tiene que ver con las presiones sociales:

Algunos varones tienen alguna práctica sexual con otros compañeros o amigos en su adolescencia, relación que en ocasiones es vivida como más accesible y placentera que la relación con la mujer, cuyo mundo es desconocido y, aunque atractivo y deseado, puede ser vivido con temor [...] Pero cuando en las prácticas relacionales aparece el *fantasma de la homosexualidad*, de ser menos hombre, se inicia un proceso de distanciamiento íntimo entre varones y pueden aparecer actitudes *homofóbicas*" (Sanz, 2015: 73-74).

Pero interponer recursos contra el "fantasma de la homosexualidad" como el poder o la fuerza, no quiere decir que ésta desaparezca, el deseo sigue persistiendo tras todas esas máscaras:

Pero en ese proceso de identificación masculina, tras esas máscaras que tienden a mostrar ese rol fantaseado de hombre, el chico oculta muchos sentimientos y actitudes (miedo, ternura...), o incluso reprime o desvía posibles impulsos *homoeróticos*. Una forma de canalizar estos impulsos —tan frecuentes en una sociedad donde hay tanta separación de sexos— suele ser a través de los juegos de fuerza entre adolescentes, donde gracias a la expresión de la violencia (juegos de golpearse, forcejear, etc.) es permitido el contacto cuerpo a cuerpo entre varones. Puede expresar su agresividad pero no su ternura (Sanz, 2015: 74).

Aunque Ismael se refugie tras diversas máscaras de los deseos que siente, estos ya lo atraviesan de forma constitutiva, como atraviesan en general a la sociedad una serie de deseos que buscan ser exorcizados, reprimidos, ocultados, sin que nadie sepa muy bien qué hacer con ellos, porque asumirlos de alguna manera significa "quemar las naves" y entrar en un terreno de lo desconocido que nos desarraiga del ámbito conocido y nos enfrenta con nuestra fragilidad más honda, aquella que siempre está asediada por las expectativas sociales y familiares, un asedio del que sólo podemos salir bien librados cuando tomamos la decisión de ser nosotros mismos. Para desgracia de muchos de nosotros que hemos pasado por transiciones similares y para muchos que lo viven todavía hoy en día, todavía los adolescentes están muy solos en el encuentro con sus deseos y sus identidades, en la búsqueda de vínculos y ante su fragilidad. Si bien el final de la película sugiere que en última instancia la vida, la propia vida, se abre camino hacia su destino, ojalá nuestras sociedades y familias pudieran acompañar de una manera distinta el difícil tránsito de construir una identidad masculina, sobre todo cuando no es la hegemónica, en una de las edades más fabulosas pero también más frágiles de nuestra existencia.

## Conclusiones

Recordemos, para ir concluyendo, la manera en que está película fue presentada en el Festival de Cine de Morelia:

Saber quiénes somos, qué queremos, cómo queremos vivir la vida, parecen ser las preguntas frecuentes en cierta etapa de la existencia, sin embargo, las respuestas no son fáciles de encontrar. Esta es la premisa de la película *Quemar las naves*, ópera prima de Francisco Franco, egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, quien se ha desempeñado exitosamente como director de diversas obras de teatro.

*Quemar las naves*, escrita por María René Prudencio y Francisco Franco, trata la historia de dos hermanos que al morir su madre inician un enfrentamiento consigo mismos, al intentar decidir el rumbo de sus vidas sin depender el uno del otro. "Trata del deseo de libertad y de las elecciones personales".

De esta presentación nos gustan sobre todo las preguntas iniciales que se plantean: "Saber quiénes somos, qué queremos, cómo queremos vivir la vida", porque son preguntas cruciales que nos hacemos en algunos momentos de nuestras vidas. Los adolescentes que protagonizan *Quemar las naves* tienen que hacerles frente cuando tienen muy poco para responderlas, cuando no saben por qué su capacidad de amar está oprimida por expectativas y condiciones sociales que no eligieron y cuando tiene que hacer coincidir la vida que quieren con la vida que tienen.

Hacerse hombre, ser un hombre, es otra de las grandes dificultades que enfrentan Sebastián, Juan e Ismael. En los tres vemos el drama por cruzar aquel umbral social que exige sacrificios, condiciones, requisitos no escritos pero costosos para ser reconocidos como hombres, si bien en Sebastián, como ya indicamos, esta parece una exigencia menos latente, en Juan e Ismael es casi un *dictum* que les obstaculiza las ternura y los conduce por caminos contrarios a sus deseos.

Y si de algo parece hablar *Quemar las naves* es de la posibilidad de poder construirse uno mismo sin ataduras, con la entereza de dar un paso a donde no se puede dar marcha atrás, entonces ahí podremos ser los hombres que queremos y no los que esperan que seamos. No hay ninguna certeza, por supuesto, de que saldremos victoriosos, pero sería peor no amar.

**Bibliografía:**

- FICM. (consultado nov. 2021). “Quemar las naves habla de las emociones”. Disponible en: <https://moreliafilmfest.com/quemar-las-naves-habla-de-las-emociones>
- Liendro, E. (2014). *Sexualidad masculina: Algunas reflexiones desde la experiencia de trabajo entre hombres* (inédito).
- Sanz, F. (2015). *Psicoerotismo femenino y masculino*. Barcelona: Kairós.



# **Sex Express Coffee: entre las víctimas del pecado y San Sebastián**

*Sex Express Coffee* (Óscar González Íñiguez, 2010)

*Alfonso Ortega Mantecón<sup>1</sup>*

## **Ficha Técnica:**

-*Película:* Sex Express Coffee.

-*Director:* Óscar González Íñiguez.

-*Año:* 2010.

-*Duración:* 87 min.

-*Productor:* Felipe Pérez Arroyo.

-*Casa productora:* MCM Studios.

-*Guión:* Óscar González Íñiguez.

-*Fotografía:* Izrael Moreno.

-*Música:* Adrián Gutiérrez.

-*Reparto:* Diego de Erice (Rey), Plutarco Haza (Orlando), María de la Fuente (Elsa), Ricardo Bonno (Uriel), Mateo Linch (Emilio), Fernando Consagra (Antonio).

-*Género cinematográfico:* Thriller.

-*Sinopsis:* Rey utiliza una sala de chat para concretar citas con otros hombres jóvenes a los que invita a su casa, donde los alcoholiza y abusa sexualmente de ellos con el objetivo de transmitirles el VIH. Con el paso del tiempo, varios de los abusados decidirán llevar a cabo una venganza hacia el protagonista de la cinta.

## **Introducción**

En 2021 se cumplieron cuarenta años del registro de los primeros casos en Estados Unidos del virus de inmunodeficiencia humana (VIH), cuarenta años marcados por el miedo, la incertidumbre, la discriminación y la esperanza del surgimiento de tratamientos que permitieran mejorar la condición de vida de aquellas personas diagnosticadas con el virus. En México se reportaron en 1983 los primeros casos que coincidían con los diagnósticos brindados por otros países, se trataba de 14 individuos (Rangel Flores, 2015: 202).

---

<sup>1</sup> Doctor en Humanidades en la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico. Maestro en Arte Cinematográfico y Licenciado en Historia y en Comunicación. Sus líneas de investigación son los géneros cinematográficos, las relaciones entre el cine y la historia, así como la representación femenina en el séptimo arte. Ha publicado varios artículos y capítulos de libros en torno al análisis cinematográfico. Coordinó los libros *Cuando el futuro nos alcance. Utopías y distopías en el cine* (2018) y *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte* (2020). Es autor del libro *Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine* (2021).

La historia de la pandemia del VIH se ha encontrado marcada por una serie de políticas públicas en torno a medidas de prevención; modificaciones en la educación sexual; la lucha en contra de la discriminación laboral y social para aquellas personas que viven con el virus; así como múltiples discursos de odio provenientes de instituciones religiosas y grupos conservadores. A pesar del paso de casi ya medio siglo desde la identificación del VIH, los estigmas y prejuicios se encuentran lejos de desaparecer.

En México, la Iglesia ha matizado en los últimos años su discurso en torno al VIH. Sin embargo, en vísperas de la confirmación de los primeros casos del virus en el país, llegó a considerarse “a la enfermedad como [una] consecuencia del ejercicio de conductas satanizadas (homosexualismo, bisexualismo y toda práctica sexual que no prosiguiera la reproducción) a lo largo de la historia, lo que impulsó la construcción de un estigma sobre la enfermedad y los afectados” (Rangel Flores, 2015: 202).

El hecho de que los primeros casos —internacionales— se hayan identificado en homosexuales o en hombres que tienen sexo con hombres (HSH) contribuyó a que se erigieran numerosos discursos de odio y discriminatorios hacia este sector poblacional, los cuales se sumaron a aquellas voces conservadoras que constantemente criticaban orientaciones e identidades sexuales ajenas a la heterosexualidad. Los mismos organismos de salud clasificaron a los homosexuales y a quienes ejercían la prostitución bajo el sello de “grupo de riesgo”, lo que trajo consigo la vulneración a sus derechos humanos, la marginación y la estigmatización. De este modo, las personas que vivían con VIH quedaron convertidas, bajo esta mirada conservadora y religiosa, en “seres de lástima, ‘víctimas del pecado’, mas que en seres humanos que necesitaban de la compasión y ayuda médica y de la sociedad entera” (Bisso-Andrade, 2010: 158). Aunado a esto, podría considerarse que el descubrimiento del VIH —y del Sida— dio una visibilidad no del todo positiva a los homosexuales, llegando a forzar su aparición en la escena y políticas sanitarias públicas (Reyes Gil, 2019: 154).

Tanto internacionalmente como en el caso particular mexicano, varias políticas públicas han surgido alrededor de la pandemia del VIH, fomentándose ante todo el empleo de los preservativos como la principal vía de evitar la transmisión del virus, así como la generación de campañas a favor de la educación sexual y jornadas para la concientización en torno al VIH contrarrestando la desinformación y discriminación hacia quienes viven con él. Paralelamente a los esfuerzos de los gobiernos y de los organismos de salud, han surgido varios grupos y organizaciones civiles que velan por los derechos humanos y laborales de quienes han sido víctimas de algún acto de marginación o de segregación por su diagnóstico.

El panorama de quien vive con VIH ha cambiado considerablemente en los últimos años. La mortalidad se ha reducido como consecuencia del uso de tratamientos antivirales y con tratamiento antibiótico oportuno ante la aparición de infecciones oportunistas (Valdespino Gómez, *et al.*, 1995: 568). El diagnóstico del virus de inmunodeficiencia humana dejó de ser considerado como una sentencia de enfermedad y de muerte irrevocables gracias a los avances en su tratamiento, los cuales permiten que los individuos que viven con él puedan continuar con sus vidas cotidianas y actividades sin mayores complicaciones, siempre y cuando sean constantes con su medicación, e, incluso, puedan llegar a convertirse en indetectables.

No obstante, pese a los avances médicos y a la adquisición colectiva de consciencia en torno al VIH, esta pandemia se encuentra lejos de desaparecer. Algunas prácticas sexuales<sup>2</sup> y la misma desinformación en ciertos sectores poblacionales continúan

---

<sup>2</sup> Entre estas prácticas destacan el *barebacking/bareback*, el *bug chasing*, los encuentros sexuales colectivos y el *cruising*. Para mayor información acerca de esto pueden consultarse los estudios de Santiesteban Díaz *et al.* (2019), Grov y Parsons (2006) y Reyes Gil (2019).

siendo los principales obstáculos para contrarrestar la transmisión del virus. Según uno de los informes más recientes del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (2019), en México siguen presentándose considerables casos al año, con un número importante de defunciones:

En México, las personas que viven con el virus de inmunodeficiencia humana (VIH) representan 0.06% de la población [...]. El principal enfoque del gobierno mexicano en torno al VIH y al Sida ha sido contener la transmisión como problema de salud pública. Sin embargo, no se han combatido de manera específica los prejuicios que las personas que viven con VIH enfrentan [...]. De acuerdo con Censida (2018), desde 1983 hasta marzo de 2018, se han notificado 196,227 casos de Sida en el país. Ocho de cada diez (82%) involucra a hombres [...]. Las entidades donde más reside la población que vive con VIH son la Ciudad de México (18% del total), Veracruz (12%) y el Estado de México (8%) [...]. Desde 2003, se registran alrededor de cinco mil defunciones anuales por Sida. La cifra en 2015 fue de 4,756 (1-2).

Dentro de las transmisiones del VIH, un número relevante tiene lugar en prácticas sexuales no consensuadas, donde el agresor —desconociendo o conociendo su condición seropositiva— expone a la víctima a la transmisión del virus. En el caso de los varones homosexuales, estas conductas sexuales de riesgo (Santiesteban Díaz, *et al.*, 2019: 1421) mayoritariamente tienen lugar en prisiones, cuarteles militares o en sitios de encuentro para la comunidad LGBTQ+.

El presente capítulo tiene como objetivo realizar un estudio de la película *Sex Express Coffee* (2010) que fue dirigida por Óscar González Íñiguez y protagonizada por Diego de Erice, Plutarco Haza, María de la Fuente, Ricardo Bonno, Mateo Lynch y Fernando Consagra. Su trama se centra en la investigación que lleva a cabo el oficial Orlando (Haza) en torno al asesinato de Rey (de Erice), un hombre homosexual que seducía a otros jóvenes a través de una sala de chat con el objetivo de abusar sexualmente de ellos y de transmitirles el VIH.

La cinta de González Íñiguez desarrolla dos temáticas relevantes para la representación cinematográfica de las masculinidades diversas —la homosexualidad en este caso— que concierne a este proyecto editorial: 1) la epidemia de VIH que afecta con fuerza a miembros de la comunidad homosexual; 2) así como el papel que ocupa San Sebastián para la cultura y el cine gay. Cada uno de estos temas será desarrollado en los apartados subsecuentes buscando exaltar las contribuciones de *Sex Express Coffee* para el cine mexicano contemporáneo.

### **El VIH: el gran ausente en el cine mexicano**

Como bien se ha mencionado en la presentación de este libro, el cine mexicano ha tendido a pasar por alto aquellas temáticas que continúan resultado escandalosas o sensibles para la característica moral cristiana conservadora de gran parte de la sociedad mexicana. Claro ejemplo de esta situación son las producciones que cuentan con personajes pertenecientes a la comunidad LGBTQ+, una tendencia que hasta hace pocos años comenzó a llevar a cabo representaciones de carácter digno que no buscaban menospreciar o estereotipar a los personajes en miras de crear un tinte cómico a costa de la denigración del Otro.

La representación del VIH en el cine nacional ha seguido una ruta todavía más silenciosa y marginada. Sin embargo, este fenómeno también se ha manifestado — con menor fuerza— en otras latitudes. Tras la identificación de los primeros casos de individuos que vivían con el virus, tuvieron que pasar varios años hasta que el cine comenzara a llevar a cabo representaciones dignas y apartadas del morbo, del sensacionalismo y de la estereotipación (López-Martín, 2019; Martínez-Expósito, 2019). En gran medida, los medios de comunicación —entre ellos el cine y la televisión— fueron los responsables de la difusión de gran parte del discurso hegemónico conservador que equiparaba al VIH y al Sida con una sentencia a muerte para aquellas “víctimas del pecado”; fomentando también el reconocido término de carácter internacional: el cáncer de los homosexuales.

En el caso del cine extranjero, la mayoría de los grandes estudios habían evitado presentar el VIH como temática central de sus respectivas producciones, siendo *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) una obra que marcó precedente en el abordaje del tema por parte del cine comercial. Resulta muy notorio que tuvieron que pasar más de diez años del descubrimiento del virus antes de que el cine *mainstream* lo recuperara en sus diégesis. Cabe señalar que de forma previa sí hubo algunas producciones que llegaron a desarrollar el tema, pero se trató de obras austeras, de bajo presupuesto, en ocasiones para televisión, que tendían a seguir un discurso centrado en el miedo al virus, siendo común que se manifestara en personajes homosexuales. Ante todo estas obras fílmicas trataban el tema “con cierto sensacionalismo, ayudando esto a crear en muchos espectadores un importante clima de alerta y rechazo para quien lo padecía” (López-Martín, 2019: 204).

De igual modo, producciones cinematográficas internacionales más recientes han recuperado con mayor frecuencia el VIH; sin embargo, tiende a convertirse en una línea argumental de carácter secundario cuyo objetivo central es hacer que la diégesis se incline o conduzca hacia una dirección determinada, obviándose una representación digna y cercana a la realidad de la población que vive con el virus (Martínez-Expósito, 2019: 176).

En el cine mexicano pueden apreciarse ambas tendencias descritas en los párrafos anteriores. Las primeras manifestaciones del VIH en la filmografía nacional se encontraron marcadas y rodeadas por un halo de desconocimiento del virus, las condiciones en que se presentaba su transmisión y la estereotipación de aquellos que lo padecían; lo que desencadenó en representaciones poco dignas en torno al tema. Comúnmente se presentó al VIH como un “castigo” para aquellos individuos promiscuos que se relacionaban con prostitutas.

Como principales exponentes de las tendencias que se presentaron en el cine destacan las cintas: *Sida, síndrome de muerte* (Paco del Toro, 1993) —una obra de carácter religioso y aleccionador que muestra a su protagonista mujeriego que contrae el virus—; *Bienvenido-Welcome* (Gabriel Retes, 1994) —donde un hombre casado tiene relaciones sexuales con una mujer que le deja un certero mensaje en el espejo: “Bienvenido al mundo del sida”—; *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991) —en cuya trama se cuenta la historia de un mujeriego que es diagnosticado falsamente como seropositivo, lo que deviene en una serie de situaciones cómicas— y *Amor que mata* (Valentín Trujillo, 1994) —una cinta, también con corte aleccionador, que realiza una exploración de las diferentes posibilidades de transmisión del VIH siguiendo el esquema del melodrama juvenil. En estas obras fílmicas se aprecian las prácticas ya descritas que tienden a posicionar al VIH —a excepción del filme de Trujillo— como un “castigo” para la promiscuidad destinado a aquellos que atenten contra la moral y la institución del matrimonio.

Dentro de estos filmes mexicanos mencionados, resulta relevante que ninguno de sus protagonistas era homosexual, lo que evidencia una tendencia en el cine nacional a evitar la representación de este sector poblacional a pesar de que la prensa, la Iglesia y el sistema de salud tendían a identificar al VIH como un problema de salud comúnmente asociado a homosexuales y a los HSH, sin que el sector heterosexual se encontrara tan merchado o estigmatizado por la presencia del virus. En cambio se optó por la exploración del VIH en grupos que no ocupaban los porcentajes más altos de transmisión del mismo, prefiriendo trasladar la problemática al mundo heterosexual e, incluso en el filme de Trujillo, al de la transmisión a partir de transfusiones sanguíneas.

Algunas producciones mexicanas con personajes homosexuales sí han llegado a abordar el tema del VIH. Entre ellas destaca *Casos de alarma 1/SIDA* (Benjamín Escamilla Espinosa, 1986), un largometraje cuyo objetivo principal fue intentar prevenir y concientizar sobre el Sida fomentando el uso del condón. Los homosexuales, según el filme, son presentados como uno de los eslabones principales de transmisión del virus, cayendo en esta visión estereotipada que margina y asocia directamente al gay como posible transmisor de éste (Schulz-Cruz, 2008: 121-124). Tras esta obra, otras producciones de escasa promoción y distribución han mencionado y abordado —en su mayoría como tramas muy secundarias— el virus en el contexto mexicano, casi siempre asociándolo con una muerte segura y viéndolo como un “mal” propio de los homosexuales.

*Sex Express Coffee* es un filme cuyo eje rector es el VIH, siendo una de las pocas películas mexicanas que abordan de forma directa la pandemia. En la cinta se explora el caso de Rey, el creador de una sala de chat, *Sex Express Coffee*, que hace uso de ella para contactar a jóvenes homosexuales a los que invita a su lujosa casa. Una vez que éstos acuden al lugar, Rey procede a coquetear con ellos y a alcoholizarlos (se sugiere que también hace uso de otras sustancias con el objetivo de que éstos pierdan parcialmente la consciencia). Tras esto, abusa sexualmente de ellos teniendo relaciones sin protección. Las víctimas temen denunciar lo ocurrido por el mismo hecho de que no desean revelar su orientación sexual y porque, en cierto modo, ellos acudieron por su propio pie a la casa del violador. El tiempo pasa, comienzan a presentar problemas de salud, y al momento de realizarse estudios médicos se les revela el diagnóstico de que tienen VIH.

El filme de González Íñiguez explora, de este modo, la transmisión del VIH en la población homosexual a través de la violación sexual. Se rompe con el estereotipo —social y reforzado por el cine— que vincula a la población gay con la promiscuidad y el sexo sin protección demostrando la existencia de otras vías de transmisión del virus y, algo poco representado realmente, el hecho de que los varones también pueden ser víctimas de abuso sexual.

¿Cuál es el perfil de Rey? Ante todo, podría considerársele como un psicópata y sociópata que ha construido un infalible *modus operandi* para atraer y seducir a sus respectivas víctimas. A través de un sutil coqueteo que parte de la representación de una *performance* donde se muestra como un hombre culto y conocedor del arte, el protagonista consigue que los otros jóvenes se sientan en confianza a su lado, lo que los lleva a descuidarse y a aceptar las bebidas que éste les ofrece. Esta dinámica se repite —de forma idéntica y evidenciando un discurso perfectamente establecido— con cada uno de los jóvenes que lo visitan.

Las intenciones de Rey no consisten sólo en el disfrute erótico a partir de la dominación del otro implicado. Si bien goza humillar y hacer daño a los jóvenes que atrae a

su casa, su perfil va más allá de esta parafilia en donde se posiciona a sí mismo como el sujeto dominante a través de la sumisión no consentida de los otros varones. El sufrimiento y el dolor que el protagonista busca infligir en sus víctimas no es únicamente temporal ni se encuentra limitado al momento de la violación sexual, sino que busca marcarlos de por vida a través de la transmisión del VIH. Es decir, Rey está consiente de ser seropositivo y de ser capaz de continuar transmitiendo el virus si tiene relaciones sexuales sin protección.

En la investigación que se lleva a cabo en torno al asesinato de Rey y al particular *modus operandi* de éste para atraer jóvenes a su casa, se revela un mensaje que el protagonista escribió a otro hombre que, al parecer, ocupó un lugar importante en su vida y que fue quien le transmitió a él el virus:

Mi querido Arturo. Cuánto te quise y cuánto te querré por siempre. El daño que me causaste con tu abandono parece que nunca se va a desvanecer. Apenas enseñando al mundo a disfrutar el dolor puedo mitigar un poco lo que siento, pero siempre vuelve. Pero el mundo va a sufrir. Este recuercito tuyo que llevo dentro, mi amado Arturo, lo sigo depositando en estos angelitos que me visitan cada vez con más frecuencia. La vida se va a arrepentir de haberme hecho esta mala jugada (González Íñiguez, 2010).

En este mensaje quedan claras las intenciones de Rey al continuar transmitiendo el VIH a otras personas. En cierto modo desea vengarse de la vida misma obligando a otros a que se enfrenten a la misma problemática y situación que él. Si él ha aprendido a vivir con el sufrimiento y con el dolor, ¿por qué los demás no? Obtiene placer — sexual y anímico— al forzar a otros a que vivan lo que él ha tenido que vivir. Bajo esta premisa, este psicópata disfruta de hacer partícipes a otros de lo que ha experimentado y sentido como resultado de su condición de salud. El filme no profundiza más en la identidad de Arturo, a quien Rey dedica el mensaje, sino que sólo se sugiere que fue su pareja sentimental y que desapareció de su lado. Se ignora si falleció o si simplemente abandonó a Rey.

El protagonista no resulta del todo selectivo con sus víctimas, preocupándose únicamente por añadir un número más a su registro de “angelitos” a los cuales introduce en el mundo del “disfrute del dolor”. En la investigación policial se revela un expediente de más de doscientos jóvenes que habían caído en la red de Rey. La poca importancia que el psicópata da a la individualidad de los jóvenes que lo visitan se aprecia en el hecho de que, cerca del desenlace de la cinta, olvida el rostro de uno de los hombres que lo visitó previamente y de quien abusó sexualmente, quien ha acudido de nueva cuenta con el objetivo de vengarse de él.

La película comienza con el descubrimiento de parte del cuerpo de Rey en el refrigerador de su casa. A manera de *flashbacks* y del empleo de un tiempo trastocado, se va reconstruyendo el relato y se descubre qué fue lo que ocurrió con el protagonista de la historia. Un grupo considerable de jóvenes víctimas de Rey se organizaron para planear una venganza colectiva en contra del hombre que les hizo mucho daño al abusar sexualmente de ellos y al haberles transmitido el VIH. Para esto, uno de ellos envuelve a Rey en su propio juego intelectual haciendo que este baje la guardia y sea drogado tal y como él hacía con los sometidos. El grupo de vengadores se encarga de inmovilizar al creador de la sala de chat y proceden a golpearlo y herirlo, esto bajo la premisa de que ahora ellos “harán que disfrute el sufrimiento” tal y como esperaba de ellos a través

de la violación y de la transmisión del virus. Los jóvenes terminan por descuartizar el cuerpo de Rey, habiendo consumado, así, su venganza.

*Sex Express Coffee* es un filme que aborda una temática y problemática que no se aparta en demasía de la realidad sufrida por un número considerable de personas — tanto hombres como mujeres e, incluso, menores de edad— a las que se les transmite el VIH u otras enfermedades de transmisión sexual a través de la violación. De igual modo, en los últimos años han adquirido relevancia nuevas variantes del abuso sexual que conllevan un aumento del riesgo en la transmisión del VIH y de otros padecimientos. Tal es el caso del denominado *stealth breeding*, una práctica en donde el individuo que lleva a cabo la penetración —ya sea en relaciones heterosexuales u homosexuales— se retira o rompe intencionalmente el preservativo sin que el compañero sexual esté consciente de ello (Brennan, 2017), situación que recientemente comienza a ser considerada como una violación y una notoria actividad de riesgo sexual.

La cinta de Óscar González Íñiguez contribuye al abordaje del VIH desde un punto de vista y una óptica no explorados con anterioridad en el cine mexicano. A través del empleo de un género cinematográfico poco frecuentado en la filmografía nacional, como lo es el *thriller*, se construye un relato que se distancia de los sitios comunes — tanto mexicanos como foráneos— en lo que concierne a la representación del virus. Sin caer en el recurrente discurso pedagógico o aleccionador, *Sex Express Coffee* muestra una realidad que muchas veces es pasada por alto en torno a la masculinidad: el abuso sexual del que pueden ser víctimas los hombres y donde existe un riesgo elevado de transmisión de enfermedades. Asimismo, se evita caer en ciertos clichés ya obsoletos vinculados al estado de salud de quienes viven con VIH. Tanto Rey como las víctimas del abuso sexual no son presentadas en una notoria y constante decadencia física, con síntomas corporales del Sida u otras afecciones derivadas (siendo constante en el cine la presencia del Sarcoma de Kaposi). En cambio, se les muestra como gente común y con fuerza, que se encuentra combatiendo el virus a través del tratamiento brindado en centros de salud, rompiéndose así la idea de que el diagnóstico de VIH era equivalente a una pronta muerte.

### **San Sebastián y la comunidad gay: resignificando el martirio**

En *Sex Express Coffee* llega a abordarse la figura de San Sebastián, un santo al cual la comunidad gay ha llegado a convertir en una especie de su santo patrón. Dentro de la diégesis de la cinta de González Íñiguez, Rey profesa una adoración hacia el santo, lo que se aprecia mediante una gran colección de cuadros que reúne en las paredes de su casa las principales representaciones pictóricas de este miembro del santoral católico.



Fotograma del filme *Sex Express Coffee* (Óscar González Íñiguez, 2010).

En el caso concreto de San Sebastián es posible identificar un proceso de apropiación y de resignificación que son llevados a cabo por la comunidad gay. Según Bárcenas Barajas:

Las apropiaciones LGBT de la religiosidad popular involucran prácticas de sacralización como parte de un proceso de resignificación de las creencias religiosas o de una resistencia política que apunta a impactar en las estructuras de significación dominantes [...]. Las apropiaciones iconográficas de la religiosidad popular del santoral LGBT visibilizan a otro tipo de creyentes, que ha sido excluido y estigmatizado por su orientación sexual o por transgredir los mandatos de género asignados a sus cuerpos. Como prácticas políticas, reivindican el homoerotismo y la libertad para construir la identidad de género (2019: 101, 108).

Según el santoral católico, alrededor del año 303 d.C., el gobernante romano Diocleciano impuso prohibiciones al culto cristiano. Sebastián era un alto mando del ejército creyente en el cristianismo y que exhortaba a otros a seguirlo. Ante esto, fue condenado a ser atado en un árbol y a ser asaeteado por los soldados. Sin embargo, logró sobrevivir a las flechas y poco tiempo después volvió a presentarse ante el emperador, quien ahora lo condenó a ser lapidado y posteriormente decapitado. Tras lanzar sus restos a la cloaca, éstos fueron rescatados por varios cristianos y llevados a las catacumbas donde, tiempo después, se erigiría la Basílica de San Sebastián (Abud-Armendáriz, 2021: 36).

En el arte pictórico-devocional, las primeras representaciones de San Sebastián lo presentaban como un hombre de avanzada edad y vestido con una túnica, lo primero derivado del cargo en el ejército que ocupaba el personaje. Estas representaciones abundaron hasta el siglo XII tanto a manera de frescos en catacumbas o imágenes para

templos religiosos. Ya en el siglo XIII comenzó a ser presentado semidesnudo, portando únicamente un cendal a la cintura y siendo asañado por los soldados romanos, una representación que sería recuperada durante el Renacimiento.

De la mano de pintores como Tiziano, El Greco, Giovanni Antonio Bazzi, Sandro Botticelli y Guido Reni, el santo abandonó el suplicio que había distinguido a las representaciones previas para incorporar el erotismo y el éxtasis. Dejó de mostrarse a San Sebastián como un hombre maduro y, en cambio, se presentó “al mártir como un mancebo joven y bello, retomando la estética clásica en esa época” (Abud-Armendáriz, 2021: 37). Al respecto, Susan Sontag señala que el rostro de estas manifestaciones pictóricas del mártir ya no muestra una agonía física, ha dejado a un lado el dolor y lo ha reemplazado por el éxtasis y la belleza (Sesé, 28 de julio de 2020).

¿Cómo llegó San Sebastián a convertirse en una figura homoerótica para la comunidad gay? Ante todo, resulta importante evidenciar la existencia del proceso de resignificación y de apropiación ya mencionados párrafos atrás. Es posible identificar tres conexiones o vínculos que propiciaron la incorporación del mártir al denominado santoral LGBT como santo patrono de los homosexuales. La primera de ellas se vincula con el hecho de que en las representaciones pictóricas del santo —a partir del Renacimiento— no se aprecia atisbo de sufrimiento o dolor a pesar de la penetración de las flechas en su cuerpo. Fue hasta el siglo XX cuando la comunidad gay en Estados Unidos:

Adoptó a San Sebastián como un ícono de orgullo. Uno de los motivos que llevó a esta identificación fue la interpretación o asociación del asaeteo, sufrido por el mártir, con la penetración homosexual, es decir, el éxtasis como noción que relaciona el placer con el dolor, que, en el caso del santo, podía ser interpretado como un éxtasis sexual, lo cual conllevó a una percepción asociada a una sensualidad iconográfica expuesta en la corporalidad de San Sebastián (Abud-Armendáriz, 2021: 38).

De este modo se construye una analogía entre el santo que no siente dolor con las flechas y las relaciones íntimas homosexuales, siendo notorio el proceso de resignificación de las representaciones pictóricas del mártir. La segunda conexión entre San Sebastián y la comunidad gay se relaciona con un giro contemporáneo al concepto del mártir o del martirio. Los homosexuales consideran al mártir como un hombre que luchó por sus convicciones y creencias en un momento álgido para el cristianismo, lo que lo llevó a sufrir y a morir defendiendo su causa. Al igual que el mártir, varios miembros de la comunidad han sido agredidos, violentados e incluso asesinados en la lucha por un trato digno, reconocimiento e igualdad social. Es así como se extrapolan las persecuciones vividas por el santo y se equiparan con las que ha experimentado la comunidad gay. Esto bajo la idea de que ambos, el mártir y los homosexuales, han logrado vencer al sistema obteniendo el triunfo después de haber padecido un largo sufrimiento. Bajo esta óptica, la idea del martirio es resignificada a los tiempos contemporáneos.

Finalmente, el tercer vínculo que relaciona a la figura de San Sebastián con la comunidad gay proviene de las mismas veneraciones medievales al mártir, las cuales lo consideraban como un protector de la peste. En el medioevo, se asociaron las llagas en el cuerpo del santo con las heridas y marcas que la enfermedad dejaba en los enfermos. Incluso, en materia bíblica se relacionaban a las enfermedades y a las pestes con flechas

enviadas por los ángeles malvados (Carvajal González, 2015: 59). Con este trasfondo, la veneración a San Sebastián con fines profilácticos y protectores resurgió en periodos marcados por pandemias y epidemias. Ante el descubrimiento del VIH, la comunidad gay no tardó en recuperar esta práctica considerándolo como el santo protector ante la malamente denominada por grupos religiosos y conservadores “peste homosexual”.

Sobre este último punto se erige la recuperación de la figura de San Sebastián en *Sex Express Coffee*. Rey, mediante su *modus operandi*, revela una profunda devoción e identificación con el mártir. Menciona que admira al santo gracias a que supo soportar el dolor al que fue sometido, e, incluso, se aprecia la transformación de éste en placer. En su compleja psicopatía, Rey se equipara a sí mismo con San Sebastián, donde las flechas que causaron daño al soldado es el VIH con el que vive día a día; mientras que la obtención del placer surge al momento de hacer partícipes a otros de su propio dolor. No en vano el protagonista, antes de abusar sexualmente de sus víctimas, los conduce a posar emulando al santo, como si a través de este acto simbólico se anticipara que pronto serían asaeteados.

Podría considerarse que San Sebastián se convierte en el gran *leit-motiv* visual de *Sex Express Coffee*, donde las reproducciones pictóricas enmarcadas en la casa de Rey se combinan con las recreaciones humanas que las víctimas del psicópata protagonizan antes de que su vida cambie para siempre. De igual modo, los detectives encargados del caso tienen como principal pista o guía para recrear lo ocurrido con Rey el gran archivo fotográfico que este fue recopilando a través de retratar a sus invitados imitando las poses del mártir cristiano. Si bien otras cintas de carácter internacional han recuperado con frecuencia la importancia que tiene la figura de San Sebastián para la comunidad gay, ninguna la había recuperado hasta convertirla en punto medular de su diégesis, explorando la variada cadena simbólica y de resignificación de la misma para los homosexuales.



Fotograma del filme *Sex Express Coffee* (Óscar González Íñiguez, 2010).

En síntesis, puede considerarse a *Sex Express Coffee* como una obra atípica dentro del cine mexicano e, incluso, dentro de la producción internacional con temática homosexual. En primera instancia, realiza una recuperación poco vista con anterioridad en torno al VIH, explorando una de las posibles vías de transmisión del virus mediante el abuso sexual en varones, una práctica existente, pero muchas veces ignorada y pasada por alto. Asimismo, la cinta de Oscar González Iñiguez se aproxima a la figura cristiana de San Sebastián, evidenciando los complejos procesos de resignificación del mártir que lo han llevado a ser considerado como el santo patrono de la comunidad gay.

**Bibliografía:**

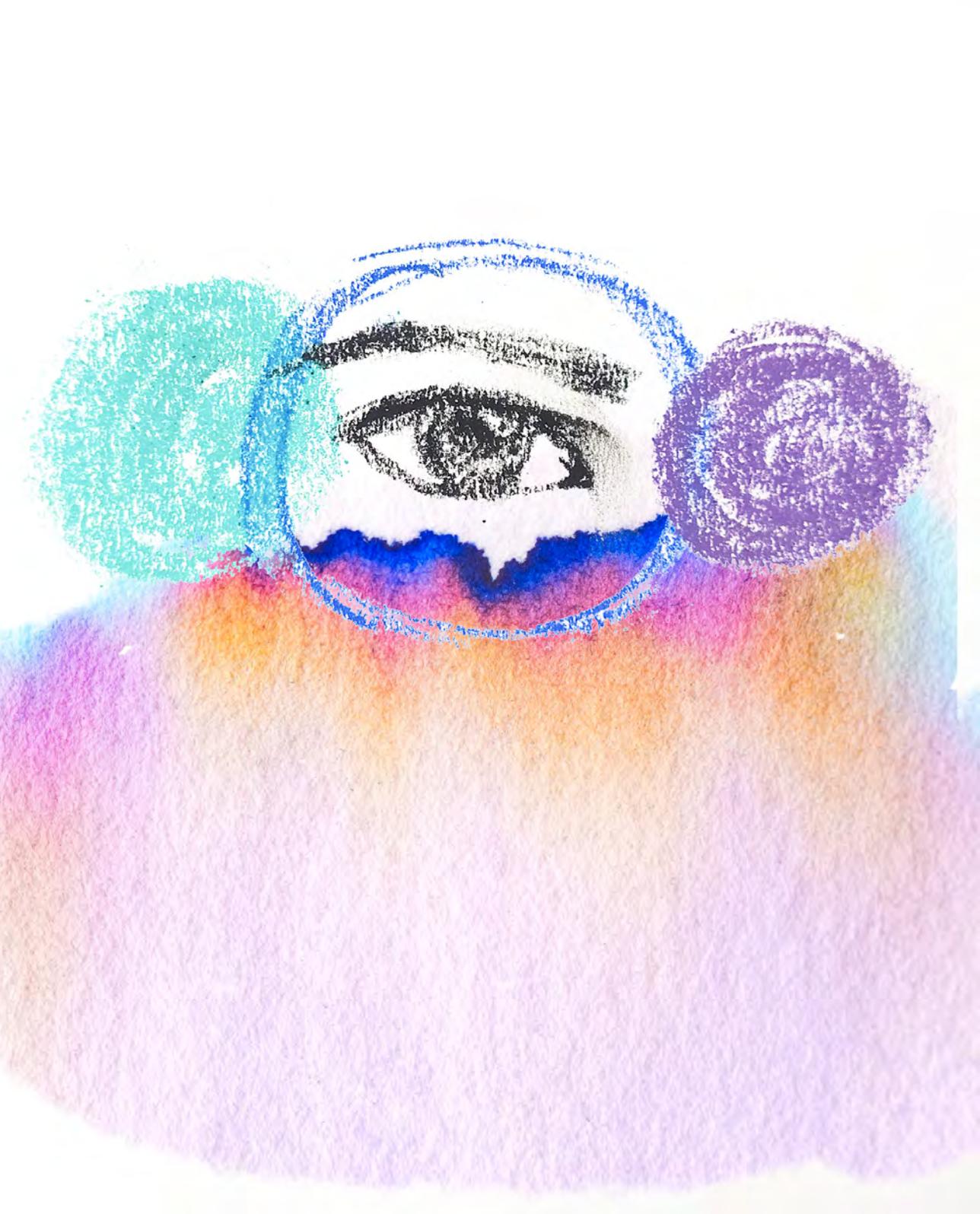
- Abud-Armendáriz, A. (2021). Martirio homosexual: paralelismos en la visualización de San Sebastián. *Magotzi. Boletín Científico de Artes del IA*, 9(17), 36-43.
- Bárceñas Barajas, K. (2019). Apropiaciones LGBT de la religiosidad popular. *Desacatos*, (61), 98-113.
- Bisso-Andrade, A. (2010). El VIH/sida en el cine. *Revista de la Sociedad Peruana de Medicina Interna*, 23(4), 157-162.
- Brennan, J. (2017). Stealth breeding: bareback without consent. *Psychology & Sexuality*, 8(4), 318-333.
- Carvajal González, H. (2015). San Sebastián, mártir y protector contra la peste. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 7(13), 55-65.
- Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (2019). *Personas que viven con VIH*. <https://www.conapred.org.mx/userfiles/files/Ficha%20VIH%281%29.pdf>
- Cuarón, A. (director) y Armendáriz, P. & Durán Loera, I. (productores). (1991). *Sólo con tu pareja*. México: Esperanto Filmoj & Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica & IMCINE & Sólo Películas.
- Demme, J. (director) y Saxon, E. (productor). (1993). *Philadelphia*. Estados Unidos: TriStar Pictures & Clínica Estético.
- Escamilla Espinosa, B. (director) y Escamilla Espinosa, A. (productor). (1986). *Casos de alarma 1/SIDA*. México: Cinematográfica Escamilla González.
- González Íñiguez, Ó. (director) y Pérez Arroyo, F. (productor). (2010). *Sex Express Coffee*. México: MCM Studios.
- Grov, C. & Parsons, J. T. (2006). Bug Chasing and Gift Giving: The Potential for HIV Transmission Among Barebackers on the Internet. *AIDS Education and Prevention*, 18(6), 490-503.
- López-Martín, A. (2019). La representación cinematográfica del VIH/sida: Análisis de las películas estrenadas entre 1981 y 1991. *Revista Española de Comunicación en Salud*, 10(2), 199-205.
- Martínez-Expósito, A. (2019). El virus y el miedo: el sida en el cine español. En R. M. Mérida Jiménez (ed.), *De vidas y virus. VIH/sida en las culturas hispánicas* (171-188). Barcelona: Icaria.
- Rangel Flores, Y. Y. (2015). Narrativas del riesgo respecto del VIH/sida en México. De letal a crónica y del estigma a los derechos humanos. *Revista de El Colegio de San Luis*, 5(9), 200-219.
- Retes, G. (director) y Beristáin, G. & Bárcena, E. (productores). (1994). *Bienvenido-Welcome*. México: Cooperativa Conexión & Cooperativa Río Mixcoac & Eduardo de la Bárcena & FOPROCINE & IMCINE & Trata Films & Universidad de Guadalajara.
- Reyes Gil, S. (2019). Terror y morBBo en visualidades del contagio VIH/sida en Chile (1980-2018). *Escena. Revista de las artes*, 78(2), 150-166.
- Santiesteban Díaz, Y. M., et al. (2019). Conducta de riesgo hacia la infección por VIH. Una revisión de tendencias emergentes. *Ciência & Saúde Coletiva*, 24(4), 1417-1426.
- Schulz-Cruz, B. (2008). *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío 1970-1999*. Ciudad de México: Fontamara.
- Sesé, T. (28 de julio de 2020). ¿Por qué San Sebastián es un icono gay? *La Vanguardia*.

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20200728/482548577841/san-sebastian-icono-gay-reto.html>

Toro, P. (director) y Galván, M. (productor). (1993). *Sida, síndrome de muerte*. México: Armagedón S.A. de C.V.

Trujillo, V. (director) y Pérez Nieto, F. & Salazar, S. (productores). (1994). *Amor que mata*. México: Cinematográfica Sol S.A. & Televisión S.A. de C.V.

Valdespino Gómez, J. L., *et al.* (1995). Epidemiología del Sida/VIH en México; de 1983 a marzo de 1995. *Salud Pública de México*, 37(6), 556-571.



# La familia antimexicana

## *La otra familia* (Gustavo Loza, 2011)

Cecilia Gallardo Macip<sup>1</sup>

### **Ficha Técnica:**

-*Película:* La otra familia.

-*Director:* Gustavo Loza.

-*Año:* 2011.

-*Duración:* 130 min.

-*Productor:* Gustavo Loza, Matthías Ehrenberg, Ricardo Kleinbaum, Ángel Lozada Moreno.

-*Casa productora:* Río Negro Producciones, Barracuda Films.

-*Guión:* Gustavo Loza.

-*Fotografía:* Carlos Marcovich.

-*Música:* Zbigniew Paleta.

-*Reparto:* Jorge Salinas (Jean-Paul Jaubert), Luis Roberto Guzmán (José María “Chema” Fernández), Ana Serradilla (Ivana), Bruno Loza (Hendrix Montoya Cabrera), Nailea Norvind (Nina Cabrera).

-*Género cinematográfico:* Drama.

-*Sinopsis:* Hendrix es un niño de siete años que termina viviendo con una pareja homosexual debido a que su madre, una mujer drogadicta, lo abandona a su suerte durante un largo periodo de tiempo. Ahora bien, los problemas aparecen cuando las preguntas acerca de lo que debe ser una verdadera familia en el contexto mexicano complican el futuro del pequeño.

### **Introducción**

Podría creerse que la magia del cine consiste en su capacidad por insertarnos en diversos mundos desconocidos y fantásticos, por ficciones que nos transportan a otras realidades; pero, la verdad es que el cine también es una de las instancias de expresión más valiente que posee el ser humano. Por supuesto tenemos la música y la literatura, sin embargo, en el caso de las películas, éstas nos muestran historias que trascienden a las particularidades de la cotidianidad. El cine es atrevido porque tiene la capacidad de hablarnos acerca de aquello que la sociedad calla y oculta. En unos cuantos minutos, el séptimo arte nos confronta con aquellos demonios sociales y culturales que tanto deseamos encubrir.

---

<sup>1</sup> Licenciada en Filosofía por la Universidad Panamericana, México. Maestra en Estudios Políticos por la Universidad de los Andes y futura doctoranda en la misma casa de estudios. Su área de investigación se centra, sobre todo, en la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt y Transhumanismo.

En el caso de nuestra gran nación mexicana: la discriminación, la homofobia, el clasismo, el machismo y la violencia son algunos ejemplos que caracterizan a la cultura de México. Para ejemplo basta la cruda realidad de los mexicanos hacia la comunidad LGBT+. En los últimos años han asesinado, aproximadamente, a 209 personas; eso sin contar las agresiones y discriminaciones que sufren («Observatorio LGBT+ registra 209 asesinatos desde 2014; este año van 25», 2020). Somos uno de los países con mayor índice de discriminación y homicidio de personas con una sexualidad que no cumple con lo que el “macho mexicano” acepta<sup>2</sup>.

Somos ese México lindo y mágico, el país donde “puto”, “joto”, “puñal” son las expresiones que denotan la mayor ofensa hacia una persona. Estamos acostumbrados a escuchar comúnmente que es atroz que tu hermano, amigo o hijo: “sea joto”, “llore como niña”; y, por otro lado, lo aceptable es que el hombre sea un “macho” a quien deben gustarle las “viejas”. Cualquier otro tipo de expresión amorosa o sentimental es repudiable para la gran mayoría de mexicanos y mexicanas. El machismo no distingue género ni sexo, se encuentra en la raíz cultural, religiosa y social de México<sup>3</sup>. Estamos tan acostumbrados a estas conductas machistas y violentas que ni siquiera somos conscientes de ello («México lindo y machista», s. f.). En ese sentido, el cine nos permite cuestionarnos acerca de la sociedad mexicana, que no existen las respuestas suficientes para explicar todo lo que sucede en nuestro país.

Ahora bien, para comprender lo dicho anteriormente debemos remontarnos a la Época de Oro del cine mexicano. Un periodo de tiempo (entre 1936 y 1956) en el cual México brilló en el séptimo arte e instauró una cultura cinematográfica sin límites geográficos, siendo referencia del cine hollywoodense, de Latinoamérica y del mundo (Castro-Ricalde, 2017, p.10). Pero más allá de su éxito, el cine mexicano fue una influencia crucial que determinó, en gran medida, la construcción de la cultura y la identidad nacional de los mexicanos (Castro-Ricalde, 2017, p.10). El Cine de Oro marcó una temática, una narrativa y unos personajes que seguían una sola fórmula: la vida de individuos y sus conflictos personales, en especial, de carácter amoroso heterosexual (Castro-Ricalde, 2017, p.11). En otras palabras, el cine mexicano construyó la identidad del “macho mexicano”. Por ejemplo, “en la película *Allá en el Rancho Grande*, se observa la relación de poder y las diferencias sociales que se dan en el interior de la hacienda sólo importan en la medida que se concreta el romance entre el caporal y la mujer-cenicienta. Así, la injusticia del orden social se vuelve el orden natural que el héroe del melodrama no sólo no intenta subvertir, sino que es al que se acoge al recurrir al orden establecido para solucionar su situación” (Escobar & Pablo, 2011).

Aquel ranchero macho rodeado de mujeres se instala como la figura masculina en la cultura mexicana; en el caso de la homosexualidad era un tema que no aparecía normalmente en la pantalla<sup>4</sup>. Todo aquello que se identificaba con los arquetipos de

---

<sup>2</sup> Para más información acerca de discriminación y homofobia véase: 1ra. Encuesta Nacional sobre Homofobia y el Mundo Laboral en México – ADIL (dice, s. f.)

<sup>3</sup> Cuando describo o hago referencia a los rasgos socioculturales de México en relación con la discriminación y la homofobia soy consciente de que no es exclusivo de la nación mexicana; sin embargo, para fines de este escrito me enfoco específicamente en México.

<sup>4</sup> Aunque era casi nula la aparición de la homosexualidad en la Época de Oro en el cine mexicano, podríamos decir que: “Existe presencia de hombres homosexuales en la Época de Oro del cine mexicano, aunque no explícitamente, sino de manera ridiculizada o excusada, tal es el caso de los charros donde se le atribuye al alcohol las libertades físicas que pudieran ocurrir en las cantinas. Algunos ejemplos son: *La tía de las muchachas* (Juan Bastillo Oro, 1938), *Papá se desenreda* (Miguel Zacarías, 1940) o *Las mujeres de mi general* (Ismael Rodríguez, 1950). («La representación de la comunidad LGBT+ en el cine mexicano», 2020).

una relación de poder donde el hombre reina en la pantalla y en la realidad, no era tema de conversación. La homosexualidad era meramente un tabú (Escobar & Pablo, 2011).

No es hasta la década de los setenta cuando podemos hablar de una “leve salida del closet” representada en el cine mexicano. Se comienza a observar al mejor amigo gay y también a la comunidad trans<sup>5</sup>. No obstante, la exhibición del primer beso entre hombres, a la vez, reflejaba la represión sexual de un México oculto en ese momento (Escobar & Pablo, 2011). Es decir, aun con el paso del tiempo, la representación de la comunidad LGBT+ consiste en una caricatura y en la violencia de los mexicanos alrededor de ellos. Y no se trata de exagerar, sino de demostrar que la realidad mexicana es compleja y cruda. Porque, en efecto, es cierto que en la Época de Oro del cine mexicano quedó instituido el modelo de macho mexicano, y que a partir de los setenta se abrió la puerta a la representación diversa; pero no fue hasta este siglo que el cine se volvió atrevido<sup>6</sup>. Hay autores que afirman que *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) fue el parteaguas en la industria fílmica de inicios del siglo XXI (Valdez Suárez, 2010). Surgieron directores con una nueva gramática cinematográfica capaz de romper con los paradigmas impuestos en el pasado (Valdez Suárez, 2010). Podría decirse que el cine de hoy “es un cine en búsqueda, dispuesto a mirar cara a cara lo que antes sólo veía de reojo, con timidez, e incluso, con miedo” (Valdez Suárez, 2010).

En ese sentido, *La otra familia* (Gustavo Loza, 2011) es un filme que, en unos cuantos minutos nos incomoda y enfrenta con el México del Siglo XXI; nos introduce los prejuicios y la violencia hacia las parejas homosexuales y, además, nos sumerge en la complejidad de la adopción en México, el machismo y el clasismo de los mexicanos.

Por eso, el objetivo de este escrito será explicitar de qué manera diversos personajes de *La otra familia* reflejan a la perfección tres rasgos cruciales de la sociedad mexicana; a saber: la religión, el clasismo y la violencia y, por último, el machismo y la homofobia. En específico, mostraré cómo Gustavo Loza construye una narrativa atrevida por medio de sus personajes, para sacar a la luz los prejuicios característicos de los mexicanos. Sobre todo, haré énfasis en cómo su filme rompe por completo con los estereotipos y estigmas a los que el cine mexicano estaba acostumbrado con respecto a la comunidad LGBTQ+. Por último, expondré la importancia de *La otra familia* para entender los problemas socioculturales de la homosexualidad en México.

<sup>5</sup> Cf. “La G sale a la vista un año antes con uno de los pioneros del cine LGBTTTIQ+ mexicano, **Jaime Humberto Hermosillo**, quien abre la conversación con la que muchos consideran la primera película gay mexicana, *El cumpleaños del perro* (Jaime Humberto Hermosillo, 1974) y otros filmes que incorporan narrativas alrededor de la diversidad sexual, como *Las apariencias engañan* (Jaime Humberto Hermosillo, 1983), la cual destaca por la representación de la comunidad trans, y *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1985), quizá, la más popular. Sin embargo, entre *El cumpleaños del perro* y *Las apariencias engañan*, **Arturo Ripstein** arremete con *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977), largometraje desgarrador, el cual introduce a un personaje provocativo que defiende su dignidad en un espacio marginado y patriarcal: *La Manuela* (Arturo Ripstein, 1978), un hombre gay que practica el travestismo y la prostitución”. («La representación de la comunidad LGBTTT+ en el cine mexicano», 2020)

<sup>6</sup> Cf. “Los años setenta mexicanos estuvieron marcados, primero, por un cine estatal cuyos representantes estaban contados (Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Nicolás Echevarría) y, más tarde, durante el sexenio de López Portillo (1976-1982), por la debacle de la industria y arte cinematográficos, durante la cual sólo unos cuantos cineastas, mediante esfuerzos independientes, crearon filmes de calidad. En cuanto a cine, los años ochenta fueron, prácticamente, años perdidos. Los casos de buenas películas son escasos. Proliferan las películas de bajo presupuesto e ínfima o nula calidad narrativa. Los tratamientos estéticos de la imagen se diluyen en un charco de indiferencia social hacia el cine” (Valdez Suárez, 2010).

## El padre Tomás y la religiosidad del mexicano

El mexicano, quiera o no, es guadalupano de corazón o por herencia; por eso, es curioso que el filme comience con la bendición religiosa del matrimonio de Jean Paul (Jorge Salinas) y Chema (Luis Roberto Guzmán). Loza, el director, es sumamente inteligente al abrir con esa primera escena. El espectador no esperaría que un sacerdote apoyara abiertamente una relación homosexual en México; no obstante, en este filme, el padre Tomás (Alejandro Calva) es un gran amigo de esta pareja. Es interesante pensar que en un país donde el catolicismo y la familia patriarcal son el estereotipo social por excelencia, aparezca este personaje religioso tan polémico (de la Mora, 2006, xiii).

Con un solo personaje *La otra familia* cuestiona y problematiza la relación entre el catolicismo y la homosexualidad, al representar en pantalla a un sacerdote que apoya abiertamente a una pareja gay. No se le muestra como un sacerdote prejuicioso y conservador; por el contrario, Tomás es un hombre religioso que conoce y aprecia a Chema y a Jean Paul. No hay ningún tipo de castigo o regaño con respecto a su estilo de vida. Tampoco los juzga, solamente los aconseja. Son, en pocas palabras, amigos. ¿Acaso esto es imposible para el mexicano? Gustavo Loza nos muestra esta nueva mirada atrevida y conciliadora.

La representación del padre Tomás cuestiona los prejuicios de los católicos hacia los homosexuales. En toda ocasión, él trata a Chema y Jean Paul como personas, como una pareja que se ama y que, además quiere, apoya y desea lo mejor para el pequeño Hendrix (Bruno Loza). Incluso, cuando deciden inscribirlo al colegio católico dirigido por el padre Tomás, les concede que hablen con los padres de familia. Sin embargo, la preocupación por la aprobación de un niño con dos papás ni siquiera recae en el hecho de que sean gays, sino en que la escuela depende de donaciones por parte de los alumnos que se incorporan al colegio. Esta escena, de nuevo polémica, deja entrever que el problema no es exactamente la homosexualidad de Chema y Jean Paul, ya que los padres de familia acceden a que Hendrix estudie siempre y cuando realicen donaciones. El conflicto, entonces, es que, en muchas ocasiones, los moralismos conservadores del mexicano desaparecen con el poder económico; Loza se encarga de llevar a la pantalla este caso. El director muestra la moral flexible del mexicano al pasar por alto sus prejuicios homofóbicos cuando saben que obtendrán un beneficio monetario. Esto se conecta directamente con el segundo punto que se refleja muy bien en la película; a saber: el clasismo.

## El Patrick y El caimán: clasismo y violencia

Hemos escuchado decenas de veces la expresión: *güerito* en México. Es una sola palabra con un gran contenido clasista. Por ello, es interesante observar en el filme que, cuando *El Patrick* (Andrés Almeida), el novio de Nina (Nailea Norvind) y madre de Hendrix, quiere vender al pequeño niño a un matrimonio con grandes beneficios económicos, lo primero que les dice es que “se ve como ustedes, güerito” (Loza, 2011). Como si eso fuera algo sumamente importante; ya que, si Hendrix no hubiera sido medio *güerito*, Agustín (Juan Ríos Cantú) y Luisa (Dominika Paleta) ni siquiera se hubieran cuestionado su adopción.

Ahora bien, *El Patrick* es un personaje que representa el funcionamiento de los mexicanos. Ese México donde el color de piel es crucial para la obtención de empleos, para ser discriminado y maltratado. Pero, lo que es sumamente polémico es el simple hecho de que Loza saca a la luz no solo el problema de la adopción en México, sino el mercado negro que existe alrededor de esto. La venta de bebés e infantes es muy común debido a que es una opción más fácil y efectiva para tener un hijo o hija adoptiva (*Esto cuesta un bebé recién nacido en el mercado negro*, s. f.). La adopción es un proceso tan largo y complicado que, hasta el día de hoy, el porcentaje de niños adoptado es mínimo. Existen más de 30 mil huérfanos esperando encontrar un hogar y solamente entre el 2014 y el 2017 han sido adoptados 5 mil menores («30 mil niños esperan ser adoptados en México», 2019). En el año 2019 solamente fueron adoptados 399 niños. Y si esto es así para lo “socialmente aceptable” por el mexicano, es decir, para las parejas heterosexuales, para las parejas homosexuales es todavía más complicado; en los últimos cinco años únicamente cinco de ellos han tenido la oportunidad de adoptar a un infante en México.

Es por tales motivos por los cuales Loza no es ningún ingenuo al representar en el filme lo complicado que será la adopción de Hendrix por parte de Chema y Jean Paul. Pero, sobre todo, en *La otra familia* contrasta dos esferas sociales que, en general, no se muestran generalmente en pantalla: Chema y Jean Paul, Luisa y Agustín no tendrían por qué siquiera converger con Nina, *El caimán* y *El Patrick*. Sin embargo, el que Loza una a estos personajes por medio de Hendrix refleja que, en *La otra familia*, las líneas imaginarias entre las clases sociales desaparecen por completo. Que *El Patrick* se inserte en el mundo de Agustín y Luisa ofreciendo a un niño “güerito” que cumpla con los estándares de la clase alta y, a la vez, le permita saldar sus deudas y no morir a manos de *El caimán*, refleja el vínculo indisoluble que existe entre el clasismo y la violencia en México.

Es más, la misma drogadicción de Nina, los negocios turbios de *El Patrick* y *El caimán* (Mario Zaragoza) muestran que México es un país lleno de violencia y tráfico de drogas. El contexto en el cual creció el pequeño Hendrix: con una madre drogadicta relacionada con un matón y un traficante como *El caimán* nos hace cuestionarnos acerca de cómo debería ser una infancia segura, plena y con los cuidados necesarios para que un pequeño crezca en un ambiente seguro. En especial, Loza nos propone una nueva narrativa que sustenta dos preguntas importantes: ¿a qué costo se conforma una familia en México?, ¿quiénes la deben componer? En el siguiente apartado se responderán dichas preguntas.

### **José María, Jean Paul y Hendrix: la familia antimachista**

Cuando uno crece está acostumbrado a aceptar lo que observa en su familia. En general, convive con un padre y una madre y, en ciertas ocasiones, algunos hermanos. Se imita lo visto en lo cotidiano, lo que se vive y experimenta. Sobre todo, se cree que lo “normal”, lo dictado por la sociedad es lo que se debe hacer. Los mexicanos creemos que el “macho”, el hombre patriarcal es la figura deseable para una mujer y es el ejemplo a seguir de los hombres. Son incontables los filmes que presentan a mujeres en búsqueda del hombre perfecto, aquel caballero que las salve; aquel “macho masculino” que les ofrezca el amor que merecen. Quieren al hombre que les ofrezca, específicamente, la familia perfecta. Pero ¿qué hay de aquellas personas que no entran en esta dinámica?

Existen los divorcios, la muerte, el engaño, el desamor, la violencia. Y se crea o no, existe gente que ama a personas de su mismo sexo; que no cree en la fantasía hetero patriarcal del cine y que se enfrenta a un mundo mucho más complejo que el insaciable deseo por encontrar al hombre perfecto.

*La otra familia*, un título que por sí mismo rompe con la “familia tradicional heterosexual”. Chema y Jean Paul son otro tipo de familia, son una pareja homosexual que se ama; llevan diez años juntos, tienen planes y proyectos en común. No cumplen con el prejuicio mexicano representado por el jardinero Gabino (Silverio Palacios) de que los “putos” son todos unos sodomitas, depravados, incapaces de amar y brindar un hogar cálido y seguro para un niño. Sin embargo, Gustavo Loza escribe y lleva a la pantalla una historia que habla desde las voces poco escuchadas en México. Nos ofrece una pareja llena de amor que no busca ser salvada. Chema y Jean Paul son la voz de todos aquellos que los mexicanos no escuchamos y que decidimos ignorar todo el tiempo. Porque, en efecto, Chema y Jean Paul no muestran la relación ideal bajo nuestros ojos prejuiciosos. Al mexicano le incomoda siquiera pensar que estos dos hombres son igual que ellos: personas con sueños, problemas, capaces de amar y de brindar un hogar.

Ahora bien, todos y cada uno de los personajes que mantienen una relación con Chema y Jean Paul muestran una mirada y una lectura de los homosexuales. Gustavo Loza se encargó de armar una narrativa que explicitara, por medio de cada personaje, la realidad mexicana. *La otra familia* es un drama realista que apela a la incomodidad del público conservador. Cada vez que en las escenas, Chema y Jean Paul intentan explicar el porqué son una pareja, tanto los personajes de la película como el espectador se enfrentan con sus propios prejuicios. Un claro ejemplo es Doña Chuy (Carmen Salinas), la señora que trabaja en casa de Chema y Jean Paul. Ella parece ser una mujer que disfruta su trabajo, pero le preocupa la relación entre ellos y Hendrix. Posee ciertos prejuicios con respecto a cómo pueden tratar y querer al pequeño; como si temiera que fuera a ser “como ellos”. Esto mismo ocurre con el espectador, aun no estando de acuerdo con lo que se presenta en pantalla, es inevitable no cuestionarse acerca de su percepción de la comunidad LGBT+. El público puede perturbarse al ver una realidad de la cual no se habla en general. Pero es inevitable no notar el cariño y el amor con el que Chema y Jean Paul cuidan a Hendrix.

Loza nos muestra que es posible hablar de aquello que en la realidad se encuentra oculto; que podemos enfrentar nuestros prejuicios cuando se nos presenta una historia tan tangible que le habla a todos los mexicanos. El director nos quiere mostrar la complejidad de la homosexualidad en un país sumamente religioso, claista, violento y homofóbico. *La otra familia* molesta e incomoda a cierto público y precisamente por eso es un filme crucial para entender cómo se concibe a la comunidad LGBT+ en México. A la vez, es una película que abre los ojos a los mexicanos para preguntarles acerca de lo que debe conformar una familia.

Hemos escuchado incontables veces que un niño debe crecer en un ambiente seguro y con padres que lo amen. No obstante, que no se nos ocurra siquiera pensar por un minuto que esa opción es posible para una pareja homosexual. Para muchas personas es impensable aceptar que dos gays cuiden, amen y protejan a un niño. Pero, me pregunto: ¿acaso es mejor que a Hendrix lo críe su madre biológica, una drogadicta con una pareja que es capaz de vender al niño a una pareja del mismo sexo? Parece que el simple hecho de que Loza nos presente esta disyuntiva le permite al espectador repensar la definición de familia. Puesto que, por lo que vimos en este gran filme: una familia no es un hombre que le pone una bella casa a su esposa. Una familia es un hogar

de amor, apoyo y cariño. Así que, en efecto, Chema, Jean Paul y Hendrix no son lo que concebimos como una “familia tradicional”. Son “otra familia”, otro tipo de hogar que vale la pena pensar y apoyar, no humillar y callar. Esta pequeña familia de tres es la primera familia antimexicana que se representa en el cine mexicano.

### **Conclusiones**

Gustavo Loza es un director que logró cautivar al público mexicano confrontándolo con sus propios prejuicios. *La otra familia* es una película que interpela a todo público, al cuestionar la manera en que concebimos a los homosexuales. Sobre todo, nos brindó una historia con unos personajes capaces de reflejar a la perfección la realidad de México: el clasismo, la violencia, la homofobia se representan claramente. En especial, la historia de Jean Paul, Chema y Hendrix es poco usual, porque da voz a todos aquellos de la comunidad LGBT+ que han permanecido en silencio por décadas. *La otra familia* es, en pocas palabras, un espacio seguro de reflexión que nos regala Gustavo Loza.

**Bibliografía:**

- 30 mil niños esperan ser adoptados en México. (2019, octubre 10). *bbmundo*. <https://www.bbmundo.com/comunidad/noticias/30-mil-ninos-esperan-ser-adoptados-en-mexico/>
- Castro-Ricalde, M. (2017). *El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional*. La Colmena, (82), 9-16. Consultado de <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5371>.
- de la Mora, S. (2006). *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Texas University Press.
- dice, E. D. y T. L. en M.-A. (s. f.). *1ra. Encuesta Nacional sobre Homofobia y el Mundo Laboral en México – ADIL*. Recuperado 29 de enero de 2021, de <https://adilmexico.com/encuestas/1ra-encuesta-nacional-sobre-homofobia-y-el-mundo-laboral-en-mexico/>
- Escobar, S., & Pablo, J. (2011). La Época de Oro del cine mexicano: La colonización de un imaginario social. *Culturales*, 7(13), 7-30.
- [Es]La representación de la comunidad LGBT+ en el cine mexicano[.]. (2020, junio 25). *FICM*. <https://moreliafilmfest.com/la-representacion-de-la-comunidad-lgbt-en-el-cine-mexicano/>
- Esto cuesta un bebé recién nacido en el mercado negro*. (s.f.). DEBATE. Recuperado 31 de marzo de 2021, de <https://www.debate.com.mx/mexico/bebe-recien-nacido-venta-comprar-cuanto-cuesta-mercado-negro-ilegal--20180404-0284.html>
- México lindo y machista. (s. f.). *Animal Político*. Recuperado 29 de enero de 2021, de <https://www.animalpolitico.com/el-blog-de-lexia/mexico-lindo-y-machista/Observatorio-LGBT+registra-209-asesinatos-desde-2014-este-año-van-25>. (2020, junio 30). *Animal Político*. <https://www.animalpolitico.com/2020/06/asesinatos-lgbt-crimenes-odio-observatorio/>
- Valdez Suárez, H. (2010). El cine mexicano contemporáneo. La emergencia de nuevos referentes. *Cinemas d'Amérique latine*, 18, 113-116. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.1399>





# Iniciación, revolución, interrupción

*Peyote* (Omar Flores Sarabia, 2013)

Alonzo Loza Baltazar<sup>1</sup>

## Ficha Técnica:

- Película: *Peyote*
- Director: Omar Flores Sarabia
- Año: 2013
- Duración: 72 min
- Productor: Omar Flores Sarabia y Ulises Castillo
- Casa productora: Críos producciones
- Guión: Omar Flores Sarabia y Sabdyel Almazán (co-escritor)
- Fotografía: Sabdyel Almazán
- Música: Omar Blanco
- Reparto: Joe Diazzi (Pablo) y Carlos Luque (Marco)
- Género cinematográfico: Drama
- Sinopsis: Pablo, un tímido adolescente con una vida estable y cómoda, conoce a Marco, un joven mayor que él y con una vida más dura. Es fin de semana y Pablo está sólo en casa, habría de tener relaciones por primera vez con su novia Luzma, pero termina aventurándose con Marco a una travesía por el desierto en busca de peyote. Durante el itinerario, Marco y Pablo, ¿redefinirán? su vida y Pablo encontrará su sexualidad.

¿Qué es lo que os ha asustado a vosotros todos haciendo que entréis en el tiempo?, ¿qué es lo que os ha asustado a todos haciendo que entréis en vuestros cuerpos? ¿dentro de la mierda para siempre? ¿queréis permanecer allí para siempre? [...] ¿que os ha asustado haciendo que entréis en el tiempo? ¿en el cuerpo? ¿en la mierda? os lo diré. la palabra. vuestra palabra. vuestro principio fue la palabra. asustó a vosotros todos y os hizo entrar en la mierda para siempre.

William Burroughs, Carta del 21 de junio de 1960 a Allen Ginsberg,  
*Las cartas de la ayahuasca*

*Peyote*. El uso de las palabras, sin duda, nos ata al tiempo. Superar la barrera del tiempo y las palabras es parte de las pretensiones de muchas prácticas humanas, como los llamados ritos de paso, o el arte, pero también todos los rituales, el uso de las imágenes, el cine; también la poesía, e incluso la historia, o las ciencias. El uso ritual de plantas teje en diversos horizontes culturales muchos de estos hilos que en la perspectiva de

---

<sup>1</sup> Licenciado (FFyL/UNAM), maestro y doctorando (UIA) en Filosofía. Profesor en la Sección de Filosofía de la FESA/UNAM. Su labor docente e investigativa gira en torno a la historia de la filosofía (Antigüedad tardía, Edad Media y Colonia), la retórica, la estética, la filosofía de la imagen y la filosofía política, temas sobre los que ha escrito diversos artículos y capítulos de libros. También, ha publicado algunos artículos sobre la imagen de los intelectuales de izquierda en el cine mexicano.

las ciencias humanas se muestran analíticamente diferenciados, pero difícilmente sintetizadas en una práctica concreta de saber-ritual de sanación cósmica. Es al menos en ese sentido que se ha codificado una de las formas más amables desde “occidente” de confrontarse con los usos “no occidentales” de las plantas psicoactivas. No es precisamente en esa línea que se inscribe la ópera prima de Flores Sarabia. Tampoco es precisamente la vía que seguiremos al analizarla. Sin embargo, sí evocaremos un momento icónico de la historia cultural del peyote en México para construir un entramado histórico-crítico en torno a la película homoerótica de Flores. Ese entramado estará guiado por los tres conceptos del título.

## Iniciación

*Peyote*, filmada con una cámara fotográfica, comienza con un fragmento no citado del párrafo inicial del capítulo sexto titulado “Cambios” de *La montaña mágica* de Thomas Mann: “el ahora no es el entonces, el aquí no es el allí, pues entre ambas cosas existe siempre el movimiento”. La cuestión del tiempo, el movimiento y el cambio es de especial relevancia en la obra cumbre de Mann. La enfermedad, la muerte y el paso a la adultez son tópicos importantes derivados del anterior. Otros tópicos centrales son también la política y la guerra, las cuales, en *Peyote, road movie* sobre la ida al monte y pueblo mágico mesoamericano, *Real de Catorce*, parecen no estar presentes. Habremos de encontrarlas como memoria (¿crítica?) de la Revolución Mexicana.

Después de este epígrafe *Peyote* nos sitúa en una toma panorámica de San Luis Potosí. Luego un nostálgico montaje. De fondo ruidos vocales de Pablo simulando el ruido de un auto. Vemos secuencias de un coche de juguete azul en distintos fondos (del cuarto de Pablo, lo sabremos): con otros juguetes (Batman), con unos tenis rojos, con unas almohadas y entre las sábanas, hasta chocar con varios portarretratos con fotos del mismo niño. Así el prefacio de la *road movie* de Pablito descubriendo su sexualidad y su identidad.

Posteriormente, un pueril Pablo, de 17 años, juega en trusas blancas con una calabaza (Freezer) y un jitomate (Son Goku), vegetales típicos de México. Está grabando una versión alternativa de la batalla final entre Freezer y Son Goku que termina con la muerte de ambos y la explosión del núcleo del planeta Namek.

Pablo está sólo en su casa en San Luis Potosí y con dinero en la mesa de juego. Observa su cuerpo desnudo, sus músculos y el crecimiento del vello. Se escribe con su novia: “puero bueno vas a querer que la probemos?” (sic). Ella responde: “Solo para eso me conectee” (sic). Lo que prueban es la cámara con la que recién grababa Pablo la batalla de Goku. Ahora usa la cámara conectada a la computadora mostrándose en calzones a su novia. Esta *road movie*, lo veremos, en buena medida es sobre el viaje del lente de la cámara (disputada) de Pablo.

La conversación continúa. Luzma, la novia, parece emocionada y ansiosa. Por fin se les va a hacer. Parece que han planeado tener relaciones por primera vez. Luzma considera que Pablo más bien está serio. Se verán en la tarde. Un Spiderman se adivina desenfocado enmarcando a un Pablo meditabundo que finalmente comienza su viaje.

Pablo, cámara en mano, sale a la calle con los tenis rojos y una playera también roja de Flash. Los superhéroes han colmado su entorno. En un parque, con un grande elote rebosante de blancos mayonesa y queso, Pablo graba a un joven meditabundo rondando los veinte (Marco) que juega con su reflejo en un pequeño espejo en el asiento

de copiloto de un coche. Él se da cuenta de que lo está grabando y le regresa la mirada y la luz reflejada con su espejo. Pablo deja de grabar y se va, pero Marco (con barba, tez morena, camisa abierta y camiseta blanca, perforaciones...) lo confronta y le reclama, ¿por qué lo graba? Pablo temeroso le dice que no lo estaba grabando. Marco parece que lo golpeará, pero lo abraza amistosamente: “...no te asustes, pero, si me vas a grabar, grábame bien. A ver. Préndela.” Los juegos de miradas, lentes y reflejos comienzan a acumularse. “¿Me grabas? ¿Sí?” El reconocimiento por medio de la lente, la exigencia de la mirada y la memoria de una experiencia se comienzan a sugerir. Marco juega en un columpio. Alegre, desbordado, agresivo, vivaz, demanda la mirada de Pablo y de la lente. Regresa emocionado y le quita la cámara a Pablo, le tira sin querer su elote. Sólo está ansioso por verse. Pablo lo confronta. Marco termina convenciéndolo de ir por unos tacos en compensación por la grabación y el elote (el *elote tirado*). En los tacos se reafirma el marcaje social y racial estereotípico de una forma de la codificación del deseo homosexual muy exitosa en las últimas décadas: el niño de familia seducido por el chacal buena onda.<sup>2</sup>

El peligro del deseo se ve marcado por la escisión racial de las clases y dicha escisión se signa con un crescendo del peligro de las experiencias con el uso de plantas. Marco evalúa a Pablo: ¿has estado en una peda?, ¿has probado la mota?, ¿el *Peyote*?, ¿el toloache? El candado está puesto, el desafío racial y de clase por medio de las sustancias está erotizado, pero la ambigüedad de Marco insiste. Toloache no, eso era una broma. Peligro, desafío, agresividad, ambigüedad y amistad.

Volvemos al peyote. Dice Marco: “Oye, pero, neta, neta, neta, ¿no has probado el peyote, güey?” “No, nunca lo he probado... Pues, ¿eso en dónde lo venden o qué?” “¡Ay, no mames, ¿cómo que en dónde lo venden, wey?... Eso no lo venden. Eso lo tienes que ir a cortar allí a Real. Es lo chingón, tienes que ir a buscarlo.” Después del desafío de las plantas y del monte (el deseo y el peligro), un giro agresivo. Marco: “Oye, wey..., pues ya es hora de que vayas pagando, ¿no?” Marco oscilará ambiguo entre la amistad carnal y la agresividad (¿defensiva?). Marco sólo sugirió ir por los tacos, no que él los invitaba. Rápido desvía el conflicto hacia el desafío amistoso: “Vamos a echarnos a correr.” Marco corre, Pablo se queda. Después vemos a Marco correr hacia un Pablo enojado. “Wey, hubiera estado chido que corrieras conmigo”. La seducción y el riesgo.

Finalmente, un gesto mucho más explícito: Marco se acerca por la espalda a Pablo y le acaricia suavemente el cabello. Pablo cede. Marco le paga los tacos y le promete que no vuelve a pasar. Gestos de complicidad, coquetería y amistad.

Pablo graba la calle, Marco intempestivo: “¡Se me acaba de ocurrir un plan, wey!”, mira entre lascivo, mafioso y desafiante a Pablo, “¿Tienes varo?” Marco intenta convencer a Pablo de ir a Real para grabar “cosas chingonas” y buscar peyote. Pablo no cede, le dice a Marco que ya tenía planes. Marco insiste y apremia. Pablo cuestiona: “¿y si no grabo cosas chingonas?” Marco garantiza: “pues le devuelvo su dinero, joven”. El desafío y la oferta. Pablo cede, otra vez.

---

<sup>2</sup> El chacal como albañil de la gran urbe tiene su contraparte en el chacal más indianizado bajo el ideal del secreto y el peligro del misticismo del monte y las plantas sagradas. Sobre el chacal en contexto urbano: “El albañil es la tribu, y el sitio de obra el Aztlán desde donde se inicia la marcha hacia la fundación del erotismo postrevolucionario. Como consecuencia, cada torre de oficinas, cada departamento de domesticidad burguesa, se encuentra preñada de la potencialidad de participar como cómplice y sepulcro de encuentros homosexuales neutralizando durante varios jadeos las mismas violencias que los originan. En México, la siembra del modernismo produjo cosechas de *chacales*.” (Gálaz-García, 2016). Marco encarna el chacal del siglo XXI: urbano, con un marcaje de raza menos intenso y uno de clase menos evidente pero igual de definitorio.

La primera relación sexual y la toma de rumbo de la orientación sexual, el desafío del consumo de sustancias psicoactivas y de la subida al monte (la montaña mágica), el riesgo de la escisión de clase, la retirada del mundo del mercado urbano tardocapitalista (¡no se compra, se busca!) Estamos ante un rito de paso en el siglo XXI urbano del centro de México.

En el camino Pablo recibe una llamada, era su novia Luzma a la que le cancela. Marco le pregunta sobre su virginidad y si ya se “cogió a la morra”. Entre agresivo, macho, burlón y amistoso, Marco no deja de asediar de un modo u otro a Pablo. En un tiempo de espera en pleno desierto para que enfríe el motor del coche de Marco, Pablo recibe una llamada. Marco le hace una “broma” a Pablo arrebatándole el teléfono y haciendo ruidos sexuales (como gesto para evitar la comunicación entre Pablo y Luzma, probablemente). Pablo se enoja y finalmente confronta a Marco más enfáticamente. Marco reafirma el marcaje de clase, pero también actitudinal, afectivo y sexual de la relación: “¡pinche fresa!” Finalmente siguen su camino y llegan a Real. Ruinas, música mexicana, fachadas antiguas cuidadas. Todo un escenario para la lente de la cámara de Pablo.<sup>3</sup>

Hasta ahora sólo se han replicado, suavizados, muchos de los estereotipos que la planta sagrada del desierto de Potosí ha levantado en el escenario ideológico mexicano. La palabra que intitula nuestro filme nos obliga a analizarla en su singularidad.

*Peyote* es una película de carretera en donde los efectos de descolocación, traslación, (des)aceleración y traslación, típicos del género, se agolpan en términos afectivos, sexuales, culturales y estrictamente locales. Es, sin duda, una película mexicana de San Luis Potosí y extrae su sentido de esa localización. Su singular carga afectiva y sexual, tanto como la forma concreta en que adquiere sentido la forma del género *road movie* debe considerar esto.

El marcaje latinoamericano de la película de carretera exige considerar de manera compleja el género. Sin duda, el trabajo de Nadia Lie (2017) pone la pauta para el análisis de la especificidad del género en Latinoamérica. Su propuesta, titulada *The Latin American (Counter-)Road Movie and Ambivalent Modernity*, cifra en su título la hipótesis base, a saber, la necesidad de pensar el desarrollo del género de la película de carretera con su contraparte, la *counter-road movie*. Ello implica que la especificidad de la *road movie* latinoamericana permite desplegar en su complejidad su relación con la Modernidad. Modernidad-aceleración-automóvil y cine, significantes fuertes del siglo XX americano, se abren por la modernidad ambivalente latinoamericana que exige que muchas *road movies* latinoamericanas impliquen detenciones, desplazamientos imposibilitados (migración ilegal, no existencia material de la carretera, etc.) y vías alternas de darse la película de carretera.

Así, podríamos pensar la desaparición de la pantalla del auto en *Peyote*, a causa de la entrada al monte, lo cual implica el marcaje cultural y regional de Real, como la entrada en la profundidad de la memoria, que desacelera el paso, pero profundiza en la afectividad. Tópicos del imaginario social mexicano. Real, no obstante, con todo y su túnel de por medio, no impide que se siga, sin auto (herencia del padre plebeyo), la circularidad de muchas de las *road movies* que terminan con la vuelta a casa (aquí la ciudad, San Luis Potosí). Un regreso sólo de Pablo, ya lo veremos.

---

<sup>3</sup> El “Brevisimo detrás de cámaras” de Omar Flores podría leerse como un guiño del entramado de clase, sexualidad, religión y nacionalismo que atraviesa a *Peyote*. La (casi) no realización de *Peyote* y la cuestión del viaje a Real es una soldadura afectiva nodal de la película. La ventana que nos abre el “Brevisimo...” a la materialidad de la (casi no) realización de la película será una vía para la interpretación de ésta: iniciación, revolución, interrupción.

El marcaje afectivo, cultural, sexual e histórico del sitio (Real, especialmente ahí, no en otro lugar del mundo ni del país) se une al marcaje de clase y estos se agolpan sobre la planta del título.

Contrario a otras plantas psicoactivas de América que han sido asimiladas de otra forma por la industria farmacéutica y de las drogas durante el siglo XIX y XX, el peyote no ha abandonado su campo de influencia en la industria cultural a favor de sus derivados sintetizados como la mescalina.<sup>4</sup> El peyote, como su imbricada composición de alcaloides yuxtapuestos, encarna un nudo ideológico cruzado por la raza, la clase, la historia y la ciencia médica. Ese nudo riza la libido, la subjetividad y las representaciones sociales y sexuales en *Peyote* como una aventura de iniciación: una *road movie* que se une al giro homoerótico (heteronormado) del género en México signado por el gran éxito de *Y tu mamá también* (Cosentino, 2016, 197).

El efecto de desordenamiento, cambio de piel, abandono, muerte, renacimiento, reordenamiento y despertar de todo rito de iniciación implica una ruptura fundamentalmente afectiva del espacio y el tiempo. Se cambia el aquí y el ahora, recordemos el epígrafe.

Debemos recordar que en el escenario intelectual global entra el peyote en la historia de la contracultura por medio de su exotización radical por parte de Antonin Artaud. El hermano incómodo (cristiano, a-im-político, tibio y no rojo) del surrealismo y, en cierto sentido, tío del situacionismo condensa en su experiencia de la danza del peyote un rito de iniciación espiritual y existencial personal, pero también con significado cultural global a partir de la tierra del indio rojo americano. Después de ser repudiado por el surrealismo por su religiosidad y su afán de autonomía política ante el apoyo en bloque del surrealismo al Partido Comunista, Artaud construye *La conquista de México* (Artaud, 1984, 221-8), la pieza germinal y ejemplar por antonomasia de lo que será el teatro de la crueldad. La idealización de la cultura mesoamericana (maya-tolteca, la llama él), simbolizadas por el saturnino Moctezuma, excepcional, sabio y rey de una sociedad heredera de un fondo cultural milenario. En tiempos de la institucionalización de la revolución en México, Artaud imagina un indigenismo divergente pero tan mistificante como el del régimen ideológico que tendrá en el cardenismo su mayor auge. Moctezuma místico y ambiguo es el ideal para Artaud, precisamente el Moctezuma abdicante. La forma de ceder de los indios es su forma de perseverar en la cultura mexicana.

Un tesoro enquistado en la tierra de México por la conquista perversa de los europeos. Tenemos, entonces, una lectura afectada de las tesis base de Robert Ricard (2014). A estas ideas, según el mismo Artaud, el erudito sobre la compleja crisis cultural del siglo XVI mesoamericano reaccionó con el ofrecimiento de una misión. Leemos en la carta de A. Artaud a Jean Paulhan del 19 de julio de 1935 los siguientes fragmentos de un párrafo:

Desde hace tiempo he oído hablar de un movimiento de fondo en México a favor de un regreso a la civilización anterior a Cortés. Esto me ha parecido impresionante, tanto que he hecho investigaciones específicamente con Robert Ricard [...] He tejido un vasto proyecto de fondo y creo haber encontrado la forma, un medio de realizarlo, y aquí está. Todo esto, Jean Paulhan, debe permanecer en secreto, limitado a usted, a mí y a las personas que podrán ayudarme. Me equivoco mucho quizás, pero la civilización de antes de Cortés es de base metafísica, que se expresa

---

<sup>4</sup> Para la historia cultural del peyote en Norteamérica ver (Dawson, 2018). Para un análisis de los fenómenos religiosos vinculados al uso del peyote en Norteamérica y los modos de difusión de la religión del peyote ver (Hultkrantz, 1998).

en la religión y en los actos mediante una especie de totemismo activo, por todas partes diseminado, y que crea símbolos que permiten todo tipo de aplicación. No creo que de este movimiento precortesiano tengan conciencia de la magia que él busca, pero cuando le expuse mi proyecto a Robert Ricard, alumno del profesor Rivet, mi proyecto y mis ideas, me dijo: "Esa gente no sabe en realidad lo que busca. Usted puede contribuir a corregir sus ideas".

El surrealista con esta idea en mente lucha para planear un viaje a México como un viaje de iniciación personal, pero con una significación casi cósmica, en cuanto que Artaud, publicista cuanto místico y crítico cultural, vende su viaje, para que sea posible (otro viaje casi imposible, como la realización de *Peyote*), a diversas instancias de la cultura y la política francesa para ser enviado en una misión y con credenciales de periódicos y hospedaje de la universidad y otras instituciones culturales y periodísticas en México. Artaud al mismo tiempo que critica la publicidad socialista y nacionalista a la cual se ve reducida buena parte de la creación artística en México ofrece una interpretación de la historia del arte y el teatro en Francia que apunta hacia las sabidurías místicas de la antigüedad (de la India a América) en contra de la corrupción del pensamiento objetualizante europeo-cristiano. En ese fondo, México destaca por la oportunidad de la Revolución Mexicana, la cual sólo tendrá oportunidad real en el escenario que construye Artaud si logra ser una revolución espiritual y cultural de fondo, una remoción de la capa superficial europea y una puesta al descubierto de la sabiduría antigua que los pueblos originarios de América han de algún modo preservado viva en México. Quien ha de hacer emerger de la confusión hispanomexicana la base india del saber performático será Artaud mismo, al cumplir con la misión encomendada por Ricard. Como vemos, la visión del viaje a México es exaltada cuan descontextualizada.

Fue ya en México y con muchas decepciones y desavenencias, aunque también muchas colaboraciones más o menos exitosas y un hospedaje bastante amable por parte del Estado mexicano, que Artaud dirigió su atención especialmente hacia los tarahumaras. Algunos destacarán la dimensión toxicómana de la iniciación de Artaud al peyote. Bastó una vez para alejarlo del desgaste físico y espiritual de la heroína. El peyote romperá con la lógica acelerada del consumo de heroína, culmen de la mercantilización capitalista. Al menos en ese modo se mistifica su fuerza curativa narco-afectivo-socio-cultural.

De este salto a un hito de la historia cultural del peyote en el último siglo nos interesa, por el momento, solamente cómo con Artaud se inaugura una forma de pensar el peyote y su consumo en la cultura de vanguardia y contrasistémica occidental que continuará con Hunter S. Thompson, Burroughs y Ginsberg, y un largo etcétera, aunque nunca con tanta radicalidad encarnada como con Artaud. Las altas expectativas, tanto como el desconocimiento generalizado de la cultura de los tarahumaras o del consumo del peyote en diversos horizontes culturales en Norteamérica, en general, contribuyen a destilar una forma de apropiación de significación cósmica, universal, pero igualmente singularísima que se vive y se propone como rito de paso.

Este tópico lo vemos ahora como *road movie*: iniciación tardomoderna del ciudadano contrasistémico en América.

## Revolución

En Real, pueblo mágico del monte mexicano, dispuesto a la cámara, Marco, jugueteón, cuestiona a Pablo: “A ver, güey, ¿qué sabes del Plan de San Luis?” Pablo responde con una simplificada versión escolar sobre el episodio de la vida de Madero previo a la Revolución. Marco escucha irónico y sugerente. Responde desafiante y seductor Marco:

—¡Nah! No es cierto, eso no es verdad, lo estás inventando todo o te lo contaron mal en la escuela. De seguro, pero, la neta, esa no es la verdadera historia. La verdadera historia se esconde, en este pueblo. Ese güey escribió el Plan aquí, en Real. Aquí tenía su amante ese güey. Cuando empezaron a perseguirlo se vino aquí, a este pueblo, ahí se escondió en la casa de su amor. Escribió el plan bien empiernado, que porque si se moría, que quería morirse bien seco. Pinche güey (burlón).

—No seas peder Marco.

—¡Neta, güey! Después de tanta cogida y de terminar el Plan, se largó al otro lado que porque allá lo iban a proteger. ¡Mamadas! También se llevó al novio para que no les hicieran nada [podemos ver el sentido contrahistórico-local-sexoafectivo emerger].

—¿Novio?

—¡Sí, güey, novio! Luego, para cubrir eso, nos contaron la historia de otra manera: “Los héroes no son maricones”. ¿Sabes qué es lo mejor de esta historia? Te la tragaste completita, güey.

Destaco estas últimas líneas, porque en ellas se condensa una forma de comprender la relación sexoafectiva con la historia y sus dispositivos. En México, una contrahistoria, una contrahistoria gay, asume una postura de resistencia ante la felación. No está bien tragársela completita. Al menos no sin darse cuenta Resistencia heteronormada, acaso...

Otro gesto explícito de la tensión sexual que en el discurso está en un punto álgido. Pablo se acerca a la oreja de Marco, quien está recargado en una pared frente a ruinas coloniales. Responde: “¡Madero no era joto!” Se aleja. La cámara enfoca a Marco mordiendo desafiante y sugerente la argolla de una de las perforaciones de su labio.

Posteriormente tenemos escenas del transcurso del día en Real. El desafío de Real implica una ruptura de la discursividad de la subjetividad desarrollista en una arqueología a flor de piel. El turístico pueblo [mágico] minero, moderno en cuanto que será representante esquelético del origen del pionero capitalismo extractivista hispano, devela en sus ruinas el espacio de la intersección de culturas, memorias, modos de vida, memoria y sexualización, su carácter multiestratificado y sobredeterminado por la afectividad. Memoria, historia, afección y sexualización vivas. Pablo, reticente, le presta su cámara a Marco quien inmediatamente hace la broma de echarse a correr. Recalcando el peligro que acarrea la escisión de clase tanto como el jugueteo sexual. Oscilando, ambiguo, Marco después de eso intercambia en trueque su reloj (sabremos, de su padre) por una pulsera tejida para Pablo la cual tiene una pulida y reflectante piedra desde la que vemos la silueta reflejada de Pablo y atrás la de Marco.

Por insistencia de Pablo, buscan una habitación de hotel y por moción de Marco toman unas cervezas. En el hotel, Pablo sin playera y Marco con camiseta sin mangas (se adivinan tatuajes en la espalda), juegan, infantiles, verdad o reto. Marco elige reto y Pablo le hace aceptar abrir la boca y cerrar los ojos. Le echa blanca pasta de

dientes. Marco se ofende sobremanera considerando que todo el tiempo se la pasa haciendo bromas y molestando a Pablo. Resistente masculinidad heteronormada. Pablo finalmente se acerca desafiante y sugerente a Marco. Sonríe. Sugiere un acercamiento, pero titubea. Un juego de miradas. Al fin, cierra los ojos y sugiere una mueca de beso a la que Marco responde. Se besan y ríen. La siguiente toma es erótica de una sutileza eufemística. Pablo recorre con su mano el pecho de Pablo. Un movimiento de cámara hacia el espejo y vemos allí reflejado a Marco y a Pablo acariciando su pecho desnudo. Los dos se han tocado... el corazón. El clímax sexual sublimado como el amor que disuelve las clases, las razas, las tensiones socio-sexo-afectivas...

Una vez más, huidizo y ambiguo, Marco nos deja. Despierta Pablo por la mañana en calzones y está solo en la cama y en el cuarto. La cámara, verdadera protagonista, no está en su mochila. La siguiente escena es Pablo con pasos desafiante grabado por Marco. Le reclama su cámara. Marco le dice chillón. Finalmente se disculpa y lo invita a desayunar. El día sigue y Marco le cuenta a Pablo en el panteón por qué quería ir a Real. Su papá acaba de morir y él siempre quiso mudarse a Real y poner una tienda de abarrotes. Marco está en duelo por la muerte de un padre, el cual, si bien desde su perspectiva parece alguien frustrado, también fue muy importante para él y para la forma en que piensa la historia y la vida. La historia de Pablo es la de cualquier plebeyo mesoamericano del tercer milenio. La contrahistoria gay plebeya de Marco devela su núcleo subjetivo. El giro que esta confesión implica marca el punto de quiebre de *Peyote*. La apertura del corazón en el espejo invierte los papeles. Marco está localizado: se duele por la muerte de su padre frustrado. Pablo ahora crecerá sobre la base de esa localización.

Si al inicio del día Pablo ya no quería ir por peyote y prefería regresarse, después de platicar sobre su padre a Pablo, Marco será el que ya no quiera ir por peyote. Pablo será ahora el que insista. Ahora, él, un cuanto jugueteón y desafiante, pretende ir. Ya nada peor podría pasarles, excepto que Marco lo dejara sin chofer. El marcaje de clase aparece en una burla sardónica de Pablo.

En el desierto se cansan buscando. Marco se burla de Pablo por los cuidados higiénicos que tiene en pleno desierto. La expresión de Marco es importante: “¡Eres todo un mariconcito, güey! Con tus toallitas, tu gelecito, tus cremitas. Ya ni anoche, no mames.” Marco ya es sólo el homosexual machista. Pablo lo confronta: “¡¿Qué?!” Marco insiste, con gestos sardónicos: “Te ves más maricón que anoche, cabrón.” La reacción de Pablo es exaltada. Marco se burla. Pablo, enojado, se irá sólo a seguir buscando el peyote. Marco confiesa que no tenía idea de cómo encontrarlo.

Ya separados, vemos a Pablo lleno de arena del desierto y sudor, con el sonido de serpientes de cascabel de fondo. Corre confundido. El sol está con toda su fuerza. Llegamos a la corta escena que más cercana estará de cumplir con las expectativas de una película llamada *Peyote*. Con distintos juegos de cámara y de montaje se da a entender que Pablo está alucinando (¿por un peyote nunca encontrado?, ¿por el sol?). Ve a Marco comiendo con las manos de un tazón de *Froot Loops* todos del color azul (cercano al verde) del peyote. Oscilan Marco y Pablo en la misma posición comiendo del tazón con las manos. Marco abraza en cuclillas por la espalda a Pablo. La escena de unas manos terregosas acariciando un peyote a ras de suelo y escarbando su perímetro se intercalan con Marco abrazando, erótico, a Pablo, y luego ahorcándolo, y, también, cada vez más aceleradamente, se intercalan fotogramas de Pablo corriendo.

El acelerón del tiempo, del desarrollo de la historia y del desplegarse ambiguo del deseo con la escisión de clase en el centro (Marco erótico y agresivo) termina con Pablo

tropezando con una piedra y cayendo, recibiendo el golpe en la barbilla. La mezcla de sangre, tierra y sudor colorea su rostro. De fondo, se escuchan los gritos de Marco buscando a Pablo.

Marco encontrará la mochila roja de Pablo y posteriormente lo encontrará a él. Marco no deja de ser bromista ante un Pablo completamente consternado ante su irresponsabilidad. ¡Lo dejó solo en el desierto! (¿no es él el que se había ido?) Marco no parará de reír, por lo que Pablo enojado lo golpeará y lo confrontará. Explota con una perorata clasista y violenta en contra de Marco. Para Pablo, Marco es peor que su padre el cuál él considera un fracasado. Marco no reaccionará sino con un rostro agachado, triste y sanguinolento. Pablo se tranquiliza e intenta limpiar la sangre de la nariz de Marco. Marco sólo toma la mochila de Pablo y se sienta, saturnino. Ruidos de cascabel de fondo. Pablo toma las riendas del viaje. Toma agua de la mochila de Marco y guarda para el camino. Se pone la mochila de Marco (se completa el cambio de roles que comenzó con la caminata por el desierto) y lo incita a volver. “Aquí no hay peyote, así que vamos a regresarnos por donde vinimos. ¡Levántese!” El camino se desanda. No hubo peyote. Ahora Pablo arrea a Marco.

Pablo se aparta. Marco permanece sentado, saturnino. Finalmente seguirá Marco con languidez a Pablo. Una escena después los vemos sentados. Marco llorando, Pablo abrazándolo. Las palabras de Pablo hicieron una honda herida en Marco. Pablo confiesa que ya había visto a Marco en el parque en el que se encontraron al salir de la escuela. Al menos desde hace dos semanas. Pablo ya tenía pensado hablarle a Marco. ¿Quién ha sido presa de quién? Marco saca la cámara de la mochila roja y se la entrega a Pablo. Se cierra el ciclo: la lente, disputada, siempre fue de Pablo. Escuchan música de fondo. Ya están cerca de Real.

Lo hemos visto, el rito de paso de *Peyote* incluye un cruce entre historia, deseo y consumo de plantas psicoactivas. Poco tiene que ver con las culturas originarias consumidoras de peyote. Real y no Wirikuta es el lugar místico de transformación (con sus ruinas a flor de piel, sus dispositivos turísticos y su yuxtaposición de clases, razas y modelos de explotación). El viaje de Pablo y Marco es un viaje a contrapelo de la historia mexicana contemporánea en donde el abandono de la infancia, el descubrimiento de la sexualidad y la posibilidad del homoerotismo en los “héroes” se vuelven centrales y quedan simbolizados por el intercambio de mochilas. La salida de la infancia de superhéroes gringos o japoneses, tanto como de la infancia de la historia oficial escolar mexicana implica un tránsito por la sexualidad. Los encuentros, desencuentros, reconocimientos y claras escisiones sociales, de clase y raciales aparecen incesantemente, tanto como los juegos de espejos, miradas y lentes. Marco y Pablo se tocan el corazón, el núcleo.

La iniciación psicoactiva revoluciona la sexualidad y la pertenencia social y política. Es importante señalar que esta dimensión revolucionaria, disruptora, desordenadora y acelerante del peyote coincide con la percepción cultural del mismo (fuera de las culturas originarias que lo consumen por tradición) que desde la Inquisición hasta la actualidad ha permeado en Norteamérica y el mundo. Siguiendo la tesis central de Dawson (2018), el peyote ha sido marginado culturalmente desde la Colonia precisamente por su potencial de insubordinación. El cuerpo “empeyotado” es un cuerpo fuerte, irredento y sin remordimientos. Este cuerpo irreductible a la culpa y a la dominación, entre otras cosas, ha sido cargado culturalmente con una sexualidad desbocada y con una peligrosa tendencia a la bisexualidad y la homosexualidad. Si en algo coincidirán tanto las versiones más conservadoras que se confrontan con el peyote con los resabios de

la Inquisición incluso en pleno laico siglo XXI, como las reivindicaciones contrasistémicas occidentales más radicales es en asumir esta forma de darse el cuerpo y la sexualidad con el peyote. El peyote insubordina. En *Peyote*, no obstante, al final no hay peyote. Siguiendo la música de fondo, vuelven Marco y Pablo a Real. Saldrán del embrollo histórico-político-sexual abandonando la carga que han intercambiado. La mochila roja de la infancia de Pablo queda atrás. Olvidada.

### **Interrupción. De vuelta a casa, Pablito**

Ya en Real Marco le dice a Pablo que él no regresará. Venderá el coche de su padre en partes y se quedará en Real. Invita a Pablo. No hay respuesta más que una sonrisa y un abrazo amoroso. Pablo agradece. Se despide con una frase burlona: “Me vas a seguir debiendo el elote”. Ríen y Marco ve apartarse corriendo a Pablo.

Pablo se subirá al camión. Volverá “sin chofer”. ¿Todo se ha resuelto para bien? Parece que sí. Con una imagen del túnel de entrada-salida de Real nos abrimos paso a las tomas de la cámara de Pablo. Algo de lo que él grabó, pero sobre todo las grabaciones amorosas de Marco. Las hizo en todas las ocasiones en que tomó sin permiso la cámara de Pablo. El chacal agresivo ocultaba sólo un manso y amoroso chico confundido en duelo por su padre plebeyo. Al finalizar el momento más rosa, volvemos a casa con una panorámica de San Luis, ahora de noche.

La escena de cierre es Pablo en su regadera. Se toca, redescubre su cuerpo después del viaje. Se repite brevemente la toma de Marco frente al espejo después del beso. Pablo, con una barba joven ligeramente crecida, recuerda su noche con Marco. Una escena sutil sugiere caricias sexuales en la noche de la que sólo tenemos tomas de erotismo que hemos definido como eufemístico. ¿Se masturba Pablo en su amplia regadera con el recuerdo de su noche con Marco? Pablo ha vuelto hecho un hombre.

En la literatura sobre la revolución desde el siglo XVIII está siempre presente la noción de interrupción. La Revolución Francesa interrumpida o bien por el Terror de Robespierre o por el Imperio de Napoleón. Adolfo Gilly (1977) hace de ese motivo su historia crítica de la Revolución Mexicana escrita desde la cárcel. La interrupción o la no realización son también el motivo de la crítica de Antonin Artaud al nacionalismo socialista mexicano. Es precisamente este contacto con la raíz india lo que el francés buscará en México y después en la danza del peyote. La experiencia revolucionará la vida de Artaud y signará el resto de su vida. Recordemos la misión cultural universal que traía Artaud a cuestras, impuesta, según él, por Robert Ricard: “corregir” los intentos de la revolución mexicana, pues ellos, ¿los mexicanos?, ¿los indios?, no saben lo que quieren. El europeo (el occidental, el occidentalizante, en general) contrasistémico será el que se arroge la misión de descubrir la raíz, de corregir, de guiar la voluntad y el deseo, que se esconden en el mundo indio, especialmente en su cuerpo desbordado. Ambigüedad, seducción no mercantilizante, salvación, apertura, resolución. La profundidad de la experiencia para Artaud estará en directa relación con su marginalidad en el mundo mexicano (pocas reacciones hubo en el mundo intelectual mexicano al viaje del francés). Artaud vuelve a Francia seguro de haber encontrado lo que buscaba, aunque su misión ante las posibilidades de la Revolución Mexicana haya quedado interrumpida por la resistencia de las élites políticas e intelectuales posrevolucionarias a la raíz india. La significación universal de su misión se realiza en el viaje a la Sierra tarahumara al dejar interrumpida su eficacia política. Pero su ineficacia política no es un fracaso, pues la

dimensión a la que apunta no es política, sino cultural-espiritual. Y para él, con todo el reconocimiento de la ignorancia y la distancia con la cual experimentó la danza del peyote, obtuvo lo que buscaba. Y mal para los mexicanos que no logran reconocer y obtener la riqueza del peyote.

Creo que en *Peyote* nos encontramos con un final 'feliz' similar al de Artaud en su viaje a México. En la película se erotiza el consumo de la planta por medio de una construcción regionalizante de estereotipos de raza, de género y de clase repuntada con una construcción imaginaria sugerente y ligeramente crítica de la historia nacional. En la eufemística contrahistoria gay de Flores destaca la ausencia de referencias explícitas a las culturas consumidoras de peyote, especialmente a los wixárikas. La crítica de las formas de representación de los superhéroes estadounidenses, japoneses, pero también de los héroes nacionales abre por medio de la imaginación concreta de cuerpos racializados, encarnando las contradicciones de clase en su proceso de erotización, con la tierra, las ruinas y las fachadas nacionales que los enmarcan en un tiempo de ensueño homoerótico eufemístico, *light*, que no muestra, que se ahorra la explicitación política del acto sexual que se deja en la ambigüedad del consumo y la deuda: peyote-elote. ¿Cogieron?, ¿cómo?, ¿comieron? ¿Se comieron el pey/el-ote?

La solución que ofrece *Peyote* es similar a la interrupción de la Revolución Mexicana en términos económico-políticos, pero también culturales y que atraviesa diversos estratos del imaginario histórico nacional y su codificación homoerótica. No hay un choque, no hay un encuentro, no hay peyote, no hay elote. Lo que hay es un drama de clase que se resuelve con el sometimiento del riesgo del chacal de buen corazón a la crítica y el deseo del chavo fresa. En el chacal no hay más que ambigüedad (¿indio?, ¿mestizo?, ¿amigo?, ¿amante?, ¿ladrón?, ¿macho?) que parte de una compleja relación con el Padre: fracaso y amor. El riesgo del chacal se desmorona con la visión de clase del buen homosexual: el chavo fresa, Pablo. Pablo destroza a Marco haciendo uso de la compleja relación con el Padre. La frágil masculinidad macha y homosexual de Marco se disuelve ante la crítica de Pablo. Marco humillado y Pablo robustecido: la carga de la infancia (sus mochilas) y de la historia que portan en sí mismos (en sus cuerpos racializados y socialmente erotizados), quedará abandonada o resuelta en la reafirmación de la brecha de clase. Marco es ya un hombre nuevo (pero sin contenido) que deja fuera su ambigüedad ante la claridad que le ha dado el encuentro con Pablo. Pablo le ha hecho saber lo que quiere. Sólo queda hacerse al monte, quedarse en Real. A Pablo la invitación sutil a acompañarlo no le hace ninguna mella. Ya tuvo de Marco lo que quería. Pablo vuelve a casa, "sin chofer", y se masturba en la regadera. Pablito vuelve a casa, sin conflicto, ¿sin encuentro? Vuelve sin mochila, pero con una caja de ilusiones para una reparadora ducha.

*Peyote, road movie* homoerótica sobre una aventura centrada en el (no) consumo de la planta, pasa de largo por las tensiones culturales, sociales, históricas, raciales y de clase que hace emerger para tejer una erotización sutil que se resuelve sin conflicto, pone a rendir usufructos a las contradicciones por mor de un drama que sólo las reafirma y acaso las legitima. Siguiendo la línea de este género cinematográfico en México (Cosentino, 2016) ofrece, con mucho mayor claridad que otras películas una apuesta homoerótica, la cual, sin embargo, no logra salir de la reafirmación de subjetividades heteronormadas. Un rito de paso urbano tardomoderno sin cicatriz en donde la revolución individual, sexual, social y política se interrumpe o se deja de lado. Así, el niño fresa pasa a ser el niño fresa ¿gay? Por lo que sabemos, perfectamente Pablo podría masturbarse en la regadera pensando en Marco y volver con Luzma. Su encuentro con Marco, una vez

Marco sometido, no parece transformarlo de manera profunda. Maduró sexualmente como joven fresa, quizás closetero. El erotismo sutil de Flores Sarabia se une a una retahíla de gestos *light* que terminan por soldar un drama homoerótico en línea con los tiempos y las formas más comunes de erotización homosexual en el centro de México. La potencial crítica de la historia política del México moderno por medio de la puesta en juego de la homoerotización intrínseca a ésta (el revolucionario es sólo un abuelo del chagal y el indio vencido el gran bisabuelo de ellos), abandona la conflictividad a favor de una resolución individual, edulcorada, *fresa*. Una aventura de un niño bien (¿cómo la revolución de Madero?).<sup>5</sup>

Pablito vuelve a casa hecho un hombre. A Marco se lo traga el monte.

---

<sup>5</sup> “...the Mexican youth road film allows for new social norms to be rehearsed and then channels, dismisses and/or transforms the emergent youthful desires as a means of maintaining social order, perpetuating traditional heteronormative behavior and didactically disciplining new generations of Mexican youth, on and off screen.” (Cosentino, 2016, 197)

## **Bibliografía:**

- Artaud, Antonin (1984) *México y Viaje al país de los tarahumaras*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cosentino, Olivia (2016) "Configuring Desire and Social Order in the Contemporary Mexican Youth Film", Verónica Garibotto and Jorge Pérez (eds.), *The Latin American Road Movie*, Palgrave Macmillan, New York.
- Dawson, Alexander S. (2018), *The Peyote Effect. From the Inquisition to the War on Drugs*, Oakland, University of California Press.
- Flores Sarabia, Omar, "PEYÓTE" *brevísimo detrás de cámaras*, (<https://www.youtube.com/watch?v=eLPaQlPQRhM>)
- Gálaz-García, Sergio (2016) "La era del 'chacal': el modernismo y el homoerotismo en la Ciudad de México", *Arquine*, 16 de octubre de 2016.
- Hultkrantz, Ake (1997), *The Attraction of Peyote. An Inquiry into the Basic Conditions of the Diffusion of the Peyote Religion in North America*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International.
- Mann, Thomas (2020) *La montaña mágica*, Penguin Random House.
- Lie, Nadia (2017), *The Latin American (Counter-)Road Movie and Ambivalent Modernity*, Palgrave Macmillan.
- Ricard, Robert (2014/1947), *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-124 a 1572*, México, Fondo de Cultura Económica.



# Máscaras de Coral

## Quebranto (Roberto Fiesco, 2013)

Andrés Inurreta Acero<sup>1</sup>

### Ficha Técnica:

-Película: Quebranto.

-Director: Roberto Fiesco.

-Año: 2013.

-Duración: 95 min.

-Productor: Hugo Espinosa, Ernesto Martínez Arévalo.

-Casa productora: Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), Mil Nubes Cine, Tura 66.

-Guión: Roberto Fiesco, Julián Hernández.

-Fotografía: Mario Guerrero.

-Música: Arturo Villela Vega.

-Reparto: Coral Bonelli, Lilia Ortega.

-Género cinematográfico: Documental.

-Sinopsis: Coral Bonelli es una actriz trans que vive en la Ciudad de México junto con su madre, también actriz, Lilia Ortega. Ambas rememorarán su carrera desde los inicios de Bonelli en las carpas de talentos, su paso por el cine como el actor infantil “Pinolito”, hasta llegar al teatro Blanquita. A los treinta y dos años, Fernando García se transforma en Coral Bonelli. Excluida por ello, enfrenta los problemas de la vida con ecuanimidad.

### La vida de las cien máscaras

El *travelling* de cámara nos hace pasear la vista por el aparador de un café, lugar típico del centro de la Ciudad de México, con la pintura de las paredes desgastada por el tiempo, la luz tenue, asientos color caqui, figuras de porcelana y un muro cubierto por un tapiz que emula un bosque. Sobre la barra vemos a una mujer sentada sola; no espera a nadie; tiene la mirada puesta en los recuerdos que se posan sobre su cabeza. Ella es Coral. Su voz en off nos habla, acompañada de la canción *Triste, muy triste*. Nos dice que ha sido difícil asumir el tránsito de hombre a mujer; no hay trabajo; la gente la excluye; la familia la rechaza; le miran con desprecio; que al ser gay, travestido, joto, homosexual, términos que ella emplea, cree la gente que seguramente tiene sida o que se dedica a robar. Añade, como señalando la causa, que ha perdido todo lo que tenía cuando era hombre. A pesar de las leyes que facilitan el cambio de sexo, no ha sido fácil, pues en México la sociedad no está lista, recalca. Ahora como mujer se ha visto obligada a empezar de nuevo. Sin embargo, no se arrepiente, es feliz. Ha ganado ser ella misma. Va a sentarse a una mesa vacía y da un sorbo a su taza de café. La canción concluye con la nota sostenida al final de las palabras “por amor”. Se funde la pantalla en negro.

---

<sup>1</sup> Licenciado en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente estudia un posgrado en filosofía en dicha institución en el área de filosofía de la cultura.

Así comienza el documental *Quebranto* (2013) del director Roberto Fiesco, que presta voz a Coral Bonelli, actriz trans nacida varón bajo el nombre de Fernando García Ortega, de cuarenta y nueve años radicada en el barrio de Garibaldi, para contarnos su vida y la de su madre, Lilia Ortega. Ambas se convierten en un visor que lleva la mirada a distintas dimensiones de la capital del país. A través de ellas conocemos una parte de la historia del cine nacional; la prostitución; los clubes travestis; el Teatro Blanquita; las carpas de talentos; el terremoto del 85; la compleja relación de madre e hija. La existencia de una persona tiene distintas máscaras, cada una de las cuales corresponde a un momento, intercambiándose unas con otras; la persona y el tiempo se funden en las circunstancias que les hacen surgir. De esta forma, un individuo puede abrirnos el horizonte sobre el cual cobra significado la vida de un grupo, en este caso, de la Ciudad de México.

Queremos hacer el recorrido que Fiesco presenta de Bonelli a través de la figura de la máscara. Tras ver cada una de éstas, pasaremos a revisar las implicaciones ontológicas y políticas que el concepto de máscara abre para pensar la identidad y la intersubjetividad. Nos apoyaremos para esto en el existencialismo francés.

La primera máscara que Bonelli porta nos habla del transcurrir de su cotidianidad. Mientras lava la ropa en la azotea de un edificio, cuenta que durante el domingo ve la televisión, preferentemente el fútbol, las luchas y las películas de acción en el canal cinco. Ve la repetición de la película *El hijo de los pobres* que protagonizó en 1975. Entre semana va a la cama muy tarde, se duerme a las cinco de la mañana y se levanta a las doce; si tiene que trabajar, se levanta a las nueve. Recurrentemente se hace análisis de sangre porque fue diagnosticada con diabetes ocho años atrás; enfermedad que vive con pesar por su carácter crónico. No obstante, Bonelli muestra una de las constantes de su carácter y de quienes no han tenido días plácidos, la aceptación de los dolores de la vida.

Sobre la misma azotea, nos cuenta de la muerte de su hermano a los diecisiete años durante el sismo de 1985. En ese entonces vivían en la misma casa su padre, su madre, el hermano que fallecería y ella. La hermana mayor, quien nunca aparece en la película, ya vivía fuera de casa con su esposo e hijas. Bonelli trabajaba aún en el Teatro Blanquita y había salido temprano para una presentación en las instalaciones de Televisa en la av. Chapultepec. Hace hincapié en el pesar de su madre. Más adelante veremos a ambas llevar un mariachi a la tumba de su hermano para que le cante su canción preferida “Maldito Abismo”.

En estos primeros minutos del documental también vemos a Bonelli paseando a su perrita Bombón y dirigiendo una coreografía. Seguramente el baile se presentará en el festejo de los quince años de la muchacha que vemos ensayar con sus compañeros varones. Esta escuela de danza, con las paredes pintadas de rosa y con el zaguán abierto a la calle, supone el último espacio en el que se dan cita los excompañeros de Coral del Teatro Blanquita.

El tango que da nombre al documental se escucha por primera vez en el minuto 11:25 como fondo de un collage de fotos familiares en blanco y negro. La música finaliza en el minuto 13:03 con los versos “te busco en el pasado y en el llanto / mi mundo es un quebranto / por no volverte a ver”. Este tango sirve como preludio a la entrada de Lilia Ortega, madre de Bonelli, quien aparece acostada en su cama, envuelta entre sus cobijas. Por ella nos enteramos que el padre, de quien no se menciona el nombre, fue mariachi; que la familia nunca disfrutó de prosperidad económica. Con ella se muestra la casa, un lugar que no deja un espacio vacío. Las paredes están llenas de peluches

o muñecos, cuelgan por doquier calendarios, dibujos, fotografías, papeles con notas escritas; hay frascos de medicamentos caducos puestos en los marcos de las ventanas; papeles de identificación viejos... cada centímetro de la casa está destinado a guardar la memoria o elevar un altar a ídolos y santos, como equipos de fútbol o estrellas de cine. En ese espacio Coral y su madre discuten, se cuidan, celebran las fechas importantes, comen juntas y pasan sus días.

De esta manera quedan introducidos los personajes principales del documental, así como el entorno en el que pasan su vida.

Con esa introducción ejecutada, pasamos a otra de las máscaras de Bonelli, la actuación. Es la señora Ortega quien nos cuenta cómo se revela la vocación actoral de Fernando. Nos cuenta que él siempre le acompañaba al mercado; pero que durante cuatro días no quiso acompañarle. La madre se entera a base de engaños que Fernando imita en secreto a Raphael encerrado en uno de los baños de la vecindad en la que residían, durante la hora dedicada al cantante en la radio. El niño siente vergüenza por ser descubierto y se disculpa. La madre le dice que no se preocupe, que vayan a una carpa de talentos, o teatro de pueblo, para que prueben suerte en la *Hora de los aficionados*, los miércoles a las ocho de la noche. Es todo un éxito y comienza a ganar dinero; pero ese no es el único reconocimiento a su talento. El rey de la fonomímica, Francisco Gómez, locutor de RCN, le pone el nombre de Pinolito, porque vaticina que algún día será un árbol, un pino muy grande, que echará raíces. Jilia Ortega adoptará por ello el nombre de Doña Pinales.

En una gira que realiza la carpa en la que trabaja Pinolito, les venden a él y a su madre un par de credenciales del club ProCinemex. Estas membresías les daban acceso a los Estudios Churubusco para poder observar cómo se llevaban a cabo las filmaciones y convivir con los actores y actrices. En ese año, 1970, conoce a Ricardo Blume, Silvia Pasquel, Bárbara Angely, Jorge Rivero. De esta manera se animan ambos, Fernando y Lilia, su madre, a hacer castings. En un principio sólo consiguen aparecer como extras dentro de las películas; pero en 1974 es escogido para protagonizar, junto con Sara García, Katy Jurado y Julio Aldama, *Caridad*, uno de los capítulos que dirige Jorge Fons de la trilogía *Fe, Esperanza, Caridad*.

Muy emocionada, Lilia nos cuenta cuando Katy Jurado le felicita por el talento de Fernando al que señala como un actorazo. A continuación encontramos uno de los momentos más memorables del documental. Coral replica la caminata que realiza Eulogia Corona (Katy Jurado) en *Caridad* acompañada por la cámara en un traveling por el centro de la Ciudad de México, sola y devastada tras enterarse de la muerte de su esposo, sin encontrar un lugar sereno para el reposo. Pinolito se convierte en ella, como si su personaje se transformara en su propia madre. Es un símil de la relación con su madre real. El padre muerto, la familia ausente, solos ella y su madre.

Pinolito deja de actuar porque comienza el cine de ficheras y ya no hay lugar en el reparto para él. De esa manera se termina su carrera como actor infantil. La máscara que se había creado frente a las cámaras de treinta y cinco milímetros debe ser cambiada por otra. El 23 de marzo de 1983, Fernando ingresa al Teatro Blanquita como miembro del grupo de bailarines Imperio. Llega a ser jefe de sus compañeros varones, quienes platican que era muy estricto y dedicado. Sin embargo, es despedido seis años después, el 29 de enero de 1989.

Si bien el documental no hace alarde de tristezas, está cargado de un aura nostálgica. Ésta se hace presente sobre todo en los momentos en los que Coral vuelve a actuar números del pasado. Tal es el caso de su caminata ya mencionada. En el minuto 51:48,

Coral y un par de excompañeros del Teatro Blanquita bailan un mambo que ella coreografió para el grupo Imperio, llevada a cabo en el local donde da clases de danza. Han pasado veinte años desde la última vez que su cuerpo ejecutó aquellos pasos. Tras un calentamiento breve, bailan cerca de dos minutos. La cámara mantiene una toma fija, un plano general que se abre con un *dolly out* para mostrarnos la calle a la que da el local, y que vuelve a cerrarse para concluir con el split de Coral al final de la música.

De esta manera dejamos atrás al Teatro Blanquita, sus reflectores, el vestuario de lentejuelas y los vestidos emplumados, sus gradas llenas de gente por la noche. Tras pasar seis años con una máscara, la del bailarín, se coloca una más. En el minuto 53:37 nos cuenta como decidió transformarse en Coral Bonelli alrededor de los treinta años.

Una vez más, es la madre, Lilia, quien nos introduce a la cuestión. Nos dice que ese día ella estaba viendo la televisión. Coral fue a su cuarto y salió vestida de mujer. Recalca que su hija no sabía maquillarse, que no sabía caminar. “Desde este momento, soy mujer, quieras tú o no quieras” Julia enmudece y por fin responde “Está bien” a lo que Coral declara, según su madre, “todo lo que está aquí que chingue a su madre”. Por su parte, Coral cuenta que trabajaba en un show travesti en la calle de Cuba en el centro histórico de la Ciudad de México. Su hermana vivía cerca, razón por la que ahí se cambiaba de ropa; pero un día salió sin aceite ni crema para desmaquillarse y poder regresar a la calle como hombre, pero en esa ocasión salió vestido de mujer y llegó a su casa. Su madre siempre le esperaba para cenar juntos. Al verle su madre le reclamó que por qué vestía de esa forma aún, a lo que Coral le respondió que no le importaba lo que dijeran los vecinos, que desde ese momento era mujer, que iba a ponerse “chichis”, y que si ella, su madre, no le inyectaba la hormona, se iría a otro lado. No comparte que se sentía atrapada y que no podía continuar ocultando en su interior lo que era. Debía ser ella para sí y para los otros, de lo contrario, se hubiera suicidado. Afirma que ha perdido cosas, pero ha ganado otras, se ha ganado a sí misma. De no haberlo hecho, dice que se hubiera matado, “debía de ser yo, yo”.

Su madre se sincera y nos confiesa que sentía tristeza. Dice ella que sabía, por amigos homosexuales, que la vida para ellos “no es fácil, los maltratan, los matan, sus familias los rechazan”. Ella pensaba al escuchar estos relatos que jamás le haría eso a un hijo. Lo que le duele es cómo lo ve la gente, cómo lo tratan los médicos, que en los hospitales no lo aceptan. Señala Lilia que antes de ser mujer, Fernando hizo muchas cosas; desde niño tuvo trabajo; fue bailarín; y ahora, como Coral, le es mucho más difícil conseguir que la contraten.

En el bar *Bremen* de Garibaldi tiene lugar la interpretación de Lucha Villa por Coral. Es el minuto 59:16. Esta presentación se suma a las dos anteriores de acuerdo a la etapa relatada. La caminata que emula a Katy Jurado corresponde a su paso por el cine; el mambo en su escuela de danza, a su carrera como bailarín. Ahora la vemos vestida con el traje de mariachi interpretando a Lucha Villa, cantando “Las ciudades” (José Alfredo Jiménez) en medio del escenario de un bar. En este caso la cámara hace distintos cortes; se pasea alrededor del escenario en un *travelling*, se posa sobre el rostro de Coral con un primer plano... alcanza su punto más alto cuando las luces del Bremen se apagan y sólo queda Lucha Villa iluminada. Los espectadores se han desvanecido en un campo negro y quedamos solos con Coral como si de una ensoñación se tratara. Las luces vuelven a encenderse. Coral concluye.

De forma paralela, vemos que maquillan a Lilia. Mientras ponen rubor en sus mejillas, confiesa que siempre quiso ser rumbera; cuando le delinearán los ojos, nos cuenta que ganaba veinte pesos por cantar tangos en la calle. Nos dice que se casó a los catorce

años, que estudió actuación y que siempre mantuvo bajo perfil para que destacara Coral. Comparte la experiencia de trabajar bajo la dirección de Felipe Cazals en *Las Poquianchis* (1976). Tras esto, la vemos cantando *Quiero verte una vez más* (Mario Canaro y José María Contursi, 1939) acompañada por un músico, rodeada de reflectores frente a un pedestal con un micrófono. Hojas secas caen sobre ella; es un otoño que no volverá a ser primavera.

El documental mantiene un ritmo constante, no aumenta ni decrece; sin embargo, para la última media hora Fiesco ha dejado los aspectos más personales de la vida de Coral, acaso porque son los que más se relacionan con el presente. De esta manera dejamos el pasado detrás, si bien no desaparece por completo. Veremos a Coral y a su madre hablar de frente a la cámara sobre el significado que ha tenido para sus vidas el tránsito de Bonelli. Profundizarán sobre lo ya mencionado párrafos arriba.

Coral nos confesará que desde pequeño, cuando aún era un niño varón, ya conocía su deseo. Aproximadamente a la edad de ocho años comienza a tener encuentros sexuales con amigos. En especial, recuerda a un amigo de su hermana, mayor que él en ese entonces, quien lo inició en el homoerotismo. Sin embargo, ocultó su orientación sexual por temor al rechazo, motivo que le llevó a tener sexo con mujeres. No obstante, revela, que cuando intimaba con una mujer sentía ganas de estar con un hombre; al día siguiente citaba a un amigo para satisfacer su deseo.

El aspecto que más pesa sobre su madre es la forma en la que es tratada. Liia nos dice con lágrimas en los ojos que le duele ver que a su hija no la reconozcan por lo que hace o es. Tras haber asumido su nueva identidad de género, no ha podido retomar su carrera. Ha supuesto esto un antes y un después en el campo laboral. Coral responde que no se arrepiente, que ha ganado ser quien es. Aquella persona que se ocultaba de los otros demandó un lugar en el espacio público, espacio sin el cual no se puede llegar a la plenitud. En cuanto a lo laboral, declara que no debería haber ningún problema, que ella es actriz, como tal, podría hacer lo que le pidan, portar un rostro distinto, vestir de otra forma, hablar con otra voz. Sin embargo, su madre denuncia que cuando le dan un trabajo a Coral, no le pagan.

Esto nos lleva a otra de las máscaras que Bonelli ha tenido que usar. Cuando tenía treinta y siete años decidió comenzar a trabajar en una agencia de prostitución. Vio un anuncio en el periódico; llamó y comenzó a recibir clientes. Le pagaban el cincuenta por ciento de la cuota. La veremos trabajar en la calle como prostituta con otras compañeras. En una de sus pláticas nos enteraremos de que una de ellas fue asesinada días antes.

*Quebranto* cierra con una escena en blanco y negro en la que Bonelli imita por última vez a Raphael. Los extremos de la vida se tocan. Al final de la escena se encienden las luces y el blanco y negro de la fotografía se vira al color. Coral alza los brazos frente a los reflectores.

Una vez presentadas todas las caras que Bonelli ha portado a lo largo de su vida hasta el momento, la vemos a ella y a Lilia sentadas en su cocina. Han dicho todo lo que tenían que decir hasta el silencio. Lilia Ortega muere el 4 de marzo de 2015. En *Quebranto*, Bonelli confiesa estar preocupada por la eventual muerte, ya sea la propia o la de su madre. Le duele pensar en la soledad de ambas cuando una falte; para ella, en especial, debido a que es una mujer trans, no le queda nadie que le acompañe. No obstante, en 2018 contrae nupcias con José Antonio Velázquez Vallín, a quien conocería años atrás en la colonia Roma. Un año después, el 5 de mayo de 2019, moriría en sus brazos a causa de la diabetes. Su marido cuenta que Coral tuvo por última voluntad que

su casa se convirtiera en museo. Esta es una máscara más que no aparece en el documental. Bonelli fue una defensora de los derechos de las personas LGBTI+.

### La identidad como proyecto

A continuación queremos reflexionar sobre la identidad. Si en el recuento de los pasajes más significativos de la película hemos utilizado a la máscara como metáfora de la narrativa de Fiesco, es porque nos parece que Coral Bonelli hace patente que la identidad es un proyecto.

En un momento del documental, Bonelli dice lo siguiente “No me arrepiento, pero digo, hay que seguir adelante ¿no? Y como ahorita en este contexto vivo de lo mismo del ambiente artístico, puedo hacer un personaje X. Ahora, hay mujeres que hacen hombres; ahora estoy del lado de la mujer, pues hago hombre de todos modos; porque como digo, el actor no se va a olvidar jamás, no se va a olvidar que lo que fuiste, lo que hiciste, para eso naciste, trabajar en esto es tu vida hasta que te mueras, ¿no? Puedo bailar, puedo hacer otras cosas, no hay bronca”. Estas palabras son dichas respecto de la falta de papeles que le ofrecen; pero expresan un sentir más profundo que queremos rescatar. El oficio del actor es posible por una condición previa y propia de nuestra existencia; que no hay determinación, ni natural ni social, que dicte nuestra forma de ser. Asumido esto, la identidad debe entenderse no como un aspecto objetivo en el que enlistamos características que definen lo que somos, sino como la plasticidad de un cuerpo y una conciencia que se autodefinen con y en sus acciones.

Recordamos a Marcel Marceau en la puesta en escena de *El fabricante de máscaras* (1959). El mimo interpreta a un elaborador de caretas que aparece sentado con el cuerpo muy recto, la mirada puesta en “objetos” cercanos a sus manos. Lo vemos confeccionar con hilo y aguja los distintos rostros que va colocando sobre su cara. Con un movimiento descendente de su mano cambia el semblante. A cada transformación de sus gestos, también así su conducta se ve modificada. Si el rostro tiene una sonrisa, el cuerpo le sigue con saltos; si es seria y arrogante, las manos toman las riendas y las piernas trotan como si de un corcel fueran; si es triste, los hombros se encojen y las rodillas se doblan. Este cuadro ayuda a entender lo que planteamos, puesto que las máscaras usadas por Marceau no son cosas sino acciones.

La idea de la máscara puede hacernos creer que hay un rostro legítimo que se oculta tras un artificio; pero no es así. Detrás de una máscara hay un cuerpo indefinido que guarda en sí la potencia misma de la máscara. Sin embargo, ésta no es pura posibilidad jamás concretada. En el gesto está la acción que define la potencia. Si en un principio aparece como ilimitada, es en el límite como logra cobrar sentido.

Hasta ahora hemos defendido tres aspectos de la misma idea a partir de la metáfora de la máscara: que la identidad no es un destino (u objetividad), que la potencia no es mera posibilidad y que en la acción esa potencia cobra sentido. Estos tres puntos los encontramos en el existencialismo de Jean Paul Sartre. El primer punto se expresa de forma contundente en *El existencialismo es un humanismo*. Tras haber ilustrado la relación del concepto con la existencia a través del cortapapeles, que al ser pensado con un fin, es concebido de acuerdo con una idea, por lo que ésta antecede a su existencia, Sartre (1975) distingue al ser humano como el ser en el que la existencia es previa a todo concepto: “el hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho” (p.3).

El ser humano carece de definición porque no hay un concepto que le determine a ser algo antes de que advenga al mundo, no porque la idea se cumpla en la existencia, por el contrario, es sólo en la existencia donde hay la posibilidad de una definición. Esto quiere decir que el ser humano se define, no como la especie de un género, sino a través de sus acciones. Por tanto, no hay naturaleza que fije la forma en la que debemos actuar. Si bien nacemos con un cuerpo determinado a un número de extremidades, de sentidos, de color... esas condiciones no son causa suficiente de nuestro comportamiento, que a fin de cuentas es lo que somos. Entonces, nuestro ser se enfrenta siempre a su propia nada para definirse (Sartre, 1973). Esta definición es un proyecto.

En el *Ser y la Nada* el pensador francés dedicará un capítulo entero a la libertad. Para Sartre (1993) la libertad es la realización de un acto, entendiéndolo por ello llevar a cabo un proyecto con intención. La condición del acto es el reconocimiento de una falta o de una negatividad (Sartre, 1993). La conciencia existe actualmente en unas circunstancias; estas brindan unas condiciones a las que se enfrenta; pero la acción que realiza a partir de ellas, no depende de esas condiciones. No hay nada en nuestras circunstancias que dicten lo que debemos hacer. Si decidimos entrar a un trabajo porque necesitamos dinero para saldar una deuda, esta decisión no depende de la cantidad de dinero que hay que pagar. Bien podríamos elegir escapar u ocultarnos; tal vez esperar a que pase el tiempo suficiente para que el acreedor olvide el agravio. Si hacemos algo con intención, o sea, si realizamos un acto, es porque negamos nuestra condición actual, en el ejemplo, la condición de deudor, ya sea para convertirse en fugitivo, en moroso o en alguien confiable. Por tanto, la decisión es lo contrario a la continuación de los efectos de unas circunstancias dadas; es la negación de lo actual por el fin que aún no es. Sartre (1993) lo clarifica usando de ejemplo al obrero, éste no se emancipa por sus sufrimientos, sino porque puede concebir una forma distinta de vivir:

Esto significa que habrá tomado distancia, perspectiva con respecto al sufrimiento y operado una doble nihilización: por una parte, en efecto, será menester que afirme un estado de cosas ideal como pura nada *presente* [un fin aún no alcanzado]; y, por otra, que estime la situación actual como nada con respecto a ese estado de cosas ideal. (p. 41)

Esto quiere decir que la conciencia existe en el ser, pero que al tomar una decisión sale de sus circunstancias para plantear sobre ellas un proyecto y realizar el acto. Esto significa que puede negar sus circunstancias cuantas veces lo desee (Sartre, 1993). Por tanto, en la decisión nos damos el ser, es entonces el ser del humano la libertad. Sin embargo, esto no supone una arbitrariedad absoluta sobre la decisión; su contingencia no repara en la ambigüedad puesto que el fin proyectado en la negación cobra sentido para la conciencia. De una decisión originaria dependerá un proyecto auténtico que servirá de base para las consiguientes decisiones (Sartre, 1993).

Partiendo de esto, si elijo ser hombre o mujer es porque me proyecto hacia esas formas; realizaré, con la tutela de ese primer acto, o proyecto, lo necesario para identificarme como tal, para alcanzar el fin que me he propuesto; ser una mujer o ser un hombre. Esto no depende de mi condición biológica de nacimiento. Si he nacido con un cuerpo señalado bajo el signo femenino o masculino, no quiere decir que esté determinado a decidir actuar como se dicta que esos cuerpos actúen. No importa si elijo actuar como hombre teniendo un cuerpo masculino, mis acciones dependen de que decida

llevarlas a cabo. Estas acciones sólo pueden ser mías cuando se corresponden con mi proyecto, en ese momento puedo decir que soy auténtico.

Añadimos a la noción de proyecto sartreano que las posibilidades del cuerpo y la conciencia se ven afectadas por el registro.<sup>2</sup> Entendemos por esto que las decisiones y las circunstancias nos atraviesan constriñendo las alternativas de nuestros actos. Esto será algo que pese sobre el pensamiento de Sartre y que intentará conciliar en *Crítica de la razón dialéctica* (1960) (a partir del acercamiento entre marxismo y existencialismo). Si bien aceptamos la teoría sartreana de que las condiciones actuales no determinan nuestras decisiones, debemos señalar que las posibilidades no son infinitas, y que van menguando con el paso del tiempo, pues éste deja marcas y va restando las capacidades plásticas de la carne y de la mente.

Marceau lo entiende bien, o al menos podemos pensarlo a partir de su obra ya citada. El punto más tenso del dramatismo se alcanza cuando el fabricante de máscaras no puede retirar de sí una de las caretas. Ésta queda atascada. El semblante muestra una sonrisa sardónica que no es compatible con la desesperación del resto del cuerpo que lucha por liberarse. El juego de intercambio de rostros en el que se metió el fabricante se ha vuelto cada vez más lento y menos variado que al principio. Es menor el número de máscaras que utiliza, hasta que queda atrapado. Podemos ver esto como el resguardo en una sola forma de ser, o bien, como la disminución de posibilidades que el tiempo impone, y no sólo éste, sino el grupo, país, pueblo, en el que se viva.

Al peso del tiempo se suma el de la mirada del otro. Podemos señalar que la expresión del rostro y la acción del cuerpo siguen a la experiencia interior del personaje de Marceau. Sólo en los movimientos del cuerpo y la cara es que tiene lugar lo que hacemos de nosotros mismos. Podemos hablar entonces de una publicidad de la identidad individual (proyecto). Coral nos permite verlo claramente. Ella sabía quién era desde que era un niño pequeño; pero tuvo que actuar de forma oculta. Sin aguantar más, decide transmutar de género. El cuerpo debía portar sobre sí lo que el deseo interior pujaba. En el momento en el que nos revestimos con lo que late en nosotros es que podemos ser auténticos. Entonces, no se puede ser lo que se proyecta ser sin que los demás lo sepan. En ese paso del deseo oculto al cuerpo revestido está el sentido político de la identidad. Cuando mostramos a los otros nuestra máscara demandamos ser reconocidos. El reconocimiento es la acción que permite la acción ajena. Reconocer al otro es ver en él a uno mismo en tanto ser que actúa libre, que tiene deseos, que padece o que goza. De alguna forma, en la lucha por el reconocimiento se juega lo que se puede ser. Puesto que hay gente que muere porque muestran quiénes son, es el *poder ser* el botín del poder.

Sartre no es ciego a esto. Ya en el *Ser y la Nada* ha dicho que el ser-para-sí, que es la conciencia, es también un ser-para-el-otro, de manera que si la conciencia elige su ser a partir de la negación de su actualidad, el proyecto asumido se encuentra con el otro para su realización o frustración, para su reconocimiento o su censura (Sartre, 1993). Esto será dramatizado en *A puerta cerrada*, obra que cuenta la estancia perpetua de Inés, Estelle y Garcin, en el infierno. Los personajes esperan la llegada de los verdugos; saben en donde se encuentran. Mientras aguardan al cumplimiento de su condena, lucharán

---

<sup>2</sup> Sartre se refiere al ser existente como "ser para-sí" a partir de la fenomenología que realiza de ese ser, el humano. El pensador francés parte de Husserl y del cogito cartesiano, por lo que mantiene el dualismo cuerpo-mente, en el que la última parte es trascendente; es decir, la conciencia es lo que nos caracteriza como existentes. Hemos querido alejarnos de este dualismo, por lo que hablamos tanto de las acciones que realiza el cuerpo y la conciencia, como si éstas fueran inseparables. Los actos del cuerpo son los de la conciencia. Este sería el único elemento sobre el que tomamos distancia respecto del filósofo francés.

entre ellos para ser reconocidos unos por otros. Hartos de no ver su reflejo en la mirada ajena, Garcín descubre la penitencia:

La estatua... (La acaricia.) ¡Pues bien! Éste es el momento. La estatua está ahí, la contemplo y comprendo que estoy en el infierno. Os digo que todo estaba previsto. Había previsto que me quedaría delante de esta chimenea, oprimiendo el bronce con la mano, con todas esas miradas sobre mí. Todas esas miradas que me devoran... (Se vuelve bruscamente.) ¡Ah! ¿No sois más que dos? Os creía más numerosas. (Ríe.) Así que esto es el infierno. Nunca lo hubiera creído... ¿Recordáis?: el azufre, la hoguera, la parrilla... ¡Ah! Qué broma. No hay necesidad de parrillas; el infierno son los demás. (Sartre, 2001, p. 55)

Estas palabras han sido reducidas a una declaración de odio e insatisfacción supuestamente característica del existencialismo, producto de una lectura descuidada. Garcín las pronuncia una vez que la tensión entre los personajes no se resuelve satisfactoriamente. La mirada ajena es potencialmente el lugar en el que me veo siendo visto; ese reflejo puede confirmarnos nuestro proyecto o devolvernos un rostro deforme, y en el caso de la obra, un abismo oscuro como la nada del infierno. Cada uno de ellos espera que el otro le reconozca; pero esto no sucede, ni sucederá en la ficción sartreana. El otro es el infierno en tanto que no me reconoce; no ser reconocido es, por tanto, no ser, quedar atrapado en el inframundo.

Hay cuatro momentos en *Quebranto* que evocan lo anterior: cuando Coral dice que de niño siempre quiso interpretar a una persona con dinero, pero que siempre le dieron personajes pobres; cuando al contar su experiencia en las agencias de prostitución dice que muchos clientes le pedían ser penetrados por ella, sirviendo por completo al placer del otro, pues ella disfruta sólo de ser penetrada; y cuando, rodeado entre sus amigas prostitutas, comparten la noticia del asesinato de una de ellas, mujer trans también; una carrera como actriz limitada a la imitación. En todas estas situaciones a Bonelli se le designa una forma de ser que la constriñe. En la primera se le impide en la ficción, llegar a ser lo que jamás sería en la realidad, una persona adinerada, sólo por su apariencia; en la segunda, a partir del intercambio económico se frustra su deseo; en la tercera, no es directamente a Coral sobre quien recae la acción, es a otra mujer trans, quien al ser asesinada se le priva no sólo de lo que es, sino de cualquier otra posibilidad, como si sólo pudiera ser reconocida como mujer en el feminicidio. Respecto de esto último, cabe decir que durante el 2019 en México fueron asesinadas sesenta y cuatro mujeres trans (Bastida Aguilar, 2020).

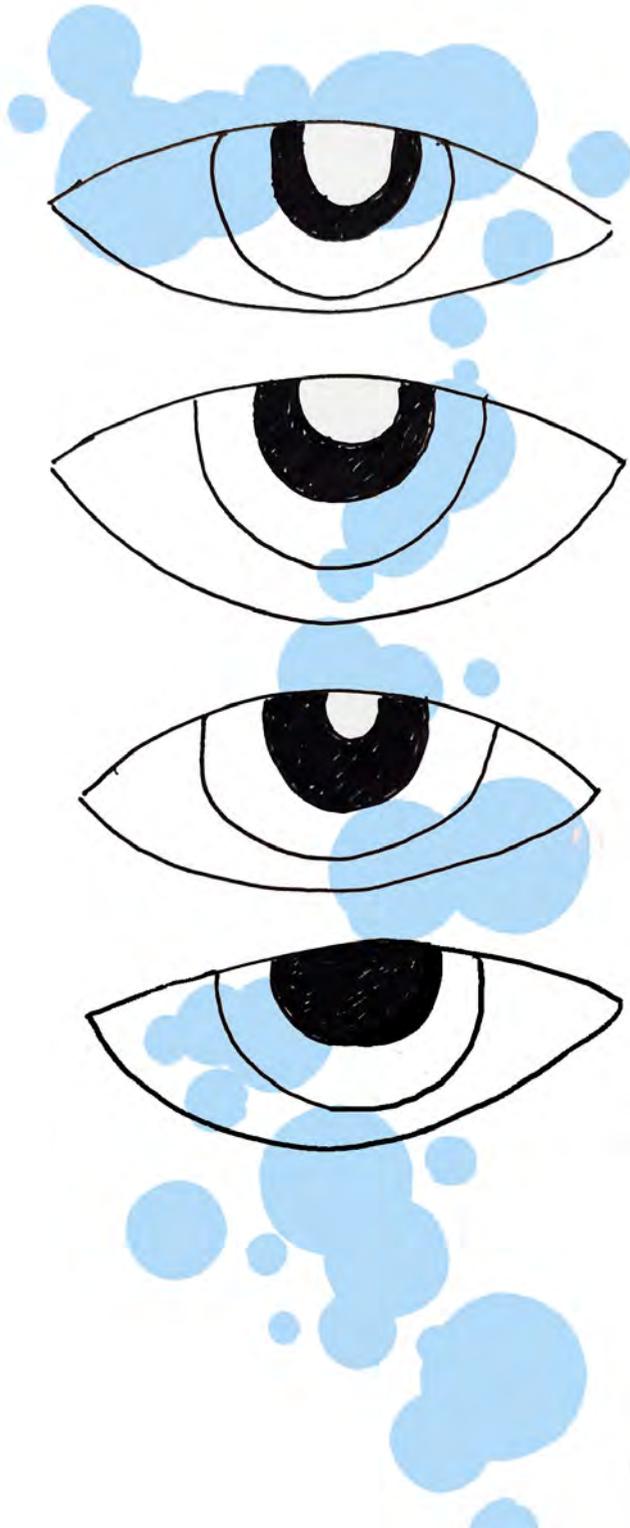
En cuanto a su carrera artística, a Coral se le permite apoderarse de los reflectores sólo cuando imita. Ya sea como un niño que emula a un cantante o ya mayor, pudiendo apoderarse del escenario sólo como imitadora. Si bien ella jamás se arrepintió, pues se ganó a sí misma, en repetidas ocasiones se dice que perdió oportunidades. No menospreciamos el trabajo de la imitación desde el aspecto dramático, pero nos cuestionamos ¿acaso no hay otras posibilidades para Coral? Creemos, continuando con la idea de que la identidad individual como proyecto depende del reconocimiento de los otros, que es precisamente la posibilidad de ser lo que se persigue cuando se demanda por derechos.

Nos queda *Quebranto* como el testimonio de una vida, la de una mujer trans; pero no sólo de ella, sino de su madre y de las miles de máscaras que cada una portó a lo largo de su existencia. Es el gran logro de Fiesco, unificar en el filme el retrato cubista y variopinto de una persona. Podemos decir que en este trabajo Coral Bonelli es reconocida.

**Bibliografía:**

- Bastida Aguilar, L. (14 de mayo de 2020). "Reportan 117 muertes violentas de personas LGBT en primer año de AMLO". Letra S, Sida, Cultura y Vida Cotidiana, A.C. Recuperado de: <https://cdhcm.org.mx/wp-content/uploads/2020/05/textolunes.pdf>
- Sartre, J.P. (2001). *A puerta cerrada*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. (1993). *El ser y la nada*. Barcelona: Atalaya.
- \_\_\_\_\_. (1973). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Sur.





# Cuatro lunas: un caleidoscopio fílmico de la homosexualidad masculina

*Cuatro lunas* (Sergio Tovar Velarde, 2014)

Alfonso Ortega Mantecón<sup>1</sup>

## **Ficha Técnica:**

-Película: Cuatro lunas.

-Director: Sergio Tovar Velarde.

-Año: 2014.

-Duración: 110 min.

-Productor: Edgar Barrón.

-Casa productora: ATKO Films, The Basulto Company, Los Güeros Films.

-Guión: Sergio Tovar Velarde.

-Fotografía: Yannick Nolin.

-Música: Enrique Espinosa.

-Reparto: Antonio Velázquez (Hugo), Alejandro de la Madrid (Andrés), César Ramos (Fito), Gustavo Egelhaaf (Leo), Alonso Echánove (Joaquín Cobo), Alejandro Belmonte (Gilberto), Gabriel Santoyo (Mauricio), Karina Gidi (Laura).

-Género cinematográfico: Drama.

-Sinopsis: La cinta se divide en cuatro historias que dialogan en torno al descubrimiento, el amor y las relaciones homosexuales; cada una de ellas centrándose en un grupo etario diferente.

## **Crepúsculo**

¿En qué consiste ser hombre? ¿En qué consiste ser mujer? ¿Qué es ser homosexual? ¿Qué es ser transexual? Llegar a una respuesta certera a estos cuestionamientos resulta imposible e, incluso, indebido. Establecer una serie de dinámicas, prácticas, una forma de ser, un parámetro en torno a cómo vestir, cómo actuar, cómo hablar, cómo interactuar con otros como algo propio de un género o de una preferencia sexual trae consigo la marginación y el silenciamiento de otras voces disidentes. Siguiendo los postulados e ideas de Judith Butler (2007; 2021), para fines de este capítulo, se considera al género como una serie de principios performativos dictados por el mismo patriarcado o, específicamente, por el heteropatriarcado.

---

<sup>1</sup> Doctor en Humanidades en la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico. Maestro en Arte Cinematográfico y Licenciado en Historia y en Comunicación. Sus líneas de investigación son los géneros cinematográficos, las relaciones entre el cine y la historia, así como la representación femenina en el séptimo arte. Ha publicado varios artículos y capítulos de libros en torno al análisis cinematográfico. Coordinó los libros *Cuando el futuro nos alcance. Utopías y distopías en el cine* (2018) y *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte* (2020). Es autor del libro *Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine* (2021).

Si bien en la sociedad existió —y continúa existiendo— una serie de preceptos que dictaban cómo debían comportarse las mujeres, cómo debían de vestir los hombres, entre otros “lineamientos”; éstos fueron concebidos por instituciones representantes del heteropatriarcado que velaba y llegó a sancionar a aquellos individuos que se apartaban del “deber ser” bajo la máscara de creencias religiosas, legislaciones o una aparente moralidad social. Para la segunda década del siglo XXI, en varios países del mundo se han formado grandes escisiones en el heteropatriarcado, donde lo que otrora fueron leyes o prácticas represivas hacia aquellos individuos que se apartaban de la performatividad deseada, han comenzado a menguar y a desaparecer paulatinamente, lo que permite mayores libertades y da pie a una expresión de la sexualidad y de las preferencias sin el freno institucional.

La paulatina supresión de estigmas y de la discriminación hacia estas otras formas de ser ha permitido la adquisición de igualdad de derechos y el reconocimiento de determinados grupos ante la sociedad. De igual modo, ha sido posible identificar la existencia de diversidad dentro de la misma diversidad. Es decir, el ideal heteropatriarcal que dictaba la existencia de una feminidad y de una masculinidad es, ahora, una idea obsoleta. Como bien apuntan Simone de Beauvoir (2020a; 2020b) y Raewyn Connell (2019) en sus respectivos aportes, sería más preciso hablar de feminidades y masculinidades, en plural.

Dentro de la comunidad LGBTQ+ y, todavía más específico, en el colectivo gay se aprecia la misma circunstancia. No resulta propio hablar de una sola vivencia de la homosexualidad que sea compartida por todos los individuos que se identifican dentro de este grupo, no existe una uniformidad ni un parámetro estándar que permita estudiar y aproximarse a este sector poblacional por igual, no todos pueden ser mirados por una única perspectiva o punto de vista.

Justo sobre este planteamiento se desarrolla la trama del filme *Cuatro lunas* (2014), dirigido por Sergio Tovar Velarde. El largometraje se centra en cuatro relatos e historias de vida en torno a la vivencia de la homosexualidad en México, evidenciando, ante todo, la diversidad dentro del mismo colectivo gay ya mencionada con anterioridad. A través de la exploración de la homosexualidad en cuatro grupos etarios diferentes, el director y también guionista construye un caleidoscopio fílmico que muestra la forma en que siete personajes masculinos expresan, descubren, viven, disfrutan, reprimen o callan su sexualidad.

El presente capítulo estudia cada uno de los cuatro relatos en los que se divide la cinta de Tovar Velarde, haciendo énfasis en la representación que se hace de la vivencia homosexual de sus protagonistas. En concreto se presta atención a las prácticas heteropatriarcales que han llegado a moldear o a intervenir en la expresión de la sexualidad de los personajes del filme, así como el debido quebrantamiento de estas prácticas performativas en el desarrollo de cada una de las líneas narrativas. Esto con el objetivo de evidenciar cómo *Cuatro lunas* construye un discurso centrado en la diversidad y en la existencia de varias “homosexualidades”, siendo las historias narradas en el largometraje la fuente principal del análisis a realizar.

### **Luna nueva**

Este relato se centra en Mauricio (Gabriel Santoyo) un preadolescente que comienza a cuestionarse acerca de su sexualidad. El joven se percata de que se siente atraído por los varones y canaliza esta inquietud en su primo y compañero de escuela Oliver (Sebastián

Rivera), a quien busca complacer en todo momento. Mauricio experimenta varias dudas acerca de sus preferencias sexuales, puesto que él mismo llega a considerar —gracias a su educación y formación— que eso se encuentra mal visto ante la sociedad.

El tiempo pasa y Oliver acude con sus padres a cenar a casa del protagonista. Los jóvenes aprovechan una plática de sobremesa para retirarse a la habitación de Mauricio con el pretexto de divertirse con los videojuegos. Sin embargo, Mauricio revela a su primo la curiosidad con respecto a su miembro viril y ambos intercambian varios tocamientos. Oliver, pese a encontrarse excitado, decide abandonar el cuarto y regresa con sus padres. Los días siguientes, Mauricio sufre *bullying* por parte de sus compañeros del colegio, debido a que Oliver difundió entre ellos que su primo lo había tocado y que era homosexual, lo que desencadena una pelea entre ellos.

Los padres de ambos menores son convocados por los directivos de la escuela y se revela lo ocurrido la otra noche y, por lo tanto, que Mauricio es gay. El joven es rechazado por su padre lo que genera en él una profunda depresión, su madre le brinda apoyo y consuelo. La historia concluye con una aparente secuencia en la que su progenitor lo acepta y le dice que le enseñará a defenderse de los demás.

Como resulta evidente, cada uno de los apartados e historias en los que se divide el filme de Tovar Velarde se refiere a una fase de la luna, lo que corresponde, a su vez, a una etapa de la vida de los hombres representados en la cinta. En el caso de “Luna nueva” se presenta una vivencia de la homosexualidad en la preadolescencia, siendo ésta la primera parada que pretendió hacer el director en su recorrido por diferentes grupos etarios. Esta línea narrativa se centra en Mauricio, un joven que ya se identifica a sí mismo como un homosexual gracias al interés y atracción que en él despiertan otros varones. Cabe señalar que se encuentra experimentando un periodo de transformación y de descubrimiento de su cuerpo, lo que viene a la par de su interés en el de otros individuos.

En concreto, Mauricio se siente atraído por Oliver, su primo y compañero escolar con quien goza de cierta cercanía. Ambos asisten al mismo colegio, se reúnen en sus respectivas casas para divertirse con videojuegos y, en ocasiones, pasan la noche juntos. Gracias a este vínculo constante, el protagonista del relato decide saciar su curiosidad con Oliver, por lo que busca complacerlo en todo momento. Un claro ejemplo de esto se evidencia cuando le pide a sus padres que le compren la nueva versión de un juego de vídeo debido a que su primo dice que la otra es mejor que la que él posee. Una vez que la adquiere, invita al joven a que se quede con el videojuego durante unos días para que pueda “practicar” para la próxima ocasión en que se reúnan. En estas etapas preliminares, se podría considerar que Mauricio busca congraciarse con su primo siendo amable con él y obedeciendo sus consejos.

El protagonista da el siguiente paso en su inocente cortejo durante una noche en que ambos se encuentran jugando en su habitación. Mauricio comienza preguntando a Oliver si su miembro se encuentra circuncidado o no, lo que deviene en la curiosidad por parte ambos de ver cómo lucen sus respectivos penes. La tensión sexual entre los preadolescentes continúa cuando comienzan a tocarse mutuamente. Súbitamente, Oliver experimenta el arrepentimiento y abandona la recámara refugiándose con sus padres. Como se revelará más adelante al momento en el que tiene lugar la reunión de los miembros de las familias en el colegio, Mauricio expone que su primo también había disfrutado los tocamientos, dando a entender que había sido un encuentro consentido, no un abuso por parte del primero. Bajo esta lógica, Oliver rechaza el deseo y la atracción que hacia él despiertan otros varones, optando por victimizarse a sí mismo

y acusar a su primo de ser homosexual. Mauricio aprovecha lo ocurrido para salir del closet, mientras que Oliver permanece dentro de él disfrazándose de un heterosexual homófobo que fomenta discriminación y violencia hacia quien lo hizo cuestionarse acerca de su aparente heterosexualidad.

“Luna nueva” va más allá de representar el descubrimiento del protagonista en torno a sus preferencias sexuales y su peculiar salida del closet. A la par de la recuperación de la vivencia de Mauricio —quien viene a representar al primer grupo etario—, se exponen al espectador la presencia de tres instituciones en las que se erige el heteropatriarcado, con las cuales se dan las principales confrontaciones en el proceso de aceptación de la sexualidad del preadolescente.

El primero de estos bastiones del heteropatriarcado es la familia, en concreto ésta se representa a través del personaje del padre de Mauricio. El hombre se distingue por reunir el esquema del “macho” que tanto ha sido abordado por las obras de intelectuales mexicanos y por el mismo cine nacional. Este personaje demuestra conductas y actitudes misóginas y busca fomentar en su hijo una masculinidad que consiste, *grosso modo*, en evidenciar una superioridad sobre las mujeres y en hacer “cosas de hombre”. Por poner algunos ejemplos, le impide a Mauricio ayudar en la casa a su madre con los quehaceres domésticos, debido a que éstos conciernen a las féminas; cuando se revelan las preferencias sexuales de su hijo, considera que la madre fue la culpable debido a la forma en que lo crió. De esta forma, el joven protagonista tenía en su propio hogar a uno de los acérrimos defensores del heteropatriarcado y de la performatividad masculina. La noticia de que su hijo era homosexual ocasionó un súbito golpe a la ideología del padre, desencadenando en una reacción violenta y de rechazo hacia su vástago. Sin embargo, cerca del desenlace se vislumbra un atisbo de cambio en el padre, quien, sin desprenderse de un tono autoritario, llama a su hijo al lado de un saco de boxeo, con el objetivo de enseñarlo a defenderse de otros. El final de esta historia no resulta del todo esperanzador a pesar de la aparente reconciliación entre padre e hijo, puesto que se sugiere que Mauricio tendrá que aprender a hacer frente a futuras confrontaciones y agravios por parte de otros que lo juzguen y ataquen por sus preferencias. En cierto modo, pareciera que el padre le comunica y da a entender que lo vivido en el colegio fue la primera de las peleas que tendrá para hacerse respetar en un mundo heterosexual donde la discriminación y la violencia hacia el Otro no ha podido ser erradicada por completo.

La segunda representación de las instituciones heteropatriarcales tiene lugar en la iglesia donde acude la familia de Mauricio y donde él canta en un coro. En concreto, una escena fundamental para la historia se desarrolla en el confesionario, donde el joven se sincera con el sacerdote al momento de recurrir al sacramento y donde expresa cierta culpabilidad por su preferencia sexual, lo que denota que el protagonista ha crecido en un entorno familiar y social en los que se ve a la homosexualidad como un pecado y como algo negativo. Esto último resulta notorio en los siguientes diálogos:

Sacerdote: Dime tus pecados.

Mauricio: Yo creo que soy malo, porque hago cosas malas y pienso en cosas feas que van a lastimar mucho a Jesús. ¿Es pecado ser homosexual?

Sacerdote: [silencio por varios segundos] No te preocupes.

Mauricio: ¿No es pecado?

Sacerdote: Sí es pecado y uno muy grave, pero no tienes nada de qué preocuparte. Tú no eres homosexual, Mauricio. ¿Cómo vas a ser homosexual? (Tovar Velarde, 2014).

En esta escena, Mauricio evidencia que carga con la idea de que él se encuentra viviendo algo prohibido ante el peso de la moral y de los preceptos religiosos. El mismo sacerdote refuerza esto al decirle que la homosexualidad sí es un pecado y uno de gravedad, lo que en lugar de aligerar la angustia y el agobio del joven termina inquietándolo más y reafirmando que sí es él quien “está mal” y no la sociedad en donde ha crecido donde se dota a la otredad de rechazo y de repudio. Incluso, subtextualmente, el religioso invita a Mauricio a permanecer dentro del closet y a decirse a sí mismo que no es homosexual, tratándose, quizá, de una mera etapa de confusión en torno a sus preferencias sexuales. El ministro lo exhorta a renunciar a lo que es, a intentar insertarse en un esquema de lo que la religión espera de él como varón.

Finalmente, la tercera presentación de las instituciones heteropatriarcales consiste en el colegio al cual asiste Mauricio, que viene a representar a la educación en México. Una vez que Oliver cuenta lo ocurrido a sus compañeros, evidentemente desde su perspectiva y conveniencia, se desencadena el *bullying* hacia el protagonista del relato, comenzando en el rechazo y los insultos, hasta llegar a los golpes. Las afrontas que recibe el joven van desde cuestionamientos acerca del porqué utiliza el baño de hombres, sugiriéndole que debería ir al de mujeres. Los estudiantes de la escuela, al insultar a Mauricio, no están plasmando lo que ellos, en concreto, piensen de los homosexuales, sino que únicamente están replicando la concepción discriminatoria que tienen de este sector poblacional, con la que han sido criados y formados a lo largo de su vida.

“Luna nueva” esboza este panorama en torno a las instituciones heteropatriarcales que coartan la existencia de preferencias sexuales diversas y alternas, lo que comúnmente viene acompañado de una serie de estigmas y de actos discriminatorios que invitan al individuo homosexual a permanecer oculto y reprimido, o que lo convierten en víctima de la marginación y de la misma violencia. En esta vivencia, Mauricio se atreve a “romper las reglas” bajo las cuales fue criado y a revelar su orientación sexual, no permanece en el closet como ocurre con su primo. Si bien se sugiere que en el desenlace tiene lugar la aceptación por parte de su familia, se le da a entender al protagonista que el camino que deberá emprender a continuación no se encontrará libre de confrontaciones y obstáculos provenientes del mismo heteropatriarcado.

#### **Cuarto creciente**

La segunda historia del filme de Sergio Tovar Velarde se centra ahora en dos estudiantes universitarios: Leo (Gustavo Egelhaaf) y Fito (César Ramos). Ambos se conocieron desde tiempo atrás en su infancia, ahora se reencuentran en la universidad donde la relación entre ellos adquiere nuevas dimensiones. La aparente amistad termina convirtiéndose en un romance entre los dos jóvenes. Sin embargo, Leo procura que su relación permanezca en secreto, debido a que tiene una novia y a que no quiere que sus amigos y familiares conozcan sus verdaderas preferencias sexuales.

Fito, por su parte, ha experimentado el despertar de su sexualidad y se reafirma a sí mismo como homosexual. El deseo de Leo por ocultar su relación y el de Fito por vivirla sin ataduras desencadena una serie de conflictos que distancia a los estudiantes por un tiempo. Para el desenlace de la historia, los amantes se reconcilian y Leo se muestra dispuesto a hacer pública su relación.

Mientras que en “Luna nueva” uno de los temas centrales del relato giró en torno a las confrontaciones de su protagonista con las instituciones representantes del heteropatriado, “Cuarto creciente” construye su discurso a partir del descubrimiento y la toma de consciencia de las preferencias sexuales. Tanto Leo como Fito experimentan este “despertar” de maneras muy distintas entre sí, pero ambos deben hacer frente a los prejuicios y a los estigmas.

Leo es un joven universitario que había vivido de forma aparentemente heterosexual durante toda su vida, tenía una novia y un grupo de amigos con los cuales se comportaba siguiendo los patrones performativos masculinos custodiados por el heteropatriado. Es decir, a pesar de que no se sentía realmente atraído hacia las mujeres, se había limitado a “seguir la corriente” de lo que la sociedad dictaba que era el camino idóneo para un varón: tener una novia e intercambiar comentarios acerca de mujeres con sus compañeros, portando, así, una máscara de heterosexualidad con la cual escondía sus verdaderas preferencias sexuales por el temor a ser rechazado por su núcleo social y familiar, como bien se menciona en el filme.

El súbito reencuentro con Fito es lo que genera en Leo el despertar de su verdadera sexualidad y lo que, paulatinamente, lo llevará a deshacerse para siempre de la máscara de heterosexualidad que había portado toda su vida. Al lado de su amigo de la infancia comienza a experimentar un profundo afecto hacia él, mismo que lo conduce a mostrarse tal cual es, sin la masculinidad heterosexual bajo la cual se conducía socialmente hasta ese momento. Cuando está a solas con Fito, Leo se permite abrazar a otro hombre, consolarlo, besarlo y, posteriormente, tener relaciones sexuales con él. En cierto modo podría considerarse que comienza este gradual desenmascaramiento de Leo, primero bajo la protección de Fito y, ya en el final de la historia, ante la sociedad. En síntesis, Fito fungió como el agente catalizador que motivó a que Leo se preguntara a sí mismo de sus preferencias sexuales y que comenzara a hacer lo que realmente quería, y no lo que el heteropatriado esperaba de él.

La principal preocupación de Leo en el proceso de salida del closet y de reafirmación de su sexualidad se posa en cómo será visto por su familia y por sus amigos. Ante todo, teme al rechazo y lo que ello pueda conllevar. Cuando una amistad le pregunta si es gay, Leo experimenta una respuesta violenta y no tarda en asegurar que es heterosexual, le preocupa que el hecho de mostrarse a los demás sin su máscara genere cambios en su vida social. Una situación similar ocurre con su núcleo familiar, Leo pide a Fito que mantengan su relación en secreto porque no quiere que su familia sepa sus verdaderas preferencias sexuales, incluso menciona que lo hace “por el bien de su familia”. Esto evidencia que antepone el sentir de los demás al propio, prefiere permanecer bajo el resguardo de su aparente heterosexualidad antes de cambiar la imagen o perspectiva que los demás tienen de él. Incluso pareciera ignorar que con esto está causando daño a su actual novia —quien viene a ser un mero recurso para reforzar su disfraz—, a Fito —no dándole el lugar que merece— y a sí mismo.

Por su parte, Fito dejó atrás su tierra natal poco tiempo después del fallecimiento de su padre. Ahora, vive en solitario con su madre, quien no ha superado la pérdida de su esposo y parece sólo encontrar distracción de su dolor a través del visionado de las telenovelas. *Cuatro lunas* no presenta demasiada información acerca del pasado sentimental de Fito, a diferencia de lo que ocurre con Leo, sino que únicamente se sugiere que nunca había tenido una relación sentimental (ni con hombres ni con mujeres) y que justo al inicio del relato tiene lugar el despertar de su sexualidad y los cuestionamientos a ésta.

La mudanza vivida por Fito trae para él un deseo de liberación y de autodescubrimiento, lo que se complementa con el reencuentro con Leo. Una vez que tiene sus primeros acercamientos íntimos con su amigo, decide que ha llegado el momento de reafirmarse ante su madre y ante los demás como homosexual; empero, esto no resulta del todo sencillo para el joven. En una tarde, se encuentra acompañando a su progenitora que ve las telenovelas, le pregunta que si en los comerciales puede hablar con ella acerca de algo muy importante. La madre, anticipándose a la confesión que le hará su hijo, le pide que no le diga nada, no quiere enterarse, prefiere continuar ignorándolo. Estos comentarios de la madre revelan varios detalles trascendentes: 1) en cierto modo, ya está al tanto de las preferencias sexuales de su hijo, sabe, de antemano, que es homosexual, seguramente como resultado de su cercana convivencia; 2) sin embargo, no quiere que se confirmen sus sospechas a través de la confesión de Fito, prefiere permanecer con la duda de que su vástago podría ser heterosexual. Esto último demuestra la presencia de ciertos prejuicios, no quiere saber que su hijo es gay debido a que lo considera algo negativo o apartado de lo que considera adecuado socialmente.

De nueva cuenta, tal como ocurrió en “Luna nueva”, el filme plantea la confrontación de los protagonistas de la historia con los prejuicios derivados del heteropatriarcado, representados aquí en la figura de los amigos de Leo y en las familias de ambos. No obstante, el desenlace resulta esperanzador para ambos personajes. Leo toma la decisión de desprenderse para siempre de la máscara de heterosexualidad para vivir libremente sin tener que continuar pretendiendo ser algo que no es. Aunque no se muestra en la diégesis, en los diálogos finales le confiesa a Fito que ha salido del closet con su familia y, al parecer, la respuesta del núcleo fue favorable, puesto que esperan a ambos en casa de éste. En lo que se refiere a Fito, el joven es aceptado por su madre, quien se convierte en su consejera y principal apoyo durante los problemas que enfrentó tras su breve ruptura con Leo. De este modo, la conversación que la madre evitó a toda costa resultando, ya, innecesaria, puesto que ella termina aceptando y ayudando a su hijo sin importar sus preferencias sexuales, las cuales poco iban a cambiar el amor y comprensión maternal.

Con “Cuarto creciente”, Tovar Velarde prosigue la exploración de las prácticas y dinámicas heteropatriarcales que, en este caso, invitan a los personajes homosexuales a permanecer ocultos y reprimidos, lo que los conduce a amarse en solitario y con cierta culpabilidad, ya sea por la presión social o familiar, bajo el temor de convertirse en el Otro que es señalado y estigmatizado públicamente.

### **Luna llena**

En su tercer relato, *Cuatro lunas* desarrolla la historia de Hugo (Antonio Velázquez) y de Andrés (Alejandro de la Madrid), una pareja de hombres de mediana edad que han vivido juntos por mucho tiempo. El conflicto se presenta cuando Hugo —quien aparentemente está experimentando una crisis de la mediana edad— comienza a cuestionarse si realmente quiere continuar viviendo al lado de Andrés. Hugo evita tener relaciones sexuales con él, le reprocha que actúe de determinada forma, le molestan las reuniones que tienen con sus amigos e, incluso, comienza a criticar cosas insignificantes que Andrés había estado haciendo desde varios años atrás (como lo es el coleccionar imanes para el refrigerador). Con el fin de evadir el hastío en el que se encuentra, Hugo es infiel a su pareja y consigue un amante del cual, aparentemente, se enamora.

Andrés, percatándose de que su pareja cada vez se muestra más distante y cortante con él, se empeña en intentar salvar su relación. Para esto, idea un plan de complacencia absoluta para con Hugo en donde cumplirán con una lista de actividades, del agrado de éste, buscando reencontrar el amor y la chispa que pareciera haberse extinguido en algún momento. A pesar de la dedicación de Andrés y de sus intentos por recuperar a Hugo, el segundo termina por hacer que el plan fracase, lo que desencadena la separación definitiva.

“Luna llena” se conduce por un discurso diferente al de las otras dos historias comentadas hasta el momento, puesto que plantea el descubrimiento de la sexualidad por parte de sus protagonistas, sino que dialoga en torno a la relación de Andrés y Hugo, una pareja ya fuera del closet desde varios años atrás y que no temen en revelarse como las voces disidentes ante la sociedad heteropatriarcal. Ante todo, el relato evidencia la existencia de múltiples masculinidades homosexuales y la fricción entre éstas.

Hugo, como ya se abordó en la breve sinopsis presentada párrafos atrás, se encuentra viviendo un periodo de crisis en donde se cuestiona hacia dónde va su vida sentimentalmente hablando. El hombre hacia el cual otrora profesó un gran amor pareciera haber cambiado por completo desde su punto de vista, comportamientos y actitudes que anteriormente no habían ocasionado en él mayores conflictos comienzan a inquietarlo y a molestarlo. Asimismo, se puede identificar en Hugo un deseo de experimentar nuevas cosas y experiencias, como lo hace al lado de su nuevo amante con el que es infiel a Andrés o yendo a un club nocturno de encuentros homosexuales cerca del desenlace de la historia. Ante todo, se exalta la inestabilidad afectiva del personaje que pareciera encontrarse interesado en abandonar un amor fiel y sincero, por uno de carácter meramente erótico y fugaz.

Incluso, Hugo comienza a mostrarse agresivo y discriminador ante Andrés por la forma en que éste expresa y vive su sexualidad. El primero le recrimina y reprocha a su pareja que se comporte de forma amanerada o, como él dice, “muy femenina”, puesto que es algo que a él le molesta en demasía. Hugo pide a Andrés que actúe de “forma varonil”, lo que puede ser visto como un intento de amoldar a su pareja de acuerdo a cuáles son sus gustos e intereses pasando por alto la individualidad y libertad del segundo. Mientras que en los relatos anteriores se habían esbozado los discursos performativos heteropatriarcales en torno a cómo debían ser los hombres, Hugo intenta insertar a Andrés en lo que él considera como la performatividad homosexual idónea. Este interés de cambiar a su pareja puede ser visto como una extensión de la crisis que se encuentra viviendo y del rechazo que ha comenzado a profesar hacia su compañero, una actitud que lo más seguro es que siempre haya caracterizado a Andrés se convierte, súbitamente, en uno de los puntos en los que Hugo erige su crítica destructiva a la masculinidad del otro. Incluso, adquiere una posición dominante en la cual es su pareja quien debe acoplarse a sus designios, a la par que él no debe cambiar en nada.

El personaje de Andrés contrasta notablemente con Hugo. Éste se encuentra entregado por completo a su relación y se muestra dispuesto a llevar a cabo varios sacrificios y modificaciones en su forma de ser buscando complacer a su compañero. Durante gran parte del relato, Andrés se muestra sumiso ante Hugo, considerando que, en realidad, es él quien se está comportando de forma indebida socialmente e, incluso, se posiciona a sí mismo en el papel del responsable directo de que su relación esté pasando por un momento álgido. Como principal exponente del dominio que Hugo ejerce sobre Andrés, el segundo elabora una lista de actividades que estará dispuesto a cumplir a sabiendas de que éstas son disfrutadas por su pareja. ¿Dónde queda Andrés

en esta lista? Es así como se evidencia una relación unidireccional en donde este personaje es quien debe llevar a cabo los sacrificios, ceder ante los caprichos del otro y, lo que resulta más complejo, renunciar a su personalidad buscando complacer lo que Hugo considera como un comportamiento apropiado para un homosexual. El paso del tiempo y el cumplimiento de la lista de satisfacción de Hugo trae consigo una paulatina denigración de la individualidad y dignidad de Andrés.

El desenlace de “Luna llena” contrasta con el de las otras historias que conforman la cinta de Tovar Velarde. Tras un altercado violento que tiene Hugo en el club de encuentros al cual acudió buscando a su amante, Andrés toma la decisión irrevocable de separarse de él. Las últimas escenas del relato muestran a Hugo lamentándose en solitario mientras se presenta un refrigerador ahora vacío sin el tapiz de imanes que lo habían caracterizado. A la par, Andrés pinta la pared del que seguramente es su nuevo hogar lejos del poder y de la presión ejercidos por su antigua pareja.

Este relato no muestra la lucha de los homosexuales por ganarse un lugar el mundo inhóspito y violento regido por el heteropatriarcado, sino que se centra en una batalla dentro de la misma comunidad gay en donde también existen estereotipos y esquemas performativos que buscan ser convertidos en los predominantes o en “los correctos”. Se evidencian discriminación y rechazo a la misma diversidad que el colectivo convirtió en su principal arenga pública, ignorando la existencia de múltiples masculinidades homosexuales y de otras formas de ser.

#### **Cuarto menguante**

La última historia de la película tiene como protagonista a Joaquín Cobo (Alonso Echánove) un profesor y poeta retirado que pronto recibirá un homenaje a su importante trayectoria. Asimismo, él encabeza una numerosa familia y vive al lado de su esposa. No obstante, en sus tiempos libres Joaquín acude a los baños de vapor para tener encuentros homosexuales con otros asistentes al lugar. En concreto, llama su atención un prostituto, Gilberto (Alejandro Belmonte) que vende sus servicios a los clientes de la casa de baños. El poeta negocia económicamente con éste para que puedan tener relaciones, gastando el dinero que habían destinado en su hogar para los regalos navideños de sus nietos. Joaquín queda prendado de Gilberto a quien invita a asistir —con dinero de por medio— al homenaje que recibirá próximamente.

A través de este relato, Tovar Velarde explora una línea temática que ha quedado al margen tanto en el cine como en la misma lucha activista LGBTQ+ y en los estudios académicos centrados en la sexualidad: la homosexualidad en la vejez. Como bien señalan y recalcan Sue Westwood (2016) y Beatriz Gimeno (2004), al momento de tratar algún tema relacionado con la comunidad LGBTQ+ suele contarse con un estereotipo o prejuicio que la asocia o la vincula con el ideal de juventud, lo que deviene en la invisibilización de aquellos individuos pertenecientes al colectivo, pero que no se enmarcan en el grupo etario reconocido predominantemente.

“Cuarto menguante” muestra una realidad frecuente (Westwood, 2016) entre los miembros de la comunidad LGBTQ+ que pertenecen a la tercera edad. Muchos de estos individuos no se atrevieron a salir del closet durante su juventud como consecuencia de las presiones sociales o familiares, o al haber crecido en un entorno o contexto en donde la homosexualidad u otras disidencias al heteropatriarcado eran discriminadas, violentadas o marginadas. Como resultado de esto, se desarrollaron

en sus vidas portando la ya mencionada máscara de heterosexualidad reprimiendo sus verdaderos afectos y preferencias sexuales, llegando a contraer matrimonio y a procrear descendencia. Este es el caso de Joaquín Cobo, quien vivió como heterosexual por numerosas décadas y ahora, en la vejez, se muestra dispuesto a experimentar aquello que mantuvo oculto durante toda su vida.

Algo relevante del relato es que Joaquín no plantea llevar a cabo una liberación o una aceptación de sus preferencias sexuales de forma pública como ocurrió en el caso de Leo en “Cuarto creciente”; en cambio, únicamente busca satisfacer las pulsiones eróticas que mantuvo reprimidas a lo largo de los años y tener encuentros sexuales con hombres. Para esto, acude a los vapores, un espacio que en los últimos años ha sido apropiado por la comunidad gay como un sitio de encuentros (Jiménez Solórzano y Romero Mendoza, 2014). De esta forma, lo que Joaquín haga en el vapor ahí permanecerá, pudiendo considerar a la casa de baños como el lugar que él ha convertido en su refugio, en donde puede mostrarse tal cual es ante los demás asistentes, donde no tiene que portar su máscara o su disfraz heterosexual, donde la desnudez de quienes acuden al lugar viene a representar el desprendimiento de tabúes y prejuicios, donde puede olvidarse de la vida familiar y heterosexual que construyó fuera de las paredes del establecimiento, donde puede ser él mismo después de tantos años.

Poco se muestra de la vida de Joaquín Cobo fuera de los vapores. Tovar Velarde construye una representación de la convivencia familiar que se encuentra caracterizada por la monotonía, el hastío, el aburrimiento y la apatía por parte del protagonista del relato. En las escasas secuencias que tienen lugar en el hogar del anciano, él permanece en un sepulcral silencio, siendo su esposa y sus hijas quienes conducen la escena a través de los diálogos comentando y discutiendo asuntos triviales como los ya mencionados regalos navideños de los nietos. Joaquín permanece abstraído en sus pensamientos y distante ante los demás, lo que sugiere que es infeliz y que quizá, en sus últimos años de vida, se arrepiente de haber aceptado la máscara de heterosexualidad ofrecida por el heteropatriarcado en su juventud renunciando a su misma individualidad y a su libertad. De forma irónica, *Cuatro lunas* presenta a Joaquín como el patriarca de una numerosa familia, lo que contrasta con una imagen que ha poblado al imaginario cultural mexicano patriarcal: la del patriarca viril, macho y misógino. La cinta pareciera conducir a la idea de que los momentos de Joaquín en los vapores corresponden a aquellos en los que vive realmente y que abandona el letargo en el que se encuentra en su hogar.

“Cuarto menguante” presenta a otro personaje relevante que quiebra varios estereotipos también afianzados por el heteropatriarcado. Gilberto es un hombre que se desempeña como prostituto en los vapores, vendiendo sus servicios a los asistentes al lugar. Poco tiempo después de que Joaquín logra reunir el dinero suficiente para costear el encuentro sexual, Gilberto le revela que él no es homosexual en realidad, sino que únicamente recurre a tener relaciones con varones con el objetivo de recaudar el dinero que necesita para irse del país. El caso particular del prostituto rompe con la creencia de que el hombre que tiene relaciones sexuales con otra persona de su mismo sexo es, obligatoriamente, un homosexual.

Al igual que los desenlaces de las otras historias que conforman el filme, la resolución de la historia de Joaquín dista mucho de ser un final conclusivo o un “final feliz”. Gilberto se marcha de México y, con ello, el principal objeto del deseo y distracción del protagonista desaparece del panorama. El anciano regresará a su vida monótona con sus esporádicas experiencias en los vapores, pero permanecerá anclado en este bucle al

que sólo la muerte podrá poner fin. Esta historia muestra, ante todo, las consecuencias que tiene —o tuvo— el dominio del heteropatriarcado en la sociedad, conduciendo a un individuo homosexual a permanecer en la protección y bajo el cobijo de una aparente heterosexualidad durante toda su vida y que ahora, en la vejez, se permite experimentar escasos momentos de una libertad que hubiera deseado vivir tiempo atrás.

### **Amanecer**

*Cuatro lunas* es un filme relevante para la historia del cine mexicano con temática homosexual. A través de sus cuatro historias, explora y dialoga en torno a las diferentes formas de expresión de la sexualidad y de las preferencias afectivas de diversos grupos etarios. Esto conduce a la construcción de una fiel radiografía del peso que llegan a tener las instituciones heteropatriarcales sobre el colectivo homosexual, cuyo dominio conlleva a la represión, a la contención, a la discriminación, a la violencia e, incluso, a la infelicidad; donde los individuos continúan siendo incapaces de amar a quienes ellos decidan, de actuar libremente sin ataduras performativas, o que estén destinados a permanecer dentro de un gran closet por el temor a ser heridos, lastimados, criticados, injuriados o desdeñados.

Sergio Tovar Velarde presenta un fiel panorama de la homosexualidad en México, donde se demuestran los grandes avances en materia del reconocimiento y aceptación de lo que otrora formaba parte de una Otredad marginada y menospreciada; sin embargo, no todos son triunfos absolutos, existiendo, todavía, mucho camino por recorrer en la supresión del heteropatriarcado para la llegada de una verdadera igualdad a la que no le interesen las preferencias sexuales del individuo.

**Bibliografía:**

- Beauvoir, S. (2020a). *El segundo sexo*. Ciudad de México: De Bolsillo.
- \_\_\_\_\_ (2020b). *La vejez*. Ciudad de México: De Bolsillo.
- Butler, J. (2021). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Connell, R. (2019). *Masculinidades*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México & Centro de Investigaciones y Estudios de Género.
- Gimeno, B. (2004). Vejez y orientación sexual. *Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Trans y Bisexuales*. <http://www.fundacion26d.org/wp-content/uploads/2014/06/informe-mayores-lgtb.pdf>
- Jiménez Solórzano, A. y Romero Mendoza, M. (2014). ‘Salir del closet’ en la Ciudad de México. *Salud Mental*, (37), 391-397.
- Tovar Velarde, S. (director) y Barrón, E. (productor). (2014). *Cuatro lunas*. México: ATKO Films & The Basulto Company & Los Güeros Films.
- Westwood, S. (2016). *Ageing, gender and sexuality: Equality in later life*. Londres: Routledge.





# Visibilización cultural, criminalidad y cine noir: la tradición muxe en la cultura zapoteca

*Carmín tropical* (Rigoberto Perezcano, 2014)

Mabel Salinas Alvarez<sup>1</sup>

## Ficha Técnica:

-Película: Carmín tropical.

-Director: Rigoberto Perezcano.

-Año: 2014.

-Duración: 120 min.

-Productor: Jaime Bernardo Ramos, Christian Valdelièvre, Cristina Velasco.

-Casa productora: Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), Tiburón Filmes.

-Guión: Rigoberto Perezcano.

-Fotografía: Alejandro Cantú.

-Música: Luca Ortega.

-Reparto: José Pescina (Mabel), Luis Alberti (Modesto), Juan Carlos Medellín (Darina), Sharon Celeste Conde Villanueva (Daniela), Marco Petriz (Comandante Rómulo)

-Género cinematográfico: Thriller, drama, cine negro.

-Sinopsis: Tras varios años de permanecer alejada de su pueblo natal, Mabel regresa después de enterarse de la muerte de una amiga de la infancia, Daniela, otra mujer *muxe* como ella. Sin embargo, la muerte de Daniela no fue azarosa, recibió 27 puñaladas. Hay un hombre preso, pero la protagonista toma el caso en sus manos para determinar si es el verdadero culpable.

A principios del siglo pasado, en 1914, el filósofo español José Ortega y Gasset escribió en *Meditaciones del Quijote* que uno mismo es incapaz de desligarse de sus circunstancias; estas también definen la existencia individual. Y aunque el autor se refería a un sujeto cuando hizo tal afirmación, el cine, como objeto cultural, bien puede apropiarse de esta idea, porque para comprender a cabalidad un filme debe proveérsele de su contexto específico de concepción, manufactura y lanzamiento. Es decir, su análisis debería acompañarse por un conocimiento de las circunstancias alrededor de su creación. En el caso particular de *Carmín tropical*, segundo largometraje en la carrera del director mexicano Rigoberto Perezcano, nos remonta al año 2014, cuando se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Morelia.

En aquel año, se informaba que México era el segundo país en Latinoamérica, por detrás de Brasil, con mayores índices de homofobia, de acuerdo con el Foro Región Laguna: Armonización y prospectiva de los derechos de la comunidad LGBT. Sin

---

<sup>1</sup> Colaboradora de Cine PREMIERE desde 2013, año desde que comenzó sus pininos en la docencia de forma intermitente en temas periodísticos, literarios y cinematográficos. Fundadora de Enlabutaca, sitio especializado en cine, comentarista de los estrenos de cartelera en Alfa Radio. Ha escrito para medios como Tomatazos, Time Out, Chilango, Entrepreneur, Cine Móvil, La Nación, entre otros. Ahora se dedica a la docencia y las Relaciones Públicas, por lo que sus colaboraciones en medios se encuentran pausadas.

embargo, la situación poco ha cambiado. En 2019, Óscar Cazorla, líder *muxe* de Juchitán de Zaragoza, en Oaxaca, fue asesinado en su casa de 41 puñaladas, al interior solo hacía falta su celular. Para junio de 2020, con motivo de la celebración del Día del Orgullo Gay, *Animal Político* informó sobre un Observatorio Nacional, el cual sostenía que, de 2014 hasta mayo de 2020, se habían registrado 209 asesinatos de personas LGBTQ+. Semejantes crímenes se perpetraron en solo 10 entidades del país.

¿Cómo se relaciona lo anterior a la cinta *Carmín tropical*? A que la violencia contra la comunidad lésbico-gay-bisexual-queer-trans y más es uno de los ejes nucleares del filme de Perezcano. Sin embargo, el suyo no es solo un análisis desde una perspectiva del odio o la homofobia. Su apuesta es multifacética, pues, en términos argumentales, esquemáticos y constructivos, también cocina un comentario sobre la tolerancia y los comportamientos socio-antropológicos-culturales, a partir de una historia ambientada en un poblado oaxaqueño que, irónicamente, forma parte de un país profundamente misógino y machista: México. Visibiliza a la comunidad zapoteca y sus tradiciones.

*Carmín tropical* narra la historia de Mabel (José Pescina), una joven *muxe* que vuelve a su pueblo natal, en Juchitán de Zaragoza, Oaxaca –el mismo sitio donde en 2019 fue asesinado Óscar Cazorla, como se mencionaba previamente–, tras años de haber permanecido alejada de sus playas y dinámicas. Su regreso dista del triunfalismo. Lo hace al enterarse la muerte de una de sus amigas más cercanas de la juventud, Daniela (Sharon Celeste Conde Villanueva), acribillada con 27 puñaladas –otra similitud con el caso de Cazorla–. Ni la policía ni su familia conocen el motivo de su asesinato, pero hay una persona encarcelada. Perezcano sugiere que el asesinato de Daniela está conectado a su condición de *muxe*, seres humanos nacidos en un cuerpo masculino pero con una identidad de género distinta, por lo cual se travisten de mujer.

### **Muxes, una tradición zapoteca**

En la zona del Istmo de Tehuantepec, yace la población de Juchitán de Zaragoza, donde se ambienta esta historia, que, con sus escenarios playeros, caminos de terracería, casas con hamacas y centros nocturnos, da origen al viaje de Mabel. Es, también, un sitio en donde, desde tiempos prehispánicos, se respeta la tradición *muxe*, cuyos miembros son reconocidos como el tercer sexo. La antropóloga Marinella Miano Borruso (2002) estudió de cerca estas costumbres socioculturales y habló de ellas en su libro *Hombre, mujer y muxes en el Istmo de Tehuantepec*.

La homosexualidad masculina ha sido señalada como peculiarmente frecuente en las comunidades zapotecas de la región. Ya en el siglo XVI se anotaban diversos nombres para mencionar comportamientos homosexuales, así que debemos suponer que estas prácticas tienen una larga trayectoria en la cultura zapoteca. En el caso del Istmo, se trata de una homosexualidad masculina institucionalizada que algunos autores consideran como un ‘tercer sexo’ socialmente concebido y aceptado, un hombre-mujer al cual se le denomina *muxe* (16-17).

Gracias a esta tradición, Juchitán se ha vuelto un pequeño refugio donde la tolerancia y la tradición parecieran converger para hacer frente a la homofobia, aún predominante en otras partes del país o al menos más marcada. No obstante, Perezcano sugiere que este escenario, a primera vista paradisiaco, tiene sus apegones. Por el contrario, Miano Borruso, quien escribió su libro tras hacer estudio de campo en la zona juchiteca, refiere que ahí la homosexualidad es permitida y no se le enfrenta con consignas punitivas.

El homosexual en el Istmo no está considerado una figura excepcional o fuera de la norma, sino como parte natural, normal de la composición genérica de la sociedad y es valorado por una serie de motivos que van del rol importante que juega a nivel económico en la familia, a los oficios que desempeña en la comunidad en función de la reproducción de algunos elementos culturales tradicionales (17).

Usualmente, las personas *muxes* se dedican a la venta de artesanías o de otros objetos en el mercado, algunas más tienen sus propias estéticas o están involucradas en la lucha por los derechos de la comunidad LGBTQ+. Incluso existen *muxes* en la ciudad de México, como la famosa Lady Tacos de Canasta, quien protagoniza uno de los episodios de la serie de Netflix, *Las crónicas del taco*. Algunas más, como Mabel, la protagonista de *Carmín tropical*, han optado por otra vereda.

El cadencioso filme desnuda con un velo místico las motivaciones que la orillaron a dejar Juchitán, a separarse de Daniela y a asentarse en Veracruz un largo tiempo. Incluso se evidencia su profesión de cantante, aunque al principio de la cinta la hallamos como parte de las huestes de una fábrica. Antes de partir de su lugar de origen, lideraba un número en un cabaret local y en su viaje por otras entidades costeras siguió interpretando en clubes, al menos hasta que un suceso la llevó a ponerle pausa a semejante estilo de vida.

Mediante breves dosis fílmicas, el espectador descubre que la sólida relación amistosa entre Mabel y Daniela se cercenó cuando ambas se enamoraron del mismo hombre; la primera huyó con él, aunque era pareja de la segunda. Si bien esta situación de triángulo amoroso suele ser un tema recurrente en las narrativas de numerosos géneros, incluido el *noir*, con el cual simpatiza *Carmín Tropical*, Perezcano no profundiza en el dilema más que a modo de una evocación que carcome el presente del personaje interpretado por Pescina. La mirada del cineasta en torno a la traición sucede *a posteriori* y se convierte en un elemento cardinal para las decisiones de la protagonista a su regreso a Juchitán.

### **La bendición de ser muxe que Perezcano cuestiona**

Existen varias leyendas sobre el origen *muxe* dentro de la cultura zapoteca. Ola Synowiec (2018) en el reportaje *Quiénes son los muxes, el tercer género que existe en el sur de México* “Hay hombres y mujeres, y hay algo en medio” refiere dos de ellas. De acuerdo con su investigación, algunos creen que estas personas cayeron del bolsillo de Vicente Ferrer, el santo patrón de Juchitán, mientras pasaba por la ciudad. Por ende, se considera que tienen, lo que coloquialmente se dice, estrella. Otra versión sostiene que Ferrer poseía tres bolsas. Dentro de una yacían semillas femeninas, en otra se encontraban las masculinas y, en una tercera, ambas se entremezclaban. “De acuerdo con esta historia, la tercera bolsa se filtró en Juchitán, y esa es la razón por la que hay tantos *muxes* aquí”, añade el texto de la BBC.

Dentro de la tradición zapoteca, las madres de las *muxes* se consideran afortunadas. Tienen la noción de que sus descendientes *muxes* se quedarán en casa para cuidar a los niños pequeños –si es que tienen hermanos–, permanecerán con sus padres cuando lleguen a la vejez o volverán al hogar siempre que sean necesitados. *Carmín tropical* hace un ligero guiño a esta tradición a través de un diálogo. Al principio del filme, cuando Mabel vuelve a Juchitán, visita al hermano de Daniela, encargado de reconocer el cadáver. Durante la charla, él le cuenta cómo tomaron la noticia sus progenitores.

Ellos son los más tristes. Son cosas que no se dicen, ¿no? Pero 'la Dany' era la preferida de los dos, y tú lo sabes. Además, también está la cosa de que ella se iba a quedar con ellos cuando fueran más grandes. Digo, mis hermanos y yo ya estamos casados y por eso ella se iba a quedar con ellos (Carmín tropical, 2014).

A través del filme, Rigoberto Perezcano cuestiona si realmente las *muxes* están benditas si son víctimas del odio machista, el cual puede acabar incluso con sus vidas, como ocurre en el caso de Daniela en la película o en el de Óscar Cazorla en la vida real. Conforme se desarrollan los actos, seguimos a Mabel en su proceso investigativo y se introducen nuevos personajes que se suman a la cuenta de la protagonista. Algunos son homosexuales –aunque no *muxes*–, amigos cercanos de Mabel y Daniela y otros son entes externos adentrados en el grupo. Uno de ellos es Modesto (Luis Alberti). Él no es oriundo de Juchitán, en cambio es un extraño de la población y su tradición; este hombre es el instrumento de Perezcano para examinar cómo, a final de cuentas, Juchitán no está exenta del contacto con el exterior y que, pese a sus tradiciones tolerantes, el *otro* México merodea. Ese donde el machismo es moneda corriente y devora la cotidianidad con sus violencias y desmanes.

En el subtexto del filme nos queda claro que Modesto proviene de un lugar donde las *muxes* son poco conocidas y los miembros de la comunidad LGBTQ+ son víctimas de crímenes de odio, que, como vimos al principio con el caso de Óscar Cazorla, también son una realidad juchiteca. Aún más, bajo ese escenario machista, quienes se involucran con las *muxes* son igualmente vilipendiados por el escarnio social externo, ya que escapan de las casillas de la normatividad. Modesto forma parte de ese México para el cual la palabra *mayate*, por ejemplo, se utiliza despectivamente para hacer referencia a los homosexuales; es tan peyorativa –o hasta más– que el término *maricón*. Sin embargo, dentro de la cultura zapoteca el vocablo posee otra acepción.

“Los *mayates* son hombres que tienen relaciones sexuales con *muxes*, pero no son *muxes* y no son considerados homosexuales”, añade Synowiec (2018) en el reportaje de la BBC. Este es, básicamente, el rol que juega Modesto en el filme. Su personaje es un taxista que, azarosamente, traslada a Mabel durante varios trayectos mientras ella realiza su pesquisa en torno a la muerte de Daniela. Perezcano establece una relación entre Mabel y Modesto que evoluciona a lo largo del filme y mediante sutilezas esclarece la orientación del segundo: “lleva los pantalones” y, aunque tiene un interés sexual por una *muxe*, no es homosexual. Al respecto, Synowiec (2018) cita a Marinella Miano Borruso y su artículo *Entre lo local y lo global: los muxes en el siglo XXI*.

Una diferencia importante con la visión cultural sobre el sexo de Occidente es que para los zapotecas, solo las relaciones sexuales entre un macho *muxe* y un heterosexual tienen significado. Las relaciones entre *muxes* o entre un hombre *muxe* y un hombre gay no tienen sentido, de hecho son inconcebibles. Ningún *muxe* dormiría con un hombre que se considera gay.

Por ende, Modesto es un *mayate* y eso no le gusta, condicionado por una crianza en ese México abiertamente violento hacia las minorías y la comunidad homosexual.

## Tradición zapoteca con elementos noir

Los atrevimientos del director Rigoberto Perezcano con *Carmín tropical* son loables. No solo parte de una historia ambientada en el México contemporáneo, el de 2014, con sus crímenes homófobos y misóginos, su violencia de género y, más al norte, con una guerra desenvainada contra el narcotráfico. También visibiliza una tradición poco conocida en los variopintos rincones que conforman el país. Bajo la piel de la nación existen muchos Méxicos, algunos más coloridos, culturales, tradicionales o sensibles. Otros son más iracundos, vengativos, ensimismados u occidentalizados. Perezcano hilvana estas dos caras de la moneda en una historia aderezada, además, con elementos de un género cinematográfico bastante estadounidense: el cine negro, el cine *noir*.

Si bien el cine negro tiene bastantes etapas con diferencias establecidas y variaciones en sus historias y personajes, en este ensayo no abundaremos en ellas. Únicamente retomaremos algunos elementos argumentales y arquetípicos que definieron al género en diversos puntos de su historia, los cuales el cineasta oaxaqueño reacomoda de tal modo que da pie a una original pieza de neo *noir*.

*Grosso modo*, puede decirse que el cine negro se produjo en Estados Unidos, principalmente entre 1930 y 1950. Dentro de sus características primigenias sobresale su herencia del expresionismo alemán, donde los visuales con claroscuros y los juegos de luces crean una atmósfera lúgubre, sombría, sobria. Sus historias por lo regular remontan a las andanzas de gánsteres y criminales, sus personajes protagónicos carecen de lazos afectivos y poseen un código moral oscilatorio, indefinido. Usualmente los hechos se escenifican en grandes ciudades grisáceas, mundanas, rodeadas de penumbra, metáfora visual de su pestilente descomposición social y corrupción.

Eventualmente, el género se decantó por las historias de detectives solitarios, defraudados del mundo externo y usualmente tentados por un espejismo amoroso o sensual encarnado en la *femme fatal*. Esta figura femenina por lo regular los aleja de su camino y los conduce a su perdición o, al menos, a un final infeliz, como bien sostiene el libro *El cine negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*, de Antonio Santamarina y Carlos F. Heredero (2005).

Para el par de estudiosos, el rol de la mujer fatal es una derivación de la figura de la vampíresa de los años 30. “Ambiciosas, crueles y astutas, parecen dotadas de un instinto criminal especialmente desarrollado. Expertas en utilizar el sexo –o la promesa del sexo– como su arma favorita, todas ellas son maestras en el arte de la seducción y del fingimiento” (p. 214).

En México, el género cinematográfico nacido en el país del norte comenzó a forjarse de forma incipiente desde los años 30, pero cobró fiereza formal hacia finales de la década con la película *Mientras México duerme* (1938), de Alejandro Galindo, protagonizada por Arturo de Córdova, actor insigne de la época y del *noir*, quien interpreta al líder de una banda criminal envuelta en la oscuridad de la noche y la sordidez que esta simboliza. Sin embargo, como bien apunta el investigador, periodista y crítico de cine Rafael Aviña en su libro *Cabaret, rumberas y pecadoras en el cine mexicano... ayer y hoy* (2007), ciertos elementos del *noir* mexicano pueden rastrearse desde el lanzamiento de la primera película sonora, *Santa* (1932). Aquella adaptación de la novela de Émile Zola sentó uno de los arquetipos que más adelante podrán verse en el cine negro nacional: la mujer de buen corazón arrastrada a una vida siniestra, amoral y con un desenlace fatídico.

Mabel, en *Carmín tropical*, embona en esta noción. Al igual que algunas de sus antecesoras del cine negro mexicano con sus crímenes, hoteles de paso y arrabal, será sometida por la cultura patriarcal, pues la misoginia es un patrón común las historias gansteriles-delinuenciales. En *La otra* (1946), obra clásica de Roberto Gavaldón, Dolores del Río interpreta a un par de hermanas gemelas. Una de ellas es una manicurista corrida por la envidia hacia su adinerada pariente, por lo que termina matándola para posteriormente ser acechada por el pasado. En una escena, una vez que ha suplantado a la fallecida, es abofeteada por el amante de la finada, quien también la abusa sexualmente. Caso similar es el de Leticia (Lucrecia Palma) en *Cuatro contra el mundo* (1950), mujer en una relación con Máximo (Tito Junco), criminal machista, deleznable y sin escrúpulos que lo mismo le lanza improperios que amenazas.

A ellas se suma Mercedes (Marga López), protagonista de *Salón México* (1949), de Emilio Fernández, víctima de violencia física y psicológica por parte de uno de los clientes del cabaret donde trabaja, Paco (Rodolfo Acosta). En las secuencias iniciales de la cinta lo vemos despojarla de un premio que ambos ganan al bailar en el tugurio que da nombre a la película, para posteriormente golpearla en una escena brutal para la época cuando se da cuenta que ella le robó el dinero; la ira del hombre escala durante el metraje al punto que, eventualmente, la priva de la vida.

Con base en estos y otros tantos antecedentes más, Rigoberto Perezcano reviste a *Carmín tropical* de las influencias del cine mexicano en dos vertientes. Por un lado, retoma esa corriente machista desde el inicio del filme, al insinuar que el asesinato de Daniela está vinculado a una pareja sentimental, pero al desdoblarse el enigma el retrato falócrata se vuelve sutil, microscópico, casi imperceptible –como muchas veces sucede en la realidad, mediante los denominados micromachismos– hasta que en el tercer acto su forma más agresiva e inexorable se cierne sobre la protagonista.

Y, por otro lado, a través de la profesión de Mabel, *Carmín tropical* rinde tributo al cine mexicano cabaretil, a aquellas mujeres que debían coquetear con “la vida alegre” y desfilaron por las historias nacionales, sus centros nocturnos y su situación de barrio. Las influencias van desde aquellas desenfadadas chicas de *La mancha de sangre* (1943), alegres, vivarachas y cómodas con su estilo de vida, lo cual llevó a la censura a destazar el filme; la sufrida Julieta de Andrea Palma, en *Distinto amanecer*, impulsada por sus necesidades económicas a trabajar en un pecaminoso club que mancilla su honra; hasta la fichera y bailarina Violeta, interpretada por Ninón Sevilla en *Víctimas del pecado* (1950), de Emilio Indio Fernández, solo por mencionar algunas. Pero a diferencia de varias de ellas, Mabel goza al estar en el escenario, no canta por necesidad, sino por pasión y convencimiento, como otrora lo hizo María Félix en *La diosa arrodillada* (1947). No ve en la música un motivo de deshonra, sino de realización.

### **Parentesco con el documental**

*Carmín tropical* parte de ciertos elementos del cine negro –estadounidense y nacional–, les inyecta un giro de tuerca y los embona en una narrativa que en ocasiones se apega a sus reglas y en otras las distorsiona. Coquetea con elementos del *noir* para más tarde separarse de él y seguir su propio camino. Aún más, para involucrarse con otro género: el documental.

Las primeras tomas de *Carmín tropical* muestran, a través de fotografías fijas, una serie de imágenes en las que aparece un niño. Primero lo vemos casi como un bebé y poco a poco crece en tamaño y edad; sus atuendos y poses cada vez son más reveladores de su verdadera identidad. Quien yace en el interior no es un varón, sino una *muxe*. Las estampas eventualmente revelan esta metamorfosis hasta que nos encontramos con una mujer con peinado de salón, vestidos entallados, maquillaje prominente y una amplia sonrisa. Se trata del recuento de una vida en un puñado de fotogramas. El último cuadro es desconcertante y brutal. Ese rostro que previamente lucía encandilado y luminoso, ahora se revela demacrado, maniatado, sin vida. Ella era Daniela.

En la siguiente escena conocemos a Mabel, nuestra protagonista y quien funge como la detective de esta historia. Sin embargo, su estilo de vida rompe varios de los parámetros arquetípicos del personaje investigador. En primer lugar, no es un hombre, como solía ocurrir dentro del *noir* clásico. Tampoco es una mujer. Es ese tercer sexo, es *muxe*. Mabel tampoco vive en una sórdida y claustrofóbica ciudad, sino en una entidad mexicana calurosa y, como indica el título del filme, tropical. Retorna a su pueblo natal: Juchitán, en donde la luz brilla con todo su poderío y la playa, el viento, las olas y el mar se encuentran a unas horas de distancia. De hecho, buena parte de las escenas de la cinta, con la salvedad de aquellas ambientadas al interior de un cabaret o algún otro recinto, ocurren durante el día, ante un sol tupido e inclemente. Antonio Santamarina y Carlos F. Heredero (2005) añaden:

Esta figura (el detective privado), que hasta entonces había sido relegada al ámbito de la por entonces poco prestigiosa serie “B” o al campo de los seriales, adquiere de pronto –a partir de 1941– un creciente protagonismo. Su irrupción en las pantallas en unos momentos de incertidumbre social y política en Estados Unidos permite satisfacer al mismo tiempo «las exigencias de la moral y las de la aventura criminal» (Borde y Chaumeton, 1958, 15) salvando, de paso, una dificultad insoslayable en esas circunstancias; poner en entredicho la actuación de los agentes de la ley, haciendo a estos protagonistas de unos relatos teñidos de ambigüedad y de pesimismo” (p. 208).

Esto es precisamente lo que hace Mabel. Ante la inoperancia policiaca y su escasa investigación, toma el caso en propias manos y les ofrece nuevas pistas, las cuales serán clave, pero para el espectador. En ese sentido, Perezcano curva otro elemento cuasi esencial del cine negro: *Carmín tropical* trastoca la idea de la *femme fatal*. Mabel es una *muxe* perfectamente bien peinada, acicalada, con uñas postizas inmaculadas y ropa que deja entrever su sensualidad, la cual es palpable en casi cada uno de sus movimientos. De ellos se desprenden oleadas enigmáticas y embaucadoras de *sex appeal*. Es tan sensual como aquellas mujeres de las películas antiguas, con sus contoneos, mas si se le compara con las divas del cine negro mexicano tal vez posee un poco menos de carnosidad. En términos visuales podría parecer la *femme fatal*, no obstante, si prestamos atención a la construcción narrativa no lo es.

Mabel es dueña de un compás moral a diferencia del detective tradicional. Comparte con el arquetipo su vida desenraizada, la falta de lazos familiares y una historia triste que la encamina a su redención. Quiere hallar al asesino de su amiga para así apaciguar su conciencia y enmendar yerros pasados: aquella traición a Daniela al huir con “su hombre”, quien a final de cuentas también la lastima y quebranta su relación. Quien en realidad funge como *femme fatal* a los ojos de Perezcano es otro personaje que,

sorpresivamente, es masculino, por lo que subvierte los roles de género tradicionales de las películas detectivescas e incluso introduce un nuevo elemento crucial que reviste de culturalidad a la puesta: el tercer sexo. Aquí la *femme fatal* es el Modesto de Luis Alberti, ese taxista que poco a poco se acerca a Mabel con intenciones donjuanescas y de quien más adelante se descubrirá un atributo nebuloso.

Modesto simboliza a la *femme fatal*, porque seduce y embauca a la protagonista con una apariencia pulcra y honesta. Sin embargo, la tensa puesta de Perezcano revela sus intenciones maquiavélicas. En algún punto del filme, Mabel descubre una fotografía de Daniela en la cual el rostro de su nueva pareja ha sido recortado, y la protagonista está segura de que esa silueta misteriosa resguarda la identidad del asesino. Más adelante, la cámara adelanta que aquella pieza faltante es el rostro de Modesto, el dulce taxista no solo engatusa a la víctima y la protagonista, también tima al espectador.

Adicionalmente, Carmin *tropical* acopia elementos del documental. Crea una ilusión de presentar imágenes de archivo, donde las fotografías se convierten en un elemento cíclico y sustantivo dentro de la edición para el descubrimiento del perpetrador. Incluso, aquella escena evocada previamente, donde Mabel charla con el hermano de Daniela, parece precisamente el interrogatorio de un investigador que obtiene información sobre el crimen, y con un montaje propio del género. Mientras corre un audio en donde se explican los hechos, se despliegan tomas del hogar de la *muxe* asesinada y viejas instantáneas familiares a modo de una entrevista con un testigo, cliché formal del formato documental.

Dichos atisbos están espolvoreados a lo largo del metraje. Este elemento es poco sorpresivo si se toma en cuenta que los primeros trabajos fílmicos del director fueron los documentales *XV en Zaachila* (2003), el cual él mismo escribió y comandó, así como *Tula espejo del cielo* (2003), en donde fungió como guionista. Rigoberto Perezcano habló sobre estas influencias con el medio Cinema Net (2014) en el marco de Morelia.

La película habla de género, que en este caso es el género negro, en ciertos tintes, porque no está en toda su estructura, pero fue muy complicado. Escribir una película en la cual cumplas con esas reglas que ya vienen establecidas es muy difícil y más cuando estamos hablando de un tema central, que es la tolerancia; más cuando le imprimimos cierta parte documental; más cuando tenemos la intención de contar una historia que te hable tanto del mundo travesti *muxe* que existe en Juchitán y también de la intolerancia.

## La visión de un director oaxaqueño

Con *Carmin tropical* tenemos una historia sobre el México moderno mediante la cual Rigoberto Perezcano visibiliza las tradiciones de un sitio como Juchitán a la vez que los entrelaza con las vicisitudes y crímenes de odio acaecidos en un panorama contemporáneo. Desde su ópera prima de ficción, *Norteados*, el cineasta ya vislumbraba su interés por las temáticas sociales. Si bien aquel primer filme desfragmentaba un cúmulo de vidas en torno al tema migratorio, en *Carmin tropical* lo hace a partir del crimen de odio, la violencia, la sensualidad y la psicopatía. Retoma a un grupo de personajes habitualmente capturados desde un punto periférico o marginal, pero su lente no los trata con condescendencia, sino los captura a partir de la tolerancia y la cotidianidad, como refirió a Cinema Net en aquella misma entrevista.

Para mí, como oaxaqueño, era muy importante hablar sobre lo que significa Juchitán en la cotidianidad, en la tolerancia que existe hacia los travestis, hacia los que se travisten y hacia el mundo *muxe*. Sin embargo, alrededor de esta tolerancia siempre hay como un odio, como un animalismo que es terrible y muy lamentable, y en índices de lo que está sucediendo en México. Otra vez México ocupa un segundo lugar en crímenes homofóbicos. Para mí era muy importante de qué manera iba a retomar este tema. Este casi género negro que le imprime la película la hace una película, en una modestia sincera, única. Creo que no hay una referencia, no solamente en México, sino a nivel internacional de lo que significa una película con este tema y cómo está tratada.

Y, efectivamente, poco se hablado de narrativas *muxes* en el cine nacional y mucho menos con formalismos *noir* o como documento de ficción. Existe el documental *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro* (Alejandra Islas, 2005) o el cortometraje *Muxes* (Iván Olita, 2016), pero *Carmín tropical* toma este mundo y aprovecha con destreza elementos del *thriller*. Condiciona a su espectador a través de sus imágenes, de tomas recurrentes que, mediante la edición, se entremezclan con el resto de la narrativa para crear un sentimiento de incertidumbre. A lo largo de la cinta, por ejemplo, se repite una toma de Mabel caminando por los entresijos de un pasillo. La cámara la retrata de espaldas, quisiera ser una toma *over the shoulder*, pero el plano es un poco más abierto y bajo. El emplazamiento crea expectativa, desconcierto y suspenso, en especial por la atmósfera vacua que rodea el instante.

El espectador sabe cómo debe sentirse cada vez que la mira, en especial por los aditamentos emocionales que aporta del diseño sonoro. Sin embargo, la última vez que aparece el fragmento, su significado adquiere nuevas y dramáticas dimensiones. Al juego de géneros se le incorpora otro elemento: el personaje psicopático, el cine de asesinos en serie desde una perspectiva escalofriante, realista, verosímil, alejada de los excesos dramáticos de Hollywood. Luis Alberti reflexionó sobre su personaje, Modesto, en el marco del festival moreliano con el canal Cuasar TV (2014).

Rigoberto lo planteaba desde el inicio como un psicópata. Me dio un par de textos que son estudios acerca de casos de psicópatas, todo el perfil de la patología. Lo fui estudiando y unos meses atrás había conocido a alguien muy ese perfil, me había relacionado con alguien que tenía ese perfil y entonces fue muy revelador leerlo, porque fue como si estuviera hablando con esa persona. Fue un *shock* y entonces entendí mucho sobre cómo se mueven, de qué manera, todo eso me ayudó. Rigoberto y yo platicamos sobre la temática, de la relación. Es un ser humano. Rigoberto estaba muy interesado en que era un ser humano.

En la escena final de *Carmín Tropical*, Mabel se dirige hacia lo que parece ser un cuarto y detrás de ella la cámara nos descubre una mano y posteriormente el rostro de Modesto. Todo apunta a que la protagonista vivirá en carne propia la historia de la amiga a quien anhela vengar. Este desenlace comulga con los finales lapidarios del cine negro mexicano, donde la felicidad parece inalcanzable para los protagonistas, destinados a la miseria, la tragedia, la pérdida o la muerte. Perezcano no mata a Mabel a cuadro, pero deja su destino a la suerte del inconsciente colectivo. Su última vuelta de tuerca.

## Conclusión

Como objeto cultural multifacético, *Carmín Tropical* debiera hacerse de un lugar preponderante dentro de la filmografía nacional, fruto de sus atrevimientos y la manera como refresca géneros medulares dentro de la historia nacional que sirvieron para adentrarse en las claustrofóbicas ciudades y dejar de lado los bucólicos escenarios de las comedias rancheras y los melodramas románticos. Revitaliza ese cine de antihéroes protagónicos remolcados por las pasiones, la ambición o el pecado, y perseguidos por el arrepentimiento, como ocurre con Mabel.

Pero inconforme con resurgir un género clásico estadounidense tropicalizado con toque mexicano y sus guiños al cine cabaretil, el cineasta también visibiliza un elemento arraigado en la culturalidad zapoteca: la tradición *muxe* del tercer sexo, ese que le permite poner de cabeza los personajes arquetípicos del *noir* y retratarlos sin moldes estereotípicos, sino mediante una naturalidad documental. Con base en un asesinato ocasionado al interior de la comunidad LGBTQ+ ejemplifica la intolerancia y los crímenes de odio que han devorado al México moderno, el cual, como demuestran los vestigios argumentales recuperados en el celuloide de los años 30, 40 y 50, sigue siendo un terruño donde las semillas del machismo y la vejación hacia la otredad sexual perduran; sus calamidades se encuentran plantadas en lo profundo de la tierra de manera sistemática y patriarcal. Tanto aquellos filmes como este desenmascaran lo poco que hemos evolucionado como país en términos de equidad de género.

Perezcano rinde tributo al cine clásico, le inserta elementos modernos, hilvana una crítica social hacia la violencia y el crimen, y permite un conocimiento más profundo de la realidad *muxe* a través de un caleidoscopio de géneros cinematográficos aterrizados en la situación actual mexicana: sus violencias, sus odios, su intolerancia, su temor por aceptación de aquello que rompe la convención, especialmente en el terreno sexual. Como bien apunta el realizador, *Carmín tropical* es una pieza única, un filme casi artesanal por el entramado de elementos que le infunden vida: el cine negro extranjero y local, el documental, la tradición zapoteca, la cotidianidad *muxe*, la realidad mexicana y su criminalidad, pero todo mediante una inversión de códigos y elementos preestablecidos que cosechan una cinta donde el espectador también debe atar cabos; debe preguntarse perenemente sobre el destino de Mabel.

## Bibliografía:

- Alberti, L. [Cuasar TV]. Una mirada a la película “Carmín tropical”, a través de sus protagonistas [archivo de video]. Consultado en [https://www.youtube.com/watch?v=tDcxqt\\_4ykc](https://www.youtube.com/watch?v=tDcxqt_4ykc)
- Arteta, I. (2020, junio, 29). “Crímenes de odio: Observatorio LGBT+ registra 209 asesinatos desde 2014; este año van 25”. *Animal Político*. Consultado en: <https://www.animalpolitico.com/2020/06/asesinatos-lgbt-crimenes-odio-observatorio/>
- Aviña, R. (2019). *Cabaret, rumberas y pecadoras. El cine mexicano... ayer y hoy*. México: Palabra de Clío.
- Best-Maugard, A. (director), Beltrán, F. et al (productores) (1937). *La mancha de sangre*. México. A.PH.J.H Producciones.
- Bracho, J. (director) y Emilio Gómez Muriel (productor) (1943). *Distinto amanecer*. México. Films Mundiales.
- Excélsior TV. (2014, julio, 29). *México es el segundo país en Latinoamérica con mayores índices de homofobia / Excélsior informa* [archivo de video]. Consultado en [https://www.youtube.com/watch?v=jBZ3RQetmbM&ab\\_channel=Exc%C3%A9lsiorTV](https://www.youtube.com/watch?v=jBZ3RQetmbM&ab_channel=Exc%C3%A9lsiorTV)
- Fabregas, S., Pérez, C. (directores) y Sampson, A. et al (productores) (2019). *Las crónicas del taco*. Netflix.
- Fernández, E. (director), Elizondo, S. et al (productores) (1949). *Salón México*. México. Clasa Films Mundiales.
- Galindo, A. (director) y César Santos Galindo (productor) (1950). *Cuatro contra el mundo*. México. Producciones Azteca.
- Gavaldón, R. (director), Lowenthal, R. et al (productor) (1947). *La diosa arrodillada*. México. Panamerican Films S.A.
- Gavaldón, R. (director) y De la Serna, M. et al (productor) (1946). *La otra*. México. Producciones Mercurio.
- Miano, M. (2002). *Hombre, mujer y muxe’ en el Istmo de Tehuantepec*. México: Conaculta, INAH. Consultado en: [https://books.google.com.mx/books/about/Hombre\\_mujer\\_y\\_muxe\\_en\\_el\\_Istmo\\_de\\_Tehua.html?id=u-yzRaN9OGg-C&printsec=frontcover&source=kp\\_read\\_button&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.mx/books/about/Hombre_mujer_y_muxe_en_el_Istmo_de_Tehua.html?id=u-yzRaN9OGg-C&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)
- Ortega, J. (2005). *Meditaciones del Quijote*. España: Cátedra.
- Perezcano, R. [Cinema Net]. *Carmin Tropical - Entrevista Director* [archivo de video]. Consultado en [https://www.youtube.com/watch?v=6g\\_WOEakktc&ab\\_channel=CinemaNETTV](https://www.youtube.com/watch?v=6g_WOEakktc&ab_channel=CinemaNETTV)
- Perezcano, R. [Cuasar TV]. *Entrevista con el director de la ganadora del FICM, “Carmín Tropical”, Rigoberto Perezcano* [archivo de video]. Consultado en [https://www.youtube.com/watch?v=3s5V77P4J1A&ab\\_channel=cuasartv](https://www.youtube.com/watch?v=3s5V77P4J1A&ab_channel=cuasartv)
- Perezcano, R. (director) y Ramos, J. et al (productores) (2014). *Carmín tropical*. México. Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), Tiburón Filmes.
- Reséndiz, L. (2016, agosto, 29). “Carmín Tropical pone al noir de cabeza”. *Letras Libres*. Consultado en: <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/cinetv/carmin-tropical-pone-al-noir-cabeza>
- Santamarina, A. y Heredero, C. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, España: Paidós Studio.
- Consultado en:

[https://www.academia.edu/38459102/Santamarina\\_Antonio\\_and\\_Heredero\\_Carlos\\_El\\_Cine\\_Negro\\_Maduraci%C3%B3n\\_y\\_Crisis\\_de\\_la\\_escritura\\_cl%C3%A1sica](https://www.academia.edu/38459102/Santamarina_Antonio_and_Heredero_Carlos_El_Cine_Negro_Maduraci%C3%B3n_y_Crisis_de_la_escritura_cl%C3%A1sica)

Solórzano, F. (2015, octubre, 22). "Cine aparte: Carmín tropical". *Letras Libres*. Consultado en:

<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/cine-aparte-carmin-tropical>

Synowiec, O. (2018, noviembre, 28). "Quiénes son los muxes, el tercer género que existe en el sur de México: 'Hay hombres y mujeres, y hay algo en medio'". *BBC News*. Consultado en:

<https://www.bbc.com/mundo/vert-tra-46374110>

Velasco, O. (2019, noviembre, 16). "La vida eterna y florida de la abuela zapoteca de los muxes". *Letras Libres*. Consultado en:

<https://www.letraslibres.com/mexico/cultura/la-vida-eterna-y-florida-la-abuela-zapoteca-los-muxes>





# Trípticos de la mirada: ver, no ver y ser visto como prácticas de reconocimiento y afecto en el homoerotismo cinematográfico

*Yo soy la felicidad de este mundo*  
(Julián Hernández Pérez, 2014)

Diego Vázquez Díaz<sup>1</sup>

## Ficha Técnica:

-Película: *Yo soy la felicidad de este mundo*.

-Director: Julián Hernández Pérez.

-Año: 2014.

-Duración: 122 min.

-Productor: Hugo Espinosa, Roberto Fiesco, Ernesto Martínez Arévalo, Iliana Reyes.

-Casa productora: Mil Nubes Cine, Ruta 66, IMCINE, FOPROCINE, CONACULTA.

-Guion: Julián Hernández Pérez, Sergio Loo, Ulises Pérez Mancilla.

-Fotografía: Alejandro Cantú.

-Música: Arturo Villela Vega.

-Reparto: Hugo Catalán (Emiliano), Alan Ramírez (Octavio), Emilio von Sternberfeld (Jazén), Andrea Portal (Sunny), Gabino Rodríguez (Andrés)

-Género cinematográfico: Drama.

-Sinopsis: Octavio es un joven bailarín comprometido con su carrera artística. Jazén, por el contrario, es un inquieto sexoservidor. La vida de estos jóvenes tiene como denominador común su encuentro fortuito con el director de cine Emiliano Arenales Osorio, con quien se ven involucrados en relaciones profundamente afectivas y sexuales que modifican radicalmente sus vidas y el modo en que se relacionan con el mundo.

En diversos sentidos las relaciones existentes entre cine y sexualidad son hoy, más que nunca, evidentes. La constante marea de denuncias de acoso y pedofilia en la industria cinematográfica, la creciente producción y consumo de material pornográfico y la tendencia a la hipersexualización de niños y jóvenes en todo tipo de películas son testimonios de una progresiva solidificación en la articulación entre el sexo y la producción de imágenes. Desde sus orígenes el cine ha estado, por obvias razones, relacionado íntimamente con la esfera escópica de la sensibilidad humana; en el mismo sentido, la exploración sobre la visión ha sido fundamental para los estudios sobre la sexualidad — particularmente de los hombres— en disciplinas como la antropología, el psicoanálisis

---

<sup>1</sup> Licenciado en Filosofía y maestro en Historia del Arte por la UNAM. Ha participado en proyectos de investigación, curaduría y gestión cultural y ha impartido diversos cursos de Estética, Cine y Filosofía. Sus investigaciones actuales giran en torno a la problematización del papel que diversos dispositivos técnicos juegan en la representación de cuerpos y circuitos sociales, así como en la construcción de sus narrativas e identidades históricas. Actualmente realiza su doctorado en Estudios Filosóficos y Sociales de la Ciencia y la Tecnología, del programa de posgrado en Filosofía de la Ciencia de la UNAM.

y la biología. Es interesante notar, no obstante este interés sobre lo escópico en diversas áreas, que la reflexión sobre el papel de la mirada en el intersticio entre visión, cine y sexualidad sólo habría hallado impulso a mediados de los años setenta con obras pioneras como la de Laura Mulvey. Pasarían algunos años antes de que se tipificara esta relación específicamente en la clave de la creciente visibilización de las comunidades de la diversidad sexual (Neale, 1983), y sólo hasta ahora se ha vuelto patente la necesidad por pensar críticamente este cine. Por ello, resulta necesario preguntarse por el intersticio creado entre visión, cine y sexualidad propiamente homoeróticos.

En este texto abordaremos una discusión de la película *Yo soy la felicidad de este mundo* (dir. Julián Hernández) como un habitante de este intersticio. Propondremos que en este ensayo fílmico «ver», «no ver» y «ser visto» se despliegan como instrumentos y síntomas de necesidades afectivas y sexuales propias de los colectivos de la comunidad LGBT+ que son representados a través de sus protagonistas. A su vez, se buscará evidenciar el carácter esencial del régimen escópico en los modos de interacción y de consumo de las culturas sexodivergentes.

La película, dirigida por Julián Hernández nos presenta, a modo de tríptico, una narrativa de las vivencias afectivas y sexuales de Emiliano (Hugo Catalán) con Octavio (Alan Ramírez) y Jazén (Emilio von Sternerfels). A modo de intermedio entre ambas historias, Hernández presenta, además, una suerte de narrativa poética y visual del encuentro sexual entre dos hombres y una mujer.

En *Trípticos de la mirada* nos serviremos de la articulación triádica promovida por la estructura narrativa del filme para abordar desde las teorías de la comunicación y de algunos acercamientos de inspiración psicoanalítica el papel que la mirada desempeña como instrumento de reconocimiento y creación de afectividades en las relaciones homoeróticas y en su representación a través de los medios cinematográficos. Ver, no ver y ser visto se problematizarán como prácticas agentes y fundamentales para la interacción social, afectiva y sexual en los circuitos y conductas hegemónicas de los colectivos LGBT+. En este sentido, nos serviremos de la película dirigida por Hernández como expediente que despliega una representación de la importancia de lo escópico en la vivencia de las relaciones sexoafectivas no heterosexuales.

En el primer apartado de esta reflexión abordaremos a la mirada como elemento constitutivo del reconocimiento de identidades sexuales entre individuos pertenecientes a la comunidad LGBT+. «Ver» será abordado como práctica común en la interacción social y sexual entre individuos de estos colectivos, específicamente entre hombres homo y bisexuales. Para ello, se abordará la reflexión socio y antropológica en torno a la “mirada gay” como instrumento de reconocimiento entre personas homosexuales, así como su apreciación como instancia generadora de mensajes de atracción sexual y de cortejo.

En un segundo momento, plantaremos una lectura sobre la presentación visual de situaciones de encuentro sexual ante potenciales espectadores. Se buscará evidenciar el papel que la mostración como agencia desempeña en las éticas de comportamiento homosexual, que, contraría a la reflexión de críticos como Lauren Rohrs (2019), se afirma como práctica aceptada y potenciada por los colectivos sexodivergentes.

Por último, en el tercer apartado plantaremos una breve reflexión sobre la actualidad de las relaciones entre parejas del mismo sexo; la representación diegética del «no ver» se explorará como síntoma del desprendimiento afectivo entre miembros de la comunidad. Esto servirá como detonante para examinar los códigos de no visibilidad entre los individuos no heterosexuales y de la diversidad sexual y de género.

Así, en esta reflexión en torno al *ver, no ver y ser visto como prácticas de reconocimiento y afecto en el homoerotismo cinematográfico* se planteará una narrativa que aborde, con la película de Hernández y sus personajes como motivo y pretexto, la naturaleza escópica de la interacción sexodivergente, su papel en los medios visuales y, principalmente, la utilidad de este tipo de análisis para examinar las realidades que nos son contemporáneas.

## Ver

En el estudio de danza se entrecruzan una multiplicidad de miradas. Una videocámara montada en un riel circular capta los movimientos de una bailarina al centro de la habitación. Octavio mira por la ventana tras haber fijado su atención durante unos momentos en la misma bailarina. Emiliano, por su parte, mantiene su mirada fija en Octavio quien, al percatarse de ello, devuelve el gesto fijamente. El espectador, por su parte, mira la pantalla e intuye la naturaleza de lo ocurrido; las tensiones visuales y sexuales llenan el estudio de danza.

Podríamos afirmar que la mirada, junto con los gestos faciales y de las extremidades, es uno de los pocos espectros sobrevivientes de la comunicación corporeizada; comunicación esencialmente indisociable de la presencia de los cuerpos. En este sentido, al ser el cuerpo el primer medio de interacción social en los medios no virtualizados, la mirada se vuelve un elemento fundamental para la interacción entre las personas. Sin embargo, el que la mirada sea un medio corporeizado para la interacción significa a su vez que su utilización como herramienta social implica un efecto sobre los cuerpos. Así, podemos afirmar que la mirada es también un medio de violación de la privacidad física de los otros; un medio de vulneración de la intimidad de los cuerpos que, a su vez, los restituye como cosas (Fédida, 2006: 28). Esta facultad de intrusión es un posible motivo para la creciente censura de la mirada en los circuitos culturales que nos son contemporáneos. La mirada que cosifica, la mirada que acosa y la mirada que desea son, crecientemente, miradas que se buscan evitar.

Sin embargo, contraria a una intuición moral generalizada, en los circuitos socio-culturales de la escena homoerótica la mirada ha jugado un papel fundamental como herramienta para el reconocimiento e inicios de la interacción entre miembros de estas “comunidades”. El *gayze* (concepto mediante el cual los estudios anglosajones se refieren a la mirada gay) y el *gaydar* (termino con el que se designa al supuesto “radar gay” que sirve para la identificación del homosexual) han sido propuestos, así, como elementos profundamente enraizados en el reino del deseo y la de identidad cultural (Daou, 2017: 17). Si en general el contacto ocular prolongado es asumido como un signo de atracción sexual que debe ser escrupulosamente evitado de acuerdo con ciertos códigos de conducta, como afirma Flora Davis (1998: 80); la mirada gay es no sólo una herramienta deseable para la interacción sexual entre personas homosexuales “hegemónicas”, sino un factor fundamental para el reconocimiento de identidades. Así, el homosexual no sólo tiene la facultad para “ubicar a otro homosexual en un lugar público simplemente porque éste les llama la atención con la mirada” (Davis, 1998: 82) por medio de su *gaydar*, sino para usarla como herramienta sexual, social y política.

La película de Hernández da un claro testimonio de este fenómeno. Octavio y Emiliano sostienen sus miradas directamente y a través del espejo no sólo para su reconocimiento como miembros de los circuitos sexodivergentes, sino para la insinuación

directamente sexual; los protagonistas parecen incluso comunicarse por medio de ella entablando los inicios de su relación sexoafectiva antes de interactuar por medio de sus voces.

En lo inmediato, podemos afirmar que el cine es un aparato estético fundamentalmente visual. No sería arriesgado suponer, por tanto, la primacía de la mirada que impera en el carácter de Emiliano como director cinematográfico. La mirada es el instrumento que anula la necesidad del uso de la palabra para la comunicación entre él y sus amantes. En este tenor, Pierre Fédida (2006: 74) ha insistido en que la excesiva erogeneización de la vista involucra una verdadera asimilación de los órganos visuales al órgano genital, lo cual compromete un continuo entre la visión y la sexualidad. En el encuentro con el chichifo, por ejemplo, el contacto visual lleva al reconocimiento entre los participantes para contratar los servicios del sexoservidor antes de mediar-se por medio de palabras en un acontecimiento aparentemente místico. Como afirma Goffman, la mirada como medio de reconocimiento social es una “ceremonia gestual de contacto con alguien más” (1963: 113). El *gayze* y el *gaydar* se vuelven, entonces, instrumentos y actos ceremoniales de orden sexual entre sujetos deseantes, y de orden político entre los miembros de estas comunidades.

Sin embargo, la mirada es no sólo un instrumento para el reconocimiento de las identidades sexuales y para el cortejo erótico; la mirada es, a su vez, una herramienta útil para el desciframiento afectivo y para la interacción humana. De acuerdo con estudios clásicos como el realizado por Erving Goffman (1963), el papel de la visión en el plano social, afectivo y sexual es tan relevante como la utilización de las palabras para la mediación de la comunicación. En este sentido, Goffman considera que la mirada no solo juega un papel importante en el comportamiento de las personas en los espacios y las relaciones públicas, sino que es un elemento fundamental para su exitoso funcionamiento.

Emiliano se expresa a través de miradas penetrantes, duras y seductoras que, como mecanismos de defensa, evitan la expresión oral de sus afectividades y, por tanto, que limitan el funcionamiento efectivo de la comunicación afectiva con sus acompañantes. El filme deja ver que Emiliano está abocado a la acción por medio de lo escópico y, en consecuencia, a la anulación de la escucha del otro y a la exigencia de ser escuchado. El director es presentado de este modo como un personaje apático y cerrado en sí mismo. Atento a la atención y a los cuerpos de los otros, pero reticente a la apertura de sus afectividades.

Así, el primer retrato que presenta la película de Hernández es el del homosexual firme y cerrado a la intrusión de lo ajeno. Emiliano solamente mira, desempeñándose como un *sóloquista* de la mirada. Esta representación naturalmente lleva al espectador a asumir la primacía de lo sexual y el rechazo de lo afectivo por parte de los circuitos LGBT+, contribuyendo a la formación imaginaria de la hipersexualización gay.

Contribuyendo a este imaginario, es importante notar que Emiliano no sólo es agente de la visión, sino que es también objeto de deseo para sus amantes. Por tanto, Emiliano no sólo ve sino que también es visto.

### **Ser visto**

Ser visto es, de algún modo, estar expuesto. Como afirma Davis, ser visto es un acto de vulneración cuando no se sabe que se está siendo mirado. La prohibición de la

mirada tiene que ver con la violencia que implica su ejecución contra la voluntad del que es visto sin consentimiento. Esto está condicionado por una lectura cosificante de la mirada, por una apreciación del ver sexual, del ver deseante y del ver intruso. Sin embargo, hay un tipo de mirada que no es intrusa en tanto el que es mirado es quien se muestra: un acto en que ser visto es estar, voluntariamente, expuesto.

Es una convención heredada por los primeros acercamientos de la teoría del cine asumir que el espectador voyerista es un agente que a través de la pantalla se inmiscuye sin poder ser visto en lo que ocurre en el mundo de la película. Sin embargo, esta lectura primordialmente inspirada en Mulvey y el feminismo descuida notar en toda su extensión que, en realidad, el espectador es paciente en la relación con el filme. En este sentido (y en consonancia con acercamientos más contemporáneos) podemos hablar del cine como un dispositivo; esto es, como un aparato estético, tecnológico y discursivo que *dispone* lo que es mirado y el modo en que se muestra. Así, lo mostrado (y aquellos que se muestran en la película) asume generalmente su posición y voluntad para su exhibición. Lo que se ve en la película es aquello que se muestra. En este sentido, podríamos afirmar que no sólo hay una operación de visualización por parte del espectador, sino una de mostración y visibilización por parte de lo que es visto.

¿Cómo se muestran entonces los cuerpos en el cine? Una lectura inmediata sugeriría que el cuerpo expuesto en el cine se muestra *a* la cámara. Este ejercicio podría recordar a las fotos eróticas de desnudos tomadas para el consumo propio, en el cual el acto de mostración y captura de la imagen es suficiente para obtener la satisfacción sexual o anímica deseada. Sin embargo, esta perspectiva ignora el hecho de que el filme sólo incursiona como producto de la industria cinematográfica en tanto hay un consumo público de la imagen. Por ello podemos afirmar que el cuerpo exhibido visual y sonoramente a través del cine no se muestra *a* la cámara sino *a través de ella*: su fin último es *ser visto*.

La segunda parte de la película de Hernández comienza en una bañera. Un lugar en el que, por excelencia, el cuerpo se exhibe a uno mismo (y a los otros) en su desnudez. Mientras el personaje representado por Gabino Rodríguez (cuyo nombre conocemos como Andrés sólo gracias a los créditos) es presentado desnudo saliendo de la tina suena una voz en *off* que dice:

Soy un hueco que se escucha a sí mismo no decir nada. Un balbuceo. Un hueco. Un cuerpo. Yo... desnudo como un santo atravesado por las flechas. Olvidado en este nicho vacío. Un santo vacío en un nicho, en un aparador de moda, en un congelador de un supermercado. Carne helada caducando.

En la película de Hernández la visión no sólo está involucrada al ver el cuerpo desnudo de los jóvenes (uno salido de la bañera y otro orinando en el lavamanos). La escena nos presenta, además, una apología de la visualidad de los cuerpos desnudos. La mostración como carne para el consumo se vuelve el tópico de este apartado del *Tríptico de la visión*. Los cuerpos se desvisten mostrándose *a través de* la cámara a sus futuros espectadores, mientras que la figuración de *facto* (más allá de la ilusión de que el cine es una ficción) es realizada por los actores deliberadamente.

En el filme la figura del santo atravesado por las flechas se puede reconocer como la exhibición de los cuerpos sebastianianos expuestos por medio de la cámara. Las flechas, sin embargo, no son los objetos que atraviesan físicamente la carne de los mártires. En

cambio, son las flechas metafóricas de la mirada que tangencialmente penetran los cuerpos. El cuerpo mostrado, así, se expone a las flechas de la mirada al ser visto.

El cuerpo en el cine de Hernández se convierte en el objeto de exhibición y consumo del nicho y del aparador de las subculturas homoeróticas. Esto sirve como metáfora para pensar la importancia de la corporalidad en la escena homosexual hegemónica. El culto al cuerpo, la mostración genital y la sugestividad erógena son elementos que en general podemos asumir como propios de explotación por parte de los circuitos de expresión de la diversidad sexual. Mostrar el cuerpo se vuelve fundamental para la vida social, económica y, principalmente, sexual de las comunidades gay. En este sentido es común escuchar la categorización de los agentes de esta visibilización como “mostro-nes/as”. La autodeterminada mostración (el deseo por ser visto con diferentes fines) se vuelve patente en la actualidad en la producción y consumo cada vez más dominantes de imágenes de cuerpos semidesnudos en diversas plataformas. Cada vez en mayor medida, imágenes de clavículas, manos, pezones, axilas y pies son comercializadas o distribuidas sin intereses económicos por medio de los mismos agentes que figuran en las fotografías y materiales audiovisuales. Así, el ser visto no sólo es una pasividad en la recepción de las flechas de la mirada, sino una agencia de mostrarse para el consumo o para la satisfacción sexual propia y ajena.

Podemos afirmar, así, que no sólo el reconocimiento de identidades y del interés sexual por medio de la mirada («ver») es fundamental en la vida de los circuitos sociales gays; en cambio, autovisibilizarse («ser visto») para el consumo —comercial o no— es esencial para muchas de las prácticas de interacción homoerótica.

En el segundo episodio de la película de Hernández el mostrarse se vuelve fundamental para la interacción carnal de los participantes. Los cuerpos abiertamente desnudos se dejan ver por el otro orinando, bailando y siendo penetrados como actos sugestivos para el resto de los participantes. Así, la exposición del cuerpo en contorsión y en dolor se convierte en acto de mostración que desemboca en el intercambio sexual de los tres involucrados.

Sin embargo, así como en el trío sexual presentado, la triada de la mirada sólo se completa, a su vez, al asumir también la agencia del «no ver».

## No ver

Mientras Octavio desnuda a Emiliano durante el que parece ser su primer encuentro explícitamente sexual podemos observar en la pared del fondo un póster de la película *La ansiedad de Veronika Voss* de Rainer Werner Fassbinder. En la película de 1982, Fassbinder narra la turbulenta vida de la actriz retirada Veronika Voss quien ha perdido su antigua popularidad y de su encuentro con Robert Krohn, reportero que desconoce la identidad de la artista. Durante la película Voss intenta hacerse notar con excesos a Krohn, resultando en un trágico triángulo amoroso que termina con la vida de la actriz y de la novia del reportero. Es posible suponer que la desazón que deja la película de Fassbinder tiene que ver no tanto con la necesidad de Voss por ser vista, sino con la necesidad de reconocimiento, visibilidad y afecto que comparte con sus espectadores ante la situación de invisibilidad.

Podemos asumir que el acto de ver no siempre es voluntario. En general la visión responde a la inmediatez de la sensibilidad física de los hombres. Sin embargo, ver puede ser también, como hemos re-visado, un agencia deliberada. La oposición que niega el acto de ver (el «no ver») puede, por tanto, estar condicionada por la intencionalidad de quien omite el acto de la visión.

En el último apartado del *Tríptico* cinematográfico de Hernández, Emiliano se ve envuelto en una relación sexoafectiva con un *scort* llamado Jazén. Tras un encuentro sexual casual, la aventura erótica de Jazén y Emiliano evoluciona llevando al primero a vivir en casa del director cinematográfico. Sin embargo, el aparente desinterés de este último aleja cada vez más a su amante quien, en última instancia, termina involucrándose sexualmente con uno de sus antiguos clientes.

La no perennidad de las relaciones afectivas en el plano homoerótico es ampliamente criticada por los miembros de sus comunidades quienes, dialécticamente, lidian entre los polos del involucramiento afectivo y amoroso y de la mera y causal interacción sexual. El desapego emocional en las relaciones entre personas del mismo sexo ha sido ampliamente comentado por críticos culturales, sociólogos y psicólogos, en general marcando una tendencia negativa hacia la recepción de las comunidades sexodivergentes. Sin embargo, elaborar alguna suposición sobre los orígenes de este fenómeno resultaría, a lo mucho, inocuo. Lo inevitable es, más bien, reconocer su existencia y persistencia en las prácticas cotidianas de la “comunidad” retratadas con especial fidelidad por Hernández.

Prácticas como el *ghosting* llevadas a cabo por Emiliano (que consiste en la abrupta finalización de una relación por medio de la desaparición deliberada de alguno de los involucrados) han figurado como herramientas cuyo nodo de articulación es la no visualización de las necesidades afectivas del otro. Bloquear contactos, eliminar perfiles de redes sociales o ignorar los intentos de comunicación por parte de algún involucrado se han vuelto instrumentos útiles para la invisibilización de lo ajeno. En este sentido, el no ver es un acto deliberado que permite la evasión del otro, así como la suspensión en un involucramiento no deseado. En este tenor, el no ver es una acción a la que también se ve sometida la persona. Así como en el acto de ver y ser visto siempre hay un agente que realiza (deliberadamente o no) la acción y un paciente que la recibe, en el no ver reside como efecto la impotencia de no ser visto.

En la película, Octavio lidia con su invisibilización a través de la constante toma de posición del sujeto que se da a la mirada. En el estudio de danza el joven bailarín busca ser mirado por Emiliano; a través del coqueteo visual espera ser seguido por los ojos del director. En la habitación Octavio se muestra sin reticencias al amante, haciendo un espectáculo de su cuerpo; del mismo modo, desnuda su torso para hacerse ver por los jueces de la academia de baile. Octavio se muestra al espectador.

Contrariamente, la invisibilidad de Emiliano surge de su reticencia a ser visto; desvía la mirada, mira a través del espejo y su cuerpo está cubierto. Las aparentes barreras impuestas por su carácter hacia el otro promueven un distanciamiento afectivo hacia lo ajeno, lo cual sugiere tener como efecto una soledad que intenta paliar con los encuentros sexuales y afectivos fortuitos.

Sin embargo, durante su primer encuentro con Jazén, Emiliano se nota sorprendido de que el sexoservidor no lo haya reconocido como el director de su película. Recordando a Veronika Voss, Emiliano evidencia una necesidad por hacerse notar: un interés disfrazado de apatía por ser visto.

La última toma de *Yo soy la felicidad de este mundo* presenta a un Emiliano vulnerable y solo que, entre lágrimas, canta al son de “Dos” de José José. La película termina con letras impresas en blanco que rezan:

Por este camino llegué a la desmesura.  
Mírame.  
Soy el mismo que gritaba.

Emiliano —cineasta que mira y amante ciego— exige ahora ser mirado.

## Conclusiones

El cine corre a 24 mentiras por segundo. En *Die Dritte Generation (La tercera generación, 1979)*, Fassbinder afirmó, a través del personaje P. J. Lurz, que las películas enmascaran las mentiras haciéndolas pasar por verdaderas. Sin embargo, como todo en el mundo es una mentira, de algún modo todo es también la verdad. De acuerdo con Fassbinder, el hecho de que la verdad sea una mentira (y, tal vez, de que la mentira sea una verdad) se vuelve patente con cada película que vemos.

La influencia de Fassbinder en la historia de las producciones cinematográficas es, más que una suposición, una realidad que encarna en el cine del director Julián Hernández. No es sorprendente que el director, en un gesto similar al de Fassbinder, afirme a través de Emiliano, el protagonista de *Yo soy la felicidad de este mundo*, que sus películas tienen por motivo que la gente cuestione su realidad. En este sentido, Hernández apuesta por un tránsito entre el mundo del filme y el de sus espectadores. No es arriesgado afirmar que una de las temáticas centrales de su película es la sexualidad; por tanto, no es tampoco atrevido asumir que Hernández nos invita a pensarla a través del cine.

Ver, no ver y ser visto son prácticas que, en lo cotidiano, se viven de manera tipificada en las esferas de desenvolvimiento sexual y social de las comunidades homoeróticas. En este sentido el papel de la visión en las relaciones entre hombres (específicamente) adquiere matices que parecen serles únicos y propios. Es importante aclarar, sin embargo, que no sería erróneo asumir la presencia de construcciones de género, de poder y de masculinidad en estos ejercicios de reconocimiento e interacción sexual. Los estudios de género, *queer* y feministas no han obviado estas potenciales problemáticas al pensar fundamentalmente las implicaciones éticas, culturales y políticas del reconocimiento e insinuación por medio de la mirada, por ejemplo. Asimismo, la crítica mordaz a los espectros estéticos de la construcción de la imagen del hombre deseable, a la cosificación del otro por medio del contacto visual, a las normas de belleza en relación con el capital y a la crítica a las nociones de comunidad, de disidencia sexual y del «ser gay» no se han hecho esperar, teniendo una clara vigencia en las agendas antropológicas y sociales.

Sin embargo, resulta necesario reconocer, a su vez, que en estas comunidades y en los individuos con preferencias no heterosexuales la problematización teórica de sus comportamientos es, a lo sumo, irrelevante en la práctica. Las figuras del gay “deconstruido”, del joto decolonial y del homosexual disidente al aparato estético de la cultura rosa son, por mucho, una minoría ilusoria que desde sus trincheras buscan criticar las relaciones entre sexualidad y capitalismo, política y cultura de masas. Sin embargo, la realidad de las condiciones sociales y económicas de los involucrados en estos circuitos es ajena a la pregunta que el teórico *queer* y el intelectual de la sociología intenta abordar. El cine, por el contrario, nos permite situar el papel del homosexual y del gay en una clave de lectura común. Al ser un producto de consumo masivo, el cine no intelectualizado no presenta elaboraciones ajenas a las nociones comunes sobre las prácticas sociales y sexuales de los hombres gay. Por el contrario, nos presenta en la inmediatez los ejercicios reconocibles por la mayoría como propios de estos circuitos.

Como en el cine de Fassbinder, la película de Hernández diluye el límite de la realidad contenida en el filme y la realidad de los espectadores. Permite, además, caer en cuenta de la ficción de que el cine es ficción. Permite, en última instancia, como afirma

Emiliano en la película, cuestionar nuestra realidad. En este sentido, la pregunta por los medios y modos de representación del gay a través del cine actual, comercial y situado puede contribuir en mayor medida a entender qué podemos ver y qué estamos ignorando de las realidades que nos son contemporáneas. Como afirmó Thomas Waugh el cine puede ser para gays y lesbianas un foro para confrontarnos a nosotros mismos y al mundo (19: 159). El consumo, análisis y crítica del cine puede ser un medio para verdaderamente politizar el modo en el cual *somos vistos*.

**Bibliografía:**

- Daou, O. (2017). *The Male Gayze: Queer Cinema and Psychoanalysis*. Tesis sin publicar.
- Davis, F. (1998). *La comunicación visual*. México: Alianza.
- Fédida, P. (2006). *¿Por dónde empieza el cuerpo humano? Retorno a la regresión*. México: Siglo XXI.
- Goffman, E. (1963). *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. Nueva York: The Free Press.
- Mulvey, L. (1975). "Visual pleasure and narrative cinema". *Screen* 16 (3): 6 -18.
- Neale, S. (1983). "Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Manistream Cinema". *Screen* 24 (6): 2-17.
- Rohrs, L. (2019). "The Homosexual Male Gaze: Normalizing Homosexuality through the Use of Heteronormative Narrative Techniques in Film". *CINEJ Cinema Journal* 7.
- Waugh, T. (1993). "The Third Body: A Selected Filmography of the Gay Male Subject as artist, Intellectual and Queen" en *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. Nueva York: Routledge.





# El dispositivo sádico en la obediencia

## *Obediencia Perfecta* (Luis Urquiza, 2013)

José Ramón Orrantia Cavazos<sup>1</sup>

### **Ficha Técnica:**

-Película: *Obediencia Perfecta*.

-Director: Luis Urquiza.

-Año: 2013.

-Duración: 99 min.

-Productor: Lourdes García, Daniel Birman Ripstein, Georgina Terán.

-Casa productora: Astillero Films, FOPROCINE.

-Guión: Luis Urquiza, Ernesto Alcocer (adaptación de su propia novela, *Perversidad*).

-Fotografía: Serguei Saldívar Tanaka.

-Música: Alejandro Giacomán.

-Reparto: Juan Manuel Bernal (Padre Ángel de la Cruz), Sebastián Aguirre Boëda (Julián 'Sacramento' Santos), Juan Ignacio Aranda 2 (Padre Galaviz), Luis Ernesto Franco (Padre Robles).

-Género cinematográfico: Drama.

-Sinopsis: La familia de Julián Santos (Sebastián Aguirre) lo pone en manos de la congregación de Cruzados de Cristo para que se encamine hacia el sacerdocio. Inmediatamente llama la atención del padre Ángel de la Cruz (Juan Manuel Bernal), quien lo toma bajo su cuidado para enseñarle la virtud de la obediencia. Julián se someterá a la voluntad del sacerdote y aprenderá a satisfacer todos sus deseos sin cuestionar el abuso.

Entonces Jesús dijo a sus discipulos: Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, y tome su cruz, y sígame. Porque cualquiera que quisiere salvar su vida, la perderá, y cualquiera que perdiere su vida por causa de mí, la hallará.  
Mt 16, 24 y 25

*Obediencia Perfecta* (2013) es una película sobre sadismo. Pero no veremos en ella prendas de cuero, estoperoles o esposas. Lo que sí se ven son aparatos de sumisión o, mejor dicho, dispositivos. Esta obra intenta mostrarnos la delicada manera en que opera el dispositivo sádico de una congregación de religiosos (los *Cruzados de Cristo*) que, a través de una férrea disciplina corporal y una cercana vigilancia de los hábitos de

---

<sup>1</sup> Doctor en Filosofía por la UNAM. Actualmente es profesor de asignatura de la Facultad de Química (UNAM) y se encuentra realizando una estancia posdoctoral en el Programa Universitario de Bioética (UNAM). Sus líneas de investigación se centran en la participación democrática, abarcando desde temas como el pluralismo y el multiculturalismo hasta la influencia de sistemas técnicos complejos en la participación ciudadana.

los noviciados, logra someterlos hasta hacerlos perder su personalidad individual y el sentimiento de su propia valía, poniéndolos en una situación de absoluta vulnerabilidad ante un pederasta que abusa sexual y emocionalmente de ellos.

La película, ópera prima del director Luis Urquiza, está basada en los crímenes del padre Marcial Maciel, fundador de los Legionarios de Cristo, y en la compleja estructura de encubrimiento que llegó a alcanzar al mismo Vaticano y al menos a los dos Papas anteriores (Juan Pablo II y Benedicto XVI). Pero, para decepción de muchos, la película no se vuelca a representar explícitamente los abusos a que son sometidos los muchachos. *Obediencia Perfecta* generó la expectativa (y morbo, hay que decirlo) de que retrataría con crudeza la penosa situación de impotencia de las víctimas, como lo habían hecho ya otras películas con temas similares como *Song for a Raggy Boy* (2003), *The Magdalene Sisters* (2002) o *El Crimen del Padre Amaro* (2002). Sin embargo, el tratamiento que se da al abuso sexual y emocional es, más bien, delicado. Como era de esperarse, esto generó críticas de que a la película le faltaba contundencia para denunciar estos crímenes, a pesar de que Urquiza ha señalado que él no apostó al escándalo, que su intención no era denunciar —tarea ya realizada por los periodistas—, sino “conmover para reflexionar” (Vertiz, 2014).

En sentido opuesto a las críticas, nos parece que la sutileza para abordar el tema del abuso corresponde con la sutileza del dispositivo sádico para generarlo. Y eso es lo que intentaremos mostrar en este capítulo: que la disciplina (corporal y espiritual), la cual no deja un rincón ocioso en que se pueda resguardar el sujeto, abre la puerta a una forma de abuso alcanzado a través de la obediencia y la remoción de cualquier tipo de resistencia.

### **La visión sobrenatural de la autoridad**

Julián Santos (Sebastián Aguirre) es un niño de once años que ha crecido en el seno de una familia religiosa del Bajío mexicano. Sin que sepamos con total certeza si por deseo propio o siguiendo el de la familia, Julián entra como seminarista en la congregación religiosa de los Cruzados de Cristo, con la intención de convertirse en cura. No bien instalado aún, el padre Galaviz (Juan Ignacio Aranda) manda que se les corte el cabello: “¡Aquí no podemos tener señoritas!”, les dice con un tono tan amable como autoritario. Aquí encontramos un primer elemento de despojo: el cabello puede representar una forma de llevar la propia personalidad, puede ser, más que un adorno, un elemento identitario cuya pérdida es una lesión a la integridad. Los muchachos, con gestos angustiados, aceptan la imposición con sumisión.

Unos días después, ya instalado Julián y en proceso de acoplarse a su nueva vida, resalta una escena en que todos están comiendo y uno de los curas pronuncia un discurso sobre la maledicencia: el peor pecado para un cruzado es hablar mal de los demás, especialmente de un superior. Esta idea, según la cual no se puede denunciar a un Cruzado si no es con un superior —cláusula con tan poco sentido de justicia que parecería provenir de una ficción distópica— obedece a una visión sobrenatural de la autoridad ya defendida por Ignacio de Loyola en su famosa *Carta de la obediencia a los estudiantes de Coímbra*, en la que se establece como principio fundamental de la obediencia el “Ver a Cristo en el Superior sin fijarse ni en lo bueno ni en lo malo de la persona humana” (Loyola, 1963: 807). El superior hace las veces y tiene la autoridad delegada de Dios, por lo que ha de ser obedecido ciegamente, sin importar si la persona

humana actúa con bondad o prudencia, o sin ellas. La infalibilidad del representado, es decir de Dios, suple la falta del representante, el Superior: “Así que todos querría os ejercitádes en reconocer en cualquiera Superior a Cristo nuestro Señor, y reverenciar y obedecer a su divina majestad en él con toda devoción [...]” (Loyola, 1963: 809). El Superior no debe ser visto como un hombre, sino como vicario de Cristo y obedecido como se haría con Él.

Loyola llama a no fiarse del amor y juicio propios, anegados de pasiones o soberbia, por lo que la voluntad debe subir por tres niveles, pasando de la obediencia en la ejecución a la obediencia en la voluntad (hacer suya la voluntad del otro) y, por último, a la obediencia en el entendimiento, obediencia de juicio (la obediencia perfecta). Más aún, es menester obedecer con “amor y alegría”, pues no se puede obedecer con repugnancia de lo mandado. El que obedece ciegamente, presuponiendo que todo lo que ordena el Superior es voluntad y orden proveniente de Dios, alcanza la paz y tranquilidad, pues suspende el juicio propio contra quien lo obliga. Por el contrario, el que duda sobre si es correcto o no hacer lo que se le manda, el que cuestiona si se le manda bien o mal, el que se prefiere a sí mismo por encima del Superior, pierde todas las perfecciones de la virtud de la obediencia (Loyola, 1963).

El mismo principio encontramos en los “Principios y Normas de la Legión de Cristo”, escritos por Marcial Maciel en 1984. La palabra de Dios, a la que el legionario genuino está sometido, se manifiesta a través de la Legión, de las palabras del fundador (Marcial Maciel), de las tradiciones y de los Superiores. Ante los noviciados, se les insta a rechazar la duda en su vocación y a entregarse a una vida de identificación con Cristo a través de la transformación de la propia persona, a través de la propia abnegación que Cristo exige a los que quieren ir en pos de él (Mt 16, 24): la negación de uno mismo hasta el punto del vaciamiento. Esta negación implica “[...] buscar una dependencia habitual, interna y sobrenatural de ellos [los Superiores]” (Maciel, 1984), recibir sus órdenes y mandatos con el gozo de la fe y sometiendo a ellos la voluntad y el criterio, “[...] aunque el corazón sangre y quede rebajado el amor propio”. También implica jamás juzgar de forma negativa sus criterios y actuaciones.

La visión sobrenatural de la autoridad permite crear un dispositivo de sumisión total, donde la duda y cuestionamiento del Superior es pecado de soberbia, poner el amor propio sobre el amor a Cristo. Así de incomprensible como nos puede parecer, entre los novicios esta visión los pone en un limbo. José Barba, uno de los muchachos abusados por Maciel (y que suscribió y difundió la carta abierta a Juan Pablo II denunciando los abusos, en 1997), lo describe en estos términos:

Nosotros vivíamos en una nebulosa que un laico, una laica no pueden entender. [...] hay esta ambigüedad de sentimientos que queda siempre ante él [Marcial Maciel], porque a pesar de todo también fue un padre para nosotros. [...] La gente tiene que entender que en un mundo tan cerrado uno no sabe de quién es la culpa. ¿Soy yo el que no entiendo? Y, sobre todo, ¿por qué no entiendo? [...] ¿Todos están equivocados en el Vaticano? ¿Mis superiores están equivocados? ¿Yo soy el único que no sabe interpretar las cosas? [...] Es un asedio interior que te va presionando y que te haría explotar si no hubiera nada que lo contuviera (Aristegui, 2010: 66-69).

El vaciamiento al que se veían sometidos los novicios en la Legión de Cristo es magistralmente representado en *Obediencia Perfecta* sin caer en la morbosa tentación de enfermar al espectador. Por el contrario, Urquiza juega muy bien con la ambivalencia descrita, con el peso que la sumisión voluntaria a la autoridad de Cristo pone sobre la conciencia lastimada y confundida de los muchachos abusados.

Como se ha vuelto evidente, el título *Obediencia Perfecta* proviene de Ignacio de Loyola, y los niveles de obediencia sirven para hacer divisiones en la película, según Julián se va entregando al sadismo del fundador de los Cruzados de Cristo, el padre Ángel de la Cruz (Juan Manuel Bernal), representación de Marcial Maciel.

### **Obediencia imperfecta de primer grado: hacer las cosas por amor a quien te lo pida<sup>2</sup>**

Obediencia en la ejecución es un tipo de obediencia imperfecta: se ama a quien lo pide, pero no se ama lo que se ejecuta. Hace falta todo un dispositivo sádico, no para doblegar la voluntad, sino para inclinarla a amar lo que se le ordena. Hay una ascensión que acompaña al renunciamento: “Usted es el elegido de Dios. Para llegar a la obediencia perfecta, yo lo obligaré a sentir placer hasta de lo que no le gusta. Conocerá lo que más aborrece y le atemoriza, que es usted mismo. Sólo así va a lograr una transformación definitiva”, piensa el padre Ángel después de que toma a Julián bajo su cuidado y protección.

En primer lugar, la obediencia en la ejecución tiene que pasar por la férrea disciplina en los hábitos y del cuerpo. El sentido común nos haría pensar que los hábitos obedecen a nuestras creencias, que los comportamientos son reflejo de nuestras cogniciones. Pero ya Pascal (1999) había apostado por otra fórmula al principio de sus *Pensamientos*: ante la incredulidad de los ateos, que piensan que por el hecho de que la vía del conocimiento no les revela nada del *Deus Absconditus*, cuestiona si en verdad “[...] han hecho todos los esfuerzos por buscar la verdad, y que los han hecho aún dentro de lo que la Iglesia propone para su instrucción, mas sin ningún resultado” (Pascal, 1999: 8). Hay una inversión de la dirección ideas-comportamiento, y este giro lo interpreta Althusser con la sentencia “Arrodillaos, moved los labios en oración, y creeréis” (Althusser, 2008: 57). Las prácticas, los hábitos y rituales condicionan las creencias que tenemos, por lo que la disciplina de los hábitos corporales determinará lo que podamos llegar a creer.

Me parece revelador que Ignacio de Loyola se haya convertido a la vida religiosa después de haber sido militar. El nombre de *Compañía* de Jesús (que funda en 1539) ya muestra que la Orden era una *milicia espiritual* que adopta la disciplina militar y la subordinación a los Superiores, como se puede ver en el cuarto voto de los jesuitas: la obediencia absoluta al Papa (Suárez, 2010). También la *Legión* de Cristo toma la estructura militar como base para la instrucción de los novicios, en respuesta a la orden del Papa Pío XII: “Deben ser ustedes ‘sicut acies ordinata’, un ejército en orden de batalla” (Vidal, 2006). En la Legión se planea cada momento del día, se regula cada acción y relación y se vigila cada espacio. Los muchachos no pueden escuchar radio, no pueden leer el periódico (con contadas excepciones), no pueden hablar con su familia más que en ciertas ocasiones del año, con la instrucción de no revelar nada de lo que ocurre dentro del seminario y siendo escuchados, tampoco deben tocarse unos a otros, deben evitar las charlas triviales y tienen que hablarse de *usted* (Aristegui, 2010; Maciel, 1984).

Paradójicamente, la disciplina del cuerpo crea un cuerpo dócil. Foucault (2003) lo tiene claro: el cuerpo es objeto y blanco de poder, el cuerpo se manipula, se educa, el cuerpo responde, obedece. De esta manera, “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault, 2003: 140). Es lo que llamará *anatomía política* (*anatomopolítica*), la cual consiste en apresar el

---

<sup>2</sup> Los títulos de estas tres secciones corresponden a los usados por Urquiza para dividir su película.

cuerpo de otro para que haga lo que uno desea de acuerdo con determinadas técnicas y ejercicios. Foucault nos da ejemplos de descripciones pormenorizadas de cómo se manipula un fusil, cómo se marcha, etc. La disciplina militar es sólo un ejemplo de un “poder infinitesimal sobre el cuerpo activo” que, al mismo tiempo que potencia su actividad, la sujeta.

El problema que nos quiere presentar el francés es que esta anatomía política ha alcanzado más ámbitos que sólo el militar: la escuela, los hospitales y centros de salud, la fábrica y los lugares de trabajo, cada una de ellas con sus técnicas minuciosas de disciplina ínfima del cuerpo o lo que Foucault llama una *microfísica del poder*. Es así como las relaciones de poder penetran los cuerpos, se ejercen sobre el cuerpo a través de dispositivos de dominación: relaciones hombre-mujer, maestro-alumno, empleador-empleado, doctor-paciente, etcétera, todas relaciones de poder que hacen posible el ejercicio del poder (Foucault, 1980). En *Vigilar y Castigar*, de la misma manera que nos presenta la descripción minuciosa de cómo se debe marchar o manipular un fusil, también nos presenta la descripción al detalle de cómo tener una buena letra, según J. B. de La Salle, de lo cual comenta: “Una buena letra, por ejemplo, supone una gimnasia, toda una rutina cuyo código riguroso domina el cuerpo por entero, desde la punta del pie a la yema del dedo índice” (Foucault, 2003: 156).

La Obediencia Perfecta requiere empezar por la disciplina del cuerpo, por el control del movimiento del cuerpo en el espacio. Ya hablamos de cómo lo primero que se hace al llegar los seminaristas al colegio es cortarles el cabello. Después tenemos una serie de escenas en que se nos hace ver el estricto control que se tendrá sobre los cuerpos: el padre Ángel regaña a un niño por cargar los libros como jitomates, se nos muestra a otro muchacho escribiendo en un pupitre (a la manera lasallista), se disciplina a uno más desnudándolo y haciéndolo sostener las Biblias más pesadas sobre los brazos extendidos (cual Cristo), etc.

Pero, ¿qué significa crear un cuerpo obediente? En la misma línea del giro pascaliano, el dispositivo que disciplina el cuerpo es un dispositivo de poder, de control del *comportamiento encarnado* que se traduce en hábitos de creencia. Agamben (2009), intentando aclarar a qué se refería Foucault cuando habla de *dispositif*, nos comenta que un dispositivo puede orientar o determinar, de alguna forma, los comportamientos, gestos u opiniones de sujetos determinados, de acuerdo con algún plan estratégico. Los dispositivos, al atarnos a relaciones de producción y significación, hace entrar a los individuos en relaciones de subjetivación: el sujeto es atado (*sujetado*) a su propia identidad (Foucault, 1988). Esto es lo más interesante de los dispositivos: que con estas dinámicas nos llevan de la primera forma de obediencia a la segunda (o, incluso, a la tercera).

### **Obediencia imperfecta de segundo grado: amas hacer lo que se te pide**

En la obediencia de primer grado, aunque uno ame a la persona que ordena, no ama hacer lo que se le pide. Aún puede surgir la duda, el cuestionamiento de la orden. Julián descubre que el padre Ángel tiene relaciones sexuales con mujeres y le reclama. Por eso se requiere apretar en la disciplina del cuerpo y del hábito, por eso el padre Ángel disciplina el cuerpo de Julián a golpes: la insubordinación requiere medidas especiales. También a Juan José Vaca, el favorito de Marcial Maciel, lo reprenden cuando cuestiona al fundador de los Legionarios, no con golpes, pero sí enclaustrándolo en un colegio por seis años antes de permitirle ordenarse sacerdote (Aristegui, 2010).

La obediencia de segundo grado requiere algo más, una transformación en la conciencia, en el sujeto. Entendamos, primero, lo que queremos decir con esto.

Para Foucault, “Hay dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete” (Foucault, 1988: 7). El individuo capturado en relaciones de poder entra en las dinámicas de los dispositivos de sujeción-subjetivación. Foucault analiza cómo el Estado moderno ha extendido el poder pastoral a todo el cuerpo social a través de lo que llama dispositivos de “salvación”: medicina, psiquiatría, educación, antropología, etcétera, disciplinas que requieren conocer el pensamiento o los hábitos de los sujetos para su “salvación” en este mundo (Foucault, 1988). En nuestro caso, tanto el de Maciel como el de *Obediencia Perfecta*, el dispositivo de Salvación actúa con toda su fuerza teológica tanto a través de la relación de padre-hijo (la congregación se convierte en la nueva familia del novicio que ha renunciado a la suya propia) como de la de Superior-subordinado (ya vimos que el Superior representa a Cristo).

Para lograr esto, la ab-negación —como proceso o efecto de negación del sujeto propio— funciona dentro del dispositivo de subjetivación que tiene la intención de producir su propio sujeto. Lo primero que exige el padre Ángel (con su paternal y cordial manera de líder carismático) es que Julián renuncie a su nombre y acepte el que le da *su padre*: Sacramento. Dentro de la tradición bíblica, el hecho místico de nombrar identifica inmediatamente la esencia de lo nombrado o, en este caso, la modifica, así como el ser ordenado sacerdote otorga el poder místico de transmutar el pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo (y el de absolver los pecados). En este bautismo, Julián ha renunciado a sí mismo, Sacramento ha sufrido una transmutación por la que se ha subyugado a una nueva subjetivación que lo sujeta.

Después de una noche en que, a través de un pacto de sangre, Sacramento promete por amor a Dios y al padre Ángel jamás revelar su secreto, el padre encuentra un dibujo en que él es representado realizando el milagro de la transmutación, con una gran hostia de luz solar en las manos levantadas al cielo. La transmutación del sujeto ha tenido lugar: Julián ya no es más Julián, el dispositivo de subjetivación ha sujetado absolutamente a Sacramento.

### **Obediencia perfecta de tercer grado: piensas y actúas como aquél a quien amas, ya no tienes voluntad propia**

En la obediencia perfecta, el propio yo tiene que haber sido completamente vaciado para que la voluntad, el pensamiento y el acto coincidan modélicamente con el deseo o la orden del amado. Es la desnudez total, la exposición y entrega absoluta en el juego erótico.

Cuando Agamben describe en qué consiste la estrategia del sádico, lo que observa es que se pretende no sólo desnudar al cuerpo de las prendas que lo cubren, sino también de un manto de gracia por el cual se resiste a ser capturado. Por eso el dispositivo sádico consiste en hacer que el cuerpo adopte posturas antinaturales o incongruentes, pues ello significa que ha perdido la gracia, la capacidad de actuar o resistirse: el cuerpo queda como pura carne a disposición del otro (Agamben, 2011).

Después de que Sacramento hace la promesa, parece feliz por ser favorito del padre Ángel. Soporta los abusos con resignación y hasta parecería haber cierto gozo en el

sometimiento: Sacramento ya no se resiste a la postura incongruente que se le ha hecho tomar, ya no actúa, se somete al dispositivo sádico. Sin embargo, en dos ocasiones durante la película, Urquiza nos presenta lo que podría ser un sueño: un jardín de laberinto entre luces crepusculares y un ambiente opresivo, por el que el padre Ángel persigue a Sacramento. El muchacho se ve confundido, como deseoso de ser atrapado a la vez que temeroso de lo mismo. Cuando por fin lo agarra por la espalda rodeándolo con sus brazos, el grito comienza como terror para convertirse en risas.

Con la microfísica del poder, Foucault nos deja perplejos ante el alcance capilar de los dispositivos de poder. Parece que han abarcado todo, que no se puede hacer nada debido a la ubicuidad de esas relaciones. Pero también nos dice que donde hay poder hay resistencia al poder, que a una microfísica del poder corresponde la posibilidad de micro-resistencias (Foucault, 1980). Por su parte, Agamben nos habla de la imposibilidad del sádico de ver su deseo satisfecho en plenitud, pues aquello que quiere tomar, la última prenda de su deseo, es justamente lo que nunca puede arrancar a su víctima: la libertad que parece haberle retirado mediante correas, esposas, cuerdas o pinzas. La desnudez de la víctima no logra jamás ser del todo alcanzada, pues nunca es posible retirar ese último velo de gracia de la libertad propia (Agamben, 2011).

Durante un viaje a la playa, Sacramento está jugando en la arena mientras el padre Ángel lo observa. Lo llama, lo seca e intenta desnudarlo. Julián hace un gesto de oposición, pero Sacramento permite que el padre lo viole por última vez. Después del acto, el padre Ángel nota la distancia de Julián, el reproche de su mirada: “Usted ya alcanzó la obediencia perfecta, y eso ya nunca lo va a abandonar”, le dice, pero la gracia de Julián se impone sobre su desnudez injuriada.

### **Observaciones finales**

Las denuncias hechas sobre el padre Maciel tuvieron un impacto tan grande que no sólo hicieron que se reconocieran sus crímenes, por los cuales tendría que renunciar al sacerdocio y retirarse a vivir una vida de oración (Aristegui, 2010). Los casos de pederastia dentro de la iglesia católica también han significado una de las mayores crisis de esta institución, al grado que se piensa que una de las razones de la renuncia del papa Benedicto XVI es su implicación en el encubrimiento de Marcial Maciel. También fue la causa de que el Papa Francisco aboliera, para casos de abuso sexual, el secreto pontificio, un código de silencio para proteger información confidencial sobre el gobierno de la iglesia.

A lo largo de más de una década, diferentes investigadores, entre ellos Carmen Aristegui, se han dedicado a revelarnos las atrocidades del padre Maciel y los encubrimientos de la Iglesia Católica. A través de entrevistas con las víctimas, hemos podido atestiguar indirectamente la forma en que el abusador utilizaba la profunda fe de los niños, así como su completo desamparo, para someterlos en un juego de vaciamiento del yo en el que la apuesta era grande, pues sobre la mesa estaba el manto de gracia que mantenía frágilmente la autonomía del sujeto. Lo que nos revelan las entrevistas es la forma que tenía el dispositivo sádico de romper las voluntades, de torcerlas de forma antinatural, de atentar contra la propia persona para satisfacer al amado. Ahora adultos, muchos de los abusados han decidido alzar la voz (no sólo para el caso Maciel) y reencontrar la gracia que nunca había sido perdida del todo, pero que había sufrido vejaciones con graves consecuencias psicológicas en algunos casos, en otros provocando un deterioro de su fe.

*Obediencia Perfecta* comienza con una escena donde Julián, ya adulto, está en una llamada telefónica en la que queda claro que ha denunciado el abuso al que fue sometido. Pero la escena es triste, desoladora, como si Julián se desprendiera de algo doloroso pero querido a la vez: al momento de denunciar al padre Ángel, Julián se deshacía de Sacramento. En este sentido, podemos decir que la película logra el objetivo que el mismo director se plantea: logra conmovernos, así como concientizarnos sobre una situación que se repite porque se sostiene sobre todo un dispositivo sádico de sumisión, una sumisión amorosa sustentada en la renuncia total del yo y la disposición absoluta hacia el amado. Pero también nos muestra ese espacio renuente a ser tomado, ése que mantiene la gracia y que es desde donde se puede emprender una resistencia, a pesar de todo: el de la libertad última, el de la libertad mística.

## Bibliografía:

- Agamben, G. (2009), *What is an Apparatus? And Other Essays*, EUA, Stanford University Press.
- Agamben, G. (2011), “Nudity”, en *Nudities*, EUA, Stanford University Press.
- Althusser, L. (2008), *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, México, Ed. Tomo,
- Aristegui, C. (2010), *Marcial Maciel. Historia de un Criminal*, México, D. F., Ed. Grijalo.
- Foucault, M. (1980), *Microfísica del Poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (1988), “El sujeto y el poder”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3, Jul. - Sep., pp. 3-20.
- Foucault, M. (2003), *Vigilar y Castigar*, Argentina, Siglo XXI Editores.
- Loyola, I. (1963), *Obras Completas de San Ignacio de Loyola*, Madrid, La Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Maciel, M. (1984), *Principios y Normas de la Legión de Cristo*. Recuperado de <https://issuu.com/slavertical4/docs/nameb32094> el 6 de octubre de 2020.
- Pascal, B., *Pensamientos*, España, Ed. Folio, 1999.
- Suárez, L. (2010), *La Europa de las Cinco Naciones*, España, Ed. Ariel.
- Vértiz de la Fuente, C. (2014), “Obediencia perfecta: los abusos sexuales del padre Maciel”, *Revista Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/371405/obediencia-perfecta-los-abusos-sexuales-del-padre-maciel> el 6 de octubre de 2020.
- Vidal, J. M. (2006), “El ‘Ejército’ de Juan Pablo II. Así son y piensan los Legionarios de Cristo”, *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2006/05/19/sociedad/1148030939.html> el 6 de octubre de 2020.



# No te prometo amor...yo te prometo anarquía

*Te prometo anarquía* (Julio Hernández Cordón, 2015)

Francisco Marín López<sup>1</sup>

## Ficha Técnica:

- Película: Te prometo anarquía.
- Director: Julio Hernández Cordón.
- Año: 2015.
- Duración: 88 min.
- Productor: Maximiliano Cruz, Sandra Gómez.
- Casa productora: Interior XIII.
- Guión: Julio Hernández Cordón.
- Fotografía: María José Secco.
- Música: Erick Bongcam, Alonso Esquinca.
- Reparto: Diego Calva (Miguel), Eduardo Eliseo Martínez (Johnny), Shvasti Calderón (Adri), Gabriel Casanova (Gabriel).
- Género cinematográfico: Drama.
- Sinopsis: Miguel y Johnny son dos amigos de toda la vida que comparten su afición por las patinetas y la locura por el otro. Patinan sin rumbo fijo por la Ciudad de México y venden sangre, propia y de otros, para obtener dinero. Su despreocupada vida cambia cuando su pequeño negocio se topa con traficantes de alto rango.

## Historias de terror: Representación de la homofobia en el cine mexicano

*“Somos nuestra propia generación. Somos nuestro propio monstruo.  
Somos nuestro propio ahora.  
Y aun así, nos estamos queriendo.”  
Ashauri López. Te prometo anarquía.*

El cine mexicano ha jugado un papel fundamental en nuestra historia al momento de validar, legitimar y establecer estilos de vida, costumbres y, sobre todo, la forma en que se conciben los hombres y las mujeres. A través de las imágenes es que se ha consolidado la identidad nacional, una que ha institucionalizado al machismo y lo proyecta por todo lo ancho del territorio.

La masculinidad, al igual que el género, es construida socialmente y da constancia de las características físicas, sociales, culturales y psicológicas que debe tener un hombre para ser considerado como tal y poder ser validado de manera pública.

---

<sup>1</sup> Maestro en Estudios Cinematográficos por parte de la Universidad de Guadalajara. Licenciado en Ciencias de la Educación por la Universidad La Salle. Sus líneas de investigación son la representación de la homosexualidad y masculinidad en el cine. Ha colaborado para diversas revistas electrónicas y participado en diversos proyectos editoriales. Escribe y edita el sitio web *Miradas Múltiples*.

El macho mexicano se ha convertido en la masculinidad por excelencia en nuestro país desde la revolución mexicana (Schuessler, 2018: 204). Su figura ha ocupado un lugar central en nuestra historia como poder hegemónico incuestionable relegando por completo a cualquier otra forma de ser varón y dejando al final de la lista de poder a los homosexuales, quienes, por su orientación sexual, no son considerados hombres hechos y derechos.

El compadrazgo, el ego exacerbado, la objetivización de la mujer y la superioridad del hombre, son solamente algunas características que definen al macho mexicano (De la Mora, 2006: 2-8) y que son constantes en la cotidianidad social y por supuesto en los protagonistas de las películas.

A pesar de que hemos sido testigos de importantes y grandes cambios sociales en torno a la aceptación de la diversidad sexual, las representaciones de los homosexuales en la pantalla siguen siendo en gran parte estereotipadas y sus desenlaces continúan siendo trágicos, pues el ser parte de la comunidad LGBTTTIQ+<sup>2</sup> conlleva un castigo por el simple hecho de desafiar la norma (Rich 2013: 4). El cine nos pone de frente constantemente con uno de los mayores monstruos que enfrentamos como sociedad: la homofobia.

La homofobia hace referencia al comportamiento y actitudes que rechazan abiertamente y con hostilidad a los homosexuales (Machillot, 2013: 99). La libertad de expresar tu identidad y amar a la persona que quieres sigue constituyendo un acto revolucionario. Desafiar a la hegemonía es un acto de resistencia, uno en el que la propia seguridad está en juego. Ante los ojos de la hegemonía, ser homosexual te convierte en puto, en maricón y de esos están llenos los panteones.

### **Vampiros sobre ruedas o el discreto desencanto de la juventud**

*Te prometo anarquía* narra la historia de Miguel (Diego Calva) y Johnny (Eduardo Eliseo “Pelukas”), dos amigos que comparten su amor por las patinetas, la rebeldía propia de su juventud, la desilusión del mundo que los rodea y locura por el otro. Ambos son amantes, pero ese constituye el mayor secreto que ocultan a los demás; su relación es prohibida, pues no están dispuestos a perder su valía como hombres ante el resto del mundo por el vínculo homosexual que comparten. En su vida pública, Johnny, tiene una novia, Adri (Shvasti Calderón), y Miguel siente profundos celos de ella.

La pareja patina por las calles de la Ciudad de México sin rumbo fijo, se encuentran al acecho de “vacas” (amigos, conocidos, gente en necesidad) para que vayan a ser “ordeñados”<sup>3</sup> a cambio de dinero, son vampiros modernos sobre ruedas que se mueven grácilmente en una ciudad que apenas los percibe. Su vida es relajada y despreocupada hasta que sus acciones ilegales se cruzan con el narco mexicano. A partir de ese momento los protagonistas se sumergirán en una espiral caótica en donde la angustia y desesperanza empeoran a pasos agigantados.

Los paisajes suburbanos dominan en el filme de Hernández Córdón, tal como sucede en las películas de corte realista latinoamericanas, aquí no encontraremos los grandes edificios, ni aquellas calles pintorescas que resaltan por su belleza y abundante

<sup>2</sup> La abreviatura LGBTTTIQ+ hace referencia a la comunidad lésbico, gay, bisexual, transgénero, transexual, travesti, intersexual, queer.

<sup>3</sup> Usan la palabra “ordeñar” para hacer referencia a la extracción de sangre para venderla de manera ilegal.

naturaleza; aquí la pantalla muestra el atestado transporte público, los mercados populares repletos de rostros donde es difícil caminar y aquellas zonas poco transitadas que no aparecen en ningún libro turístico de la ciudad, estas imágenes brindan un efecto de realidad tanto para la cinta como para el espectador (Pryston, 2013: 2). Se trata de un México desconocido para muchos, pero cotidiano para otros tantos. Aparte de inscribirse en la tradición cinematográfica mencionada, estas características dan cuenta de la condición social de los personajes.

*Te prometo anarquía* tiene en su centro a una juventud perdida, criada en las calles, mismas que son su refugio y hogar. Son jóvenes que viven en el abandono, no hay figuras de autoridad que respondan por ellos, pero sí se les demanda obediencia; son jóvenes a la deriva, sin patria, ni amor, solamente anarquía. Todos los elementos en conjunto dejan ver un amplio panorama de las problemáticas sociales en México, mismas que son denunciadas a través de un subtexto visual (Racieski, 2016: 127).

La figura masculina es vista en la sociedad como protectora de la nación y la familia (Shaw, 2003: 87), dos figuras que se presentan como ausencias en la vida de los protagonistas. Los padres de ambos no aparecen, solamente el de Miguel tiene presencia simbólica; son las madres quienes fungen como figura de autoridad ante los jóvenes, pero ellas también los han dejado, de cierta forma, a su suerte al desconocer por completo lo que pasa en las vidas de sus hijos.

La relación de Miguel y Johnny va más allá de lo carnal. Ambos crecieron juntos y comparten realidad, sus ruedas parecen trascender las diferencias de sus condiciones sociales, pero no les permite demostrar públicamente su amor. Si bien su vínculo es evidente para aquellos que los rodean, se trata como un secreto a voces. Es impensable para ambos declarar que mantienen relaciones sexuales con el otro y mucho menos decir que sienten algo más que amistad por él. La condición de secrecía de su relación es fundamental para su aceptación social, pues mientras no se diga nada ninguna regla de la hegemonía es transgredida (Miller, 1989: 207).

El grupo de amigos de los protagonistas, así como cualquier conjunto amistoso de varones, se rige a manera de fratriarcado (Azipiazu, 2017: 87). Éste, a diferencia del patriarcado, establece su régimen de poder de manera horizontal entre los miembros (hombres, por supuesto) del grupo invisibilizando a aquellos que no ostenten un estatus de hombría, es decir, dejando fuera a todo homosexual; razón por la cual, su orientación sexual no debe ser descubierta. A esto se le suma que todo aquel que desafía a la heteronorma se convierte en blanco de burlas y agresiones, mismos que pueden ser vistos como terrorismo emocional contra los homosexuales (Foster, 2013: xi). Ser hombre, ser bien macho, debe ser prioritario y defendido a toda costa, con la finalidad de no ser sometido a la humillación máxima: ser llamado puto, joto o maricón.

Nadie quiere ser objeto de discriminación, por lo que es natural (más no correcto) que el individuo suprima su propia identidad con tal de formar parte del estatus que lo rodea. La cinta deja ver cómo la orientación sexual, tanto de Miguel como de Johnny son cuestionadas por otros varones. Sus respuestas ante estas acusaciones son violentas. Tras una insinuación por parte de Gabriel (Gabriel Casanova), el paramédico a quien le vende la sangre que ordeñan, sobre su relación amorosa con Johnny, Miguel, enfurecido, le responde **¿estás diciendo que soy puto, wey?** Su hombría fue puesta en duda y la respuesta para reafirmarla es contestar como macho a su igual, haciéndole saber que ser homosexual es una ofensa para él. Su actuar obedece a un mecanismo de defensa en el que se establece una falsa identidad como heterosexual, una que utiliza la violencia como escudo para no ser considerado débil (Downs, 2012: 68).

### Viviendo de noche: Soledad forzada

La homosociabilidad, que hace referencia a la camaradería cercana entre varones, siempre ha sido bien vista por la hegemonía, a diferencia de la homosexualidad (Foster, 2003: xvi). Miguel y Johnny viven su relación y sus deseos entre la delgada línea que separa lo homosocial de lo homosexual. Ante los ojos de todos se justifica el que siempre estén juntos en espacios públicos debido a que son “mejores amigos”, todo cambia cuando se encuentran solos en la seguridad de cuatro paredes (un clóset autoimpuesto) donde son libres de amarse sin temor a ser juzgados por otros.

Una de las situaciones más importantes que permiten la cercanía social entre Miguel y Johnny es el hecho de que el segundo tenga a una pareja del sexo opuesto lo que hace impensable que pueda ser maricón. Los integrantes de la triada saben de la existencia de los otros miembros y la naturaleza de sus relaciones mutuas, lo que facilita que se forme un triángulo que ayuda a establecer las posiciones de poder entre sus integrantes; determina la forma en que se negocia el estatus dentro del grupo, la identificación y atracción que exista en el mismo; así como los lazos que se forman entre dos integrantes del grupo, ya sea de rivalidad o amor, los cuales adquieren mayor fuerza (Kosofsky Sedgwick, 2016: 21).

Si bien en este caso no existe una relación amorosa entre los tres, si hay un vínculo que los une y fomenta la rivalidad entre sus miembros. Johnny es quien ostenta la posición de poder en el grupo, ya que él es quien tiene el estatus de macho; es él quien tiene a una novia y es él a quien se muestra asumir el papel de activo<sup>4</sup> (hasta el tercer acto) en las relaciones sexuales con Miguel. Los tres son conscientes y aceptan de manera implícita y silenciosa que la correspondencia amorosa entre Miguel y Johnny debe ser mantenida en secreto.



*Te prometo anarquía* (Julio Hernández Cordón, 2015).

---

<sup>4</sup> Se entiende que el rol de activo es asumido por aquel que es más hombre, ya que, en la escala hegemónica de masculinidad, quien es penetrado (pasivo) también es degradado y el acto constituye una humillación, haciéndolo menos hombre (Sáez & Carrascosa, 2011: 17).

La posibilidad de una vida pública, así como las ciudades y sus espacios pertenecen a la heteronormatividad, misma que da oportunidad a los homosexuales de transitarlas, pero no con las mismas libertades que pueden tener los heterosexuales (Venkatesh, 2016: 60). Johnny transita entre lo privado y lo público con Miguel y Adri respectivamente. Miguel observa desde el interior de su auto la forma en que su amante toma de la mano a su novia, la carga y la besa, una realidad que él desea, pero que no puede tener. Las muestras de afecto entre ambos hombres son tímidas y privadas. Decir en voz alta sus sentimientos es impensable, cuando un sincero y sencillo “te quiero” sale de la boca de Miguel (vía telefónica en privado, por supuesto) solamente recibe un todavía más vacilante “yo también” de su receptor.

Una vida de secretos, una vida en la obscuridad, no es vida para nadie y Miguel lo resiente. A pesar de saber que su amor por Johnny es correspondido, no puede vivirlo con libertad. Los reclamos a su pareja son cada vez más constantes e intensos a medida que el tiempo transcurre. Hernández Cordón encierra a sus protagonistas cada vez que la relación entre ambos transgrede las normas de lo homosocial; la cámara aprisiona también a estos hombres, los provee de un nuevo clóset que parece nunca podrán abandonar. Es en estos espacios cerrados en los que ambos se permiten hablar de su relación, de sus deseos y su futuro, es en estos reducidos pero importantes espacios que realmente se permiten ser felices.

Estos momentos en los que ambos se entregan por completo al otro se enmarcan en la seguridad que les proporciona la obscuridad de la noche. La escena nocturna oculta aquello que no puede salir con la luz del sol; la noche es escenario de lo prohibido, de lo transgresor, es bajo su cobijo cuando se apremia la sexualidad y toda interacción social atribuida a ella (Carrillo, 2002: x).

Las escenas sexuales en *Te prometo anarquía* se alejan de todo romance o erotismo construido, se desarrollan de una forma más instintiva guiadas siempre por el deseo de sus personajes, quienes, por un instante, son capaces de liberarse de toda opresión cuando se encuentran con el cuerpo del otro. Hernández Cordón nos ofrece protagonistas con rostros que no forman parte de los estándares de belleza que resultan atractivos para el mainstream (Smith, 2017: 138) todo se ajusta a la visión realista que es preponderante en el filme. Un aspecto que salta a la vista es el uso reiterado de desnudos masculinos completos en la película. Esto es algo que no aparece constantemente en la filmografía nacional, pues el cuerpo de los hombres no se ha visto como objeto del deseo, a diferencia del femenino que sí se ha tratado como tal (de la Mora, 2006: ix-x). La mirada masculina es la que ha dictado aquello que quiere ver y cómo quiere hacerlo y un varón no puede desear a otro, eso no es de machos. El desnudo en la cinta no responde simplemente a una visión erótica, sino que es una afronta al machismo a través de la visibilización del cuerpo del hombre (Marín, 2020: 70).

Como mencioné anteriormente, en las relaciones sexuales de la pareja es Johnny quien tiene el papel de activo. A ambos encuentros les precede una lucha tanto verbal como física (simbólica) para establecer quien tendrá el papel dominante. A pesar de que ambos desean el cuerpo del otro y que el rol sexual no determina el nivel de masculinidad de un sujeto, sí sigue siendo concluyente, al menos culturalmente, para reafirmar la virilidad. Aún en la intimidad que ambos han creado se siguen rigiendo, de cierta forma, por las condiciones que la heteronorma ha puesto sobre ellos.

Uno de los efectos que tienen estas reglas hegemónicas sobre Miguel y Johnny es que, tras haber tenido relaciones sexuales, son incapaces de pasar la noche con el otro. Son quizás ¿las transgresiones a la norma? ¿el qué dirán? ¿el miedo? ¿la imposibilidad

que les ha sido impuesta de tener una vida “normal”? lo que los hace huir del otro cobijados por la noche. La obligación de vivir en secreto y en angustia permanente son elementos que se internalizan y acrecientan la soledad que implica la vida homosexual; a través de las distintas representaciones y discursos se nos ha hecho creer que ser gay imposibilita el poder pensar en un futuro, uno que, desde luego, responde a una ideología heteronormativa que castiga todo lo que es diferente, llenando a aquellos con una orientación sexual distinta de desesperanza en su porvenir (Downs, 2012: 22). *Johnny doesn't like the sun* repite incansable Baxter Dury (cuya canción “*The sun*” suena mientras Miguel deja a su pareja solo en la cama) y son esas palabras las que suenan en las cabezas de ambos recordándoles aquello que les ha sido negado.



*Te prometo anarquía* (Julio Hernández Córdón, 2015).

La orientación sexual del individuo no tiene una relación directa con el futuro del mismo. A pesar de que los finales trágicos que los personajes homosexuales reciben en la pantalla parecieran indicar lo contrario, esto no le resta la posibilidad al sujeto de amar y ser correspondido por otro, pues ser homosexual no condena a la desesperanza, abandono y falta de cariño (Guerra, 2018: 115). Estos pensamientos se acrecientan cuando se vive en la obscuridad y se mantiene en secreto la identidad propia. Para Miguel y Johnny pensar en un futuro juntos es algo imposible de vislumbrar y cuando la luz del día llega es tiempo de volver a guardar las apariencias; *no one ever told us that we're going to be left alone* dice sin cesar Baxter Dury mientras los jóvenes amanecen separados del otro.

### **La vida es sueño y los sueños, sueños son: Futuros robados**

Tras involucrarse en una transacción de sangre que involucraba a más de cincuenta personas con el narco mexicano, las vidas de Miguel y Johnny cambian para siempre. Ellos eran solamente niños que patinaban en las calles y jugaban a vender sangre, pero su ambición les enseña que toda acción tiene sus consecuencias. La gente que habían reclutado, amigos, vagabundos, conocidos y demás son secuestrados dejando sola a la pareja de vampiros de la ciudad.

Lo han perdido todo, hay un antes y un después en sus vidas a partir de este suceso, razón por la cual las convenciones sociales que antes los regían son anuladas. Los jóvenes se permiten acercarse el uno al otro, se abrazan fuertemente pues lo han perdido todo y en ese abrazo se hacen dos promesas: una, la de anarquía, la que los acompañará el resto de sus vidas y la otra es de amor, pero ésta no será eterna.



*Te prometo anarquía* (Julio Hernández Cordón, 2015).

Hernández Cordón filmaba, previo al climático suceso, a sus protagonistas con distancia, ahora se permite juntarlos en el cuadro. Ya no hay temor del “qué dirán” sus cuerpos y sus rostros se acercan al otro con ternura, lo que antes era una cuidada amistad ahora se convierte en romance y complicidad. Ambos saben que algo se ha roto en sus vidas y que no lograrán escapar de esto, al menos no lo harán juntos.

La desesperación hace que ambos huyan y se refugien en un motel para explorar sus posibilidades de un plan a futuro, pero inconscientemente se ha aceptado el fin. Se entregan al otro, este último encuentro sexual destaca por la delicadeza con la que es filmado a comparación de los otros que atestiguamos. Aquí es ahora Miguel quien asume el papel de activo, este cambio de roles se puede entender como una “compensación” por parte de la pareja quien sede ante los deseos propios para cumplir los del otro, un

barco de papel marca el paso de los movimientos de los hombres, uno que adquiere un significado similar al del auto rojo que le entrega Rodolfo (Marco Treviño) a Moncho (Arturo Meza) en *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1985) cuando los roles se invierten (Marín, 2020: 73).

Esta es también la última vez que Miguel y Johnny estarán juntos. Mientras la noche llega a su fin y ya no puede cobijarlos uno de los dos debe emprender la huida, esta ocasión es Johnny quien deja solo a su amante y se lleva el dinero que ambos tenían para huir rompiendo la promesa implícita de construir un inexistente futuro juntos.

Ahora, cada quien, por su lado, deben de dar cuenta de sus acciones ante la única figura de autoridad que es capaz de salvarlos: sus madres. Estas conversaciones fungen como una salida simbólica del clóset. Jamás se hace mención explícita sobre la orientación sexual de ninguno, pero la preocupación por lo que pasará con su pareja ahora que están separados y la urgencia de estar a su lado hablan más fuerte que cualquier palabra.

Aquellos que osan desafiar a la heteronorma y borran los límites impuestos por la homosocialidad deben tener un final trágico (Foster, 2013: xvii). Para Johnny y Miguel, quienes desencadenan una serie de eventos desafortunados durante su tiempo juntos, la mayor tragedia es el ser separados el uno del otro. Miguel es enviado fuera del país, mientras que Johnny, desobedeciendo y abandonando a su madre y toda convención social, huye patinando en busca de su amante. Se nos deja ver la inmensidad y desolación que lo rodea en un viaje que nosotros, como espectadores, sabemos está destinado al fracaso.

Hernández Córdón les brinda a sus protagonistas una oportunidad de ser felices y nos la muestra mediante una conclusión onírica que es evocada a través del recuerdo, la memoria y el anhelo. En este mundo creado para poder encontrarse, ambos pueden estar juntos a la luz del día, abrazarse y mostrarse afecto. Patinan para cerrar lo que hubiera sido un día perfecto junto a aquel que se ama mientras de fondo se escucha a Galaxie 500 repitiendo las líneas de “Tugboat” *the place I’d like to be, the place I’d like to be* ya que ese espacio es justamente eso, el lugar en el que desearían estar. El director nos deja con esa imagen de alegría y plenitud para cerrar su cinta. Si bien ambos obtienen un desenlace trágico, el brindarles un momento de felicidad al final rompe con la convención establecida. Son felices en sus sueños, pero los sueños, sueños son.



*Te prometo anarquía* (Julio Hernández Córdón, 2015).

Si bien nunca se le pone una etiqueta a la relación de Miguel y Johnny, ni tampoco se verbaliza la orientación sexual de ninguno, *Te prometo anarquía*, le da a la audiencia una serie de elementos que permiten afirmar que la relación de los protagonistas no era simplemente carnal, sino que había un vínculo emocional que los unía. Esto se presenta de forma similar en el filme de Gus van Sant, *My Own Private Idaho* (1991), donde los personajes tienen relaciones sexuales con personas de su mismo sexo, pero las etiquetas a cualquier orientación sexual son rechazadas o se establecen de forma ambigua (Marín, 2020: 75).

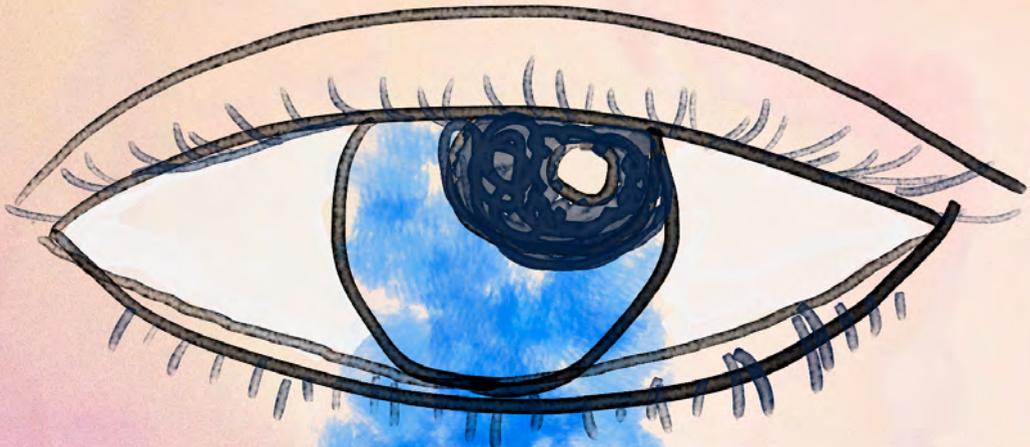
Alan Downs (2012: 56) refiere que el primer encuentro amoroso entre dos varones es fundamental para establecer confianza y le brinda al sujeto la posibilidad de creer que su futuro es posible. Una de las falsas creencias que la heteronorma divulga sobre la homosexualidad es la incapacidad de tener un amor y vivir en libertad, razón por la cual, tener una experiencia romántica sirve para desbancar esta falsa creencia que el individuo puede o no tener y que merma su desarrollo emocional y, por lo mismo, tiene una importancia trascendental en la vida de los implicados y difícilmente logra caer en el olvido. Es este amor y este futuro el que les fue robado a Miguel y a Johnny y es también, quizás, esta razón la que haya dado origen al espacio donde ambos pueden encontrarse en la distancia a pesar de la ausencia.

*Te prometo anarquía* ofrece una representación que se empata con el panorama social del México de hoy. Sí, la diversidad ha tomado fuerza y ha ganado batallas por su reconocimiento e igualdad, pero aún nos quedan muchas por librar. La homofobia sigue aquejándonos en las entrañas y son sus discursos los que siguen propiciando el temor a reconocer la identidad sexual de manera pública, así como también a vivir una vida abierta sin que esto sea un peligro en potencia. El odio mata y, con tal de sobrevivir, se es capaz de cometer el mayor acto de violencia contra uno mismo: el de no aceptarnos como somos. Ashauri López dice en la cinta que *somos nuestro propio monstruo* y sus palabras no podrían resonar más fuerte en mi cabeza.

**Bibliografía:**

- Azpiazu, J. (2017). *Masculinidades y feminismo*. Barcelona, España: Virus Editorial.
- De la Mora, S. (2006). *Cinemachismo: Masculinity and sexuality in mexican film*. Texas, Estados Unidos: University of Texas.
- Downs, A. (2012). *The velvet rage*. Boston, Estados Unidos: Da Capo Press.
- Foster, D. (2003). *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Texas, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Guerra, H. (2018). *La educación sentimental de un mexicano sexodiverso del medio siglo XX*. En Peralta, J. (ed.). *Antes del orgullo. Recuperando la memoria gay*. Barcelona, España: Egales.
- Carrillo, H. (2002). *The Night is Young: Sexuality in Mexico in the time of the AIDS*. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Kosofsky Sedgwick, E. (2016). *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- Machillot, D. (2013). *Machos y Machistas. Historia de los estereotipos mexicanos*. Ciudad de México, México: Ediciones Culturales Paídos.
- Marín López, F. (2020). *El síntoma calladamente aceptado: La homosexualidad en el cine mexicano contemporáneo*. (Tesis de maestría). Ciudad de México, México: Universidad de Guadalajara.
- Miller, D.A. (1989). *The Novel and the Police*. California, Estados Unidos: University of California Press.
- Prysthon, A. (2013). *Pheripheral Realisms: The Regional and Transnational Dynamic of Contemporary Brazilian Cinema*. Cinema Cie.
- Racięski, B. (2016). *Mexican Minimalist Cinema: Articulating the (Trans)national*. En *Transmissions: the journal of film and media studies*, Vol. 1, No. 2. Pp. 118-131.
- Rich, R. (2013). *New Queer Cinema. The Director's Cut*. Carolina del Norte, Estados Unidos: Duke University Press.
- Schuessler, M. & Capistrán, M. (Coords.). (2018). *México se escribe con J*. Ciudad de México, México: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Shaw, D. (2003). *The figure of the absent father in recent Latin American films*. En *Studies in Hispanic Cinemas*, 1(2). Pp. 85-102.
- Venkatesh, V. (2016). *New maricón cinema*. Texas, Estados Unidos: University of Texas.





# De la culpabilidad al amor. Análisis de las represiones de la sexualidad, la propuesta de la diversidad y el mundo imaginario de *Sueño en otro idioma*

*Sueño en otro idioma* (Ernesto Contreras, 2017)

Sandra Anchondo Pavón<sup>1</sup>

## Ficha técnica

-Película: Sueño en otro idioma.

-Director: Ernesto Contreras.

-Año: 2017.

-Duración: 103 minutos.

-Productores: Mónica Lozano, Luis Albores, Érika Ávila, Eamon O´Farrill, Dijana Olcay-Hot y Raymond Van Der Kaaij.

-Casa productora: Agencia SHA, Alebrije Cine y Video, Revolver Amsterdam, FOPROCINE/IMCINE y Estudios Churubusco Azteca, S. A.

-Guión: Carlos Contreras.

-Fotografía: Tonatiuh Martínez.

-Música: Andrés Sánchez Maher.

-Reparto: Eligio Meléndez (Evaristo), José Manuel Poncelis (Isauro), Fernando Álvarez Rebeil (Martín), Fátima Molina (Lluvia).

-Género cinematográfico: Drama.

-Sinopsis: A través de un drama íntimo, la película entrelaza la desaparición del zikril, una lengua originaria en peligro de extinción, con las dificultades personales que experimentan Isauro y Evaristo para consumir su amor. La cinta narra cómo la enemistad entre los protagonistas frustra el proyecto de recuperación lingüística y nos invita a trascender los prejuicios para dar paso al amor.

---

<sup>1</sup> Estudió Filosofía en la Universidad Panamericana, la maestría en Derecho constitucional y derechos humanos y el doctorado en Filosofía en la misma universidad. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 2012 y profesora de Filosofía de la cultura, Ética y Filosofía social desde hace diez años. Actualmente, sus líneas de investigación involucran temáticas que van desde la comunicación intercultural y la representación de los colectivos llamados vulnerables, hasta la discriminación en México.

## Parte I

*Sueño en otro idioma* (Ernesto Contreras, 2017) cuenta la historia de los dos últimos hablantes de zikril, una lengua indígena ficticia que los creadores idearon para representar respetuosamente a todas las lenguas en peligro de extinción en el territorio mexicano. Y aunque los temas más frontales son justamente la pérdida lingüística, las injusticias y los sentimientos de tristeza que la acompañan sirve también para enmarcar otra historia de resistencia. La de Isauro (José Manuel Poncelis). Indígena monolingüe que a pesar del rechazo de su comunidad se mantiene fiel a sus dos grandes convicciones: el amor por su lengua y por su antiguo amante, Evaristo (Eligio Meléndez).

La película es una magnífica expresión, sin dramas ni exageraciones, de lo que pudiera ser la vida de algunas personas indígenas que no encajan ni con las formas de vida dominantes ni con la moral sexual de su contexto. Comienza con la historia de Martín (Fernando Álvarez Rebeil), un joven ciudadano, lingüista, que aspira a recibir apoyo del CONACYT para guardar registros del zikril antes de que desaparezca. Para documentar y estudiar esta lengua, sin embargo, se ve en grandes dificultades porque, llegado el momento, los últimos hablantes con los que cuenta para su proyecto (precisamente Isauro y Evaristo) se encuentran enemistados desde hace más de 50 años. Su anhelo por conservar el zikril lo lleva a investigar las causas del viejo pleito con la finalidad de reconciliar a estos dos personajes. Ayudado por Lluvia (Fátima Molina), la joven nieta de don Evaristo, va a tratar de convencerlo de grabar las conversaciones que necesita para estudiar e intentar preservar la lengua originaria. En este recorrido van apareciendo y resonando los prejuicios compartidos por la comunidad y la marginación que producen en Isauro, mientras se desvela que Evaristo lo repudia porque en su juventud estuvieron enamorados. Con los recursos que al día de hoy tenemos para ello, podríamos señalar una múltiple discriminación hacia Isauro. En este contexto, la reflexión a la que da pie este filme es muy novedosa, pues las advertencias sobre la interseccionalidad generalmente son referidas a las mujeres indígenas, no a los varones.

Isauro es un indígena, monolingüe, que vive en condiciones de marginación a su avanzada edad. Al ser el último hablante activo de su lengua y al no tener con quien hablar, conversa con los animales y eso provoca que sea estigmatizado como “el loco del pueblo” [8’55]. Vive aislado, si acaso con el recuerdo de quien fuera el amor de su vida, Evaristo.

En la película se representa a este personaje con profundo respeto. A partir del tratamiento casi poético de su figura son desveladas las rupturas sociales que la cinta pretende visibilizar. De ahí que el tino de los realizadores no esté en denunciar directamente las complejas injusticias que sufre don Isauro, sino en su resignificación a partir de su identidad, que permanece intacta a lo largo del filme. Desde su juventud hasta su muerte. Isauro no ha cambiado a pesar de las difíciles circunstancias por esta condición en que se intersectan su ancianidad, su diversidad sexual, lingüística y étnica. En su caso esto no provoca simplemente aislamiento social, sino incluso burlas y la crueldad de los niños del pueblo, que se acentúan debido a que él no habla español. La cinta muestra cómo ser el último hablante activo del zikril conlleva un tipo de abandono cruel y para muchos, la crueldad es precisamente el colmo de la injusticia y aquello que más destruye las posibles formas de convivencia (Sklar, 1990, 2013). No tener con quién hablar en nuestra propia lengua implica la pérdida del mundo común, de la participación y de la pertenencia. Se trata de una herida profunda, casi infinita,

casi total, pues la lengua materna es la lengua de nuestros padres, la lengua con la que aprendemos a amar (Cfr. Smolicz, 1981: 88). En el caso de Isauro, es también la lengua del amor de su vida. La lengua en la que conoció y amó a Evaristo.

La preocupación central del filme, la extinción de las lenguas indígenas u originarias, es sin duda muy relevante y los hermanos Contreras lograron plasmarla de un modo original y entrañable. Sin embargo, también notaron que la misma dominación cultural que ellos exponen y que es la causa de homologación lingüística, puede a su vez ser relacionada con varias clases de epistemicidio y con múltiples formas de discriminación. Al menos así me parece a mí que lo sugieren los realizadores. En especial por el contraste que presentan con la actitud que expresa Lluvia hacia el zikril y el inglés. La narración del filme seguramente se ha nutrido por estas reflexiones, que lleva implícitas, sobre violencia estructural, pero más bien se enfoca deliberadamente en visibilizar que la dominación cultural puede causar también un tipo de dolor muy concreto y muy personal como el que pasan Isauro y Evaristo. En *Sueño en otro idioma*, todas estas formas de dominación que mencionamos se concatenan y se conectan en una sola historia: la prohibición del amor entre Evaristo e Isauro. Las actitudes homofóbicas que se presume han sido introyectadas en su comunidad, redundan claramente en obstáculos para la conservación de su lengua y su cultura. Al mismo tiempo, el afán de homologación y dominación cultural viene a parar también en amores señalados, específicamente malogrados.

A pesar de todas estas complejas relaciones, la película privilegia un tratamiento íntimo de la experiencia vital de Isauro y de la amargura de Evaristo. El film nos permite imaginar a un tiempo el dolor de Isauro por no volver a tener un diálogo en zikril con su amante y el miedo que experimentó Evaristo ante la idea de continuar su relación. Notamos cómo, a causa de sus propias creencias sobre la homosexualidad, ciertamente se aceleró la pérdida lingüística y el último proyecto para el rescate del zikril, quedó frustrado.

Sabemos con seguridad que el conflicto que mantiene alejados y sin dirigirse la palabra a los últimos hablantes de zikril, había sido detonado tras la atracción entre estos jóvenes cuyas prácticas sexuales eran contrarias a la moral de su contexto. Más específicamente, por la aflicción que vivió Evaristo ante el posible juicio de un Dios castigador (de cuya existencia y posición estaba convencido) y, probablemente, también por la suposición de que a causa de esta relación sería rechazado por la comunidad.

La pretendida prohibición del amor entre Isauro y Evaristo podría tener su origen en la influencia que sobre ellos ejerce la escuela católica a la que ambos asisten [37'59 - 39'03]. Como ocurriera con muchos indígenas a lo largo de la historia nacional, el proceso de aculturación y desidentificación por el que pasaron los convenció de la necesidad de castellanizarse, de cambiar de creencias y de paradigmas culturales para adherirse a otros que se creían mejores. Esto con el fin de adaptarse a una realidad en la que no tendrían cabida ni el suficiente reconocimiento a menos que se tomaran muy en serio estos cambios. Evaristo los tomó en serio. Isauro, no.

Ahora bien, una de las críticas que se le ha dirigido a esta película refiere a su visión atemporal de la homosexualidad, pues tal como se muestra en los *flashbacks*, la relación entre los protagonistas no parece ser fiel a su contexto histórico-cultural. Considero que para responder a estos señalamientos es necesario notar que los realizadores nos presentan una película verosímil, pero aunque contiene una serie de elementos realistas muy bien cuidados, no es su pretensión retratar el contexto de ninguna comunidad indígena concreta, de ninguna pareja homosexual en específico. Esta es

una reconstrucción que es imposible hacer, dado que la comunidad de Isauro y Evaristo no es real, sino imaginaria. También es verdad que no existen todavía suficientes investigaciones sobre la diversidad sexual y las masculinidades indígenas<sup>2</sup> que permitan hacer ahora críticas de este tipo. Lo interesante del film es justamente que al tratarse de una comunidad ficticia, los realizadores pueden darse la oportunidad de hacer una llamada para todos los pueblos, para todas las comunidades. La película adquiere así un alcance universal.

Por otro lado, se sabe que existen registros que permiten interpretar que los antiguos mexicanos del centro, sur y sureste mexicano, muy probablemente prohibieron las prácticas homosexuales, las castigaron fuertemente y dejaron constancia de haberlas considerado contrarias a su moral sexual (Rocha, 2010). Desde este punto de partida hermenéutico no sería improbable que una pareja como Evaristo e Isauro fuera también desaprobada por alguna comunidad indígena histórica concreta, debido al carácter de su relación. También los religiosos que dominaron la moral sexual virreinal condenaron la homosexualidad entre varones, que ellos llamaron “contranatural” y “aberrante” (Olivier, 2004). La comunidad en la que viven Isauro y Evaristo pudiera ser heredera de esta tradición, hoy considerada como homofóbica, sea de origen prehispánico o virreinal, que en efecto podría tener probados ecos en comunidades con presencia indígena en la actualidad. Al menos eso puede deducirse por la actitud del propio Evaristo, quien está determinado a esquivar la atracción que siente por Isauro y vivir conforme a la moral establecida.

La escena en la que Evaristo aparece atormentado por un Cristo crucificado es esclarecedora sobre esta situación. Las imágenes son tensas y desgarradoras. Evaristo no se muestra capaz de continuar avanzando en su relación con Isauro. En la misa dominical a la que asiste, resuena el sermón:

No hay peor pecador que aquél que se quiere salir con la suya. Aquél que se esconde, según él, para evitar ser descubierto. Pero ese pecador es un tonto porque Dios lo ve todo. Para Él no hay secretos. Su justicia llega hasta el rincón más profundo. Ahí donde ustedes intentan cometer sus vicios. Porque Él, Jesucristo, derramó su sangre por nosotros. [45'50 – 46'27].

En la siguiente escena se le ve entrando a visitar a Cristo mientras Isauro toma sus clases de español. Solo frente a Jesús, el joven percibe la sangre “derramada por causa de sus pecados concretos”. Son chorros de sangre por todo el piso del lugar, lágrimas de sangre, un cuerpo lleno de sangre. [46'27 – 47'32]. El joven Evaristo no lo puede soportar. Se despierta. Entonces los espectadores notamos que se trataba de un complejo sueño, pero esta pesadilla insoportable lo hace tomar una decisión que marcará toda su vida: pedirá la mano de María y se alejará para siempre de Isauro. Pensar de otra manera le resulta intolerable a causa de la culpa, de la vergüenza.

---

<sup>2</sup> Aunque existen, me parecen insuficientes para hacer afirmaciones conclusivas de este tipo. Algunos ejemplos: Miano, M. (2002), *Hombre, mujer y muxe* en el Istmo de Tehuantepec, Plaza y Valdez CONACULTA-INAH, México; Olivier, G. (2004), *Homosexualidad y prostitución entre los nahuas y otros pueblos del posclásico en Historia de la vida cotidiana en México*, 1, 301-327 y Pérez, J. (2001). *Los reneke o nawiki, un acercamiento a la homosexualidad masculina entre los indígenas rarámuri de la Sierra Tarahumara de Chihuahua*, México en *Cuicuilco*, 8(23), 127 – 141.

Lo anterior es coherente con lo que expresa Óscar Martiarena en su famoso libro *Culpabilidad y resistencia. Ensayo sobre la confesión en los indios de la Nueva España* (1999). Allí habla de las tensiones que se suscitaron en la época cuando los frailes introdujeron las nociones de culpa, pecado e infierno entre los habitantes originarios de estas tierras para animarlos a adquirir nuevas creencias y comportamientos. Las modificaciones comportamentales exarzones realmente no tenían tanto valor para los frailes, quienes querían mover los corazones de los indios, sus voluntades, para adoptar nuevas concepciones del mundo, nuevas creencias y nuevas razones para sustentar sus comportamientos desde el interior. De ahí la importancia de introducir la “culpabilidad”, inexistente en las conceptualizaciones de los indígenas con anterioridad al contacto con el occidente europeo.

A partir de la llegada de los evangelizadores, es muy probable que algunos jóvenes indios, como Evaristo, experimentaran confusiones ante las nuevas realidades interiores que ahora incluían la culpabilidad y el miedo a nuevos castigos. Esta inercia continuaría a lo largo del virreinato hasta la era independiente. Más allá de estos tiempos, los siglos XIX y XX estarían marcados por un discurso que abandonaría la moral religiosa a cambio de una justificación científica para rechazar las prácticas homosexuales consideradas patológicas. La homosexualidad formó entonces parte de un catálogo de fenómenos entendidos como desviaciones que debían ser corregidas y prevenidas. De ahí el estrecho vínculo que se forjó entre psiquiatría, eugenesia, criminalística y la dimensión educativa nacional (Guerrero McManus, 2013). Las tendencias homosexuales se condenaron como peligrosas y se asociaron con delitos y, en general, las personas con estas tendencias fueron consideradas como un problema social que debía resolverse. Se buscó resolverlas “alineándolas” con las expectativas de una nación que se estaba forjando, fortaleciendo y justificando a través de la homogeneización y la estabilidad que abanderaba un patriotismo machista. De esta manera, no sólo fueron soslayadas la pluralidad cultural y fenotípica de los llamados indígenas, ante esta búsqueda de integración y unidad nacional de la era mestizófila, sino también lo fue la homosexualidad. Los homosexuales de la época fueron invisibilizados o marginalizados. Con este breve panorama de esas épocas, basta para ver que la introyección de la homofobia en Evaristo puede explicarse bien en varios momentos de la historia y puede ser consistente en la mayoría de los contextos nacionales de hace más de quinientos años y prácticamente hasta la fecha. Sin embargo, y como antes decía, la película opta por un discurso íntimo y no de denuncia social, tampoco se limita a una época y a un espacio concretos<sup>3</sup>, es atemporal y, por ello, de largo alcance.

Por otro lado, es verdad que el filme sí explora de cierta manera la posibilidad de que algunas comunidades originarias, menos “amestizadas” como aquella que habitan Isauro y Evaristo, estuvieran abiertas a abrazar la diversidad sexual. Dejando señalado que la introyección de la homofobia en Evaristo y su sensación de culpabilidad no surgen propiamente de estas cosmovisiones antiguas, la película abre la posibilidad de entretejer la conexión entre diversidad lingüística, biodiversidad y diversidad sexual de un modo original. Notamos esta insinuación si ponemos atención en dos escenas a las que volveremos luego: el diálogo sobre el origen del zikril y la última escena, en la que sugerimos la vida plena en el Encanto. No es su propósito argumentar, por supuesto, pero el filme es una ventana a esta eventual relación y deja sembrada la curiosidad para imaginar una continuidad en los modos de integración y coexistencia de lo diverso, desde lo natural hasta lo social.

---

<sup>3</sup> En mi opinión, podría incluso decirse que se aparta de las consideraciones existencialistas, culturales o semióticas de la diferencia sexual.

## Parte II

Cuando Martín conoce a Isauro, quien desde hace décadas vive alejado de todos en el pueblo, le sorprende que ponga una sola condición para acceder a participar en las grabaciones y enseñarle el zikril: no trabajar con Evaristo [5'20 – 5'33]. El joven lingüista se sorprende porque no contaba con que don Evaristo también supiera la lengua. Al parecer don Evaristo no se asume ya como zikril y literalmente ha fragmentado la historia de su vida. Tiene un antes y un después: negando su relación con Isauro y su pasado, antes del matrimonio con María. De hecho, Lluvia explica al lingüista [36'41 *sqq.*] que la inicial disputa entre ambos hombres que casi acaba en homicidio, no fue porque ambos pretendiesen a María, como lo creen todos en el pueblo, sino porque Evaristo había yacido con la joven [42'14 – 42'42] y eventualmente se casa con ella. Aunque sólo lo haga para desviar las apariencias y acallar la culpa, exacerbada por los sermones del cura, por su amor clandestino hacia Isauro.

Cuando por fin Evaristo accede a entrevistarse con Isauro, éste se acerca a su antiguo amigo; lo mira fijamente y parece que algo le dice con los ojos, pero Evaristo le responde con un empujón, y desiste del encuentro [33'49 – 35'24]. Se siente amenazado porque Isauro sabe su secreto. Empieza entonces una convivencia llena de tensiones.

Ya hemos adelantado que puede resultar interesante que Contreras prefiera no denunciar las desventajas sociales y políticas, las vulnerabilidades fácticas que la visión etnocéntrica ve en las condiciones de vida de un indígena, anciano y monolingüe, y se concentre en los temas personales, íntimos, que llevaron a Isauro a vivir una vida en soledad, o quizás en espera, pero decididamente coherente y plena. Desde la lealtad a sí mismo y a sus convicciones profundas. Librementemente.

Evaristo en cambio, parece renunciar a su libertad, especialmente a su libertad moral y espiritual (sabemos incluso que contrae matrimonio con María para guardar las apariencias [52'00 – 52'05], se aleja para siempre de Isauro y le deja de hablar). El primer trabajo de reconciliación habría de realizarse dentro de él mismo. Volver a hablar consigo mismo con honestidad es un trabajo arduo para quien no reconoce su identidad completa y no quiere aceptar su homosexualidad. La internalización de la homofobia en Evaristo, suficientemente autoestigmatizado ya por su condición de indígena, lo hace vivir avergonzado y atormentado<sup>4</sup>. Lluvia su nieta, lo quiere liberar; su objetivo es ayudarlo a reconciliarse primero con su propia identidad personal, después con su antiguo amante, para que entonces pueda morir en paz. [52'12]

La identidad escindida de Evaristo tiene relación con su identidad étnico-lingüística fragmentada, con su identidad sexual fragmentada. Nos lo corrobora la afirmación de Martín: “Pensamos que ya sólo quedaban dos últimos hablantes de zikril porque su nombre no está incluido en el censo” [5'56 – 6'02]. Doña Jacinta remata con un “¡Ay, Evaristo; tan amargado como siempre”. [6'25 – 6'30].

La escisión lingüística no es ajena a la escisión identitaria que sufre Evaristo y a la que Isauro se resiste. Aunque, insisto, los hermanos Contreras no se enfocan en temas estructurales, sino en la intimidad de los personajes, sabemos lo difícil que ha

---

<sup>4</sup> La vergüenza es todavía más dañina y expansiva que la culpabilidad en tanto se siente por lo que uno es, no sólo por algún acto cometido. Es decir, la vergüenza implica a la persona completa. Por otro lado, la humillación sería la parte activa y pública de la vergüenza. Esta combinación de lo público con la hostilidad es lo que orilla a sentirse avergonzado y humillado. Con lo cual, la vergüenza en su versión privada o pública, por decirlo de alguna manera, impide la compasión y la autocompasión porque divide a las personas, las fragmenta y sus partes se repelen entre sí (Nussbaum, 2013: 362).

sido, y sigue siendo, resistir ante los embates que la historia ha traído a las personas de comunidades indígenas durante tantos años. Conservar sus lenguas y su capacidad libre de autodeterminarse ha entrañado muchas dificultades. Al parecer, consideran los realizadores, hace falta mostrar que también han sido colonizados y oprimidos en relación a la moral sexual<sup>5</sup>.

La pérdida lingüística está asociada a la pérdida de valores culturales, de formas de vida y concepciones del mundo diversos. En este sentido también cabría pensar en la posibilidad de que la cultura de Isauro y Evaristo en su estado más originario, menos colonizado, tuviese otra concepción de lo que llamamos homosexualidad o al menos asumiera razones distintas para prohibirla. Eso no lo sabemos, pero es consistente con las declaraciones de algunos pueblos originarios acerca de las diversidades ancestrales de los pueblos indígenas. El profundo respeto que muestran los realizadores por las culturas indígenas les evita caer en romantizaciones tanto como en exageraciones poco fundamentadas o que no representen a la realidad y la diversidad de comunidades indígenas vivas en nuestro país. Su propuesta, su llamado a ensanchar la imaginación, permiten, sin embargo, visibilizar otras realidades y sospechar nuevos horizontes más respetuosos e incluso más inclusivos.

Uno de los horizontes que nos permiten imaginar, se relaciona con el hecho de que los propios indígenas han sugerido que para comprender las actuales situaciones de violencia, marginación, discriminación y ocultamiento sobre las personas que se consideran no heterosexuales, se debe estudiar y “se debe contar que la homofobia, bifobia y transfobia tiene sus raíces profundamente relacionadas con el machismo y fundamentalismo religioso que fue traído desde Europa a estas tierras y que consideraban otras prácticas sexuales y de género asquerosas, sucias, antinaturales y pecaminosas, quedando estas ideas arraigadas dentro de nuestras culturas hasta hoy en día” (CIDH, 2013), pues según lo expresan, para las cosmovisiones indígenas “la

---

<sup>5</sup> “Para comprender las actuales situaciones de violencia, marginación, discriminación y ocultamiento que existen en los pueblos indígenas, sociedades, culturas y Estados miembros de Abya Yala sobre las personas no heterosexuales, bisexuales, transgéneros, transexuales e intersexuales, se debe estudiar y contar con una perspectiva histórica objetiva, de los procesos de conquista suscitados desde 1495 a lo largo y ancho de este continente, tanto por delegaciones francesas, inglesas, portuguesas, españolas y otras, adonde se constata que la homofobia, bifobia y transfobia tiene sus raíces profundamente relacionadas con el machismo y fundamentalismo religioso que fue traído desde Europa a estas tierras y que consideraban otras prácticas sexuales y de género asquerosas, sucias, antinaturales y pecaminosas, quedando estas ideas arraigadas dentro de nuestras culturas hasta hoy en día, con los mismos mitos pero con diferentes ritos (...) En el contexto actual constituye igualmente una forma de violencia neo colonial la forma por la cual las personas indígenas con diversa orientación sexual e identidad de géneros se ven obligadas a tener que asumirse con las formas occidentales de gai, lesbiana, bisexual, transexual, transgénero e intersexual. Ser muxhe (Zapoteca) u Omeguit (Kuna) no es sinónimo de transgénero; ser quewa (Quechua) no es sinónimo de gai o lesbiana; ser teví (Guaraní), Nádleeéh (Navajo), winkte (Sioux), hwame (Mojave), Ihamana (Zuni), mexoga (Omahas), achnucek (Aleutianos y Kodiaks), he man eh (Cheyenne), winjkte (Lakota), wígunduguid (Kuna), ore abuay (Samuco-Ayoreo); cuña oye mbo cuimba (Guarayo), nawiki o reñéke (Tarahumara) y otras formas de diversidad ancestral no son sinónimos de términos occidentales, euro centristas, capitalistas, puesto que estas asumen la sexualidad y el género desde una visión antropocéntrica-solipsista mientras que para la cosmovisión indígena la sexualidad y los géneros (pueden ser mas de dos) se entienden solo en la medida de que están conectados y son parte de la Madre Tierra, de la Pachamama y Abya Yala, conviviendo con las diversas formas de vida que hay en ella adonde el ser humano es una forma de vida más, con la peculiaridad de tener el racionamiento para ser apoyo en el cuidado de la vida como parte de una cadena de biodiversidad (...)” Informe Situación de Derechos Humanos de las Personas LGBTI y Diversidades Ancestrales en el contexto de los Pueblos Indígenas en Abya Yala, Presentado dentro del 147º período ordinario de sesiones de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la Organización de Estados Americanos (OEA), Washington D.C., Estados Unidos, 16 de marzo de 2013, pág. 11-14.

sexualidad y los géneros (pueden ser mas de dos) se entienden solo en la medida de que están conectados y son parte de la Madre Tierra, de la Pachamama y Abya Yala, conviviendo con las diversas formas de vida que hay en ella adonde el ser humano es una forma de vida más, con la peculiaridad de tener el racionamiento para ser apoyo en el cuidado de la vida como parte de una cadena de biodiversidad” (CIDH, 2013).

En este mismo sentido, Brigitte Baptiste ha señalado en entrevistas<sup>6</sup> y con la práctica de su propio trabajo como bióloga, la coexistencia de la biodiversidad en los entornos naturales. Sus palabras enfatizan que en la selva, y en los territorios indígenas, las formas y los cuerpos se desenvuelven de manera tan diversa como natural a través de relaciones muy particulares, simbiosis y lazos coevolutivos complejos e infinitamente variables y que esa diversidad viva, en adaptación y evolución constante, manifiesta una exploración de las posibilidades de existir, biológicamente hablando, que resulta admirable. Ella establece analogías entre la naturaleza y la diversidad sexual para negar la típica sentencia que asegura que ciertas inclinaciones sexuales son antinaturales, pues le parece que las formas en que los cuerpos vivos se pueden desenvolver en la naturaleza de muchas maneras y adaptarse al entorno, implican una gran diversidad de relaciones sexuales. Sin juicios morales al respecto, la bióloga simplemente señala que no resulta pertinente hablar de relaciones sexuales naturales y antinaturales. Yo agregaría que el ser humano es mucho más que únicamente su estructura biológica, aunque no pueda prescindir de ella.

Baptiste considera que las sociedades son las que han impuesto esa clasificación entre lo antinatural y lo natural en la expresión de la sexualidad, pues interpreta que la expresión libre y creativa de las relaciones sexuales en la naturaleza es tan contextual como abierta y diversa. Al menos, sugiere, habría que considerar la posibilidad de hacer estudios más profundos sobre la diferencia y la diversidad sexual y reflexionar sobre nuestros modos de entender los sexos y a los seres sexuados a partir de los aportes de la biología y el estudio de los entornos megadiversos. Invita al diálogo interdisciplinario e intercultural para entender la problemática de exclusión por dominación de algunas culturas en este sentido.

Pienso en sus reflexiones cuando contraste esto mismo a través del filme de Contreras. En especial durante las escenas en las que Isauro y Evaristo aparecen relacionándose en entornos naturales. La película muestra esta naturalidad a través de sus danzas en la playa, el modo simple en el que integran a ellas a María y el cambio radical de las expresiones de sus cuerpos, ya vestidos, en el colegio que parece que los encorseta.

También aparecen otras oposiciones interesantes entre los protagonistas siendo jóvenes y siendo mayores. Contrastamos su juventud y su vejez para notar lo que han dejado ir, lo que no ha podido ser. Vemos cómo se desdibujan los caminos, entonces futuros, para esa pareja de amantes. Sentimos que las posibles narrativas se les desmoronan cuando Evaristo pierde la batalla interior a causa de la culpabilidad, o quizás por el miedo, la vergüenza o incluso el asco social que imagina y en consecuencia siente que lo empuja a decidir romper con Isauro para siempre. Lo denuncia al mismo tiempo que se compromete con María. Miente, exagera, se autodestruye, se niega. Es desgarrador e injusto para él y para Isauro. Sin embargo todos de algún modo adivinamos lo que ahí pasó e imaginamos fácilmente los motivos. Evaristo ha introyectado las normativas sociales y religiosas en una etapa de su vida y en un contexto en el que

---

<sup>6</sup> Se pueden consultar algunas de sus opiniones en: TedEx “Nada más queer que la naturaleza”. Consultado en: <https://youtu.be/zJC1fsaCbnI> y “Retos de la ciencia y la política” consultado en <https://youtu.be/fLil6sJGLI8>

era especialmente vulnerable, además el miedo a un Dios que supone castigador lo devastaba.

Baptiste asegura que en los entornos naturales la diversidad se desenvuelve en mundos nuevos que producen creativamente mayor diversidad<sup>7</sup>. Aunque de esto no se sigue que habría podido suceder algo así de continuar su curso las relaciones entre Isauro y Evaristo, podríamos preguntarnos si ¿habrían podido inaugurar un mundo nuevo de no ser por las limitaciones de la sociedad dominante en la que vivieron y cómo sería? ¿Podrían haber soñado en un idioma expansivo y plural como el zikril? ¿Por qué todo esto se frustró? ¿Será que en verdad existe relación entre la pérdida de la diversidad lingüística, cultural, la negación de la posibilidad de coexistencias plurales y la necesidad de homologación y control de algunas sociedades?

No hay, hasta ahora, respuestas simples y mucho menos claridad científica para responder a estas preguntas. Creo que hace falta volver a repensar lo que entendemos por lo “natural” y cómo se relaciona con la cultura o por qué se distinguen, pero me parece que preguntas como las anteriores subyacen al planteamiento de Contreras y al planteamiento de Brigitte Baptiste y que ambos sugieren de un modo brillante algo más que una metáfora de la libertad o una romantización de la vida natural libre, estemos de acuerdo o no con sus sugerencias.

Es casi evidente, por las evocaciones que podemos hacer a la historia nacional, y por algunas escenas clave planteadas por Contreras, que el director imagina este sugerente contraste entre los mundos posibles que quedan clausurados, y un futuro homogéneo, controlado, productivo, global. En el primer caso, los sueños de Isauro y Evaristo, las posibilidades que vemos a través de los *flashbacks* en la playa, en las conversaciones en zikril. Esa lengua que le permite a Isauro entablar relación con toda clase de seres vivos naturales. El otro es el mundo en el que vive Lluvia, el de las urgentes clases de inglés, la lengua del trabajo garantizado, el mundo de la migración y la promesa de seguridad, el entorno controlado pero que promete estabilidad y progreso. Este es el mundo que Lluvia anhela y contrasta con la nostalgia de Martín que aspira a recobrar la magia del zikril y se maravilla con la potencia de esta lengua que brota naturalmente, con muy pocos artificios, de la realidad orgánica de la selva.

Sabemos que la superposición de las escenas que muestran las transmisiones de las clases de inglés con las imágenes de las grabaciones fallidas de una lengua en extinción (de un mundo que se diluye con la voz tosiga de Isauro a pesar de los admirables esfuerzos del joven lingüista) reflejan estas dicotomías insalvables. La yuxtaposición ideada por Contreras es tan sugerente como genial.

Con la nostalgia y la preocupación de Martín aparece más claramente la interrogante clave: ¿Conviene mirar hacia este rumbo que supuestamente marca un progreso estable y homogéneo delante, aunque haya significado clausurar otros mundos, por ejemplo dejar la pluralidad de voces, el zikril y su creatividad cambiante en la coexistencia armónica con la naturaleza? Contreras cree que no, que no vale la pena y su crítica es tan brillante que escapa a lo político, lo trasciende hasta tocar la intimidad del espectador que en la última escena sin duda es capaz de entender el potente mensaje del autor. Aunque hemos visto a Lluvia convencida de que un mal inglés que ayude a

---

<sup>7</sup> Según algunos estudiosos, la diversidad termina por traducirse en una mayor capacidad de autorregulación de los ecosistemas y en una mayor estabilidad general. En otras palabras: los ecosistemas más simples son los más vulnerables, por lo tanto los ecosistemas más biodiversos responden mejor a las crisis. Son más resilientes y enfrentan de mejor manera las eventuales perturbaciones (Riechmann, 2005). Habría que ver si esto funciona de la misma manera desde la perspectiva sociocultural humana.

migrar, buscando estabilidad laboral, resulta mucho más conveniente que rescatar un mundo entero de posibilidades, la cinta está impregnada del mensaje contrario: nada justifica abandonar la libertad. Sin embargo, también enseña que el auténtico sentido de una vida libre, transparente y feliz, al que todos aspiramos, solamente se entiende en las fronteras de la muerte. Es la escena final la que establece la respuesta de Contreras a esta interrogante clave que mencionaba: en el Encanto ya no hay preocupaciones inútiles sobre la estabilidad y la certidumbre que da encajar en un grupo homogéneo y seguro. En cambio lo que importa es la celebración de la libertad y del amor, la nueva vida en comunidad. Ese festín eterno entre zikriles promete mucho más que una vida que acaba cargando, sin saberlo, tanto peso acumulado. Tantas negaciones: esa lengua no, ese amor no, esa piel no, esa libertad no...

El cansancio de Evaristo, el lastre representado por la silla, se queda fuera del “Encanto”. No sirve más. No habrá cansancio, no carga más el yugo sociocultural impuesto. Ahora habla en zikril, se mueve natural, entra con ligereza a una realidad sin tiempo y sin prejuicios, a buscar el amor y la felicidad.

## Conclusión

Hemos hecho un somero recorrido por algunas consideraciones sobre la prohibición de los amores homosexuales en contextos indígenas para conectarla con la aflicción que esto produjo en Evaristo e Isauro, los personajes que dieron vida a la historia de dolor y de separación contada en *Sueño en otro idioma*, pero también a la historia de reconciliación y perdón con que culmina nuestro viaje por la comunidad zikril, imaginada por Contreras. Hemos supuesto que la prohibición del amor entre Evaristo e Isauro es un producto de la culpabilidad y el temor exacerbados tras el contacto con el occidente europeo. Es nuestra convicción que ellos lo aprendieron en la comunidad escolar que los instruía en la lengua castellana, pues a saber por el origen de la lengua, la cultura zikril debió ser una cultura más abierta a la diversidad. Se trata de una lengua que abraza la pluralidad y las relaciones interespecie. Esto nos permite asumir que en esta lengua es posible el amor en condiciones extraordinarias:

En el principio una mujer pájaro se enamoró del primer hombre que caminaba sobre la tierra y él se enamoró de ella. Pero como no hablaban la misma lengua no podían consumir su amor. La mujer pájaro entonces decidió enseñarle a hablar en zikril. La lengua de todos los seres de la jungla. De esa unión nacimos todos nosotros. Y desde entonces, hombres y animales hablamos el mismo idioma. (*Sueño en otro idioma* [7'48 - 8'45])

Es comprensible el pánico moral que pueda surgir con interpretaciones como la anterior o con afirmaciones como las de la bióloga Brigitte Baptiste, pues al relacionar la biodiversidad con las posibilidades humanas de entender el género y la sexualidad, este discurso irrumpe con mucha fuerza y más allá de los discursos tolerables por los cánones establecidos. En mi opinión, es necesario escuchar sin miedo sus hipótesis y sugerencias, y considerarlas desde el entendido de que el ámbito de lo humano trasciende lo meramente biológico, sin suprimirlo. Vivir humanamente implica siempre considerar hechos biológicos, cultura y libertad. En cualquier caso, *Sueño en otro idioma* lleva ventaja al no haber elegido una narrativa científica, ni política, ni filosófica ni de denuncia social, sino poética. Con ello nos invita a sentir, si acaso

nos invita también, con suavidad, a compartir, simplemente, algunas premisas básicas. La más importante, quizás, sea que para poder amar, hay que entender la lengua que habla el amado y que para lograrlo a veces se requiere nombrar un mundo nuevo, crear un lenguaje y un mundo inédito, original. Así como surgió el zikril. Otra de las premisas básicas que podríamos intentar desprender del filme de Contreras es que el amor, aunque no justifica todo, merece ser cuidado y merece ser abrazado por las sociedades que construimos so pena de causar sufrimiento profundo a las personas, a las familias y por consiguiente a los pueblos. Más allá del miedo o de la necesidad de seguridad y protección que buscamos que nos otorguen las estructuras morales y sociales que construimos. Este es un equilibrio complicado, entre el ejercicio de las libertades y el respeto por las estructuras que nos sostienen, nos cohesionan y dirigen. Necesitamos encontrar el balance entre las demandas que hacemos para recibir la protección y seguridad de un sistema que sin embargo tensamos al máximo para no encorsetarnos y permitirnos libertades. Una posible salida a esta tensión consiste en el profundo respeto por la dignidad de las personas, todas ellas, en tanto trascienden su orientación sexual, su etnicidad, sus convicciones, sus prácticas. Este respeto implica también la no estigmatización y consecuente marginación de quien porta el estigma. Un mundo verdaderamente inclusivo es siempre respetuoso de las libertades y de las posibilidades de variabilidad cultural y personal, al mismo tiempo que también respeta las tradiciones y a las posturas más conservadoras. Ese es el verdadero reto, lograr este balance, a través de un diálogo plural, honesto, que no responda a la lógica de la dominación sino a la lógica del cuidado mutuo y el amor incondicional a nuestra humanidad.

Quiero cerrar con la alusión a dos de las escenas más logradas que nos pudo haber dado esta película. Cuando doña Jacinta e Isauro llevan a Martín en medio de la selva para que sea testigo de un diálogo interespecie y la escena final, en el portal del Encanto. En la primera escena que menciono, los sabios hablantes de zikril le revelan al joven lingüista el origen de su lengua, nacida expresamente para poder consumir un amor inédito entre una mujer pájaro y el primer hombre que habitó sobre la tierra. La toma abierta de la selva y los sonidos naturales son simplemente maravillosos. Después de revelar este secreto, a las pocas horas, ya en su cama, doña Jacinta deja esta vida. Es invitada a la fiesta eterna de todos los zikriles adentro del Encanto, una cueva sagrada en la que sólo los zikriles pueden entrar. Jacinta ya no podrá ayudar a Martín a salvar al zikril de la extinción, pero será testigo de la reconciliación entre Isauro y Evaristo justo en el umbral del Encanto. Isauro parte sin poder despedirse de Evaristo, quien sigue preocupado por el juicio que puedan hacer sobre él, temeroso de enfrentarse a la mirada de su antiguo amante, avergonzado por toda una vida de negaciones y mentiras. Una vez muerto el amor de su vida, Evaristo rompe en llanto. Desolado, es animado por su nieta a irse con él. En la espléndida escena final de la película [1:33'20 – 1:36'32], acude al fin a buscar a su antiguo amante para pedirle perdón. Todavía preocupado por lo que puedan decir los demás, sigue ocultando lo que siente. Isauro le recuerda que en el Encanto ya a nadie le importa hacer este tipo de juicios. Sólo entonces, con la muerte de frente, Evaristo es capaz de confesar su amor. La reconciliación es inmediata. Cruza el umbral que lo separa de su amante y que divide la vida de la muerte, mientras nosotros escuchamos una hermosa canción interpretada en zikril [1:36]. El cierre de la cinta es simplemente extraordinario, es único. Más allá de la culpa, del miedo o la vergüenza, Isauro y Evaristo son ahora libres de expresarse, libres de soñar en otro idioma. Nosotros, por primera vez, después de todo el recorrido, somos capaces de entender la lengua en la que se comunican, desde el corazón.

**Bibliografía:**

- Burkhart, Louise Marie (1989) *The Slippery Earth. Nahuatl-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-Century Mexico*, Tucson, Arizona: The University of Arizona Press.
- Guerrero Mc Manus, Fabrizio (2012). "The Structure of Explanations and Counter-Explanations of Homosexuality." *The Open Journal of Philosophy*, No. 2(4), 2012: 235-243.
- Guerrero Mc Manus, Fabrizio (2013). "La identidad homosexual y la institucionalización de la homofobia en México". En: *Polémicas Feministas*, no. 2, pp. 89-99.
- Martiarena, Óscar (1999). *Culpabilidad y resistencia. Ensayo sobre la confesión en los indios de Nueva España*, México: UIA-Departamento de Historia.
- Mendieta, Fray Gerónimo de (2002). *Historia Eclesiástica Indiana*, 2 vols., noticias del autor y de la obra de Joaquín García Icazbalceta, estudio preliminar de Antonio Rubial García, México: conaculta, Dirección de Publicaciones, 2002 [Cien de México].
- Miano Borruso, Marinella (2002) "Género y homosexualidad entre los zapotecos del Istmo de Tehuantepec: El caso de los muxe" (15 marzo). Consultado en línea: <<http://rehue.csociales.uchile.cl/antropologia/congreso/s0908.html>>.
- Molina, Alonso de (1565). *Confessionario breve, en lengua Mexicana y Castellana: compuesto por el muy reuerêdo padre fray...*, de la ordê del seraphico padre Sant Francisco, En Mexico en casa de Antonio de Espinosa, Impressor.
- Nussbaum, M. (2013). *Political emotions*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press.
- Olmos, Andrés de, (1985) *Arte de la Lengua Mexicana y Vocabulario*, introducción, advertencias, paleografía y apéndices de Thelma D. Sullivan; edición de René Acuña, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Gramáticas y Diccionarios, 4).
- Olmos, Andrés de, (1990) *Tratado de Hechicerías y Sortilegios*, paleografía del texto náhuatl, versión española, introducción y notas de Georges Baudot, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas/ Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos [Facsimiles de lingüística y filología nahuas: 5]
- Olmos, Andrés de (1996) *Tratado sobre los siete pecados mortales*, paleografía del texto náhuatl, versión española, introducción y notas de Georges Baudot, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1996 [Facsimiles de lingüísticas y filología nahuas: 8]
- Riechmann, J. (2005). *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Rocha, Arturo (2010) *Los valores que unen a México. Los valores propios de la mexicanidad. Una contribución a la experiencia de México con una insistencia particular en las virtudes morales. Primera Parte Lib. II: Del México Colonial (1ª. parte 1521-1650)*, México: Fundación México Unido/ Nacional Monte de Piedad/ Fundación GBM/ Lagg's.
- Serna, Jacinto de la, [1900] *Manual de Ministros de Indios para el conocimiento de sus idolatrías, y extirpación de ellas. dedicado al Illmo. Sr. Dr. D. Matheo de Zaga de Bugueiro...*, compuesto por... (1656), en *Anales del Museo Nacional*, 1ª Época, t. VI, pp. 261-480
- Shklar, J (1990). *Vicios ordinarios*, Cdmx, FCE.

- Shklar, J. (2013). *Los rostros de la injusticia*, Barcelona: Herder.
- Skutnabb-Kangas, Tove (2000). *Linguistic Genocide in Education*. Londres: Lea.
- Skutnabb-Kangas, T. (2009), *Social justice through multilingual education*, Bristol: Multilingual Matters.
- Smolicz, Jerzy. "Core values and cultural identity", En *Ethnic and Racial Studies*, vol. 1 núm. 4, 1981, pp. 75-90.
- Suárez y López Guazo, Laura. (2002). "Eugenesia, Salud Mental y Tipología Psicológica del Mexicano". *Asclepio*. 54(2),1940.
- Velásquez Mejía, Mariana (2017). *Ecología y sexo*. En *Luna Azul*, No. 44, enero - junio 2017, pp. 1-5.



# En un Rincón del Alma: el deseo como heterotopía

*Memorias de lo que no fue* (Leopoldo Laborde, 2017)

Gerónimo Iván García Calderón<sup>1</sup>

## Ficha Técnica:

-Película: *Memorias de lo que no fue*.

-Director: Leopoldo Laborde.

-Año: 2017.

-Duración: 116 min.

-Productor: Roberto Trujillo.

-Casa productora: Utopía 7 films.

-Guión: Leopoldo Laborde.

-Fotografía: Leopoldo Laborde.

-Música: Leopoldo Laborde.

-Reparto: Paul Act (Fernando), Eduardo Longoria (Miguel)

-Género cinematográfico: Drama.

-Sinopsis: Historia de dos chicos: uno que no recuerda quién es; el otro lo tiene demasiado claro, ambos se encontrarán una y otra vez con un deseo sin tiempo y sin lugar. ¿dónde subyace el deseo?, ¿existe un vínculo entre deseo e identidad?. El deseo es un lugar que no es ningún lugar, misterioso espacio que puede resignificarse si te importa el otro.

## Cine y deseo

Desde sus inicios, el cine ha retratado las diversas gamas de las emociones humanas. Miles de historias en el celuloide han mostrado lo mejor y lo peor de los seres humanos: odio, venganza, violencia, compasión, avaricia, solidaridad, ternura, deseo. Pero, éste último es quizás uno de los más problemáticos en cuanto a entenderlo y expresarlo por medio del lenguaje cinematográfico: lenguaje constituido de manera compleja por medio de imágenes, sonidos, significados, sentidos y símbolos. En general, existen dos formas de entender el deseo, puede por un lado, ser sinónimo de la emoción más potente que entiende la cultura occidental (amor), o por otro, se ha entendido como pasión sexual desbordada<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Doctor en Filosofía por la Universidad Iberoamericana, trabaja temas de teoría *queer* y transfeminismo, comunicación, representatividad y cine. Labora como profesor en esa misma universidad. En su tesis doctoral trabajó la idea de una ontología histórica de lo *queer* y está interesado en temas sobre la diversidad sexual y filosofía política.

<sup>2</sup> Aunque ambas formas, hay que aclararlo, suelen presentarse de manera conjunta o incluso, equivalentes y, a lo largo de la historia del cine mexicano, podemos observar continuamente cómo el amor entre un hombre y una mujer se muestra como algo "normal" y "natural".

Es indispensable reconocer que el cine es un poderoso dispositivo (De Lauretis, 2001) donde no sólo se articula cierto discurso (o cierta gama de formas enunciativas de la verdad), sino que al re-producir marcos de referencia por medio de imágenes y significados refuerzan y construyen formas de ser sujeto. Donde, el cine comercial es mayoritariamente heterosexual y los productos audiovisuales tienen por objetivo el reproducir (y perpetuar) la heterosexualidad como régimen político.

¿Pero qué pasa con historias de “amor homosexual”? Para empezar, son pocas (hablando del aspecto comercial y de masas), aunque de algunos años a la fecha, las películas comerciales catalogadas como Lésbico-Gay-Bisexual-Transexual y Queer (LGBTQ) han ido apareciendo con más frecuencia en el mercado. Sin embargo, la mayoría de las veces suelen retratarse historias donde hay una imposibilidad de la realización de ese amor. En su defecto, en la mayoría de las películas comerciales clasificadas como “gay” muestran que el amor entre lxs protagonistas es algo que se les niega, ya que para el imaginario heteronormativo, la realización e ideal del amor sólo viene de parejas heterosexuales (donde la idea de la procreación, en el fondo, juega un papel fundamental). Además se suele representar en el cine mexicano (en general) a lxs homosexuales de forma caricaturizada con el fin de marcarlos como seres inferiores o para burlarse de ellos.

En diversas películas LGBTQ mexicanas existe la cuestión del deseo como tema recurrente, filmes como *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1985), *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1978), pasando por *El cielo dividido* (Julián Hernández, 2006), *Todo mundo tiene a alguien excepto yo* (Raúl Fuentes, 2011), hasta *Cuatro lunas* (Sergio Tovar Velarde, 2014) o *Memorias de lo que no fue* (Leopoldo Laborde, 2017) nos muestran la complejidad y riqueza del amor y la pasión en el mundo homosexual. Sin embargo, la mayoría de las historias que versan sobre el “deseo homosexual” repiten constantemente la idea de que este tipo de amor está destinado al fracaso, o que se vive un tórrido romance pero destinado a no prosperar. Son pocas las películas que muestran que el amor entre personas del mismo sexo es posible (realizable) y no se reduce lo que sienten lxs protagonistas a la mera pulsión devenido del acto sexual. Pero, ¿No será que los cineastas utilizan el erotismo o el sexo en las películas LGBT como herramienta para romper con los estereotipos del amor (romántico) heterosexual?

Ahora bien, la cultura mexicana no sólo ha instalado la sexualidad como tabú sino como un fetiche: tabú, porque es algo que no suele hablarse abiertamente, los deseos son acallados y tiene como finalidad el sólo enunciar y proyectar la pulsión heterosexual; como fetiche, porque oculta constantemente lo diferente, el deseo-otro y otras formas de devenir deseo que no sea el hegemónico y “normal” socialmente. Es por ello, que se ha vuelto necesario confrontar esa forma de sexualidad política desde la exploración de otras maneras en la conformación del deseo para así subvertir el imaginario amoroso y sexual hegemónico y naturalizado de las audiencias.

La cultura occidental ha establecido una relación directa entre la identidad y el deseo. Tanto el deseo como la identidad se conciben como algo fijo, inmutable y que permanece a lo largo de la vida del sujeto. Hegel (1966), en su obra “Fenomenología del Espíritu” establece que previo a la aparición del deseo emerge la identidad que establece los límites tanto del mundo como con el otro. Para el alemán, primero emerge la conciencia cuando ésta se relaciona con la naturaleza, para posteriormente, enfrentarse a otra autoconciencia en una lucha a muerte buscando el reconocimiento del otro, es decir, desea el deseo del otro, finalmente, una autoconciencia se impone sobre la otra fijándose así la identidad como diferente a lo otro: el otro queda reducido

a cosa puesto que ya ha entregado su deseo al vencedor. Para Hegel, la identidad de uno y otro se establece como un amo y un esclavo por siempre.

Esta idea ha permeado a lo largo del pensamiento occidental por medio de las diversas teorías y “tecnologías” del yo (Foucault, 1990) cuya finalidad consiste en instaurar el deseo heterosexual como “natural”. Es decir, se concibe que lo “normal” y lo “común” es que nos identifiquemos como heterosexuales y desde ahí, se consolide el deseo al sexo opuesto. Desde pequeños se va condicionando y “formando” esa forma del deseo: películas, programas de televisión, anuncios publicitarios usan recurrentemente las formas simbólicas del amor heterosexual.

En los siguientes apartados, realizaré una exploración del deseo por medio de una serie de reflexiones desde la teoría *queer* que ayuden a ampliar la complejidad de éste. La ruta de esta exploración consistirá en revisar la crítica de Nietzsche sobre la identidad y de cómo Beatriz/Paul Preciado da continuidad a esta idea desde la idea del cuerpo. En una segunda ruta, se revisarán las ideas de Baruch Spinoza como de Gilles Deleuze para mostrar las formas cambiantes del deseo. Finalmente retomaré algunos elementos de la película *Memorias de lo que no fue* para llegar junto con Michel Foucault la idea del deseo como heteropía y de su *queerización* para mostrar que ni el deseo ni la identidad es algo inmutable y muestra sus bordes desde la fantasía (imagen), cuerpo y la ficción regulativa llamada “yo”, procurando relacionar esas ideas con la noción del “cine como dispositivo”.

### **El yo como ficción regulativa de la Identidad: Nietzsche y Preciado**

Como se mencionó más arriba, se suele relacionar el deseo con la identidad, ya que se suele aceptar que primero se constituye la identidad y de ahí, surge el deseo. Sin embargo, cabría preguntarnos: ¿realmente “mi deseo” es mío?, ¿me constituyo como una entidad fija para luego aceptar sin más la forma del deseo establecida?, ¿habría la posibilidad de entendernos como una ficción, una narración que nos elaboramos nosotros mismos para dar cabida a otras formas de deseo? Y de ser así, ¿el deseo sería algo interno o externo a nosotros? Para tratar de responder a algunas de estas interrogantes, en las siguientes líneas revisaré algunas ideas de Nietzsche sobre la identidad y de Beatriz/Paul Preciado sobre la construcción sociohistórica del yo corporizado.

Nietzsche (2006) en su obra “Segunda Consideración Intempestiva o de la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida” analiza el cómo la historia se ha vuelto un medio o instrumento para determinar, empobrecer y determinar el sentido y potencia de la vida, entendiendo que la Historia es el enclave en la conformación de las culturas modernas. De ahí que afirme que: “necesitamos la Historia para la vida y para la acción, no para apartarnos cómodamente de la vida y de la acción o para venerar la vida egoísta, la acción cobarde y malversada” (Nietzsche, 2006, 10). En este sentido, el cine ha servido como el espacio ideal para re-producir una idea de historia que pretende ser universal: el amor y atracción del hombre con la mujer y el pensamiento occidental como el único válido y verdadero.

Sin embargo, la Historia para Nietzsche, sería la expresión múltiple del devenir del ser en tanto singularidad como constante creación: es azarosa y contingente y como tal, no hay ninguna “finalidad” en el desenvolvimiento de la Historia y, por tanto, no hay

deuda o culpa<sup>3</sup>. Pero cuando la historia es usada para crear un cierto tipo de cultura, en ésta, el individuo es sacrificado en su singularidad en aras del progreso de la especie: la conciencia cultural moldea al ser humano según las creencias dominantes eliminando o dominando a la vida en su diferenciación. La historia es indispensable en la elaboración de un “yo” y sin ella ¿qué nos queda? Pues para esta forma hegemónica de pensar, nada.

Por otro lado, el alemán señala que el olvido es la clave para vivir el instante, olvidarse del pasado que esclaviza y atormenta al ser humano, y que implica una resolución de no tener deuda o culpa con nadie: “esta observación resulta dura al hombre que, mientras se jacta de su humanidad ante el animal, anhela celosamente obtener su dicha. Es eso lo que desea: cual el animal, vivir sin hastío ni dolor” (Nietzsche, 2006, 13). Es decir, la alegría de la vida reside en el olvido<sup>4</sup>, pues es ahí donde se puede afirmar (y reafirmar la vida) en tanto se vuelve una creación y re-creación constante del presente; fuerza plástica, siempre en movimiento y siempre singular. En la película que revisaré más adelante, esta idea es importante pues nos ayuda a repensar y recolocar al sujeto como algo no fijo ni inmutable.

La historiografía muestra cómo el ser humano vive siempre en la deuda con el pasado y le rinde constantemente tributo: ideas como pueblo, nación, raza, cultura no son más que expresiones de una historia que esclaviza a la vida y su múltiple expresión. Ahora añadiríamos que ideas como: sexo (entendido como genitalidad), género, clase o sexualidad, sirven como puntos de construcción de identidad y como dispositivos específicos del poder. En la historiografía, el ser humano cree hallar un sentido a su existencia, pero ese sentido es un montaje, una quimera que distrae al ser humano de su verdadera realización que es, la constante creación de uno mismo desde el saber “qué somos”, es decir, qué constituye al sujeto en el movimiento del tiempo presente.

Por su parte, B/P Preciado afirmará que las relaciones actuales entre la diferencia sexual y el género se constituyen no sólo en la conceptualización del cuerpo, sino que éste está construido por ciertas técnicas o “tecnologías” del sexo que, a su vez, estaría influenciada por el capitalismo disciplinario, siendo

el cuerpo heterosexual, uno de los artefactos con más éxito gubernamental de la sexopolítica decimonónica, es el producto de la división del trabajo de la carne según la cual cada órgano se define con respecto a su función, tanto reproductora como productora de masculinidad o feminidad, de normalidad o perversión (Preciado, 2008, 59).

En otras palabras, el cuerpo (y con ello, la identidad) está ensamblado para responder a ciertos mecanismos de dominación sobre el sujeto. Desde esta lógica, el cuerpo se fragmenta de acuerdo a ciertas funciones, donde unas son visibilizadas y bien-estimadas, otras se convierten en objeto de vergüenza y deben ser ocultadas (y que implícitamente invisibiliza ciertas prácticas sexuales), como las expresiones de la

---

<sup>3</sup> En su obra, la “Genealogía de la moral”, la culpa es la enfermedad que empobrece la vida por medio del juicio sobre la singularidad, pero también cómo un cierto saber que clasifica, categoriza y “atrapa” a la diferencia, siendo el platonismo el origen de todo pensamiento negador de la vida y por lo tanto que se dirige constantemente a la nada.

<sup>4</sup> O reside, en la capacidad de “descolocarse” o renunciar a un cierto fundamento que otorga una identidad pero que, a su vez, esclaviza la expresión cambiante y contingente de la historia/vida misma. Como veremos en la película *Memorias de lo que no fue* al final de este capítulo.

sexualidad no heterosexual y de su diferencia para separar y categorizar a los sujetos como subhumanos. Donde “el producto del cuerpo reproductor pertenece al *pater familias* y por extensión al Estado y a Dios” (Preciado, 2008, 62) y cuyo centro, reside en el cuerpo masculino, sus manifestaciones y facultades para ejercer poder (y violencia) hacia aquellos cuerpos o representaciones que no cumplen con las categorías devenidas del pensamiento heterosexual.

Por otra parte, Beatriz Preciado ha nombrado a lo *queer* como un “movimiento post-identitario” de lo gay u homosexual, puesto que lo *queer*, no se reduciría ni se ceñiría a alguna identidad, en tanto que ésta suele limitar y oprimir en el cumplimiento de ciertas normas. Lo *queer*, para Preciado, sería una suerte de una identidad no-identitaria, donde lo *queer* emerge en aquellos sujetos que no se han “identificado” con alguna de las categorías impuestas desde el pensamiento heterosexual, son subjetividades que tratan de no catalogarse de acuerdo al sexo, género u orientación sexual.

En suma, si la identidad no es algo fijo e inmutable, por tanto, el deseo en cuanto a expresión de sí mismo tampoco lo sería. Aún más, el cine como espacio de poder puede operar como punto de resistencia y de resignificación ante el discurso dominante puesto que, por medio de los diversos filmes, se podría pensar nuevas formas de ser y de estar en el mundo, pero también de aceptar que existe una relación simbiótica entre identidad y deseo, y con ello, reducir las posibilidades de encontrar nuevos horizontes de sentido, no sólo en el pensamiento sino en la forma en cómo nos relacionamos. Pero ¿cómo podemos entender el deseo sin determinarlo? En el siguiente apartado se explorarán algunas posibilidades desde el pensamiento de Spinoza y Deleuze.

### Conatus y reterritorialización del deseo

En la actualidad, existe la idea que la dicotomía razón-deseo (como dos elementos antagónicos<sup>5</sup>) es el enclave para reconocer el propio deseo, ya que, para muchos, el deseo es algo que habría que reprimir o controlar, pues éste representa las pasiones de la carne y quien no controla tales pasiones es un ser inferior, mundano, carente de voluntad y de racionalidad. No en vano, tanto a las mujeres como a lxs homosexuales se les señala como objetos del deseo ya que estos incorporan el deseo en sí mismo (en tanto que exploran sus pasiones por medio del acto sexual y pocas veces se racionaliza como lo hace el deseo heterosexual). Sin embargo, ya desde el siglo XVII con Spinoza las reflexiones en torno al deseo han dado un giro, donde este autor no concibe el antagonismo razón-deseo, ya que ambos, operan en dos niveles ontológicamente distintos. Para Spinoza el deseo es una expresión del Ser donde no existe negación, sino es una mera expresión de la esencia misma de la cosa.

Spinoza (2000) en su obra “Ética Demostrada Según el Orden Geométrico”, define al deseo como una “fuerza” o “impulso” que expresa la conciencia ontológica de nuestro ser y que, además, el deseo no contiene ninguna intencionalidad previa o ningún “filtro” o categorización de lo racional. Spinoza establece todo un sistema de pensamiento para explicar la vida, en tanto potencia y afecciones (devenida de las múltiples expresiones

---

<sup>5</sup> En occidente ha sido el cristianismo quien ha conservado la visión platónica del deseo desde la antigüedad, incluso en los países predominantemente cristianos el discurso de represión ha sido en torno al deseo y su relación con la carne, el placer y la sexualidad.

de los modos infinitos de Dios) que rigen la vida ética (en tanto praxis) de los seres humanos. Donde el deseo, opera como la esencia del hombre en cuanto acciones y pasiones.

El *conatus* es la potencia (en tanto poder hacer algo) que posibilita a las cosas en la perseverancia del ser. Es decir, es lo que “mueve” a una acción o impulsa a una experiencia en la preservación de lo que somos. Es un esfuerzo o energía que hace ser lo que las cosas son, ya que “las cosas no pueden más que aquello que necesariamente se sigue de su naturaleza determinada” (Spinoza, *Ética*, 133). Este *conatus* es el impulso hacia el Ser (lo que Nietzsche llamará después Voluntad de Poder). Esta perseverancia se manifiesta de múltiples formas, pero son los afectos y afecciones<sup>6</sup> lo que permitirá una comprensión mayor de cuanto somos en el pensar y en el actuar.

De esta forma, los afectos posibilitan o impiden la perseverancia del ser de las cosas (afectos tristes o alegres, respectivamente). Si el ser humano es causa adecuada de lo que es, entonces persevera en su ser y se produce algo que lo acerca a su esencia (lo que Spinoza llamará *acción*). Pero si, por el contrario, deviene algo que impide esa perseverancia en el accionar humano, entonces se produce un entorpecimiento en la perseverancia del ser (nominada *pasión*)<sup>7</sup>.

El deseo, por su parte, impulsa a la realización del *conatus*, ya sea de alma o cuerpo. Spinoza define al deseo como: “el apetito con la conciencia del mismo” (Spinoza, *Ética*, 133). En otras palabras, el deseo se devela en tanto que sabemos lo que queremos para perseverar en el ser como en la búsqueda de aquellas cosas que nos “impulsan” nuestra propia existencia. Donde, la comprensión o incomprensión de nuestra propia existencia potencializa afectos alegres o tristes.

Por su parte, Deleuze (retomando a Spinoza) sostiene que el deseo, en tanto que exceso, es *Afecto Activo*, expresión de la *Voluntad de Poder* que produce realidad y se manifiesta por medio de la lucha de fuerzas y de flujos en constante movimiento, donde desaparece la imposición de jerarquías (que es propia de la Moral imperante) y se opone tanto a lo subjetivado como a la normatización del *conatus*. El deseo no es más que la potencialización del devenir del ser. La Moral (heterosexual) suele descansar sobre la noción de un “yo” estable e inmutable, creando formas de sujetos determinados, esta moral lo que crea es deuda, jerarquización de identidades y normatividades a obedecer.

Por otro lado, Deleuze define al deseo como un *agencement* que ha sido traducido como “agenciamiento”, apropiación o disposición. Este *agencement*, es una construcción de un horizonte de sentido, entendido como un conjunto. Ya que, nunca se desea algo de forma aislada, sino que eso que se desea “responde” a un conjunto de disposiciones. Por ejemplo, si se desea riqueza no aparece el deseo del dinero por sí mismo, sino que se desea también lo que trae la posesión del dinero (como conjunto): reputación, prestigio, capacidad de compra, reconocimiento, cierto “status” social, etcétera. “El deseo está vinculado a una disposición determinada, supone un cofuncionamiento” (Deleuze, 1995, 15) y afirmó:

---

<sup>6</sup> Spinoza diferencia entre afecto que se genera en el alma y la afección que se genera en el cuerpo, pero para fines de la presente reflexión y evitar inducir a una cierta dicotomía, yo los tomaré como sinónimos de un mismo momento.

<sup>7</sup> En tanto que se padece, o se sufre un impedimento a la propia realización de nuestro propio ser.

Para mí, deseo no implica ninguna falta; tampoco es un dato natural; está vinculado a una disposición de heterogéneos que funciona; es proceso, en oposición a estructura o génesis; es afecto, en oposición a sentimiento; es haecceidad (individualidad de una jornada, de una estación, de una vida), en oposición a subjetividad (Deleuze, 1995, 19).

El deseo es una experiencia, en el grado de que lo que se “vive” y se “hace”, se desea. Este “hacer” (*haecceidad*) el propio deseo, implica que el deseo es multiplicidad, ya que no depende de una “gran moral” que le dé sentido, sino de la expresión de la singularidad del deseo mismo. Aún más, en la medida que se construye un *agencement*, se construye el deseo mismo. Pero, ¿cómo se “hace” el deseo para Deleuze? Para este autor el deseo es un proceso de “hacer territorio” por medio de un proceso siempre cambiante y móvil (rizomático, le llamará en otras ocasiones).

Este flujo del deseo se realiza en tres estadios, momentos o más específicamente, movimientos: la *territorialización*, *desterritorialización* y la *reterritorialización*. Estos tres espacios están íntimamente relacionados: “no hay territorio sin un vector de salida del territorio, y no hay salida del territorio, desterritorialización, sin que al mismo tiempo se dé un esfuerzo para reterritorializarse en otro lugar, en otra cosa” (Deleuze).

En primer lugar, la *territorialización* tiene que ver con un conjunto de sentido que lo “hacemos” propio: llegamos a un lugar que no conocemos y lo primero que hacemos es buscar el lugar donde nos sintamos mejor y hacemos nuestro ese lugar, aunque sea por unos momentos o para toda la vida. La territorialización es el proceso por el cual emerge el horizonte de sentido que los sujetos tienen respecto al mundo, es la carga de significado de aquello que los rodea, es un cúmulo de gestos, acciones, códigos, normas, es el nacimiento del arte (entendido como cultura para el humano), es decir, el territorio en lo humano aparece cuando éste se apropia del mundo, lo nombra, lo desea.

Por su parte, la *desterritorialización* es la forma en que “se sale” del territorio. Es decir, la forma en que ese horizonte de sentido ya “dado” no nos satisface, no satisface el deseo y entonces se busca salir; buscar nuevos territorios, espacios sentidos; experimentar nuevas cosas o experiencias vitales. La desterritorialización está constituida por líneas de fuga, huídas, devenires, flujos del deseo descodificados que escapan a las estructuras de organización social, institucional y estatal (líneas molares y moleculares). “Las líneas de fuga son casi lo mismo que los movimientos de desterritorialización: no implican ningún retorno a la naturaleza, son puntas de desterritorialización en las disposiciones de deseo” (Deleuze, 1995, 17). Todo estrato presenta cambios, discontinuidades, expresión de algo nuevo, la desterritorialización representa el devenir del ser, el cambio social, los deseos diferentes.

Finalmente, la *reterritorialización* es el proceso por el cual el deseo se convierte en otro territorio, donde el deseo ha sido “capturado” y se le “ha dado” un nuevo sentido. Es un territorio bajo una axiomática diferente, es la categorización de la expresión del deseo. No se vuelve al viejo territorio desde donde se salió, se llega a un nuevo espacio y sentido del mundo donde se resignifica el deseo una vez que devino otro: deseos, cuerpos, afectos, impulsos vitales. Este proceso de territorialización del deseo (y no de conquista del mismo) es lo que atravesará la película *Memorias de lo que no fue*, que a continuación, exploraré retomando los elementos antes mencionados.

## Deseo como heterotopía: devenires de un no-lugar

Finalmente y a manera de conclusión, quisiera entretejer las diversas ideas que he presentado hasta el momento conectándolas con la película *Memorias de lo que no fue* (Laborde, 2017) para mostrar que el cine puede ser ese espacio de experimentación sobre la identidad, la memoria, el amor, pero sobre todo lo *queerización* del deseo. Pero, antes de ello, describiré el hilo narrativo de la película, para posteriormente, rescatar algunos elementos de la misma y llegar a la idea del deseo como una heterotopía (concepto que desarrollaré al finalizar el presente trabajo).

En esta película independiente, Leopoldo Laborde explora la idea del deseo y la identidad desde una premisa interesante: ¿qué pasaría con el deseo si éste está libre de toda determinación social o identitaria?, es decir, ¿cómo podría expresarse el deseo si éste ya no tiene las ataduras ni la “deuda” con el otro?, ¿podrá el sujeto ser productor de su propio deseo o si éste, efectivamente, depende de la socialización y del reconocimiento del otro para realizarse como llegaría a afirmar Hegel? Es más, ¿podríamos entender el deseo como una heterotopía como un emplazamiento del deseo en un lugar que es un no-lugar? O aún más, si el deseo está más allá del género o el sexo entonces podríamos pensarlo como *queer*, como algo que escapa de la significación impuesta socialmente y es algo más instalado como una fuerza pulsionar en el ser humano.

La película inicia cuando el protagonista, Fernando (Paul Act), se despierta desnudo en un lugar desconocido para él sin recordar nada, ni de la noche anterior ni de su vida antes de esa mañana: vulnerable, confundido, desorientado recorre la casa buscando su ropa, se viste y se dispone a irse, pero en eso, el dueño de la casa, Miguel (Eduardo Longoria) aparece y le pregunta que si se siente mejor. Fernando no dice nada<sup>8</sup>, pero Miguel se acerca lentamente y vuelven a tener relaciones. Una vez consumado el acto, Miguel le pregunta a Fernando que le diga su nombre, dónde vive pero éste no responde, no recuerda nada, a partir de ese momento se crea una relación tensional entre ambos personajes: uno por no saber quién es; el otro porque al no poder conocerlo no sabe cómo aproximarse. Esto nos plantea un problema sobre la relación con el otro, puesto que al establecer una relación con el otro, pareciera que necesitamos un mínimo de información: su nombre, a qué se dedica, cuántos años tiene, si vive solo o hasta sus pasatiempos, como si al saber esto tuviéramos una certeza mínima para entonces poder entablar algo. Es de resaltar que emergen algunas de estas preguntas a lo largo de la trama, pero la imposibilidad de la comunicación interfiere y anula la oportunidad de acercarse uno al otro.

Miguel, al ver que su hospedado no tiene a dónde ir le permite quedarse con él. En un principio parece que ambos se gustan, pero hay algo que impide que ambos se relacionen plenamente. Nuestro protagonista sin memoria y sin pasado, pareciera siempre estar a la defensiva y desconfiando continuamente. Ante esto, Miguel sospecha que quizás su invitado no es gay, éste cuestiona a su invitado sobre su sexualidad a lo que el segundo le responde titubeando que sí lo es (aunque al parecer lo hace para no ser rechazado). Pero el otro no le cree y le dice que no lo es porque “lo sintió y estaba muy apretado” (afirmación que supone que al no tener sexo anal, uno no es “un verdadero gay”) y decide dejarlo, pero el otro le suplica que no lo abandone y terminan regresando juntos a su casa. Pero a partir de ahí, todo cambia, Fernando busca “pagarle” con

---

<sup>8</sup> El silencio de Fernando a lo largo de la película es un indicativo interesante de que éste no puede (o quizás no quiere) dar cuenta de su propio deseo.

caricias y sexo pero éste ya no le corresponde. Realmente Miguel no sabe cómo lidiar con la situación ni sabe qué hacer con su huésped, esa situación se vuelve violenta (quizás porque en el fondo ambos se atraen pero no saben cómo manejar la pérdida de la identidad-memoria-pasado de Fernando).

Entre ambos protagonistas hay cuidados, atenciones, cariños pero a la vez, distancia, silencio, secretos. Miguel sigue saliendo a ver a otros chicos y a tener sexo con ellos, Fernando permanece en casa esperándolo, pero, al parecer, ya no vuelven a tener relaciones sexuales. Fernando cada vez desea más a Miguel, sueña constantemente con él donde tienen relaciones, se aman apasionadamente, pero también empieza a recordar a otro chico de su pasado pero no sabe bien quién es. Aquí la frontera entre el sueño y la vigilia se vuelve difusa, no es claro en qué momentos son sueños, fantasías sexuales o recuerdos del protagonista sin memoria, puesto que en momentos se ve teniendo relaciones con un chico sin nombre (y sin rostro “familiar”) y en momentos se ve feliz caminando en la calle con Miguel, como si fueran pareja. En este contexto Fernando le pregunta a Miguel que por qué se lo llevó, a lo que éste le replica que si sabe de lo que está huyendo. Pero Fernando le contesta: “una cosa es que no quiera saber quién soy y otra cosa que no sepa lo que yo quiero” (esta frase es clave porque nos muestra esa dislocación entre la identidad y el deseo).

A partir de ahí, Fernando empieza a recordar cosas inconexas, a dudar entre lo que ha vivido y soñado, a no saber con certeza ni quién es, ni lo que desea, como si la frontera entre el deseo y la identidad se hubiera desvanecido y sólo queda la pulsión y la búsqueda del placer como anclaje de la realidad: de ahí las escenas donde se mira a Fernando teniendo sexo o masturbándose, pero estas escenas sirven para descolocar al espectador y mostrarle que hay una potencia en la sexualidad y el deseo más allá del cine convencional, es decir, el director usa estas imágenes como herramienta para mostrar lo que pocas veces se ve en el cine comercial: desnudos frontales masculinos, sexo homosexual y las más profundas pesadillas de la violencia que pasan los homosexuales (como la violación filtrada como “consenso”). Pero, desde ese momento, algo cambia en Fernando, el encuentro entre eros (deseo) y tánatos (muerte) transforma al protagonista y donde el espectador no sabe con certeza ni en qué tiempo y espacio está inmersa la historia ni el protagonista<sup>9</sup> (esta ruptura entre el tiempo y el espacio, Foucault le llamará heterotopía).

Finalmente, hay un par de elementos clave en el desarrollo de la historia que nos permite ver el deseo como heterotópico: el primero, el antro gay; el segundo, el propio pasado de Fernando que se desvela como heterosexual. El “borrado” de la identidad de Fernando ocurre cuando su amigo y novia lo intoxican y lo abandonan en el antro gay. No es baladí que sea en un antro gay pues estos espacios son de socialización homosexual, donde no sólo los y las homosexuales van a divertirse, sino a ligar, hacer nuevos amigos y hasta conseguir sexo. Pero un antro gay es un lugar que no es un lugar definido, es un espacio al que uno le da resignificación pero está abierto a nuevas posibilidades de habitarlo (territorializarlo, diría Deleuze). En este sentido, Foucault afirmó: (Foucault, 2008)

entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son, en cierto modo, contraespacios [...] espacios absolutamente otros (Foucault, 2008, 39 -69)

<sup>9</sup> Hasta este punto, no sabemos la identidad ni el nombre de Fernando, pero hacia el final de la película se nos revelará, pero mencionaré esto un poco más abajo.

Estas heterotopías (o lugar-no lugar) son para Foucault, lugares privilegiados puesto que ahí, se juega tanto el deseo como la identidad, son puntos clave en toda sociedad humana: asilos, escuelas, hospitales, lugares donde el disciplinamiento entra en una relación de poder con las fuerzas pulsionales del sujeto. Aunque también existen “lugares [que] están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida” (Foucault, 2008, 39-62) (por ejemplo el antro gay, los vapores, las cabinas o zonas de cruising de diversa índole: parques, zonas boscosas, el campo abierto, las playas discretas). Estos lugares heterotópicos le permiten al sujeto una apertura y cierre del espacio (entendido como horizonte de significación) que le rodea, pero quizás lo más importante, los espacios heterotópicos permiten una impugnación de lo real frente a lo imaginario, es decir, un espacio no es un simple lugar, sino es un espacio donde se juega la imaginación toda su potencia tanto simbólica como afectiva: por eso no es extraño que los chicos homosexuales se amen y encuentren apasionadamente dentro del antro, pero afuera actúan como si fueran buenos amigos puesto que el lugar llamado calle tiene otra significación (que por lo menos en países sumamente machistas y homofóbicos) no es un lugar para el amor-otro.

Así, en *Memorias de lo que no fue* el antro gay juega un papel importante pues es ahí donde Fernando logra dislocar no sólo su deseo si no su identidad y tiene la oportunidad de “re-inventarse” y re-articular su deseo ante Miguel. En las escenas donde aparece el antro hay desnudos masculinos, música, baile, pero también la oportunidad de tocar y sentirse en un espacio seguro ante la mirada heterosexual (eso hasta que los heterosexuales invaden esos espacios y es entonces que todo cambia). Es una heterotopía en tanto que podría ser cualquier espacio pero quienes lo resignifican son aquellos que lo “ocupan”. Es un lugar que tiene la potencia de ser cualquier otro: área para socializar, amar, divertirse, mirar, ser mirado, para tener relaciones sexuales o simplemente para olvidar las normas impuestas en el “espacio público” que evidentemente se erije como heterosexual (tan es así que son las familias a quienes se les asigna y ocupan ese espacio, ¿cuántas veces no hemos visto familias enteras acaparar toda la banqueta cuando caminan?). Sin embargo, en el antro gay al ser un no-lugar puede significar en la apertura de la diferencia (identitaria, social, sexual, de clase, de raza).

En lo que respecta a la sexualidad de Fernando, al presentarse como ambigua la mayor parte de la historia, le permite al espectador pensar que está viendo una historia de amor homosexual más, pero cuando uno se da cuenta que Fernando tenía novia y que nunca había ido a un antro gay o estado con algún hombre (sexualmente hablando), uno llega a la conclusión de que nuestro protagonista “debiera ser” heterosexual. Es decir, nos causa un extrañamiento pensar que un chico con ese pasado, aparentemente claro en cuanto a su deseo y lugar en la sociedad, pudiera ser capaz de estar con un individuo de su mismo sexo sin que ello implique que sea homosexual (puesto que para la heteronorma identidad, deseo y sexo se suelen presentar sin contradicciones<sup>10</sup>).

En otra parte de la película, el amigo de la universidad de Fernando llega a afirmar que éste es un “putito de clóset”, como si el otro supiera el deseo de Fernando y a partir de ahí definirlo en contra de la volunta y conocimiento del segundo y “hacerle la broma” de drogarlo y dejarlo en el antro gay para que nuestro protagonista “se desenclosetara”. Pero ¿no es lo mismo que pensaba Miguel sobre la sexualidad de Fer al

---

<sup>10</sup> Es lo que Preciado denominaría como la “matriz heterosexual” y son estos los elementos básicos de la conformación de la heterosexualidad. Matriz basada a partir de la realidad material llamada “sexo”, para crear la identidad “masculina” y expresar su deseo como “atracción al sexo opuesto”.

cuestionarlo sobre si “era gay”<sup>11</sup>? Sin embargo, en ambas posturas hay una cierta idea de masculinidad de fondo, pero la forma de representar a Fernando es un tanto afeminado tanto en el carácter un tanto pasivo y en su constitución física: cuerpo menudo y cabello un tanto largo.

Pero, justo aquí me parece que la película deja ver la *queerización* del deseo, es decir, éste no está limitado ni determinado ni por el sexo, ni por el género ni mucho menos por la identidad o la corporeidad. El deseo es algo que se expresa “más allá” del propio imaginario, es una pulsión móvil, cambiante y que, hasta cierta forma, nos da “sentido” y nos coloca en el mundo. Y aunque suele pensarse la identidad a partir del deseo, lo cierto es que éste último escapa de la propia determinación situándose muchas veces desde la fantasía, la imagen o la ficcionalidad del relato que hacemos de nosotros mismos (claro que esto no significa que aunque “no sea real” no opere, al contrario, es esa presencia-ausente que permite la articulación del significado diverso).

Tanto lo masculino como lo femenino no son más que ficciones regulativas y por tanto, pueden ser resignificadas y rearticuladas según uno se encuentre en el espacio social o simbólico, pero no hay que olvidar que ese espacio está atravesado por cierto discurso hegemónico que pasa como normalizado y naturalizado. Este discurso, evidentemente, es la heterosexualidad que tiende a universalizar y simplificar a la sexualidad en tanto experiencia como algo calculable y administrable. Sin embargo, en la medida que se narren y cuestionen esas ficciones regulativas por medio del cine los marcos de referencia se podrán ampliar y quizás estemos en la posibilidad de ver el deseo como es, como una pulsión que tiene que expresarse en tanto perseverancia de nuestro propio ser libre de toda determinación y aparato de captura.

### **Bibliografía:**

- Deleuze, Gilles. s.f. Estafeta. Último acceso: 02 de septiembre de 2020. <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-entrevistas.html>.
- Deleuze, Gilles. 1995. Deseo y Placer. Barcelona: Archipiélago. Cuadernos críticos de la cultura.
- De Lauretis, Teresa. 2001. «Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista.» En Nuevas Direcciones, de Marysa Navarro y Catherine Stimson, 203-232. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 1990. Tecnologías del Yo. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel. 2008. «Topologías.» Fractal n° 48 39-62.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1966. La Fenomenología del Espíritu. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, Friedrich. 2006. Segunda Consideración Intempestiva: sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la Vida. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Preciado, Beatriz. 2008. Testo Yonki. Madrid: Espasa-Calpe.
- Spinoza, Baruch. 2000. Ética demostrada según el orden geométrico. Madrid: Trotta.

---

<sup>11</sup> Es de resaltar que para el imaginario homosexual, el rol sexual determina la masculinidad o femineidad del otro; si eres el activo, se te coloca como el “hombre”, si eres pasivo, entonces se te reconoce como “mujer”.



# A ti no te gustan los hombres

## *Esto no es Berlín* (Hari Sama, 2019)

Andrés Téllez Parra<sup>1</sup>

### **Ficha Técnica:**

-Película: *Esto no es Berlín*.

-Director: Hari Sama.

-Año: 2019.

-Duración: 111 min.

-Productor: Ale García, Hari Sama, Antonio Urdapilleta, Verónica Valadez P.

-Casa productora: Catatonia Films.

-Guión: Rodrigo Ordóñez, Hari Sama, Max Zunino.

-Fotografía: Alfredo Altamirano.

-Música: Paulina Márquez, Hari Sama.

-Reparto: Xabiani Ponce de León (Carlos), José Antonio Toledano (Gera), Ximena Romo (Rita), Mauro Sánchez Navarro (Nico), Hari Sama (Esteban).

-Género cinematográfico: Drama.

-Sinopsis: Carlos es un joven de 17 años, enamorado de Rita, la hermana de su mejor amigo, Gera. Ella también es la puerta de acceso al mundo del *underground* capitalino de los años 80 representado por *El Aztec*, antro que llevará a ambos amigos a descubrir el mundo del arte, del performance, de las drogas y de la experimentación y descubrimiento de su sexualidad.

### **La adolescencia: ese lugar de batallas campales**

Un joven se encuentra parado, como suspendido, en medio de una batalla campal. Mira con desconcierto a grupos de adolescentes, entre polvo, golpeándose, azotándose, desplomándose en el piso. Algunos golpes que lo rozan, y otros que elude, apenas lo alcanzan a distraer de un punto borroso donde fija su mirada más allá de la batalla que lo rodea. De pronto, se desmaya: cae al piso y la pantalla se funde en negro al tiempo que suena “Breaking the Law”, de Judas Priest. Cuando el joven vuelve a abrir los ojos, se encuentra en la parte trasera de un coche, en medio de otros dos compañeros. Uno de ellos se empina una caguama, mientras los otros comentan emocionados los estragos de la madriza.

En estas primeras secuencias ya se vislumbra una de las principales líneas dramáticas que seguirá el filme: el desconcierto de un adolescente ante una serie de eventos en cuyo desarrollo no sabe dónde o cómo colocarse. Y este descubrimiento irá de la mano de la exploración de su propia sexualidad y de su identidad sexual, en contraposición a los modelos de masculinidad imperantes en la sociedad.

---

<sup>1</sup> Autor de *Tu materia son los huesos* (Libros Magenta, 2012) y *Oscuros los ojos donde se refleja el mundo* (FOEM, 2021). Es sociólogo de formación y ha hecho estudios de posgrado en Filosofía y en Letras. Es profesor de Sociología del Cine en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

Este conflicto queda muy bien expresado en el contraste entre el físico de Carlos (Xabiani Ponce de León) y sus compañeros: el primero, delgado, de cabello largo y rostro blanco, de rasgos finos e impoluto, en conjunto tiene una apariencia más bien andrógina; en contraste, sus compañeros, de cabello considerablemente más corto, con barros y bello facial incipiente, presumen sus moretones, sus heridas en la cara y la sangre en su ropa, como trofeos de guerra, de ese ritual propio de un mundo en donde para tener acceso a los círculos de convivencia masculina socialmente pautados, es necesario antes mostrar la hombría e involucrarse en actividades que impliquen arriesgar el cuerpo en alguna forma de violencia física, sin mostrar miedo al dolor, sin *rajarse*, sin *abrirse*. Y es muy significativa la respuesta física de Carlos ante el ritual de la guerra: ni lo rechaza, ni se involucra; se dedica a mirar con extrañeza esos cuerpos que se batan en un duelo que, visto por fuera, parece absurdo. Ante la indecisión y el desconcierto, su cerebro opta mejor por desconectarse.

Y ya también en estas primeras secuencias aparece la otra gran protagonista del filme, la música, que no solamente servirá como fondo de las acciones; también cumplirá una función narrativa, pues irá acompañando y marcando las etapas por las que va atravesando Carlos en el descubrimiento de su propia identidad. En esta secuencia, también sirve para marcar un contraste más entre grupos que podrían verse asociados a modelos de masculinidad, aunque solo sea por las peculiaridades del sonido de la guitarra. Lo primero que hace Carlos, una vez que ha recobrado el conocimiento, es tratar de cambiar el casete del estéreo. Dice el copiloto refiriéndose a “Breaking the Law”: “Escucha esta lira, le parte la madre a tus pinches jipis”. Para Carlos, como confiesa a Gera (José Antonio Toledano) en la siguiente secuencia, una vez que estamos en su cuarto y escuchamos los primeros acordes de “I Want to Change the World”, de Ten Years After, el mejor guitarrista del mundo es Alvin Lee:

“I’d love to change the world  
But I don’t know what to do  
So I’ll leave it up to you.”

### **Mucha música de tecladitos pero poco rock de verdad**

Uno de los grandes atractivos del filme es el retrato de la vida nocturna *underground* de la Ciudad de México durante la década de los 80, con guiños a antros capitalinos gays, como *El 9*, que comenzaron a despuntar en la Zona Rosa en esa época (Zamora 2019).

Se puede decir que el inicio del proceso de “educación sentimental” que atravesará Carlos tiene lugar cuando se sumerge en la atmósfera oscura y “alternativa” de *El Aztec*. Al igual que en la secuencia analizada antes, la entrada a este nuevo mundo está puntuada por la música, en este caso, la canción “Same Old Scene”, de Roxy Music, que parecería jugar como una especie de oráculo de las experiencias amorosas de lo que los jóvenes están por vivir:

“Nothing lasts forever  
Of that I’m sure  
Now you’ve made an offer  
I’ll take some more  
Young loving may be  
Oh so mean”.

Y esta entrada al *underground* va acompañada de un primer quiebre con respecto a los modelos heteronormativos en los que Carlos y Gera se mueven habitualmente: en este antro, de formas oscuras, brevemente iluminadas por luces moradas, rojas, de cabellos opacos y encrespados, de cuerpos delgados que bailan solos o en jaulas y en donde predomina el cuero sobre cuerpos desnudos, hay que sumergirse portando también un “disfraz”: ojos delineados, uñas pintadas de negro, chamarra de piel.

Es en Carlos en quien veremos los cambios paulatinos en su forma de vestir, de arreglarse el cabello y hasta de maquillarse el rostro, como indicadores de su exploración sexual, artística, personal, y sobre todo como un indicador del desplazamiento de los esquemas reguladores generizados que producen, reproducen y hacen perdurar los cuerpos, como señala Butler (2002).

Los contrastes entre la vida nocturna en *El Aztec* –como ese espacio en donde la todo se mueve en penumbras y en donde se tiene la aspiración a poder transitar por el género– y la vida diurna en donde Carlos y Gera se enfrentan a los modelos de masculinidad predominantes, se expresa unas secuencias después cuando vemos a los protagonistas sentados en una banca, vestidos –también es posible decir, disfrazados– con su uniforme para jugar al fútbol, y quieren presumir (o acaso justificar) ante sus pares su experiencia en *El Aztec*. Gera les dice: “Wey, pues la neta estuvo bien chido *El Aztec*, ¿sí o no?”, dirigiéndose a Carlos, quien contesta: “Pues la música estaba dos dos, mucha música de tecladitos, pero poco rock de verdad”. Gera replica: “Pues sí wey, pero las chavas estaban bien ricas, la neta”. “Pero ese bar es para putos, ¿no? ¿A poco sí estaba chido?”, los cuestiona uno de sus compañeros, quien también sentencia: “Pues si siguen yendo a esos lugares, van a terminar como esos weyes: nerds y putos”.

Resulta interesante destacar este énfasis, dentro de la propia diégesis, en la relación entre música y modelos de masculinidad y clase social, incluso en esferas del *underground* de la ciudad y de la llamada contracultura en México. Una secuencia significativa es la que tiene lugar cuando el grupo de Rita va a un toquín en Ecatepec, en donde predominan los grupos punk. Ya no estamos en la atmósfera oscura y de límites borrosos de *El Aztec*; estamos al aire libre, en plena luz, y las formas, los cuerpos y las definiciones de las personas no tienen nada equívoco. No hay “música de tecladitos” que acaricie los cuerpos; son guitarrazos duros y golpes secos en la batería, peinados de cresta, botas desgastadas, playeras rotas, cueros, remaches de metal; gente morena y jodida. Como dice José Agustín (1996, 59), el punk en México fue “un fenómeno de jóvenes jodidos, lumpenproletarios”.

Los punks llamaron mucho la atención y se reprodujeron en muchas partes de Europa, en Estados Unidos y México, aunque ya en versiones menos feroces. Su influencia fue decisiva en el rock y la contracultura, y en los años noventa, perfectamente establecido y con una vasta infraestructura, continuaba con fuerza porque el mundo seguía cancelando el futuro a los jóvenes más pobres. [...] En México, como en otras partes, el fenómeno punk se dio con variaciones al modelo original. Hacia fines de los setenta y principios de los ochenta aparecieron chavos muy pobres que, orgullosos, proclamaban: “Nuestro rey Cuauhtémoc fue el primer punk mexicano.” Como los ingleses, los punks aztecas no echaban raíces en el barrio, no consideraban que su territorio era sagrado ni que debían defenderlo a morir de chavos de otros rumbos; más bien, como plantea Juan Manuel Valenzuela, los punks eran nómadas urbanos cuyo centro de unión era el rock y la facha.

Desde luego, este contraste de clases sociales se expresa en el desconcierto, la indiferencia y el abierto rechazo de los punketos hacia el grupo de Rita. Los ojos pintados, los tecladitos, las letras profundas no producen ningún encanto a la luz cruda del día y ante cuerpos que no tienen la intención de desvanecerse sino de azotarse con fuerza unos contra otros.

Gera le confiesa a un punketo que mira con curiosidad el show de su hermana: “Nunca había venido a un lugar como este”. El otro le contesta: “Pues no, carnal, ustedes son bonitos”. Gera condesciende después de una pausa: “Pues ustedes también”. El punketo replica: “Nosotros somos banda. Banda, banda; sin pena”.

### Deviniendo gris

“Devenir gris  
One man on a lonely platform  
One case sitting by his side  
Two eyes staring cold and silent  
Show fear as he turns to hide.”

“Fade to Gray”, del grupo Visage, es la canción que acompaña el momento en que Nico (Mauro Sánchez Navarro) finalmente se acerca a conquistar a Carlos en la segunda incursión de este en el submundo de *El Aztec*, y de nuevo, la letra de la canción anticipa en parte el desarrollo del protagonista: *devenir gris* (volverse gris) y *fade to grey* (desvanecerse en el rebaño) dan cuenta del cambio que tendrá la vida de Carlos a partir de ese momento: la exploración de áreas “grises” de su sexualidad y, al asumir lo anterior, con su cuerpo y su actitud, oponerse a la moral heteronormativa dominante que comparten sus pares. Y Nico, quien se presenta a sí mismo como “algo así como un asesor espiritual”, será una suerte de Virgilio de Carlos en el mundo tras bambalinas que sostiene *El Aztec*: cuartos en penumbras donde un hombre desnudo lee *Los cantos de Maldoror* mientras otro le hace una felación en medio de un círculo de personas que fuman, esnifan coca, aspiran *poppers*; donde otro joven graba un inacabable filme en súper 8, y en donde Nico guarda su obra: pinturas y fotografías cuyo rasgo principal es la mostración de cuerpos de mujeres y hombres desnudos; en suma, un mundo que, aunque sea una copia de la vida bohemia europea, al menos aspira a obtener libertad artística y sexual.

El punto de quiebre en el desarrollo personal de Carlos se da cuando decide asumir lo que antes fuera un “disfraz” que le daba acceso a un mundo tan opuesto al suyo y hacer de esa máscara una parte integral de su personalidad: cuando va a la escuela con los ojos pintados y el cabello recogido, lo que acentúa aún más sus rasgos andróginos. Inmediatamente queda excluido de su círculo social y enfrenta discriminación y rechazo: su asiento es pintado de rosa y no lo invitan a participar en la madrina que va a tener lugar con adolescentes de una escuela rival.

A partir de ese momento la radicalización de Carlos en la vía de exploración de su nueva vida irá más allá del corte de cabello que se hace; se dedica a canjear las recetas falsificadas por drogas en las farmacias y diseña artefactos para los performances artísticos de sus nuevos amigos, en los que participa exponiendo su propio cuerpo desnudo. Esta nueva etapa va puntuada, precisamente, por la canción “Performance” de Tones on Tail:

“Shakes, we take control today  
Shakes, give all your secrets away  
Shakes, give us your soul today  
Shakes, give it all away.”

Y de este periodo, se destacan dos performances. El primero consiste en una marcha contra la homofobia por las calles de la ciudad: al frente, van dos mujeres y cinco hombres (entre ellos Carlos) desnudos, arrastrando un carro que lleva a Nico, semidesnudo, quien los va azotando con un látigo. En el cuerpo de los marchantes, pintadas de rojo, están las palabras “puto”, “gay”, “joto”, “puñal”.

Aunque en realidad la secuencia que muestra este primer performance es muy breve, resulta muy significativa, pues la marcha tiene lugar durante el Mundial de Fútbol de México 1986, época en la que está enmarcado el filme. Los cuerpos desnudos y pintarrajeados de rojo dan cuenta del estigma que cae sobre los cuerpos-otros, los cuerpos que se consideran abyectos, fuera de la norma. Y, en este caso, ese estigma adquiere la forma de insultos gravados en los cuerpos como si se tratara de heridas de las que mana sangre, dejando rastros de las huellas simbólicas (y muchas veces también físicas) de la discriminación. Los cuerpos de los marchantes están amarrados entre sí y en su avance mueven el carro que lleva a Nico, quien no se cansa de azotarlos mientras les grita: “¡Avancen, putas, locas!”, y como fondo de este, literalmente, carro alegórico, vemos las motos de los policías, espectadores de las calles y dos camiones con publicidad del Mundial de Fútbol. Este tema será desarrollado con mayor profundidad en el segundo performance, el cual tiene lugar en el marco de uno de los partidos de la selección mexicana.

En medio de una multitud contenida por vallas, que se ha apilado para saludar a los miembros de aquella, vemos caminando a Nico y una mujer que hace sonar una sirena. Sobre un muro, a un lado de la bandera nacional, se proyecta un filme mientras se oyen los gritos de Nico y otras personas: “¡El futbol nos está matando!” “¡Despierta!” “¡El futbol es homofobia!” “¡El mensaje está allá arriba!”

El montaje del filme intercala, en blanco y negro, imágenes de la inauguración de los juegos olímpicos de 1968, de soldados marchando por las calles, de Tlatelolco, de gente corriendo en pleno pánico, de tanquetas, de jugadores de futbol, de hombres vestidos con el uniforme de la selección mientras tienen sexo, y entre las imágenes aparecen los años 1968/1986, así como las leyendas: “Esto no es masculino”, “Esto no es femenino”, “Esto no es 68”, “Esto no es México”, “Esto no es Berlín”. El performance culmina con un robot que se lanza de una azotea con una cuerda atada al cuello, simulando un suicidio.

Hay dos aspectos que querría destacar del corto. El primero tiene que ver con el cuestionamiento de las sexualidades molares, según las cuales es aparentemente muy fácil de identificar dónde termina lo masculino y dónde empieza lo femenino. El momento es que aparece la leyenda “Esto no es masculino” va precedido por la imagen de dos hombres teniendo sexo con la playera de la selección mexicana de futbol; la leyenda “Esto no es femenino”, precede la imagen de un modelo muy parecido a Carlos, quien también posa con una playera de la selección mexicana, pero está desnudo de la cintura para abajo, y cuyos rasgos, su pose y su forma misma de moverse asemejan a lo que socialmente se asocia con lo femenino.

La elección de un modelo tan parecido al propio protagonista no es accidental,<sup>2</sup> y apunta a un aspecto del desarrollo dramático que ya se había señalado antes: la manera en que vemos la exploración de la identidad de Carlos mediante los cambios en su apariencia física. Como señala Butler (2002, 18), el sexo es una categoría normativa, regulatoria, que tiene “el poder de producir –demarcar, circunscribir, diferenciar– los cuerpos que se controla”. Y agrega:

No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el “sexo” y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas. Que esta reiteración sea necesaria es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización. (*Ibid.*)

Para la filósofa norteamericana, la formación de sujetos cuyos cuerpos y sexo sean socialmente viables e inteligibles culturalmente hablando implica la existencia de seres abyectos, de no sujetos, como un exterior, como una barrera que delimita el campo de los primeros; se trata de seres abyectos que habitan en zonas invivibles de la vida social. Este exterior constitutivo de “lo humano” implica también que sobre quienes habitan esta zona regulada se cierne permanentemente la sombra, la amenaza de que lo abyecto puede irrumpir y rearticlar las relaciones y los cuerpos normados según la esfera de la heteronormatividad.

El segundo punto que querría destacar está íntimamente ligado con el anterior, y se refiere a la mostración de la ambigüedad sexual que subyace en las relaciones entre los futbolistas. En los deportes, pero especialmente en aquellos en donde se exhiben cuerpos que cumplen rigurosamente con las expectativas sociales sobre lo masculino, y que históricamente han cumplido un papel fundamental en el fortalecimiento de los rituales asociados con los modelos de masculinidad imperantes, como en el caso del fútbol, está socialmente permitida la mostración de gestos y actitudes que, fuera de ese espacio regulado, serían mal vistas, serían inclusive consideradas como homosexuales. En estos espacios, especialmente cuando se festeja un gol, es común ver hombres que se abrazan, se besan, se palmean y hasta se toquetean las nalgas.

El breve video no solo muestra imágenes que asocian el mundial de México 86 con la represión que se dio semanas antes de la inauguración de los juegos olímpicos del 68, así como con rituales y violencia heteronormativos; también sugiere, con la mostración de hombres travestidos –con el propio uniforme de la selección– y de características más bien andróginas, la ambigüedad sexual y las prácticas homoeróticas que pueden salir a relucir entre los jugadores de fútbol. Es decir, muestra la sombra de abyección que se cierne en el centro mismo de uno de los rituales favoritos de las sociedades heteropatriarcales.

Se podría decir que el clímax narrativo va acompañado de la transformación del cuerpo del protagonista, representada por ese modelo tan sexualmente ambiguo que aparece en el video del performance, y que también da cuenta de las experiencias y exploraciones de la identidad sexual de aquel.

---

<sup>2</sup> Solamente viéndolo con mucho cuidado y detenimiento nos damos cuenta de que no se trata del cuerpo del actor que interpreta a Carlos, lo que quiere decir que, en principio, el filme querría sugerir que lo que vemos en el video es la participación y la transformación del cuerpo del protagonista.

Sin embargo, contrario a lo que podría esperarse, y también como parte de un giro narrativo anunciado desde la primera entrada de los dos amigos en *El Aztec*, en realidad Carlos se decanta por la heterosexualidad. De esta manera, se podría afirmar que finalmente el filme muestra una perspectiva bastante conservadora: aunque durante el tiempo que el protagonista vive la vida de la bohemia mexicana de los 80 lo vemos acompañando a Nico a las fiestas, jugando con los cambios físicos de su cuerpo y hasta ofreciendo su cuerpo desnudo en los performances de sus nuevos amigos, lo cierto es que, al momento de abordar propiamente sus experimentaciones sexuales, lo que se muestra es un rechazo de Carlos a tener experiencias homosexuales.

El momento en que Nico finalmente se le acerca con la clara intención de tener sexo, Carlos lo rechaza, aduciendo que se siente muy triste por la reciente muerte de su tío, y deja al primero con la impresión de que se trata solo de tiempo, de que necesita mejorar su estado emocional antes de poder hacerlo. Reproduciendo una escena de amor trillado entre alguien más grande y una adolescente, Nico le promete esperar lo hasta que esté listo para “entregarse” a él.

La primera experiencia sexual (al menos que se muestra durante el filme) de Carlos es con Maud (Klaudia García), la modelo a la que viera con deseo precisamente en el momento en que Nico y él se conocieron. Aquel los descubre en pleno acto sexual, y huye de la escena cual novio despechado. El desenlace del filme es desafortunado. Más allá de que deja la impresión de que Carlos se comportó como un turista que va de vacaciones al “valle de la diversidad” –en lo relativo a la exploración de su identidad y preferencias sexuales, por ejemplo, parecería que su paso por *El Aztec* solo le sirvió para volverse más atractivo a las mujeres que deseaba sexualmente (Maud y la propia Rita)–, muestra la fuerza y predominancia que tienen los modelos heteronormativos en la regulación de las relaciones afectivas: no solo se presenta a Nico como un farsante, pues al sentirse celoso y despechado, niega la libertad sexual que afirmaba practicar cuando ambos platicaron por primera vez; también termina con este Virgilio castigado en la cárcel debido a la casi muerte de Gera por un pasón de droga en el baño de *El Aztec*: la última vez que se ven Carlos y Nico es en las oficinas del ministerio público, donde se dedican una mirada de rencor o desprecio. Es difícil no ver un subtexto moralino en este desenlace.

Lo anterior se reafirma en el diálogo que sostienen Carlos y Gera en el hospital, cuando este último le dice al primero: “Me contó mi hermana que te cogiste a Maud... A ti no te gustan los hombres, ¿verdad? Solo querías estar ahí. A mí sí, wey, a mí sí me gustan los hombres.”

De esta manera, el periplo de Carlos a través de las atmósferas oscuras e indefinidas de *El Aztec* tiene por resultado el reconocimiento y la aceptación de Gera de su preferencia sexual, y aunque en principio podría parecer que sobre el protagonista ha caído el peso de los modelos heteronormativos, la decisión de mantener el corte de cabello y la forma en que aparece vestido en la última secuencia quizá serían un indicio que muestre la dinámica y la flexibilidad del sexo, como categoría normativa, tal como la entiende Butler: su materialización nunca es completa, y los cuerpos nunca acatan completamente las normas que imponen las regulaciones sociales sobre aquellos.

Así, al final vemos a dos adolescentes reconciliados consigo mismos, caminando en la noche por la ciudad; en contraflujo, aparece una masa de gente portando camisetas verdes y ondeando banderas de México, mientras se escucha “Travelling”, de Meredith Monk.

Como al inicio del filme, la secuencia se centra en la mirada de Carlos: el mundo continuará por siempre librando interminables batallas. Pero en esta ocasión, parece que Carlos no cerrará los ojos, que no se volverá a desmayar.

**Bibliografía:**

- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Argentina: Paidós.
- José Agustín (1996), *La contracultura en México*. México: Debolsillo.
- Zamora, Fernando (2019, noviembre). 'Esto no es Berlín': el retrato que nos faltaba. *Milenio*, 23 de noviembre de 2019. <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/esto-no-es-berlin-de-hari-sama-critica-de-cine>





# ***El baile de los 41: una mirada retrospectiva sobre las masculinidades diversas en México***

*El baile de los 41* (David Pablos, 2020)

Rogelio Laguna <sup>1</sup>

Prett Rentería Tinoco<sup>2</sup>

## **Ficha Técnica:**

-*Película:* El baile de los 41.

-*Director:* David Pablos.

-*Año:* 2020.

-*País:* México.

-*Duración:* 99 min.

-*Productor:* Pablo Cruz, Marta Nuñez Puerto, Arturo Sampson Alazraki.

-*Casa productora:* Alsea, ANCINE y Fondo Setorial/BRDE.

-*Guión:* Monika Revilla.

-*Fotografía:* Carolina Costa.

-*Música:* Carlo Ayhllón, Andrea Balency.

-*Reperto:* Alfonso Herrera (Ignacio de la Torre y Mier), Emiliano Zurita (Evaristo Rivas), Mabel Cadena (Amada Díaz).

-*Género cinematográfico:* cine biográfico, cine LGBT, cine histórico, drama.

-*Síntesis:* La trama transcurre en torno al fallido matrimonio entre Amada Díaz (hija de Porfirio Díaz) e Ignacio de la Torre y Mier, durante el periodo histórico conocido como “porfiriato”. La sociedad clandestina de homosexuales de la élite mexicana sufre terribles vejaciones después de ser descubierto el famoso “baile de los 41” en una redada, donde, se presume, se encontraba el yerno de Porfirio Díaz. Los encuentros amorosos entre Ignacio de la Torre y Mier y Evaristo Rivas dejarán al descubierto la homosexualidad de Ignacio ante su esposa, lo que concluirá en diversos conflictos conyugales.

---

<sup>1</sup> Maestro y candidato a doctor en Filosofía por la UNAM, casa de estudios donde es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Facultad de Derecho. Ha realizado estancias de formación e investigación en la Universidad de Borgoña, la Universitat de Barcelona, la Universidad de Salamanca, la Universidad de Córdoba (Argentina) y la Universidad del Valle (Colombia)

<sup>2</sup> Licenciado en Filosofía e historia de las Ideas por la UACM y miembro de diversos seminarios de investigación, como el Grupo de Investigación Transversal en Biopolítica UNAM/UACM (2017- presente) y el Seminario de pensamiento en español (UNAM). Ha publicado artículos relacionados con ontología e historia de la filosofía. Sus principales líneas de interés abarcan el desenvolvimiento y desarrollo de la metafísica de la antigua Grecia.

## Introducción

Aunque no lo parezca, la Redada “inventa” la homosexualidad en México  
Carlos Monsiváis, *Letras Libres*, 2002

El suceso conocido popularmente como “el baile de los 41” ha vuelto a llamar la atención por la producción de la cinta homónima, la cual retrata dicho acontecimiento a partir de la supuesta relación fallida entre Ignacio de la Torre y Mier y su esposa Amada, hija de Porfirio Díaz. El largometraje, dirigido por David Pablos (Centro de Capacitación Cinematográfica), aborda la historia de los cónyuges y los múltiples conflictos que enfrentan, pues Ignacio de la Torre y Mier es homosexual, aparentemente atrapado en un matrimonio arreglado desde el inicio. El tema de fondo del filme, que es el baile de los 41, ha sido revisado ya por cronistas como Salvador Novo y escritores como Carlos Monsiváis, quienes, a propósito de este, realizaron interesantes relatos de la vida oculta y de los festejos clandestinos de los homosexuales durante la primera mitad del siglo XX en México; durante lo que, históricamente, es conocido como el porfiriato (1876-1911).

Sin detenernos en detalles históricos sobre este periodo, diremos que, a grandes rasgos, fue una época caracterizada por el progreso económico y por la introducción de la idea de modernidad y la paulatina urbanización del espacio público en un sistema autoritario (Escalante et al., 2013). En este contexto sucede el llamado “baile de los 41”, una fiesta clandestina donde, según la prensa de la época, se reunieron varones del alto estrato social del país, incluso funcionarios públicos cuyos nombres quedaron en el anonimato para siempre, entre ellos, se dice, el yerno de Porfirio Díaz. La relevancia histórica de dicho suceso proviene de que hay escasa información sobre las prácticas homosexuales en México antes de esta noticia, puesto que ni siquiera eran nombrados como tal: lo que no se enuncia, no existe. Así, se comprende que el baile de los 41 fue un parteaguas en la historia de nuestro país, pues, este sector de la población atrajo la atención pública, y la prensa agotó la historia en relatos de lo acontecido y emitió juicios en contra de tales prácticas (conservadores y liberales por igual).

### I. El baile de los 41: visibilidad y oprobio del homosexual en la sociedad porfiriana

Como epígrafe del presente trabajo hemos elegido una frase de Carlos Monsiváis, de un artículo publicado en 2002 para *Letras Libres*, donde el autor reconoce que la redada en el baile de los 41 “inventó” la homosexualidad en México. ¿Qué quiere decir esto? En principio, el término “homosexual” fue acuñado por la comunidad de médicos y científicos desde la segunda mitad del siglo XIX, tal como señala Mílada Bazant: “En este país [México] nació, en 1869, el término homosexual y aquí también se empezó a hablar de la homosexualidad como enfermedad congénita, ya no como vicio” (Bazant, 2005). Pero no fue sino décadas más tarde que dicho término captó el interés del público general y no especializado en temas médicos, a partir de lo acontecido en la casa con número 4 en la calle de la Paz, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, lugar donde se llevó a cabo el ya nombrado baile de los 41 (Barrón, 2010, p. 49); Monsiváis dice que la redada, cuya intención fue dismantelar la fiesta y arrestar a los involucrados,

“inventó” la homosexualidad en nuestro país. Lo cual no es un detalle menor, pues ello significa que previo a dicho acontecimiento muy poco se había escrito al respecto que no fuese de carácter médico. Sólo se sabe de *Chucho el Ninfo* (1871), novela escrita por José Tomás de Cuéllar donde se infiere que el personaje central es homosexual por la descripción que concuerda con la caracterización popular de lo que en la época se conocía como “pollos” o “lagartijos”: dandis de la burguesía mexicana cuyo comportamiento, refinado y apegado a lo femenino, ponía en cuestión su virilidad ante la sociedad (Gutiérrez, 2014, p. 89).

Según describe Bazant, posterior a las notas de la prensa sobre el baile de los 41, se escribió una novela de carácter moralista que trataba el tema de la homosexualidad en México:

[...] el baile de los 41 no provocó que algún estudioso de esa época profundizara sobre el asunto. Es posible que nadie se atreviera. Sólo incitó a que, en 1906, se publicara una novela ‘crítico-social’, *Los cuarenta y uno* (Castrejón, 1906), sin valor literario, a mi juicio, pero llena de detalles chuscos acerca de la vestimenta y maquillaje de los ‘jotos’; de la decoración del salón en donde se llevó a cabo el evento, de los apodos, etc. (2005, p. 16).

Lo que nos permite comprender que, en definitiva, el baile de los 41 visibilizó el tema de la homosexualidad en nuestro país, a lo que contribuyeron las notas de la prensa en distintos periódicos como *La Tribuna*, *El Universal*, *El hijo del Ahuizote*, *El Imparcial*, *El popular*, *La Patria*, etc., donde se relata lo acontecido la noche del sábado 19 de noviembre de 1901.<sup>3</sup> Como escueta descripción, y de acuerdo con la información de dichos medios de comunicación, diremos que al baile asistieron 42 personas, sin contar a la banda de música y a la portera de la casa; no obstante, la lista se habría reducido a 41, pues, según relata Bazant, la asistencia de Ignacio de la Torre y Mier fue eliminada de la lista oficial a petición del mismo Porfirio Díaz (2005). Tal como indica León G. Gutiérrez, de acuerdo con las noticias de los periódicos arriba mencionados, la mitad de los hombres asistentes usaban vestidos ampones, pelucas rizadas, y demás parafernalia femenina en boga en aquella época, también maquillaje y afeites; la otra mitad, portaba traje y vestimenta masculina, algo, como vemos recreado con gran detalle en la cinta dirigida por Pablos. Cuando llegó la policía, con el pretexto de terminar con la fiesta, pues no había autorización para la misma, se percataron inmediatamente de esto, y el escándalo por el descubrimiento de este baile clandestino fue tal que los rumores empezaron a correr por toda la capital acerca de quiénes eran los 41: “Según las notas de los periódicos, varios de ellos eran ‘pollos’ conocidos que acostumbraban a pasear en el bulevar de Plateros y eran hijos de buenas familias, es decir, pertenecientes a la aristocracia” (Gutiérrez, 2014, p. 85). Nunca se supo exactamente quiénes fueron esos personajes de la burguesía involucrados en el baile, pero lo que aquí llama nuestra atención es el revuelo que causó la noticia.

Al interior de la sociedad porfiriana era evidente la separación entre las clases alta y baja, el abismo y la desigualdad social eran entonces bastante marcados como

---

<sup>3</sup> No existe un consenso general sobre la fecha exacta del baile, pues mientras que algunos medios afirman que sucedió la noche del 19 de noviembre, otros apuntan al día siguiente. Lo cual se debe, probablemente, a que los involucrados en el baile eran personajes importantes en la escena política de entonces, lo que llevó a los editores a modificar constantemente la información.

para pasar por alto que, detrás de este orden social, operaban las ideas de progreso económico en relación con los medios de producción capitalista, lo que dejaba al margen a la mayor parte de la población. Lamentablemente, no existe, hasta donde sabemos, registro del modo de vida de los individuos homosexuales de la clase baja, salvo algunos relatos dispersos sobre lo que pasaba en las cárceles de entonces con los “alcahuetes” o prostitutas. Por ello, resulta necesario que nuestro acercamiento al contexto histórico se dé por medio del análisis de la clase burguesa, particularmente, a través de lo acontecido en el baile de los 41. Según Barrón Gavito, la familia era el núcleo de la sociedad porfiriana, una familia tradicional compuesta por padre, madre e hijos, cuestión también retratada por la película:

Esta exaltación del papel de la familia tenía un especial interés para el gobierno de Díaz, puesto que veía en ella el mecanismo a través del cual se podía viciar la sociedad; por ello puso especial énfasis en la educación de la mujer, ya que ella empezaría a desempeñar no sólo el papel tradicional de inculcar a los hijos (varones) los valores morales sobre lo bueno y lo malo, sino también los nuevos valores laicos sobre la masculinidad. (2010, p. 59)

Así pues, obviando el discurso en contra de la homosexualidad de la Iglesia, es posible observar que los intereses del gobierno de Porfirio Díaz velaban por conservar a la familia como célula de la sociedad, en especial porque sólo los hombres de bien, los padres de familia e hijos, con firmes valores morales podían representar el ideal masculino al interior de una sociedad de individuos productivos. Por lo tanto, sólo existía una vía para hacer legítimo este orden social, y cuando el discurso religioso dejó de ser suficiente se recurrió entonces a la “normalizante” medicina psiquiátrica. Los homosexuales eran considerados ya no como personas viciosas, sino como enfermos a los que se tenía que tratar para “reformular”. En otras palabras, “[...] las corrientes psiquiátricas y psicométricas, al servicio del Estado porfirista, asumieron el papel de definir al desviado a partir de lo que los referentes culturales que se tenían de enfermedad y locura” (Barrón, 2010, p. 61). Motivo suficiente para que el individuo homosexual fuese repudiado por la sociedad en general, aunque al parecer no había impedimento legal para ésta, lo que explica la burla y el oprobio que sufrieron los 41 hombres por parte de la prensa y, posteriormente, en los trabajos forzados a los que algunos fueron enviados para ser “curados”.

Sin embargo, si observamos el hecho a varias décadas de distancia, podemos afirmar, según lo visto, que el baile de los 41 visibilizó en México un tema tabú hasta hace apenas unos años, pues nunca en la historia del país se había enunciado la existencia de los homosexuales como un sector de la población. Y aunque fuese de manera negativa, el simple hecho de haber sido noticia titular en los periódicos de la época otorgó a este acontecimiento la relevancia suficiente para no sólo ser estudiado en las siguientes décadas, sino también llevado a la pantalla grande, pues como afirma Barrón Gavito: “[...] la realidad sólo existe en función de lo que la hace visible. En este caso un medio comunicativo que produce representaciones sobre la realidad” (2010, p. 16).

## II. El cine como registro de las masculinidades otras: El baile de los 41 (2020)

El único registro gráfico que se tiene sobre el baile de los 41 son unos grabados, que ilustraron la nota de lo acontecido para la prensa: “En una serie de (por lo menos) diez grabados, José Guadalupe Posada fija la imagen popular del acontecimiento, una fiesta de “fenómenos”, de caballeros burdamente vestidos, con todo y bigote y patillas, que se entreveran con homosexuales de clase baja, en su danza feliz hacia el repudio de familias y medio social” (Monsiváis, 2008, p. 22). Se trata, como describe Monsiváis, de una caricatura cuya función no era la de apoyo visual para la noticia, sino, también, la de ridiculizar a los involucrados en el suceso. En el grabado se aprecia a los individuos en el supuesto baile, unos usando vestidos ampones y pelucas (al mismo tiempo que llevan el bigote característico de la época), mientras que otros conservan el traje y la apariencia masculinas; el esbelto talle de los que traen vestido contrasta con los rasgos masculinos exagerados hasta lo grotesco, y se puede observar que los brazos y pies de los personajes son esqueletos. Así pues, el reto al momento de llevar esta historia al celuloide fue enorme, en términos visuales, pero, al mismo tiempo, David Pablos (*La vida después*, 2013; *Las elegidas*, 2015) director de esta cinta, tuvo la licencia creativa de imaginar los posibles escenarios detrás del acontecimiento histórico. La trama de la película discurre en torno al matrimonio fallido entre Ignacio de la Torre y Mier (Alfonso Herrera) y Amada Díaz (Mabel Cadena). El yerno de Porfirio Díaz, quien además inicia un romance con Evaristo Rivas (Emiliano Zurita), se convierte en uno de los asistentes al baile; será el infame 42 que fue eliminado a petición del presidente mismo de las notas de la prensa. Pablos, en conjunto con Monika Revilla (guionista),<sup>4</sup> se da a la tarea de ofrecer al público una historia que retrata lo que pudo haber acontecido antes, durante y después de aquella noche del mes de noviembre en el número 4 de la calle de la Paz.

Como ya dijimos, la cinta inicia con la vida marital de los cónyuges. Pablos y Revilla se interesaron en proyectar las desazones de Ignacio de la Torre, que oculta su homosexualidad por ser una cuestión innombrable para la época, como se ha explicado. Por supuesto que este tema rebasa las recreaciones de época en el cine mexicano. Según palabras del crítico de cine Carlos Bonfil: “Una recreación de época relacionada con el porfirismo sólo podía derivar en una rancia evocación nostálgica o en una rutinaria exposición de agravios, pero en ningún caso favorecer el protagonismo de una minoría sexual estigmatizada” (Bonfil, 2020). Por lo tanto, podemos inferir que, posiblemente por primera vez, la historia de esas minorías es proyectada al público mexicano, a partir de la ficción detrás de la vida del porfiriano Ignacio de la Torre. Lo que no significa que, necesariamente, se trate al personaje como a una especie de héroe, pues también la cinta refleja la misoginia y el maltrato hacia su esposa Amada, “víctima” de este matrimonio arreglado por motivos políticos. De acuerdo con la crítica de Bonfil, la trama ficticia es propicia para la libertad creativa en cuanto a los diálogos de los personajes, que se convierten en el hilo conductor del tema de fondo (que es el baile de los 41) que, a héroes o villanos, como es costumbre en el cine de época, pues el único villano, en todo caso, son los estereotipos sociales de aquel entonces, de la cual resultan agravados tanto Ignacio como Amada y los asistentes al baile. Acerca de lo cual Bonfil dice:

---

<sup>4</sup> Guionista en las series *Juana Inés* y *La casa de las flores* (Netflix).

El desafío al optar por este tipo de ficción en una recreación histórica, por lo demás meticulosa y pulcra, era poder cortar de tajo con una tradición de acartonamiento estético que pesa sobre las narrativas de época en el cine mexicano y con las rutinas de melodrama muy acordes con el lenguaje de la telenovela (2020).

Debe destacarse el tratamiento estético que se da a la historia, que utiliza algo de la caricatura hecha por José Guadalupe Posada, pero que, al mismo tiempo, dignifica a los personajes haciendo de ellos y sus espacios algo bello, en un sentido homoerótico, lejano a lo que Posadas ridiculizó en sus grabados con aquellos rostros bigotones y grotescos. Los escenarios para la filmación no podían ser en otro lugar que no fuese la arquitectura “afrancesada” muy *ad hoc* al contexto histórico en el que se desarrollaron los hechos; pero, también, se utilizó la Casa Rivas Mercado (Huerta, 2020), en la colonia Guerrero, que por primera vez admitió el rodaje de una película en su interior,<sup>5</sup> pues la casa es en realidad un museo: ambiente perfecto para el matrimonio de dos personajes acomodados de la clase alta en el porfiriato. Pero a pesar del gran cuidado en la reconstrucción de una época, es claro que la intención de Pablos fue brindar un registro visual del baile de los 41 para el presente. Un presente que no se salva de cometer los mismos errores del pasado en cuanto a la homofobia y el rechazo hacia la comunidad LGBTI+, mientras que, simultáneamente, trastoca subjetividades por medio de la pulcritud en la estética de la cinta, pues como dice Bonfil: “Esa manera de entender mejor el presente a partir del pasado es una veta narrativa poco explorada en el cine mexicano” (2020).

Por otro lado, la cinta introduce el tema de la variedad en cuanto a las masculinidades, pues los personajes homosexuales del baile son muy diferentes entre sí, lo que sale del cliché de pensar que las preferencias sexuales definen la personalidad del individuo. Esto es dicho en voz del propio director en entrevista para *Sin Embargo* (portal web de noticias):

Para mí era importante mostrar un grupo fraterno y unido lejos de las caricaturas y los estereotipos. Creo que visualizarlos con esa dignidad era una de las razones fundamentales para hacer la película y hablar sobre la afectividad masculina, más allá de la cuestión sexual, era mostrar todo tipo de relaciones y todo tipo de masculinidades (Ruvalcaba, 2020).

Lo que nos demuestra que es posible abordar el tema de la homosexualidad en el cine a la vez que se proyectan nuevas formas de ser, de entender la masculinidad y, por supuesto, de ser resilientes ante la adversidad. No obstante, el hecho de que la historia de fondo sea el baile de los 41 no fue obstáculo para Pablos y Revilla a la hora de tocar también el tema de la mujer, lo cual es representado en el papel de Amada, hija<sup>6</sup> de Porfirio Díaz que es también afectada de manera directa por los desplantes de su esposo por conveniencia. En palabras de Pablos:

<sup>5</sup> Algunas escenas también fueron grabadas en la ciudad de Guadalajara, Jalisco.

<sup>6</sup> Se conoce muy poco sobre Amada Díaz; no obstante, es bien sabido que fue primero hija bastarda (no reconocida como resultado del matrimonio) de Porfirio Díaz y, después, ésta recibió su apellido cuando su padre contrajo matrimonio con Carmen Romero Rubio.

El personaje de Amada cuestiona ese contexto. Por un lado, es la hija bastarda de Porfirio Díaz, por lo que está fuera de esa elite, y al ser también hija de una soldadera indígena ya carga con un estigma. Además, se ve imposibilitada por todos los medios de realizarse para lo que era la concepción de una mujer en esa época (Ruvalcaba, 2020).

La intención de Pablos era también proyectar la personalidad de Amada no sólo como una mujer sumisa o como personaje secundario, sino como protagonista, con un desarrollo propio, en el triángulo amoroso que involucra a Evaristo Rivas (Emiliano Zurita), supuesto amante de Ignacio de la Torre y Mier.

La cinta *El baile de los 41*, es el primer registro cinematográfico sobre el suceso, está fuera del ámbito de lo periodístico, y es ejecutada con una preocupación estética por el detalle de la ambientación de época, bajo la cuidada fotografía de Carolina Costa. Pero también busca ofrecer un panorama novedoso sobre las relaciones discursivas que atraviesan las subjetividades del individuo homosexual en el pasado y en el presente a partir de lo relatado en el largometraje. Es una película sobre el pasado, pero que nos permite dimensionar el contexto actual de la comunidad LGBTI+, e incluso de las mujeres, por medio del escarnio sufrido por aquellos personajes anónimos, íntimos practicantes del *amor socrático*.<sup>7</sup>

### Para concluir

*El baile de los 41* se encuentra en una posición privilegiada frente a la larga lista de filmes que han representado la diversidad de las masculinidades y la homosexualidad en nuestro país. Se trata, como hemos dicho, de una reconstrucción histórica que busca al mismo tiempo incidir en nuestro presente. La producción cuidada, la belleza de sus protagonistas, la estética fotográfica abona a un contexto actual en el que la diversidad sexual gana territorio y en donde se cuestionan cada vez más los roles y estereotipos de lo masculino y lo femenino.

Una crítica posible a la película, a pesar de todas sus virtudes, es que la historia no parece trascender una reconstrucción estética de un proceso histórico hacia una posición que profundice en las transformaciones sociales y en los nuevos equilibrios de la justicia hacia ciertos grupos marginados. Si bien las secuencias finales sugieren algunas tesis, éstas no logran trascender el mensaje estético de la película. Por supuesto que no se trata de contar una nueva historia de “buenos” y “malos”, pero tal vez un mensaje más claro podría contribuir a la construcción de una sociedad más abierta a la diversidad.

---

<sup>7</sup> Frase dicha por uno de los personajes, la cual hace alusión (irónicamente) a la preferencia homosexual de los presentes en el baile.

## Bibliografía:

- Barrón Gavito, Miguel Ángel (2010). “El baile de los 41: la representación de lo afeminado en la prensa porfiriana”, en *Historia y Grafía*, núm. 34. México D.F., Universidad Iberoamericana.
- Bazant, Milada (2005). “Crónica de un baile clandestino”, en *Documentos de Investigación*, núm. 97. Toluca, Estado de México, El Colegio Mexiquense A.C.
- Bonfil, Carlos (2020). “El baile de los 41”, en *La Jornada*, 29 de noviembre de 2020. Recuperado de: [<https://www.jornada.com.mx/2020/11/29/opinion/a08a1esp>]. En línea.
- Escalante, Pablo G., et al. (2013). *Nueva historia mínima de México*, México D.F.: El Colegio de México.
- Guillermo Gutiérrez, León (2014). “Homosexualidad en México a finales del siglo XIX”, en *Signos Literarios*, núm. 19., enero-junio, México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 77-103.
- Huerta Ortiz, César (2020). “Llevan al cine la noche del deseo masculino”, en *El Universal*, 2 de febrero de 2020. Recuperado de: [<https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/cine/llevan-al-cine-la-noche-del-deseo-masculino>]. En línea.
- Monsiváis, Carlos (2008). “El mundo soslayado”, en *La estatua de sal*, de Salvador Novo, prólogo de Carlos Monsiváis, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_ (2002). “Los 41 y la gran redada”, en *Letras Libres*, año 4, núm. 40, México D.F.: Editorial Clío.
- Ruvalcaba, Mónica (2020). “El baile de los 41: la historia de amor entre dos hombres en donde el villano es la sociedad”, en *Sin Embargo MX*, 14 de noviembre de 2020. Recuperado de: [<https://www.sinembargo.mx/14-11-2020/3893554>]. En línea.



*Otras formas de ser. Masculinidades diversas  
en el cine mexicano contemporáneo*  
editado por la Asociación Interdisciplinaria para  
el Estudio de la Historia de México, A.C.,  
se terminó de imprimir en Abril de 2022,  
en los talleres de Litográfica Ingramex, S. A. de C. V.,  
(Centeno, 162-1, Granjas Esmeralda),  
en Iztapalapa, C. P. 09810, Ciudad de México, México.

Se tiraron 50 ejemplares.  
Diseño editorial (2022) por Brenda Laguna

**ISBN: 978-607-99719-1-5**

*Otras formas de ser. Masculinidades diversas en el cine mexicano contemporáneo* reúne el análisis interdisciplinario de varios de los filmes más trascendentes de los últimos 50 años en lo que se refiere a la representación de masculinidades, el cuestionamiento de la heterosexualidad y la búsqueda de la libertad identitaria masculina. En estas páginas la Manuela de Arturo Ripstein, *Los Marcados* de Alberto Mariscal, don Ru de *El callejón de los milagros*, Julio y Tenoch de *Y tu mamá también* se unen a numerosos personajes que se han atrevido a escapar del enorme closet de doña Herlinda. Todo esto en un recorrido fílmico que inicia en 1971 y concluye en 2020.

Ante todo, este proyecto editorial tiene como objetivo generar una serie de reflexiones en torno a la representación de las masculinidades diversas en la industria fílmica contemporánea. Pudiendo identificar que, día a día, la apertura permite la llegada a la gran pantalla de aquellas voces ignoradas, marginadas o silenciadas en el pasado. Una apertura que ha dado pie a interesantes y novedosas propuestas mexicanas pertenecientes a diversos géneros cinematográficos y que, en varios casos, han alcanzado reconocimiento internacional por su valía y contenido.