



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

*DISCURSOS HETERONORMATIVOS EN EL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO*

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:  
MARIO ALBERTO LUGO BONILLAS

TUTOR  
DOCTOR VICENTE CASTELLANOS CERDA  
UAM CUAJIMALPA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por su apoyo en este proyecto de investigación.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por la formación que me ha brindado.

A mi tutor, Doctor Vicente Castellanos Cerda por su paciencia y constante motivación.

A la Doctora Aimée Vega Montiel, Doctora Verónica Mongradón García, Doctora Elvira Hernández Carballido y Doctor Rodrigo Martínez Martínez, por formar parte del jurado revisor de este proyecto y enriquecerlo con sus observaciones.

A mi familia, por todo.

A mis compañeros y compañeras de clase.

## Índice

<b>Capítulo 1. A modo de advertencia</b> .....	<b>5-31</b>
1. Temas que elegimos o temas que nos eligen .....	5-9
2. Huele a sexo.....	9-12
3. El cine como un saber-poder.....	12-13
4. Marcas del Régimen.....	14-26
Marcas Sociales .....	14-18
Marcas filmicas.....	19-26
5. ¿Cómo evitar las trampas?.....	26-27
6. La receta .....	27-31
7. La última advertencia .....	31
<b>Capítulo 2.- Técnicas de normalización en <i>No sé si cortarme las venas o dejármelas largas (O el capítulo de la homofobia)</i></b> .....	<b>32-56</b>
1. A modo de advertencias .....	32-36
Cierta manera de hablar .....	32-34
Multiplicación de discursos .....	34-36
2. Consideraciones teóricas .....	36-46
¿Quién es normal en un mundo de raritos?.....	36-38
Entre la vigilancia mutua y la arquitectura sexuales .....	38-40
Técnicas de normalización .....	40-46
3. ¿Y dónde queda el cine?: Propuesta metodológica .....	47-48
4. Análisis .....	49-55
Moscas en la Casa .....	49
Hallazgos .....	50-55
5. Conclusiones .....	55-56
<b>Capítulo 3.- <i>La otra familia: una historia de inclusión por exclusión</i></b> .....	<b>57-73</b>
1. Verdades metiches.....	57-61
Una clara postura política.....	58-59
Los saberes sobre la familia.....	59-61
2. Análisis .....	61-70
Cuatro modelos.....	62-70

3. Conclusiones .....	70-73
<b>Capítulo 4.- Una lesbiana no es una mujer. La construcción de la sexualidad en</b>	
<b><i>Niñas Mal</i> .....</b>	<b>74-98</b>
1. De consideraciones teóricas y existenciales .....	74-87
Aclaración del autor .....	74-76
Las niñas malas de verdad .....	76-77
Sobre las lesbianas.....	77-80
La figura Excéntrica .....	80-82
Una mujer tampoco es una mujer.....	82-85
Emociones que construyen cuerpos .....	86-87
2. Un método escurridizo para un sujeto escurridizo.....	87-89
3. Análisis .....	89-98
Niñas Mal o Niñas Bien.....	89-90
Discursos y poderes .....	90-92
La construcción de la lesbiana amorosa.....	92-96
De Macarena a Macorina.....	96-98
4. Conclusiones .....	98
<b>Conclusiones .....</b>	<b>99-106</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>107-113</b>

*“Las películas proyectadas en el cine o consumidas por la televisión son simplemente el producto final de procesos económicos, tecnológicos, sociológicos, psíquicos y semióticos”*  
Warren Buckland (2002)

## Capítulo 1

### A modo de advertencia

#### 1. Temas que elegimos o temas que nos eligen

El cine y la sexualidad son dos temas polémicos, quizá como cualquiera, pero no cómo cualquiera. El primero ha sido objeto de discusiones ontológicas que en ocasiones han cuestionado su calidad artística<sup>1</sup> (¿eso es arte?) y en otras lo han posicionado como un peligroso recurso de propaganda política (como ejemplo la Nacionalsocialista). El segundo, por su parte, ha sido movilizadado por todos y todas, y en todos los lugares, lo que ha producido verdades metiches que se creen con la autoridad (y la tienen) de escabullirse hasta en los poros más diminutos de la piel para establecer un hermético *régimen sexual*.

Pero son apasionantes. Prueba de ello es la amplísima producción teórica que se ha hecho sobre ambos en los últimos 100 y quizá 40 años, respectivamente; esto resulta trascendental porque el cine tiene apenas poco más de un siglo de haber sido inventado<sup>2</sup>, mientras que los estudios sobre sexualidad dieron un giro importante a partir de la década de los setentas con el surgimiento del feminismo académico (y también por la llamada revolución sexual).

Si son tantas las opiniones que se han vertido en torno a estos temas, ¿queda algo por estudiar? ¿Sigue siendo importante su análisis? ¿Qué proyecto es lo

---

<sup>1</sup> En el caso del cine, desde sus inicios hubo una inquietud por definir lo que este medio representaba para el público. Autores como Bazin y Krakauer, intentaron crear teorías realistas ontológicas que explicaran los fines y los significados de las películas, mientras que otros como Eisenstein o Arheim se inclinaron por el formalismo (Casetti, 2005; Andrew, 1976).

<sup>2</sup> En el libro *Teorías del Cine*, Francesco Casetti explica que desde el surgimiento de las películas hasta alrededor de 1945, los teóricos cinematográficos estaban enfocados en la tarea de “fomentar el nuevo medio, subrayando sus posibilidades... resaltando sus resultados más sobresalientes para rescatarlo de la marginalidad en que se encontraba y hacer de él un objeto completamente digno de respeto” (2005) y afirma que fue alrededor de la década de los setentas cuando apareció un gran número de publicaciones, antologías y colecciones de estudios relacionados con las teorías cinematográficas.

suficientemente atractivo para tomar el riesgo de sumergirse en un mundo de conceptos, enfrentamientos, saberes y poderes que no parecen acabar?

Es difícil explicar el proceso de selección de un tema de investigación, particularmente cuando parece que ya todo se ha dicho, e incluso que todo se ha hecho. En ocasiones las ideas surgen por compromisos sociales, retos personales o experiencias que nos han acompañado a lo largo de nuestra vida académica; sin embargo, en otros casos, parece que son los temas mismos los que nos eligen, los que tienen el control desde un inicio; los que nos seducen hasta que terminamos cediendo.

En el caso particular de este trabajo, creo que todo comenzó como un fenómeno de curiosidad científica-interés personal que puedo explicar con mayor facilidad al recurrir al *Punctum*, un concepto propuesto por Roland Barthes en *La Cámara Lúcida* (1989) que alcanza su definición en contraste con el *Studium*<sup>3</sup>. Esta última noción se refiere al interés quizá académico, quizá general, que puede generar en una persona una obra de arte (fotografía, película, pintura), mientras que el primero, y el que más me interesa explicar, consiste en aquella sensación inquietante, a veces misteriosa producida por un objeto que “sale de la escena como una flecha y viene a punzarme” (1989, p.58).

Creo que esta idea de Barthes me permite comprender las elecciones temáticas, bibliográficas, teóricas y metodológicas que todavía hasta el último día de redacción he realizado para construir este trabajo. Hay *un algo* en las películas que decidí analizar, en los temas que escogí y en el tratamiento que les he dado, que parece haber llegado como la develación del fuego que Prometeo hizo ante la humanidad, una sensación que no advertí del todo en un inicio pero que se asemeja a un vacío, una punzada, un zumbido o quizá un silencio. Es hasta este preciso momento que el *Punctum* y el *Studium* me permiten reflexionar y entender cómo surgieron los cimientos de este proyecto de investigación.

A esta curiosidad científica-interés personal se suma una inquietud quizá política, quizá activista, quizá vindicativa, quizá justiciera, quizá humanista, quizá optimista, quizá ingenua. Una inquietud por colaborar con la agenda de académicos/as, grupos

---

<sup>3</sup> Agradezco la discusión en el curso de análisis cinematográfico del Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, dirigido por el doctor Vicente Castellanos Cerda, donde surgió la idea de utilizar estos conceptos de Roland Barthes, así como gran parte de las propuestas de este trabajo de investigación.

civiles y la sociedad en general, para crear espacios de mayor igualdad y respeto para quienes son, y somos, diferentes (porque todos y todas lo somos en unos aspectos o en otros. O en todos).

Estoy consciente de la importancia que desempeñan estos tópicos en los ámbitos políticos y no sólo académicos de la sociedad actual. Primero, porque las películas son productos culturales de alto consumo en el país, así como lo demuestran las estadísticas de la Encuesta Nacional de Evaluación del Cine Mexicano (IMCINE, 2010), según la cual, cerca de un 75% de los mexicanos ve al menos una película por semana.

En sintonía con el teórico Warren Buckland podemos decir que “no hay otra cosa que provoque sentimientos tan intensos; no hay nada que involucre a la gente tan directa y tangiblemente con el mundo que está afuera y la vida de los otros” como el cine (2002, p. 2).

En lo que respecta a las prácticas sexuales no convencionales, disidentes o no heteronormadas<sup>4</sup>, hay evidencias estadísticas del control y prejuicio que sufren actualmente, pues de acuerdo a la Encuesta Nacional sobre Discriminación en México 2010 (Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, 2011), alrededor del 40% de los mexicanos y las mexicanas no aceptarían vivir con una persona lesbiana, homosexual o bisexual en su hogar, mientras que cerca de un 30% considera que es “muy malo” que existan expresiones de sexualidad diferentes a la convencional.

Por otra parte, la asociación Letra S, Sida, Cultura y Vida Cotidiana (2016) ha identificado 1,310 asesinatos por homofobia en un periodo de 20 años en México (1995-2015). El trabajo de investigación se basó en un análisis de medios de comunicación que publicaron notas sobre *crímenes de odio*, por lo que la información es sólo un rastro del panorama real que viven las personas que practican su sexualidad en la periferia.

Bajo estas premisas surge la idea de analizar lo que llamo discursos heteronormativos del cine mexicano contemporáneo, un estudio que parte de la idea central Foucaultiana (1998) de que existen relaciones de poder y saber que provienen

---

<sup>4</sup> A lo largo de este trabajo hablaremos de sexualidades disidentes, periféricas, no heteronormadas, no convencionales para referirnos a aquellas prácticas que se alejan de la convención y que comúnmente en los movimientos pro derechos se conocen como Lesbiana, Gay, Bisexual, Transexual, Intersexual, Transexual, Pansexual, etcétera.



de todas partes y producen una especie de régimen de sexualidad<sup>5</sup>, que más que censurar, motiva y seduce a una excesiva e incesante discusión.

Es ese sistema el que también, de alguna manera, ha puesto los límites de agencia política, académica y social a este proyecto de investigación, pues como lo afirman Judith Butler (1990) y el teórico francés, cualquier conocimiento que generamos proviene de ese mismo régimen de sexualidad en el que nos encontramos inmersos/as y, por ende, corre el riesgo de reforzarlo y reproducirlo. Sin embargo, Foucault afirma que en esas relaciones de poder y saber también encontraremos verdaderas oportunidades de resistencia. Confío en esto último para producir un trabajo original y propositivo que pueda llevar la discusión a lugares poco transitados, sobre todo en México o incluso América Latina.

El objetivo general entonces será analizar de qué forma los discursos de las películas mexicanas contemporáneas se encuentran atravesados por estrategias de poder y saber que vigilan, controlan y estigmatizan la sexualidad y sus formas de expresión.

El proyecto de investigación dará respuesta a las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las estrategias discursivas que utilizan las películas mexicanas contemporáneas para vigilar, controlar y estigmatizar la sexualidad?, ¿Qué estrategias se emplean para rechazar, excluir y prohibir ciertos discursos en las películas mexicanas contemporáneas?, ¿De qué manera la sexualidad funciona como modo de especificación del individuo?, ¿Qué identidades o prácticas sexuales se aceptan y cuáles se rechazan?, ¿Cómo se enmascara el poder que atraviesa los cuerpos y la sexualidad en las películas analizadas?

El dispositivo-régimen de la sexualidad ha utilizado la pedagogía, la familia y los discursos científicos para definir las prácticas sexuales no convencionales, por lo que es importante responder, a través del análisis fílmico, qué papel juega el mecanismo pedagógico en el control, vigilancia y estigmatización de la sexualidad, ¿De qué forma se utiliza el discurso médico-científico para patologizar las prácticas sexuales no

---

<sup>5</sup> Por régimen-dispositivo de sexualidad me refiero a la concepción foucaultiana de que existen relaciones de poderes y saberes que producen una verdad sobre el sexo y la imponen a la sociedad. La idea no es que hay un ente todopoderoso que controla a los demás, sino que el poder emana de todas partes, incluso desde los puntos que parecerían más insignificantes.

convencionales?, ¿qué alcances tiene la injuria o el discurso de odio en la construcción de cuerpos?

Por otra parte, tomando en cuenta la noción foucaultiana<sup>6</sup> de que puede haber estrategias contradictorias en un mismo punto nodal, será importante investigar de qué manera los discursos funcionan como efectos de resistencia, debilitamiento de los otros y refuerzo de ciertos términos.

El punto importante será saber en qué formas, a través de qué canales, deslizándose a lo largo de qué discursos llega el poder hasta las conductas más tenues y más individuales, qué caminos le permiten alcanzar las formas infrecuentes o apenas perceptibles del deseo, cómo infiltra y controla el placer cotidiano —todo ello con efectos que pueden ser de rechazo, de bloqueo, de descalificación, pero también de incitación, de intensificación, en suma: las "técnicas polimorfos del poder" (Foucault, 1998, p. 19).

Para responder a estas y otras inquietudes será necesario primero hacer recorrido teórico y metodológico por las producciones teóricas de Michel Foucault, Judith Butler, Eve Kosofsky Sedwick, Monique Wittig, Teresa De Lauretis, en el tema de la sexualidad disidente; y por Warren Buckland y David Bordwell en el caso del cine (entre otros y otras).

## 2. Huele a sexo

Hablar de sexo no es un privilegio, es una obligación. Parecería lo contrario, que vivimos en una sociedad que de repente (quizá desde los sesentas con la llamada revolución sexual) comienza a despertar de una larga e impenetrable censura y, por lo tanto, ha ganado el derecho a opinar. Pero la realidad-ficción<sup>7</sup> en la que vivimos es algo diferente, es como una especie de trampa escurridiza entre la censura y la libertad de expresión.

---

<sup>6</sup> "No existe el discurso del poder por un lado y enfrente, otro que se le oponga, los discursos son elementos o bloques tácticos en el campo de las relaciones de fuerza, puede haberlos diferentes e incluso contradictorios en el interior de la misma estrategia" (Foucault: 1998, p 60).

<sup>7</sup> Utilizo el término ficción en este apartado para desestabilizar un poco la realidad. Esto en línea con la postura de algunos teóricos Queer, que se oponen la naturalización del género-sexo-sexualidad.

Nadie para explicarlo mejor que Michel Foucault<sup>8</sup>. De acuerdo al teórico francés, en el campo de la sexualidad se ha establecido, a lo largo de la historia, un dispositivo-régimen que busca producir discursos verdaderos sobre la sexualidad (una *voluntad de saber*), así como formas de controlarla, vigilarla y estigmatizarla (1998).

Una de esas estrategias ha sido la hipótesis de la censura: la creencia de que antes, e incluso hoy, no se puede hablar de sexualidad porque algún ente todo poderoso lo impide. La realidad es que esta verdad de la prohibición se encarna en los cuerpos generando un fenómeno completamente contradictorio: la discusión. Lo que produce la censura no es el silencio, sino una multiplicidad de discursos que vienen de todas partes y, peor, que van a todas partes. La censura se convierte en un cosquilleo, una provocación a hablar de aquello que supuestamente está prohibido.

Esta es sin duda una de las técnicas más efectivas del dispositivo, y la prueba son los constantes diálogos académicos, científicos, psicoanalíticos, religiosos, escolares, amigables y familiares en torno al tema.

Este régimen de sexualidad se caracteriza también por la intervención de poderes y saberes que producen verdades (como la de la represión) que se imponen y se encarnan hasta en los cuerpos y los espacios más insignificantes. Lo importante de estas relaciones de poder y saber es que son múltiples y, por lo tanto, provienen de una infinidad de partes. En ese sentido Foucault afirma que “el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos están dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada” (1998, p. 55).

Pero por lo general creemos en otra narrativa, la de un ente soberano que domina todo y que es necesario derrocar o enfrentar, tal vez lo veamos en la figura de la *burguesía* de Marx, o en la *clase dominante* de Bourdieu. Esto también funciona como una estrategia del dispositivo, pues lo que provoca es una ceguera epistemológica y política que evita la detección de otros puntos nodales (escondidos) de poder y saber, que por muy pequeñitos que sean, intervienen en la generación de verdades y conocimientos.

---

<sup>8</sup> Y tan bueno es que grandes figuras de la teoría Queer y el feminismo han partido de sus nociones teóricas, como Judith Butler, Eve Kosofsky, Monique Wittig, David Halperin, entre otros.

En el caso de la sexualidad podríamos evidenciar estos puntos múltiples de poder en los discursos que se emiten desde diferentes trincheras en torno a sujetos no heterosexuales. Las instituciones (iglesias que aprueban ciertos matrimonios y descartan otros), escuelas (que hablan de la idoneidad de la sexualidad reproductiva), construcciones (que restringen el uso de los baños a ciertas identidades) y personas (que injurian a otros/as por ser transgresores/as) emiten una serie de ideas que en conjunto adquieren la apariencia de verdades naturales que crean-refuerzan-reproducen el dispositivo de la sexualidad.

El gran “pero” está en los espacios que quedan abiertos entre esas relaciones de poder y saber, pues, así como forman parte de una especie de política unitaria<sup>9</sup>, también ofrecen posibilidades de resistencia; es decir, al reproducir ciertas verdades legitimadas corren el riesgo de permitir la entrada a otras verdades no tan legitimadas.

En *Lenguaje, poder e identidad* (2004), Judith Butler propone una serie de ejemplos que de alguna forma demuestran que cualquier intención de control o estigmatización puede generar posibilidades de subversión. Tal es el caso de palabras como *maricón* y *marimacha*<sup>10</sup>, que en su momento eran utilizadas para insultar y que actualmente se han resignificado y convertido en una especie de identidad política, (aunque siguen manteniendo su potencial injurioso).

La autora explica que “la reevaluación de términos como ‘queer’ sugiere que el habla puede ser ‘devuelto’ al hablante de una forma diferente, que puede citarse contra sus propósitos originales y producir una inversión de sus efectos” (p.43).

Pero el régimen todavía es más tramposo, pues esas mismas estrategias de subversión u otras, pueden regresar el favor y convertirse en actos que, en lugar de desestabilizar el sistema, lo fortalezcan.

Una noción que bien puede explicar esta dificultad es la del *punto ficticio del sexo*, que Foucault (1998) utiliza para referirse a una situación estratégica que culpa de todo al sexo o explica todo a partir de él (cualquier cosa huele a sexo).

---

<sup>9</sup> Política unitaria o voluntarista del sexo es una noción que emplea Foucault para explicar cómo en ocasiones todos estos puntos nodales de poder parecen trabajar en un frente común, por ejemplo en este caso sería el desprecio hacia entes no heterosexualizados.

<sup>10</sup> En los desfiles que se realizan cada 28 de junio en México para conmemorar el Día Internacional del Orgullo Gay, los manifestantes corean porras que demuestran la resignificación de algunos vocablos, entre ellos se encuentran: “esos mirones también son maricones”, “esa muchacha también es marimacha”. Estos se pueden observar en el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=h9ouxjscFkE>

Aquí podemos mencionar el riesgo de las categorías identitarias que en ocasiones se naturalizan, o la confesión del clóset que se convierte en un acto “liberador”. Por ejemplo, son los mismos individuos subversivos/as que explican su forma de ser, pensar, incluso su sufrimiento, a partir de una ficción de la sexualidad, argumentando que por ser un sujeto no heteronormado/a son de tal o cual manera.

El ser gay o el ser potencialmente clasificable como gay en este sistema -es decir, el ser sexuado y generizado- es caer bajo los auspicios radicalmente superpuestos de un discurso universalizador de actos y relaciones y, al mismo tiempo, de un discurso minorizador de este tipo de personas (Kosofsky, 1998, p. 72)

Por eso hablar de sexo es una obligación. No estamos siendo subversivos al hacerlo, sino más bien formando y contribuyendo a mantener este “bonito” sistema que algunos llamarían represor, pero, como hemos demostrado, es más bien productor, generador de verdades metiches que se internan en el cuerpo y que en muchas ocasiones crean la ilusión de ser válvulas de escape cuando en realidad son todo lo contrario u otra cosa diferente. Pero esta realidad que parece tan negativa y tramposa, como ya comenté, también nos da la posibilidad de ser tramposos.

### **3. El cine como un saber-poder**

Cuando uno estudia cine, o lo analiza, parece inevitable volver a una discusión no acabada, la ontológica. Si bien es cierto que ya no hay un rudo enfrentamiento científico sobre los orígenes de la pantalla grande o su capacidad realista-formalista, todavía resulta necesario asumir una postura frente a los significados del cine y lo que se espera de este medio como tal, pues sólo de esta manera se puede seguir un camino específico para el proyecto de investigación.

Sería pues, complicado, hablar de películas sin haber explicado primero cuál es el papel que juegan en la sociedad, qué efectos tienen o no en los sujetos y qué estructuras las producen y reproducen.

En relación con lo anterior, me parece importante subrayar que no será la intención de esta tesis referirse al cine como un aparato todo poderoso que impone ideas de forma unilateral y unívoca sobre aspectos importantes para el régimen, sin embargo, la investigación sí tomará en cuenta que es UNO de los muchos puntos nodales de poder y saber que contribuyen con la reproducción de ciertos saberes<sup>11</sup>.

Por lo tanto, la clave para mi proyecto será dejar en claro que el cine de ficción (que es el que someteré a análisis) no es un reflejo fiel de la opresión sexual, sino una narrativa de las muchas que hay, pero una narrativa que, al encontrarse dentro del sistema, es imposible que diga algo sin decir algo que fortalezca a ese sistema.

La película que se proyecta en el cine o se consume en el televisor es simplemente el producto final de procesos económicos, tecnológicos, sociológicos, psíquicos y semióticos. La película no es problemática si ignoramos todos esos procesos y nos posicionamos como consumidores. Los estudiosos del cine son consumidores críticos porque también reflexionan sobre los procesos que llevaron a la existencia del film (Buckland, 2003, p.13)

Uno de los riesgos a los que se enfrenta este cine que *puede y sabe*, es a contribuir como una estrategia que estigmatice y controle expresiones sexuales. Como explica Judith Butler (2004) aun cuando la intención no sea agredir, sino más bien citar una agresión (hablar de ella, denunciarla), existe el peligro de otorgar mayor poder de interpelación al insulto, simplemente al mencionarlo (p. 138). En el caso de las películas, cuando el propósito es contar historias que denuncien la discriminación sexual o de género, existe el peligro de fortalecer esas acciones en lugar de destruirlas.

Estas nociones son analizadas con detalle en los próximos capítulos, pero he considerado necesario retomarlas con anticipación para explicar la importancia que tiene el discurso cinematográfico en el mantenimiento-desestabilización del régimen sexual y por lo tanto en nuestro proyecto de estudio.

---

<sup>11</sup> Para comprender este punto podemos recurrir también a las tecnologías de género de De Lauretis (1989): “La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género” (p. 25).

#### 4. Marcas del régimen

¿Cómo hablar de algo que siempre ha estado ahí? ¿Qué se puede decir de un tema que ha generado ya tantos discursos? ¿Es posible asir y develar el régimen de sexualidad por completo?

Creo que la respuesta a esta última pregunta se puede obtener del argumento foucaultiano de que es importante trabajar con las estrategias y los efectos que producen para de alguna manera comprender, o al menos evidenciar, el dispositivo de la sexualidad en el que nos encontramos inmersos e inmersas.

Por eso resulta difícil hablar de un contexto social, político, cinematográfico o incluso académico sobre sexualidad. Probablemente tendríamos que retomar episodios tan antiguos como la cultura griega y perdernos un poco en las características de la sociedad Victoriana, sin embargo, eso no dejará en claro lo que está ocurriendo en la actualidad.

No creo que con el presente apartado pueda explicar del todo lo que ha significado el régimen-dispositivo actual, pero tal vez sea viable trazar un esbozo y encontrar marcas (quizá efectos) que han sido importantes en el tema particular que me interesa para esta tesis: el de las prácticas sexuales no heteronormativas, disidentes, no convencionales, periféricas.

#### **Marcas sociales**

La historia de las prácticas sexuales no heteronormativas en nuestro país, si es que se le puede llamar historia, nos retoma al episodio ocurrido en 1901, cuando el escándalo producido por la llamada *redada de los 41* fue motivo de publicaciones periodísticas y culturales que llegaron a crear un mito que prevalece hasta nuestros días.

El 17 de noviembre de 1901 la policía de la Ciudad de México hace una redada en una casa de la calle de la Paz, donde un grupo de jóvenes homosexuales realizaba una fiesta privada en la que la mitad de ellos iba vestido de mujer. Como castigo, los participantes son enviados a Yucatán para servir como cocineros, peones y lavaderos en uno de los batallones del ejército que peleaba

contra los indios mayas durante el gobierno de Porfirio Díaz. Era el famoso baile de “Los 41” (Hernández, 2005, p. 1).

Si bien, este fue uno de los primeros episodios registrados que pusieron en boga el tema de la homosexualidad en el país, existen otras publicaciones que hablan sobre la presencia de las prácticas sexuales no heteronormativas desde los tiempos de *La Conquista*.

Las raíces históricas de la homofobia mexicana se han rastreado hasta épocas precolombinas. A través de los cronistas españoles se sabe que los aztecas eran extremadamente intransigentes con las personas, hombres o mujeres que manifestaban deseos homosexuales; intransigencia que vino a sumarse al de los propios españoles para quienes el sexo masculino homosexual estaba codificado como sodomía, el pecado nefando por antonomasia (Martínez, 2012, p. 2)

Sin embargo, la escasa presencia de estudios, datos y publicaciones sobre la homosexualidad, lesbianismo y otras sexualidades distintas a la tradicional, dificultan el proyecto de realizar una historia sobre esta temática en México.

Existen autores como Reséndiz (2014) que han realizado ensayos sobre el castigo de esas expresiones trasgresoras<sup>12</sup> en nuestro país. En su trabajo relata episodios de encarcelamientos y persecución desde 1658 y uno de los aportes principales que hace, para objeto de este capítulo, es el hecho de que entre 1826 y 1834 hay un registro de al menos 21 personas encerradas por realizar esas prácticas.

Son pocos los registros sobre la homosexualidad, pero muchos menos son los que se encuentran sobre el lesbianismo y otras expresiones, sin embargo, como la afirma Riquelme, “encontramos los suficientes que nos hablan de vivencias lésbicas” (2006, p. 4).

La investigadora realiza un recorrido por documentos periodísticos e históricos para encontrar casos de acusaciones sobre prácticas sexuales entre mujeres desde 1780 y referencias a éstas expresiones desde tiempos de la conquista española. En

---

<sup>12</sup> La Real Academia Española reconoce trasgresor y transgresor. Entonces, para ser más trasgresor, usaré los dos.



una revisión de artículos publicados por la prensa de 1878, encuentra denuncias sobre lesbianismo en la cárcel de Belem.

Con base en lo anterior podemos concluir que gran parte de los documentos que se han recuperado están relacionados con encarcelamientos y castigos. Hay autores que han puesto su empeño en contrarrestar esta situación y han rescatado testimonios históricos, culturales, artísticos y sociales.

“En México existían lugares de encuentros sexo-afectivos entre los llamados "sodomitas" desde mediados del siglo XVII (Gruzinski, 1996). Por otra parte, Macías González (2004) da cuenta de una reapropiación de los primeros baños públicos (reservados a las élites), por hombres homosexuales durante el porfiriato. En los años 1920-1930, según Monsiváis (2002), los homosexuales frecuentaban lugares mixtos: cantinas populares y cabarets del actual Centro Histórico, como el Madreselva o Los Eloínes. Monsiváis constata además la existencia de ligue callejero en la Alameda y en San Juan de Letrán, así como de prostitución masculina en la calle de Plateros (hoy Madero) y alrededores. Los militares, mariachis, proletarios, travestis y homosexuales se reúnen en El Tenampa de la Plaza de Garibaldi: "Los de la Alta se sumergen en los barrios bajos, para 'igualar la cacería de los proletarios con la fascinación del abismo'" (Monsiváis, 2002: 102). Se trata de lugares de encuentro entre grupos sociales, de sexo interclasista, en los cuales caben múltiples expresiones genéricas y sexuales. En los años 1950 aparecen lugares específicamente destinados a un público de orientación homosexual, tales como L'Étui, en la avenida Chapultepec o El Eco, en la calle de Sullivan, frecuentados por un público privilegiado de intelectuales y artistas". (Boivin, 2011, p.4)

Resulta complicado trazar una memoria exacta sobre este tipo de expresiones sexuales, que se mantuvieron, se mantienen y seguirán manteniendo, en cierta medida, en el ocultamiento. Fue hasta finales de los sesenta y principios de los setenta que, a la par de la llamada revolución sexual, comenzó a darse mayor visibilidad a las prácticas sexuales fuera de la heteronormatividad.

Diez sitúa al 2 de octubre de 1978 como el día en que apareció por primera vez un grupo de lesbianas y gays que buscaba derechos para esta comunidad.

“Si bien es generalmente difícil establecer con precisión el surgimiento de un movimiento social, en el caso del movimiento Lésbico-Gay (LG) de México, este ejercicio se hace con facilidad pues su aparición data exactamente del 26 de julio de 1978. En la tarde de ese día, un grupo de aproximadamente cuarenta homosexuales se unió a una marcha contra la represión del régimen político, que demandaba la libertad de presos políticos. El contingente portó pancartas demandando a su vez la “liberación” de ciudadanos homosexuales”, (Diez, 2011, p. 687)

Hay autores que cuestionan estas afirmaciones y sostienen que la causa gay se venía gestando desde años atrás con reuniones de intelectuales que permitieron formar espacios de apertura y reflexión sobre la homosexualidad en México; entre los participantes se encontraban Carlos Monsivais, Luis Prieto y Nancy Cárdenas (Argüello, 2014), pero sin duda, los movimientos sociales fueron los que dieron mayor visibilidad a las sexualidades disidentes.

La primera agrupación que surgió fue el Movimiento de Liberación Homosexual (MLH) que impulsó “durante la década de los setenta y principios de los ochenta un cuestionamiento a los roles de género que sustentaban la familia tradicional (patriarcal y sexista) ... así como la opresión de las mujeres, los homosexuales y las lesbianas” (Barreto, 2006, p. 2)

La situación política y social de la homosexualidad, lesbianismo y el resto de prácticas no heteronormativas en México se desarrolló a la par de lo que ocurría en otros países del mundo<sup>13</sup>, donde se habían gestado movimientos similares al MLH que buscaban mayor respeto por esas comunidades.

Fue de esta manera como poco a poco se gestaron cambios en la percepción que tenía la sociedad sobre el tema, se realizaron estudios académicos, publicaciones, y se incrementó la presencia de discursos que giraban en torno a estas prácticas en

---

<sup>13</sup> Noir (2010, p. 135) explica que “el movimiento gay comenzó formalmente el 28 de junio de 1969 en la ciudad de Nueva York”, con el incidente del bar de ambiente gay Stonewall Inn.

diferentes disciplinas y artes; en el campo del cine, se incrementó el número de personajes y tramas que giraban en torno a este fenómeno; en el área médica, se eliminó a la homosexualidad del Manual Diagnóstico y Estadístico de Trastornos Mentales en 1973<sup>14</sup>.

Si bien, los movimientos se han segmentado y los objetivos que persiguen han evolucionado, han contribuido de alguna forma a crear discursos que se enfrentan a los que por décadas y siglos han predominado con la intención de controlar, vigilar y estigmatizar toda práctica sexual sin fines reproductivos.

Entre los logros principales que se atribuyen estas agrupaciones se encuentra el de la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en el otrora Distrito Federal, así como en otras naciones como Países Bajos, Bélgica, España, Canadá y algunas regiones de Estados Unidos<sup>15</sup>.

Sin embargo, pese a los cambios que han surgido en torno a la percepción de las prácticas sexuales; la discriminación y los crímenes de odio continúan en el mundo y hay países en los que aún se penaliza la homosexualidad. En el caso de México, de acuerdo a la Encuesta Nacional sobre Discriminación 2010 (Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, 2011), alrededor del 40% de los mexicanos no aceptarían vivir con una persona lesbiana, homosexual o bisexual en su hogar, mientras que cerca de un 30% considera que es “muy malo” que existan otras expresiones de sexualidad diferentes a la convencional.

Es en este contexto social, donde habitan contradicciones, definiciones y producciones académicas sobre las prácticas sexuales no heteronormativas, que surge el interés por estudiar estas expresiones en el cine mexicano. Si retomamos a Foucault y realizamos un análisis profundo de las relaciones de poder y saber que se esconden en los discursos de las películas, quizá descubramos que los avances en el tema no son lo que se ha pregonado y por lo contrario existe y continua una fuerte estigmatización y necesidad por controlar y vigilar las prácticas sexuales de la periferia.

---

<sup>14</sup> Fue hasta 1990 que la Organización Mundial de la Salud la eliminó como trastorno mental.

<sup>15</sup> “En el año 2001 el gobierno de los Países Bajos legalizó la unión conyugal de personas del mismo sexo, si bien con limitaciones. A este país siguieron Bélgica (2003), el estado de Massachusetts (Estados Unidos, 2004), España (2005) y Canadá (2005). En el año 2006 se aprobó también en Sudáfrica según dictamen judicial de diciembre de 2005” (Noir, 2010, p. 137).

### **Marcas fílmicas**

Para hablar de la historia de las sexualidades no convencionales en la pantalla grande, es necesario trasladarse a los inicios del medio, cuando el género del cine gay aún no existía como tal y sólo se detectaban esbozos o indicios de homosexualidad u otras “rarezas” en las películas.

Vito Russo, con su libro *The Celluloid Closet* (1981), se convierte en uno de los primeros autores en realizar un extenso trabajo historiográfico en el que identifica personajes, prácticas discursivas y elementos cinematográficos que hablan, o al menos ofrecen pistas, sobre sexualidades disidentes en el cine de Hollywood.

El autor considera que, desde principios de siglo, e incluso antes, ya había indicios de homosexualidad, lesbianismo y prácticas homoeróticas en algunas producciones cinematográficas.

“Tan temprano como en 1903, el innovador director americano Edwin S. Porter utilizó como uno de sus personajes a un travesti posando frente a un espejo. Un filme experimental de William Dickson por el estudio Thomas Edison en 1895 muestra a dos hombres bailando vals. Fue titulado: Los Hermanos Gay” (Russo, 1981, p. 9).

Desde sus comienzos, el cine norteamericano introdujo imágenes y personajes *queer* en las historias, que por lo general eran de carácter secundario y cómico. En 1915, por ejemplo, Charles Chaplin, actuó en un filme en el que se disfraza de mujer e interactuaba con otros hombres<sup>16</sup>.

Una producción destacada en las listas de los historiadores y los festivales de cine es *A Florida Enchantment* (Estados Unidos, 1915), donde el personaje principal, interpretado por Edith Story, consume una semilla mágica que la transforma al sexo opuesto, mientras que a su pareja en el filme le ocurre lo mismo. Por tal hecho, esta película ha sido considerada como una de las primeras con indicios de bisexualidad y “ha ganado una posición privilegiada en discusiones críticas de la representación y la historia de películas gay, lesbianas y transgénero” (Somerville, 2002, p. 251)

---

<sup>16</sup> *A Woman* (Estados Unidos, 1915) es el nombre de la película, dirigida por Charles Chaplin y producida por Jess Robins.

Durante las primeras décadas del siglo pasado, a pesar del impacto negativo que en ocasiones generaban estas imágenes en la audiencia, los artistas las incluían con cierta libertad en sus producciones, hubo quienes incluso, ante la crisis de los 20's, decidieron agregarlas para crear controversia y atraer a un mayor número de espectadores; sin embargo, a mediados de 1930 se promulgó el llamado *Código Hays*, que prohibía, entre otras temáticas, la inclusión de personajes y referencias no heteronormativas en el cine Hollywoodense, al menos que cumplieran con ciertos requisitos.

“El código de producción de Hollywood (un mecanismo de auto censura que reguló el contenido de los filmes hollywoodenses de 1934 a 1969) prohibía activamente la representación de lo que llamaba “perversión sexual”. Cualquier manifestación de sexo “heterosexual” queer también estaba prohibida. El código demandaba que las películas de Hollywood mostraran a la heterosexualidad procreadora y en matrimonio como la única sexualidad apropiada” (Benshoff: 2006, p. 9)

Algunos directores lograron que diálogos e imágenes que hacían alusión a la sexualidad disidente no fueran notados por los supervisores del Código. En otras ocasiones se permitía la representación de personajes homosexuales si estos eran retratados de forma negativa.

También hubo otras expresiones de transgénero en donde mujeres se disfrazaban de hombres y se salvaron por alguna razón del código moralista. Entre estas producciones se puede mencionar a *National Velvet* (Estados Unidos, 1944), donde Elizabeth Taylor interpreta a un personaje que se hace pasar por alguien del sexo masculino para participar en una carrera de caballos; o *Silvya Scarlett* (Estados Unidos, 1935) donde Katherine Hepburn se caracteriza como hombre para huir de la policía.

Weiss (1992) habla de la atracción que representaban las estrellas hollywoodenses Marlene Dietrich, Greta Garbo y Katherine Hepburn para las audiencias lésbicas en los 1930's. Debido a que la pantalla plateada era

comúnmente un lugar donde los sueños podían cumplirse, en un momento en que los gays todavía eran aislados socialmente, ella argumenta que la poderosa imagen de estas estrellas ayudó a dar forma a la subcultura lésbica de aquel tiempo” (Smelik, 1998, p. 139)

Después de la segunda guerra mundial los contenidos del cine fueron protegidos por la Primera Enmienda y por lo tanto, se otorgó mayor libertad a los artistas en cuanto a los temas que deseaban tratar en sus obras. Ciertos grupos sociales, organizaciones e instituciones como la Iglesia mantuvieron su inconformidad ante estos temas, pero cuando intentaron boicotear películas, surgieron movimientos activistas en su defensa. “Los intentos para reprimir estas películas resultaban en protestas por parte de las audiencias potenciales, lo que en efecto contribuyó a unirlos como grupo para demandar sus derechos” (Benshoff, 2006, p.107)

Los académicos aquí citados coinciden, en su mayoría, en que fue a finales de los años sesenta y principios de los setenta, cuando la industria de cine Hollywoodense, pero principalmente las producciones independientes y de arte, cambiaron su perspectiva y comenzaron a crear cada vez más películas que incluían temáticas y personajes con prácticas no heteronormativas.

Esta situación se debió, en parte, al cambio en los discursos y pensamientos sobre la sexualidad en la población, así como a los movimientos sociales, como el de Stonewall, que exigían derechos para la comunidad LGBT.

“Las manifestaciones de Stonewall fueron sólo una parte de la tan llamada revolución sexual que ocurrió a lo largo de los 1960's. Las costumbres americanas sobre género y sexualidad estaban cambiando dramáticamente, volviéndose más permisivas” (Benshoff 2006, p. 130)

Alrededor de esos años surgieron un sinnúmero de filmes independientes realizados por lesbianas y gays, quienes tenían un interés por mostrar los avances de los movimientos LGBT del momento. En el caso de Hollywood, el público gay también

representó en los 70's un nuevo mercado que podría explotarse<sup>17</sup>; “Los nuevos líderes de los estudios adoptaron una política de casi “intentar de todo” para recuperar las audiencias” (Benshoff, 2006, p. 131)

Otro acontecimiento importante en la historia de las películas queer o gay, fue la epidemia del VIH, que en la década de los 80's originó una serie de filmes que buscaban hacer visible esta problemática que se pensó era exclusiva de la comunidad homosexual.

“Y aun cuando estas producciones sobre Sida hacían un llamado a la empatía, tolerancia y la necesidad de educar, también podían ser vistas- en primer lugar porque había muy pocos filmes sobre queers-como reforzadores de la concepción homofóbica de que gay equivalía a Sida” (Benshoff, 2006, p.216)

A principios de los años noventa surgió una tendencia de directores que realizaban películas sobre prácticas sexuales no heteronormativas con finales felices y tratamiento complejo de los personajes. Los críticos bautizaron a esta corriente como el *Nuevo Cine Queer*. Desde entonces ha habido un surgimiento de festivales, películas y publicaciones relacionadas a este campo, que de alguna manera corresponden al contexto social que se vive actualmente (al régimen de sexualidad actual), donde hay una mayor “apertura” para las prácticas sexuales no heteronormativas, incluso en la industria cinematográfica de Hollywood.

“Las cosas han cambiado a lo largo de un siglo de historia del cine. En lugar de los oscuros clósets connotativos en los que existían los personajes queer durante la era del código de producción, hay un número de personajes abiertamente gay o lesbianas en el cine y la televisión e incluso algunos transgénero” (Benshoff, 2006, p. 288)

---

<sup>17</sup> Este es el llamado *Pink Market*, que bien podría funcionar como otro de los puntos nodales de poder del dispositivo de sexualidad. Un fenómeno similar ocurrió con el feminismo. Gallagher (2014) explica, desde la perspectiva de la Economía Política de la Comunicación, que las ideas centrales del feminismo se han desvirtuado y han utilizado en la publicidad, los medios de comunicación y otros canales para la creación de nuevos mercados de consumo.

En México, pocos estudios han sido publicados sobre diversidad sexual en el cine, sin embargo, algunos de ellos muestran una labor incansable por documentar personajes, temas e indicios de homosexualidad, lesbianismo y otras prácticas.

Los primeros intentos por hacer una “historia” o una “memoria” sobre el tema, se dieron en el país por investigadores de origen extranjero como Michael Shuessler (2015) y Bernard Shulz-Cruz, quienes toman como punto de partida a la película *La Casa del Ogro* (México, 1938), donde aparece al que consideran el primer personaje queer de nuestro país. “En el cine mexicano siempre ha habido una presencia de jotos en la pantalla que comienza en 1938 con *La Casa del Ogro*, donde el personaje gay supuestamente agrega colorido, chispa y simpatía”, (Shulz-Cruz, 2008, p. 19)

Al estilo de Russo en Hollywood, Shulz intenta hacer una historiografía del cine gay mexicano. En su publicación *Imágenes gay en el cine mexicano: Tres décadas de joterío 1970-1999* considera que desde etapas tempranas ya existían esas imágenes y discursos que hablaban de prácticas sexuales fuera de lo convencional. Cita filmes como: *Me ha besado un hombre* (México, 1944) o *A toda Máquina* (México, 1951).

Durante las siguientes décadas la industria mexicana incluyó referencias a sexualidades no convencionales por medio de subtextos y personajes principalmente cómicos que carecían de profundidad e importancia para la trama de la película.

“La figura prohibida parecía ser admitida en el cine (también a nivel internacional), sólo en la visualización paródica, o a veces realista pero carente de fondo o contenido. Nunca había profundidad salvo para mostrar a un risueño joto, o a un alma atormentada, o a la imagen del mal”, (Shulz-Cruz, 2008, p. 20)

Al igual que con el cine hollywoodense, fue en los 70's con los movimientos sociales LGBT que se alcanzó una mayor “apertura” a las películas de tipo queer. En nuestro país a principios de esa década se hicieron visibles las primeras manifestaciones que buscaban más derechos para la comunidad lésbico-gay de aquel entonces.



“Parecería que algo pasó en México en ese periodo que cambió la manera en que muchas cosas (e individuos) fueron percibidas, especialmente los grupos tradicionalmente marginales como las mujeres, indígenas, pobres, y, por su puesto, gays, y en un menor grado, lesbianas”, (Shuessler, 2005, p. 142)

*El lugar sin límites* (México, 1977) de Ripstein, es sin duda, para los académicos aquí mencionados, la película que de alguna manera inauguró una nueva perspectiva. Varios críticos de cine han considerado a este filme como un parteaguas, ya que cuenta con el primer personaje gay realista en la historia del cine mexicano.

“Pero lejos de la abundante literatura interpretativa, tanto a nivel académico como de crítica de cine, interesa destacar que ésta es una película que en su momento histórico, por la dirección de Ripstein y la actuación excepcional de Cobo, abrió una brecha importantísima para airear la cuestión homosexual, la diferencia, la diversidad y muchas de las causas de la opresión”, (Shulz-Cruz, 2008, p. 97)

Y fue la película, de *Doña Herlinda y su hijo* (México, 1985), del mismo director, la que dio origen a lo que podemos llamar cine gay mexicano; un género en el que se agrupan películas con temáticas lésbicas, gay, transexuales, en las que no necesariamente habrá un final trágico para los personajes con sexualidades no heteronormativas.

“Un rasgo determinante en la identificación de una película de temática homosexual es la aparición de personajes protagónicos homosexuales, independientemente de la autoría o del público a quien va dirigida. Cuanto más central sea el personaje, la obra podrá definirse como lésbica o gay” (Peña, 2013, p. 2)

Con frecuencia se considera a dos de los principales exponentes de este tipo de filmes al ya mencionado Jaime Humberto Hermosillo y Julián Hernández, quien ha

realizado las películas *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (México, 2003) y *El cielo dividido* (México, 2006).

“Jaime Humberto Hermosillo es considerado el pionero del cine gay en México. La valentía y audacia con que trabaja en su producción cinematográfica en relación con el tema de la homosexualidad son un modelo para los directores sucesores. ... Poco después de la última película que incluye la homosexualidad en la sólida carrera cinematográfica de Jaime Humberto Hermosillo, aparece en el escenario Julián Hernández, otro de los cineastas más importantes del cine gay en México”, (Prapakamol, 2011, pp. 43-45)

Por lo general las películas de los dos realizadores han sido consumidas por una audiencia específica y reducida, pero en las últimos dos décadas del siglo pasado y lo que va de éste, ha incrementado continuamente el número de filmes que si bien, no centran su tema en la homosexualidad u otras prácticas sexuales no convencionales, sí incluyen personajes o líneas discursivas secundarias sobre estas expresiones. Entre esas producciones se puede mencionar a las películas mexicanas *Danzón* (1991), *El callejón de los milagros* (1994), *Dulces Compañías* (1994), *Cilantro y Perejil* (1995), *Y tú mamá también* (2001), *Casi Divas* (2008), entre otras.

Por ahora baste decir que las películas producidas en este siglo XXI son un buen ejemplo de la búsqueda de un espacio gay en la pantalla. Nuevos directores, nuevas ideas y, definitivamente, un público más abierto a la recepción de las imágenes llevan a una nueva aventura cinematográfica (Shulz-Cruz, 2008, p.229).

Por medio de este recorrido social y fílmico intento describir a grandes rasgos el contexto en el que he desarrollado el proyecto de investigación. Es importante aclarar que aun cuando este aparatado incluye algunas aproximaciones (modestas) a varias teorías, privilegia la metodología historiográfica, pues el objetivo ha sido informar y analizar por medio de elementos históricos y sociales el desarrollo de las prácticas

sexuales periféricas en el cine y en la sociedad, así, al desnudo, desprovistas de los conceptos que empleo previamente y a continuación.

## 5. ¿Cómo evitar las trampas?

No voy a negarlo. Mi tesis, por más subversiva y propositiva que intente ser, es esclava del mismo sistema que ha producido a las películas que me sirven de objeto de estudio. Tampoco intentaré escapar, porque es imposible, el único espacio de resistencia que me queda, es reconocer los límites y las oportunidades que me brindan las relaciones de poder y saber en las que me encuentro inmerso.

¿Cuáles son entonces los riesgos de este trabajo? ¿Qué posibilidades existen de que se convierta en productor-reproductor del dispositivo de sexualidad? ¿Cómo combatir estas trampas del régimen?

El primer paso es reconocer y aceptar estas limitaciones. Como se explicó anteriormente, es necesario tomar en cuenta que cualquier conocimiento que genere este proyecto se encontrará atravesado por relaciones de poder y saber. Debo tomar en cuenta que la investigación proviene y usa una serie de espacios legitimados que como tales me imponen sesgos: el lenguaje, la academia, la teoría Queer, e incluso el mismo Foucault.

Es por ello que a lo largo de este proyecto realizo una serie de ejercicios reflexivos que me permiten contrarrestar estas limitaciones y transformarlas en oportunidades que privilegian formas de resistencia y trasgresión (aunque nunca sin vestigios del poder unitario).

Antes de proseguir me parece indispensable aclarar una trampa que sin duda será difícil esquivar durante mi trabajo. El uso de categorías identitarias con fines políticos y de investigación es problemático en varios sentidos:

- Contribuye en cierta medida con lo que busca destruir, al fortalecer la noción del punto ficticio del sexo (la idea de que todo se explica en relación con el sexo).
- Puede contradecir la hipótesis de una sexualidad y un género contruidos.
- Parece colaborar en la creación de nuevas formas de sexualidad legitimadas. Por ejemplo, puede garantizar mayores derechos para homosexuales, pero deja

fuera otras formas de expresión o relación, como los tríos o las parejas que se crean fuera del matrimonio.

Una vez problematizadas estas categorías no es necesario apartarnos de su uso y probablemente hasta sería importante no hacerlo, sobre todo para contribuir en su desestabilización. Además, considero que las categorías identitarias podrían funcionar de forma similar a las *acciones afirmativas* (discriminación inversa), es decir, hay que utilizarlas para garantizar mayores derechos, pero sin olvidar que son temporales y que con el tiempo su utilidad se desvanecerá.

Así como las identidades construidas en torno a la sexualidad, existen otros conceptos que serán problematizados y que no deben apartarse del bagaje académico, cultural e histórico que les dio origen. Tal es el caso de sexo, sexualidad y género como construcciones culturales y no como categorías dadas por la naturaleza (al menos no del todo).

Lo mismo ocurre al momento de citar injurias o hacer la crítica de ciertas relaciones que se establecen en la sociedad.

## **6. La receta**

La incapacidad entrenada es una frase que Warren Buckland utiliza en su libro *Studying Contemporary American Films* (2003) para referirse a estudiosos y estudiosas del cine que dominan ciertas herramientas cinematográficas y abusan indiscriminadamente de ellas al momento de hacer sus interpretaciones. El dominio de estas técnicas provoca una aplicación metodológica repetitiva que se traduce en sesgos en la producción de conocimientos, pues no toma en consideración las particularidades de cada filme o tema.

En respuesta a este fenómeno, común en la academia, Buckland propone el adiestramiento en tantas teorías, conceptos y métodos como sea posible, pues de esta forma el bagaje de la autora/autor será amplio y podrá elegir, entre una variedad de procedimientos, el más viable para alcanzar sus objetivos.

Para el autor, la película va a dictar las reglas de su estudio, o al menos ofrecerá pistas que ayuden a decidir cómo interpretarla. Por ejemplo, un filme surrealista quizá

sea mejor entendido si utilizamos un marco cognitivista de Bordwell; un largometraje sobre la relación padre-hijo podría interpretarse con conceptos psicoanalíticos, un documental tal vez responda a los cuestionamientos antropológicos de Levi Strauss.

Para este proyecto de investigación se utilizará una estrategia metodológica construida con las herramientas de las teorías de saber y poder de Foucault (1998), los conceptos emanados de teóricos/as Queer y Feministas así como de elementos fílmicos que permiten un análisis más preciso de las películas, pues como lo afirma Buckland (2002), es importante ser riguroso con los procedimientos que utilizamos.

“Estudiar al cine no debe ser pensado como una actividad inferior a estudiar otras artes como teatro, pintura u ópera, por dos razones. Primero, el cine ocupa un lugar dominante en la sociedad, y como es un medio popular debe ser estudiado con seriedad. Segundo, si el estudiante de cine adopta un acercamiento responsable y crítico sobre los filmes, entonces el estudio del cine se vuelve tan importante como cualquier otro tipo de estudio (Buckland, 2002, p. 5)

¿Cómo hacer el análisis de un film? ¿De dónde partir? ¿Con qué objetivos?, son preguntas que surgen al momento de iniciar una investigación sobre cine y cuya respuesta podría variar dependiendo del académico que realiza el trabajo, sus intenciones, e incluso las películas elegidas.

Para motivos del presente estudio retomamos la propuesta de Buckland (2012), de contar con tres elementos primordiales: teoría, metodología y, finalmente, un análisis que partirá de los dos primeros. Si bien estos tres conceptos son conocidos y aplicados por el método científico, me parece importante reiterarlos para erradicar la creencia de que no existe científicidad en los estudios de cine.

La parte teórica del trabajo, ya explicada con anticipación, se centra en las nociones que Michel Foucault vertió con respecto a las sociedades de vigilancia, los individuos anormales, las prácticas sexuales por fuera de la norma. “Una teoría en particular permite al analista identificar aspectos específicos de la estructura del film, así como mirar y escuchar la película desde la perspectiva de esa teoría” (Buckland, 2012, p.5)

A conceptos como el *panóptico*, *medicalización*, *dispositivo de sexualidad*, *dispositivo de alianza*, *tecnologías pedagógicas* y *punto ficticio del sexo* se suman nociones teórico-metodológicas propuestas por otras y otros académicos especialistas en temas de sexualidad, estudios gay y estudios Queer.

El método, por su parte, “provee las herramientas para el análisis de las películas. Los métodos convierten el análisis del cine en una disciplina explícita, sistemática y repetible basada en procedimientos confiables” (Buckland, 2012, p. 6), de esta forma se evita asumir conclusiones, confiar en la intuición y la introspección.

Por esta razón, en la parte metodológica, se harán operativas las concepciones teóricas ya mencionadas por medio de elementos cinematográficos como la *puesta en escena*, *puesta en cámara*, *montaje* y *diálogos*.

Un filme no es sólo un tipo específico de narrativa audiovisual, por el contrario, la forma permite leer una película más allá de la superficie de las acciones de los personajes. Es importante identificar qué hace la cámara, cómo se montó la escena, cuáles son las opciones de la edición (Castellanos, 2015, p. 23)

Se ha seleccionado un corpus compuesto por tres películas de ficción de origen mexicano que en su año de lanzamiento se han colocado como las más taquilleras en las salas del cine del país de acuerdo a las cifras del Instituto Mexicano de Cinematografía. La totalidad de las películas debieron de cumplir además, con el requisito de incluir al menos un personaje secundario o principal adscrito a prácticas sexuales no heteronormativas.

La tesis se compone de cuatro capítulos; el presente y primero de ellos consiste en una introducción que a modo de advertencia crea un contexto social, fílmico y teórico al que me sujeto y sujeto este trabajo de investigación; ha sido importante trazar un recorrido historiográfico y explicar modestamente algunos de los preceptos, preguntas y objetivos que guían el estudio. También he querido introducir algunos y algunas de las autoras clave, así como evidenciar posturas reflexivas, decoloniales y de conocimiento situado que implemento a lo largo de estas páginas para dar mayor validez y potencial transgresivo al trabajo.

El segundo capítulo (el capítulo sobre la homofobia) tomará como punto de partida la película *No sé si cortarme las venas o dejármelas largas* (México, 2013) para develar los efectos que ha producido el dispositivo de sexualidad a través de un sistema de vigilancia mutua que comulga con una serie de técnicas polimorfas de poder que provienen de todas partes y van hacia todas partes. El apartado retoma conceptos como la *injuria*, *medicalización* y el *closet* para determinar cómo se ha controlado, estigmatizado y vigilado a los y las practicantes de sexualidades periféricas. También hace referencia a las categorías identitarias y su relación con un *punto ficticio del sexo* a partir del que se minoriza a los personajes.

La película *La Otra familia* (México, 2011) sirve de pretexto para trazar un tercer capítulo (el de los derechos) en el que analizo la conformación de familias no tradicionales, así como la puesta en agenda de los derechos de la comunidad LGBTTTI. De los tres filmes seleccionados es el que más se apoya en conceptos teórico-metodológicos provenientes del cine, así como de conceptos jurídicos, sociales, históricos, religiosos y de políticas públicas que se han emitido en el proceso de construcción de las familias mexicanas.

El capítulo cuatro (el capítulo feminista) explora el recorrido histórico-teórico que ha seguido una serie de feministas queer para crear constructos disruptivos que cuestionan el sistema patriarcal y heterosexual en el que habitamos. A partir de *Niñas Mal* (México, 2007) y de nociones como la *performatividad* de Butler, la *política de las emociones* de Ahmed y el *sujeto excéntrico* de De Lauretis, analizamos la construcción de la mujer moderna y la lesbiana moderna, así como sus posibilidades de transgresión.

Es importante aclarar que los capítulos dos y tres hacen énfasis en conceptos que emanan de la tradición académica y cultural mexicana (*rarito*), así como del contexto político y social que se vive en nuestro país desde hace aproximadamente diez años (matrimonios igualitarios, adopción, sociedades de convivencia), con la intención de regionalizar los hallazgos en un ejercicio de decolonialismo. Por otra parte, el cuarto capítulo explora posibilidades de trasgresión a partir de un sujeto separado epistemológica y conceptualmente del autor: las niñas mal.

Finalmente, la sección de conclusiones permite entablar un dialogo transversal con los capítulos anteriores, así como explorar nuevas posibilidades de análisis en el cine mexicano.

## **7. La última advertencia**

Antes de empezar lo que ya he empezado y a modo de nota al pie, sin ser nota al pie, me gustaría agregar un par de observaciones a estas declaraciones de principios.

En primer lugar, parece necesario aclarar que el uso de tono irónico para ciertos apartados de la tesis (como el presente) es intencional y surge en sintonía con algunas de las propuestas del feminismo queer que buscan desestabilizar, o al menos cuestionar, el régimen sexual (patriarcado) a través de las palabras.

Sumado a este esfuerzo se encuentra la intención, en ocasiones modesta, de utilizar lenguaje incluyente, que si bien pudiera parecer engorrioso, es recomendable para no invisibilizar a quienes ya se ha invisibilizado durante años.

Judith Butler ha comentado que el uso de frases rebuscadas representa su pequeña rebelión contra el sistema académico legitimado, así que quizá esta sea la mía.



## Capítulo 2

### Técnicas de Normalización en *No sé si cortarme las venas o dejármelas largas*

#### 1. A modo de advertencias

Es importante aclarar, por ser la primera sección, que en cada uno de los capítulos que conforman esta tesis se ofrecen una serie de advertencias que sirven como introducción y declaración de principios a los que he sujetado los diferentes apartados del estudio. Si bien son más útiles para el capítulo al que pertenecen, el objetivo ha sido que se acumulen con el paso de las páginas para contar con conocimientos y conceptos que faciliten la interpretación en un ejercicio de bola de nieve, cada vez más complejo y cada vez más completo.

#### Cierta manera de hablar

Me gustaría pensar el presente capítulo como una especie de *cartografía* al estilo de Preciado (2008) o una *arqueología* a la Michel Foucault (2002). Si bien el proyecto no es tan exhaustivo como lo ameritan estas nociones teórico-metodológicas, ambas me permiten suscribirme a una forma de trabajar que traza las fronteras de esta investigación y que al mismo tiempo (y todo el tiempo) las cuestiona, dejando espacio para saberes menos privilegiados.

Digo arqueología, porque con los instrumentos que describo posteriormente analizo cómo el discurso de la película se encuentra atravesado por una serie de saberes y poderes (muchas veces ocultos) que construyen y sujetan<sup>18</sup> a los personajes y, hasta cierto grado, a los consumidores y las consumidoras del filme, sin olvidar que también los/as *de-construyen* y *des-sujetan*. Digo *cartografía*, porque planteado desde el autor español, esta estrategia localiza al sujeto/personaje en un mapa en el que confluyen una serie de discursos y estrategias que disfrazadas de cualquier cosa (*microfísica del poder*) contribuyen en la conformación de cuerpos y subjetividades.

---

<sup>18</sup> Butler (2001, p. 12) considera que la sujeción “es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto. Ya sea a través de la interpelación, en el sentido de Althusser, o a través de la productividad discursiva, en el sentido de Foucault”.

De la primera metodología mucho se ha dicho, y otro tanto se ha hecho, pero resulta importante rescatar un apartado en el que Foucault resume lo que para motivos de este estudio parece importante:

Una arqueología tal, de salir adelante en su tarea, mostraría cómo los entredichos, las exclusiones, los límites, las valorizaciones, las libertades, las transgresiones de la sexualidad, todas sus manifestaciones verbales o no, están vinculadas a una práctica discursiva determinada. Haría aparecer, no ciertamente como verdad postrera de la sexualidad, sino como una de las dimensiones según las cuales se la puede descubrir, cierta "manera de hablar"; y se mostraría cómo esta manera de hablar está involucrada no en unos discursos científicos, sino en un sistema de entredichos y de valores (1970, p.326).

A esta premisa (y no a todas las posibilidades metodológicas que ofrece) es a la que sujeto el estudio actual. Con la idea de arqueología busco cuestionar las prácticas discursivas y descubrir las relaciones de poder y saber que les dieron origen, discutir lo que está dado por sentado, problematizar lo ya resulto y encontrar nuevos espacios de discusión en los rincones más estrechos.

La segunda estrategia, retomada por Preciado, cuando aún era Beatriz y no Paul, y todavía no ponía en práctica del todo su *Manifiesto Contra-sexual (2002)*, es una especie de mapa en el que se localizan las técnicas de poder y saber "dejándolas así al descubierto y abriendo vías posibles de resistencia y trasgresión" (Preciado, 2008, p. 2).

El autor habla de dos tipos de cartografías: la *identitaria* y la *queer*. La primera se refiere a aquellos trabajos que, a partir de las llamadas identidades sexuales, atribuyen una serie de explicaciones un tanto rígidas a la sexualidad, al sexo, género, así como otros fenómenos sociales. La cartografía Queer, por su parte, hace referencia a las relaciones de poder y saber de Michel Foucault y busca entender cómo estas construyen subjetividades móviles o *multicartográficas*.

Podría parecer que la presente investigación privilegia las nociones que emanan de la segunda propuesta, sin embargo, en este espacio resulta importante aclarar que

se reconoce la utilidad de ambos tipos de cartografías, pues en la actualidad aún estamos muy lejos de la realidad utópica que se plantea en algunos textos fundadores del feminismo queer, en los que se habla de una sociedad sin identidades genéricas, sexuales o de otros tipos. Ambas posturas son útiles para el estudio porque de un extremo, analizo películas que tienden a suscribirse a un proyecto identitario, mientras que, del otro, me suscribo a una serie de propuestas disidentes que emanan de académicos y académicas más transgresores.

Dicho de otro modo, he empleado un método que surge de ambas cartografías, se inspira en la arqueología Foucautiana y aterriza por medio de los recursos que nos ofrece el análisis cinematográfico. Esto ha permitido descifrar una cierta manera de hablar de la película en la que confluyen estrategias y técnicas polimorfos del dispositivo de sexualidad, que de alguna forma constituyen discursos y sujetos en un ir y venir que no parece terminar, sino más bien dar vueltas sobre sí mismo<sup>19</sup>.

### **La multiplicación de discursos**

Para este capítulo ha sido importante también reflexionar sobre lo que Foucault llamó la “hipótesis de la represión” y que intento explicar a continuación.

La inclusión de personajes que practican su sexualidad de manera no convencional ha ido incrementando en el cine mundial y mexicano con el paso de los años, o así lo reconocen autores como Michael Shuessler (2005) y Bernard Shulz-Cruz (2008), quienes después de realizar extensos trabajos historiográficos concluyen que las películas reflejan una mayor apertura a discutir el tema.

Sin embargo, la multiplicación de discursos sobre estos tópicos no significa necesariamente que exista más aceptación hacia las prácticas sexuales no heteronormativas, o que el interés por estigmatizarlas, diferenciarlas o controlarlas haya disminuido de forma considerable.

Si recurrimos a Foucault y su *Historia de la Sexualidad*, nos podremos percatar de que la multiplicación de discursos también obedece a una voluntad de saber sobre la sexualidad, el sexo y el género; si bien la estrategia de la censura cinematográfica era

---

<sup>19</sup> Paredes (2012) explica que la arqueología propuesta por Foucault cuestiona los saberes, multiplicando las diferencias y problematizando lo que se da por sentado.

útil en un momento dado para producir ciertas verdades (quizá mistificación), ahora el cine ha optado por una estrategia de "apertura" temática que de ninguna manera se separa del régimen sexual, y por lo tanto también produce verdades, incluso más efectivas.

Lo que marca a nuestros tres últimos siglos es la variedad, la amplia dispersión de los aparatos inventados para hablar, para hacer hablar del sexo, para obtener que él hable por sí mismo, para escuchar, registrar, transcribir y redistribuir lo que se dice. Alrededor del sexo, toda una trama de discursos variados, específicos y coercitivos: ¿una censura masiva, después de las decencias verbales impuestas por la edad clásica? Se trata más bien de una incitación a los discursos, regulada y polimorfa (Foucault, 1998, p.46).

El control y la vigilancia es sutil, el poder se esconde. Creemos que hay libertad porque no se reprende, injuria o castiga, sin embargo, en el caso de la sexualidad, la misma multiplicación y reproducción de discursos ha permitido un control más meticuloso de las prácticas que no se ajustan a la norma; ahora se clasifica, interroga y se define a un individuo por lo que hace en la intimidad de su alcoba. Y al ser una estrategia positiva, escondida, el individuo la acepta, la interioriza, la hace propia como una marca de nacimiento, pues, a simple vista, no hay norma que busca imponerse.

De ahí el hecho de que el punto esencial (al menos en primera instancia) no sea saber si al sexo se le dice sí o no, si se formulan prohibiciones o autorizaciones, si se afirma su importancia o si se niegan sus efectos, si se castigan o no las palabras que lo designan; el punto esencial es tomar en consideración el hecho de que se habla de él, quiénes lo hacen, los lugares y puntos de vista desde donde se habla, las instituciones que a tal cosa incitan y que almacenan y difunden lo que se dice, en una palabra, el "hecho discursivo" global, la "puesta en discurso" del sexo (Foucault, 1998, p.19).

Las estrategias para controlar y vigilar las sexualidades disidentes se han ocultado en los discursos, haciendo más efectivo su propósito de normalizar a los y las

que se salen de los parámetros establecidos, y éstos, al no ser conscientes del “disfraz”, aceptan con mayor conformidad lo que se les impone.

De aquí parte el presente estudio. No todo es negativo, ni positivo. Las prácticas sexuales en el cine mexicano contemporáneo pueden ajustarse a un modelo heteronormativo, pero también presentan resistencias, discursos contrarios, estrategias de reivindicación. Lo importante es saber, como lo afirma Michel Foucault, lo que se dice de las prácticas sexuales no convencionales, ¿con qué fines?, ¿de qué forma se relacionan y qué efectos producen?

## 2. Consideraciones teóricas

### ¿Quién es normal en un mundo de raritos?

En su ensayo *Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen* (1997) Carlos Monsiváis considera que la traducción más acertada al español mexicano de la palabra anglosajona *queer*, podría ser *rarito (o rarita)*<sup>20</sup>. Si bien esa noción ya no se utiliza tan frecuentemente en nuestro país, es la que de forma más acertada identifica a los “prófugos de la norma” heterosexual sin fijarlos/as violentamente a una identidad específica, dígase homosexual, transexual o lésbica. Por tal motivo la utilizo en este capítulo para referirme a los y las practicantes de sexualidades disidentes; ya que al ser un término de origen mexicano me permite suscribirme modestamente a una postura decolonial.

El *rarito o rarita* es, entonces, aquel sujeto que no se ajusta al modelo heterosexual y, aunque puede alinearse parcialmente a otras reglas, como las homonormativas o lesbonormativas (a diferencia del término *queer*, que en teoría es ajeno a todo tipo de norma), su capacidad disruptiva del régimen lo/la hace objeto de técnicas poliformas o estrategias de poder/saber que llaman constantemente al orden (Eribon, 2000, p. 74).

---

<sup>20</sup>“Lo más semejante al uso de la expresión inglesa *queer*, a la vez “extraño” y *gay*, es el vocablo *rarito*, hoy ya jubilado, que a lo largo de la primera mitad del siglo hace en México las veces del exorcismo que transforma lo amenazador en lo banal, en lo graciosamente inofensivo y patético. Entre la variedad de términos para homosexuales, el menos ofensivo y el más descriptivo de la tolerancia posible en las ciudades, es “rarito”, voz que denota la extrañeza divertida ante los prófugos de la Norma (de la naturaleza misma)” (Monsiváis, 1997: 12).

De este proceso de regulación surge la idea de una sociedad normalizadora<sup>21</sup>, que en lugar de castigar, llama al orden, utiliza una serie de técnicas escolares, médicas, sociales, familiares y psiquiátricas que buscan devolver al individuo a los parámetros establecidos, para que todo siga, pues normal.

Todo caso de no identidad, discontinuidad o incoherencia (anatómica, de género o de práctica) pasa a ser objeto de control específico por parte de terceras instancias. Es susceptible entonces de institucionalización, racionalizado, publicitado y discursivamente enquistado como anormal, excepcional, inconveniente, peligroso o ridículo (Llamas, 1998, p. 15).

Michel Foucault dedicó sus clases de enero a marzo de 1975 en el Colegio de Francia al tema de *Los anormales*, sujetos que a partir de las formas jurídicas y médicas son definidos como fuera de la norma o la natura por haber infringido los parámetros establecidos.

Si bien las nociones expuestas hacían referencia a épocas específicas que difieren a las actuales, enriquecidas con conceptos más recientes como el panóptico, la voluntad de saber, régimen de sexualidad, relaciones de poder y saber, nos permiten acuñar la idea de *técnicas de normalización*<sup>22</sup>, una serie de acciones realizadas por individuos e instituciones como la iglesia, escuela, hospitales, familia (y otras microfísicas del poder) para arreglar al *rarito* y la *rarita*.

Este me parece el momento adecuado para introducir la noción de heteronormatividad, utilizado para hacer referencia a un conjunto de reglas establecidas para reforzar el dispositivo sexual y de género a partir de la práctica heterosexual con fines reproductivos; Foster explica que “Por heteronormatividad se

---

<sup>21</sup> Es importante aclarar que por sociedad normalizadora nos referimos a una sociedad en la que las estrategias de poder y saber hacen uso de las prácticas discursivas para normalizar al “rarito”, es decir llamarlo al orden de las normas que ha establecido el régimen de la sexualidad, que si bien pueden ser heterosexuales también pueden ser homonormativas.

<sup>22</sup> Las técnicas de normalización son *técnicas polimorfos del poder*. Michel Foucault acuñó este constructo para referirse las múltiples maneras en que el poder actúa; sin embargo, he preferido hacer énfasis en *técnicas de normalización* por el significado que adquieren a partir de su contraste con el vocablo *rarito*, un juego de binomios como los que plantea Kosofsky (1990).

entiende la urgencia imperativa de ser heterosexual y de abogar en todo momento y a toda costa por la primacía de lo heterosexual” (Foster, 2011, p. 49).

Cualquier práctica que no siga esta norma heterosexual será descalificada, enrarecida, señalada y llamada al orden. Sin embargo, esa normalización no siempre es de forma represiva, sino por el contrario, así como lo sostiene Foucault, en la mayoría de los casos los llamados se hacen de manera positiva, seduciendo, convenciendo, motivando al sujeto a que se auto-normalice.

Entonces sería importante preguntarnos, bajo cierto dispositivo o régimen de sexualidad, ¿qué se define como anormal y qué no?, ¿cómo se llama al orden a los que están por fuera de la norma?, ¿qué técnicas de normalización y auto-normalización se utilizan?, ¿de qué manera afecta a “los anormales” o disidentes, su posición por fuera de la norma?

Estos cuestionamientos son algunos de los puntos que se explorarán como parte del presente capítulo. A Partir del análisis de la película se ejemplifica y se descubre de qué forma las relaciones de poder y saber en el discurso del filme, definen lo normal y lo anormal, y lo que es aún más importante, qué técnicas se utilizan para reencauzar al *rarito* y la *rarita*.

¿Ser normal o no ser normal? He ahí la cuestión.

### **Entre la Vigilancia Mutua y la Architectura Sexualis.**

En *Vigilar y Castigar* (1977) Foucault expone que han surgido a lo largo de la historia una serie de mecanismos empleados por la sociedad para mantener el orden entre sus integrantes; explica que las escuelas, industrias, e instituciones de justicia crearon una amplia variedad de técnicas para examinar a la población y de esta forma surgieron también una serie de profesionales y expertos en disciplinar o reencauzar al individuo “mal portado”.

También introduce y resignifica el concepto de panóptico, originalmente acuñado por Jeremías Bentham (Foucault, 1973) para referirse a construcciones arquitectónicas con forma de anillo, en cuyo centro se localizaba una torre de vigilancia que mantenía un control (casi) omnipresente sobre las personas que habitaban en el edificio. Este tipo

de infraestructuras fueron propuestas para actuar como cárceles, aunque también funcionarían modelos similares en hospitales psiquiátricos e incluso escuelas<sup>23</sup>.

Michel Foucault retoma el término para sustentar su teoría de ortopedia social y sociedad de vigilancia. Para él, las estructuras panópticas explican y dan origen al dispositivo del panoptismo, que consiste en la constante y evidente supervisión de los individuos para mantenerlos dentro de la norma.

Lo anterior se traduce en una sociedad que emplea el panoptismo o el panóptico como una estrategia de poder y saber que permite supervisar a los demás, en algunas ocasiones sin que los mismos individuos se den cuenta que están participando en ese proceso de regulación.

El que está sometido a un campo de visibilidad y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder, las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poderes, la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento (Foucault, 1975, p. 187)

Algunos autores como McKinlay y Taylor (1998) expanden estos conceptos clave y los usan para plantear la posibilidad de una sociedad de vigilancia mutua, que si bien la proponen para ambientes laborales, también puede aplicarse a estas circunstancias para explicar el funcionamiento del dispositivo de sexualidad que han establecido las relaciones de poder/saber. Esto sugiere que el individuo no sólo está siendo supervisado y vigilado, sino que al mismo tiempo está vigilando y supervisando a otros y otras.

Sin embargo, para que funcione es indispensable (así como el panóptico) que el sujeto esté consciente de dicha supervisión, para que, como resultado, en todo momento se *autonomarlice*.

---

<sup>23</sup> El anillo estaba dividido en pequeñas celdas que daban al interior y al exterior y en cada una de esas pequeñas celdas había, según los objetivos de la institución, un niño aprendiendo a escribir, un obrero trabajando, un prisionero expiando sus culpas, un loco actualizando su locura, etc. En la torre central había un vigilante y como cada celda daba al mismo tiempo al exterior e interior, la mirada del vigilante podía atravesar toda la celda: en ella no había ningún punto de sombra (Foucault, 1973, p. 43)



En comunión con la idea de panóptico y vigilancia mutua, Preciado (2008) propone el concepto de *architectura sexualis*. A partir de los dispositivos de encierro de Foucault (prisión, escuela, clínica), considera que lo importante es pensar “la arquitectura, el desplazamiento y la espacialización del poder como tecnologías de producción de la subjetividad” (2008, p.11).

En el caso de este capítulo es productiva para expandir la idea de un panóptico-vigilancia mutua que se hace omnipresente a través de la distribución física, corporal y espacial de los individuos, así como las características de los muebles, mingitorios, sillas, sillones, camas, baños en los que también intervienen relaciones de saber y poder. Este despliegue de *architectura sexualis* obliga a que todos los cuerpos, todos potencialmente desviados, circulen a través de arquitecturas políticas correctivas.

### **Técnicas de normalización (técnicas polimorfos del poder).**

El riguroso dispositivo-régimen de sexualidad en el que nos encontramos inmersos es inmersas, espera y exige demasiado de las categorías genéricas y sexuales que impone y, como ya hemos analizado en el apartado anterior, ha establecido un sistema de vigilancia cuasi-panóptica apoyado por la *supervisión mutua* y el despliegue de la *architectura sexualis*.

Como resultado de esa vigilancia se recurre a las *técnicas de normalización*, un conjunto de estrategias polimorfos de poder que trabajan a nivel micro y macro para normalizar al *rarito* y la *rarita*.

Estas *técnicas (polimorfos)* funcionan de una forma muy similar a las *tecnologías de género* propuestas por De Lauretis (1989), e incluso podrían contenerlas o cuando menos entrelazarse con ellas. La autora explica por medio de este constructo que existen una serie de discursos en el cine, las instituciones, y en las prácticas locales de los individuos que construyen el género (p. 25). En sintonía con esta idea, las técnicas de normalización trabajarán todo el tiempo, y en todas partes, por normalizar y ajustar al dispositivo sexual a quienes se han alejado de él, ya sea desde una perspectiva genérica, identitaria o sexual (u desde otras miles de posibilidades de disidencia). Son difíciles de identificar porque se esconden en los discursos y las acciones, así como en

los espacios de prácticas discursivas más invisibles (como por ejemplo en los letreros que identifican el baño de hombres y de mujeres).

Para efectos de este capítulo he recurrido a nociones teóricas expuestas por varios de los fundadores y fundadoras de las teorías Queer que evidencian, descubren y nombran algunas de esas *técnicas de normalización*. En este trabajo identificamos *la injuria, el clóset y la medicalización*.

### ***La injuria.***

Las prácticas sexuales disidentes de las que hemos hablado a lo largo de este trabajo han sido acompañadas históricamente por una serie de vocablos, acciones, prejuicios, ideas que en forma de *notas adhesivas* (Ahmed, 2004) se pegan a la persona identificada como *rarito* o *rarita* y difícilmente se separan de ellas; entre esos *ingredientes* que conforman a la prófuga o el prófugo de la norma podemos identificar al insulto o la injuria.

En el caso de México, resulta difícil imaginarse a un homosexual que no haya recibido la etiqueta de *joto, puto, maricón* o *perverso*; mientras que las lesbianas han sido señaladas como *lenchas, marimachas* o *tortilleras*, otras expresiones sexuales disidentes se han clasificado como vestidas, degenerados/as, entre otras.

Como resultado se pueden producir una serie de efectos tanto en el sujeto apelado, como en el que emite el sobrenombre, ya sea un reajuste a la norma heterosexual, la construcción paulatina de una persona marcada por ese insulto, la reafirmación de la heterosexualidad (en el caso del agresor), la generación de un cuerpo marcado por ciertas cicatrices y emociones (Ahmed, 2004).

Los efectos podrían ser infinitos o al menos difíciles de identificar (escurrizos), por lo que podríamos comenzar a desarrollar este apartado con la pista ofrecida por Didier Eribon cuando se refiere a la injuria como una estrategia para normalizar al otro, la otra, para hacerle un llamado al orden<sup>24</sup>. Al momento de insultar al individuo que se sale de los parámetros establecidos, lo que se busca es que éste se integre a una forma de vivir legitimada.

---

<sup>24</sup> La injuria es una llamada al orden social y sexual. Tiene como función recordar que hay quienes pueden insultar y quienes pueden ser insultados. Y el discurso que pide a los gays ya las lesbianas que sean discretos no parece ser sino una manera más elaborada de expresar esta llamada al orden (Eribon, 2000 p. 74)

En el caso de las personas que son agredidas por realizar prácticas sexuales no convencionales y que reciben nombres como “marica”, “machorra”, “pervertido”, estos insultos pueden producir el deseo de ajustarse a la norma heterosexual recurriendo a medidas de auto-normalización como la medicalización, tratamientos psicológicos, apropiación de ciertas formas de hablar y caminar, o incluso el mantenimiento en el clóset.

En algunos casos será posible que el afectado intente corregir lo que ve como el objetivo principal de su falla, como cuando una persona deformada físicamente se somete a cirugía plástica, una persona invidente a tratamiento de los ojos, un iletrado a educación remedial, un homosexual a psicoterapia (Goffman, 1963, p. 23)

El dispositivo de la vigilancia mutua, como un fenómeno de vigilancia constante sobre los individuos, y la injuria, como una técnica de llamado al orden, pueden contribuir a que las personas con prácticas sexuales no heteronormativas recurran a la estrategia del clóset (ya sea como acto libertario o represivo).

Los homosexuales se ven a menudo inducidos a desarrollar repertorios de comportamiento a los que recurren en función de los públicos diferentes que afrontan, pasando de un tipo de gestualidad o de actitud a otro según las exigencias de la situación: por ejemplo, los mismos que se hacen “las locas” ante un pequeño grupo de otros gays limitando su vocabulario, sus expresiones y en sus entonaciones a la más estricta normalidad en el ambiente profesional (Eribon, 2001, p. 75)

Pero existe otro concepto que nos permitirá entender aún mejor cómo el dispositivo de sexualidad utiliza el insulto y lo convierte en una técnica de poder y saber. Judith Butler emplea la noción de *discurso de odio* como un acto performativo que produce efectos inmediatos o a largo plazo en los sujetos hacia los que se dirige.

La autora explica que una de las condiciones principales para que una palabra como “puto” produzca malestar en el sujeto, es que su historia y significado haya sido repetido y reproducido a tal grado que adquiriera un poder dañino.

Sin embargo, la historia de repeticiones permite que se abran grietas de resignificación y que, lo que antes era un insulto, se convierta ahora en una oportunidad de resistencia. Como ejemplo podemos tomar el caso expuesto anteriormente de las marchas del orgullo gay, en las que por tradición se corean frases como “esos mirones también son maricones”<sup>25</sup>.

En este apartado parece apropiado dialogar también con un concepto retomado por Eve Kosofsky (1998), que se bautizó a principios del siglo XX como *pánico homosexual*. La autora se refiere a esta condición como el resultado de la homofobia impuesta por el dispositivo de sexualidad. Este pánico u odio hacia lo homosexual se puede manifestar por medio de discursos de odio o injurias, que sirven para marcar una distancia entre el sujeto “rarito” y el “normal”. La autora explica que para construirse como heterosexual es necesario rechazar tajantemente otras formas de sexualidad; es aquí donde el insulto se convierte en una herramienta muy útil para quien se considere un hombre o una mujer “normal”. Por lo tanto, el discurso de odio juega una doble función: reafirmación de la *masculinidad compulsiva* y *llamado al orden*.

Será necesario analizar el discurso de odio a través de sus diferentes dimensiones, sin olvidar que aun cuando sea pronunciado o ejecutado con la intención de herir y sujetar al individuo a una categoría, sus efectos pueden ser cuestionados y reencausados como una forma de resistencia al agravio.

Y en comunión con la idea de Foucault de que las estrategias de poder y saber se han tornado sutiles para incrementar sus efectos, es importante señalar que la injuria también puede encontrarse en discursos positivos, motivantes, clasificatorios, y por lo tanto, pasar desapercibidos con disfraz de “buen consejo”, “opinión”, “cumplido”.

### ***El clóset y el secreto.***

---

<sup>25</sup> Existen una serie de palabras o vocablos que se han resignificado por los no-heterosexuales, así como existen otras que se han originado entre ellos, esto brinda mayores posibilidades de resistencia pues de acuerdo a los teóricos queer es más valioso y transgresor que las definiciones vengan de uno mismo y no de terceros. En el contexto mexicano, *buga*, *chacal*, *chichifo*, *brincona*, *closetero*, *glorietera*, *metrera* son algunos ejemplos (Chilango, 2014). <http://www.chilango.com/general/nota/2014/08/25/diccionario-minimo-para-entender-las-conversaciones-gay>

En las sociedades actuales se ha producido una necesidad por confesar secretos, y en el caso de las prácticas sexuales no heteronormativas ese proceso se concreta con la salida del clóset. No hay secreto más importante que revelar a los demás lo que se hace en la alcoba, no existe verdad más trascendental o definitoria en la vida de un ser humano.

La obligación de confesar nos llega ahora desde tantos puntos diferentes, está ya tan profundamente incorporada a nosotros que no la percibimos más como efecto de un poder que nos constriñe; al contrario, nos parece que la verdad, en lo más secreto de nosotros mismos, sólo "pide" salir a la luz; que si no lo hace es porque una coerción la retiene, porque la violencia de un poder pesa sobre ella, y no podrá articularse al fin sino al precio de una especie de liberación (Foucault, 1998)

El clóset es un recurso que utilizan quienes se encuentran fuera de la norma para protegerse y no ser señalados por los demás. La multiplicación de los discursos sobre la sexualidad ha provocado que esta noción adquiriera un carácter liberador, pues la salida del clóset se ha establecido como una de las metas más importantes para los que se encuentran escondidos en él, pero esa libertad ficticia en realidad esclaviza a un sistema heteronormativo que pide saber y conocer todo sobre las prácticas sexuales de los demás, para facilitar la clasificación y control de los que se consideran "anormales".

El poder, entonces, no es lo opuesto de la libertad. Y la libertad no está libre del poder-no es una zona privilegiada situada afuera de éste, sino que es una potencialidad interior al poder, incluso un efecto de poder (Halperin, 2000, p 39)

La multiplicación de los discursos sexuales ha creado esa necesidad de hablar de la sexualidad propia, de confesarla al mundo, de salir del clóset para poder ser libres. Como afirma Kosofsky Sedwick (1998), el clóset se convierte en un recurso que acompaña de por vida al individuo, quien constantemente entra y sale del mismo conforme se integra a nuevos ambientes.

*Estar dentro del clóset* puede funcionar como técnica de normalización para quienes se ubican por fuera de la norma heterosexual, pero en la actualidad *estar fuera*

*del clóset* también funciona como acto normalizador, pues existe una creencia de que lo normal es que las personas con prácticas sexuales disidentes confiesen a todos lo que hacen en su intimidad.

El fenómeno del armario forma parte de lo que Eve Kosofsky propuso como *sociedad binaria* (1998), una idea que hace referencia a la forma en que las acciones y actitudes de los individuos se explican a partir de un proceso comparativo entre los términos homo y heterosexual. De acuerdo a la autora, la relevancia de estas posiciones radica no tanto en su significado, sino en los efectos que produce en los sujetos etiquetados por ellas.

Otros binarismos que forman parte del dispositivo de sexualidad son los que explican lo que hacemos en nuestras recámaras (público/privado), el origen de la sexualidad (biológico/cultural), la clasificación de nuestras acciones (secretas/reveladas).

### ***La medicalización.***

En la historia de las prácticas sexuales no heteronormativas (si puede haber una historia), la medicina y la psiquiatría han jugado parte importante en un proceso de estigmatización y control que comenzó con la creación del término de homosexualidad a finales del siglo XIX y su uso principalmente en los campos de la ciencia y la medicina.

La ciencia es, desde el siglo XIX y hasta el presente (por medio del análisis de los cromosomas), el ámbito que decide, en última instancia, el “sexo” de las personas. Del mismo modo (y a través de las mismas técnicas) la medicina debe determinar la “verdadera” sexualidad del sujeto perverso, su práctica, como señal determinante de su esencia” (Llamas, 1998, p. 280)

A partir de 1965 y hasta 1992 apareció la homosexualidad dentro del catálogo de enfermedades de la Organización Mundial de la Salud y fue motivo de varios tratamientos de corrección como quimioterapias, hipnotismo, intervenciones quirúrgicas

cerebrales, tratamientos farmacológicos, terapias de modificación de conducta con choques eléctricos, psicoanálisis, entre otros.

La aplastante mayoría de fracasos de las terapias de “reorientación” no ha impedido que la medicina, la sexología, la psiquiatría y el psicoanálisis sigan en la actualidad considerando de forma generalizada “la homosexualidad” como un ámbito de actuación (Llamas, 1998, p. 280)

Lo importante es reconocer la medicalización como una técnica de normalización que han utilizado padres de familia, especialistas, médicos y los mismos individuos “enfermos” para “reorientar su sexualidad”.

Medicalización describe un proceso por el cual problemas no-médicos son definidos y tratados como problemas médicos, usualmente en términos de enfermedad o desórdenes. La esencia de la medicalización está en el asunto de la definición: definir un problema en términos médicos, adoptar un marco médico para entender un problema, o usar intervención médica para tratarlo (Conrad, 2004, p. 1)

En el caso de Michel Foucault esta noción resulta importante para hablar de la patologización de los individuos “anormales”, quienes fueron y siguen siendo sujetos de intervenciones médicas, psiquiátricas, así como otros tratamientos.

La medicalización de lo insólito es, a un tiempo, el efecto y el instrumento de todo ello. Internadas en el cuerpo, convertidas en carácter profundo de los individuos, las rarezas del sexo dependen de una tecnología de la salud y de lo patológico. E inversamente, desde el momento en que se vuelve cosa médica o medicalizable, es en tanto que lesión, disfunción o síntoma como hay que ir a sorprenderla en el fondo del organismo o en la superficie de la piel o entre todos los signos del comportamiento (Foucault, 1998).

### 3. ¿Y dónde queda el cine?: Propuesta metodológica

Partimos de la idea de Buckland (1998) de que los estudios de cine son tan importantes como cualquier otro trabajo académico siempre y cuando el analista adopte un acercamiento serio, responsable y crítico para explorar las películas que ha elegido.

En el caso del presente capítulo, al igual que los posteriores, se tomarán las aportaciones de Michel Foucault y, en menor grado, de otros autores, sobre los temas de sexualidad, y se localizarán en los filmes a través de varios elementos cinematográficos, principalmente las llamadas grandes categorías analíticas: *puesta en escena*, *puesta en cámara*, *puesta en serie o montaje* (Castellanos, p. 28).

**-Puesta en escena:** se refiere a todos aquellos elementos que han sido colocados frente a la cámara antes de que ésta comience a filmar. Entre ellos se encuentran la iluminación y la escenografía.

**-Puesta en cámara:** propuesta por Sergei Eisenstein, agrupa los procedimientos realizados para filmar la película, en otras palabras, es la forma en qué se filma el proyecto cinematográfico; incluye la posición de la cámara, la angulación del lente y los encuadres.

**-Montaje:** este procedimiento consiste en unir una o más tomas para crear ideas y conceptos.

**-Diálogos:** por diálogos nos referimos a las líneas que cada personaje tiene dentro de la historia. Éstas se estudiarán por medio de algunos elementos de análisis de discurso.

Estos elementos cinematográficos nos permitirán encontrar el dispositivo del panoptismo/sociedad de vigilancia en la película, así como detectar, a través de diálogos e imágenes, de qué forma los personajes utilizan técnicas de normalización (medicalización, dispositivo de alianza, injuria y clóset) para pasar inadvertidos y ajustarse a la norma.

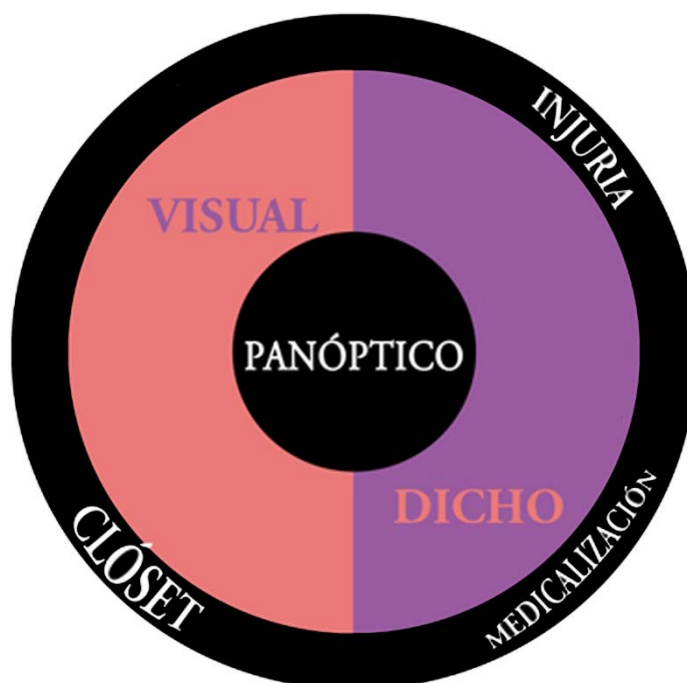
En la figura 1 podemos apreciar el mapa metodológico utilizado para este capítulo. Se ha colocado en el centro el concepto de panóptico/sociedad de vigilancia mutua (primordial para el estudio del filme), de tal manera que se asemeje a la idea de una construcción circular que cuenta con una torre de vigilancia que observa todo. Alrededor se encuentran tres de las técnicas de normalización que pueden utilizar los



individuos para mantener a los otros, o a sí mismos, dentro de los parámetros aceptados, o dentro del círculo: clóset, injuria y medicalización.

Al interior del anillo se ubican los elementos cinematográficos que nos permitirán encontrar las nociones teóricas tanto en la parte visual (puesta en escena, puesta en cámara, montaje) como en la dicha (diálogos) de la película.

**Figura 1**



Lo primordial es responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo se vigila que los personajes de la película se mantengan dentro de la norma? ¿De qué manera se utilizan técnicas de normalización para que una “rareza” pase inadvertida? ¿Cómo, la constante vigilancia, o el panoptismo, provoca que los individuos se auto-normalicen? ¿Qué efectos produce la injuria? ¿Qué importancia se le otorga al proceso de la salida del clóset? ¿Cómo se controla o se regulariza a los personajes que se salen de la norma heterosexual?

## Análisis

### Moscas en la casa

El primer nombre propuesto para esta película era “Moscas en la casa”, pero por cuestiones legales y de derechos de autor tuvo que cambiarse. Me parece que ese título era más acertado, pues, así como lo dijo su director, Manolo Caro, haría mejor referencia a un complejo departamental donde los vecinos se meten en los asuntos de todos y todas.

Y es que las moscas, insectos latosos y con ojos que cuentan con un amplio ángulo de visión, pueden ser una analogía acertada al concepto foucaultiano de panoptismo: están en todas partes, sus ojos observan todo y, lo más importante, uno sabe que están ahí.

La película fue estrenada el 24 de agosto de 2013, y fue una de las pocas cintas privilegiadas con más de 200 copias distribuidas en el país. A finales del año consiguió una taquilla de un millón 149 mil espectadores, lo que la ubicó en el top 5 de películas mexicanas más exitosas en las salas del país durante ese año con una recaudación de 49 millones 436 mil pesos (IMCINE, 2014)

Pero su éxito traspasó la pantalla grande y se hizo evidente con más de 39 mil seguidores en Facebook, así como la disponibilidad de descargarla legal e ilegalmente en sitios de internet como *Cinetube*, *Películas Yonkis*, *Cartel Movies* y *ConDescargaDirecta*, además de sus 38 mil 400 reproducciones en *YouTube*.

El filme tiene una duración de 103 minutos y cuenta con las actuaciones de Raúl Méndez, Luis Ernesto Franco, Luis Gerardo Méndez, Zuria Vega, Rossy de Palma y Ludwika Paleta. El director ha comentado a diversos medios de comunicación que la película se ubica en el género de comedia romántica, pero que aporta un mensaje y habla sobre tópicos que son trascendentales para los espectadores.

### Hallazgos

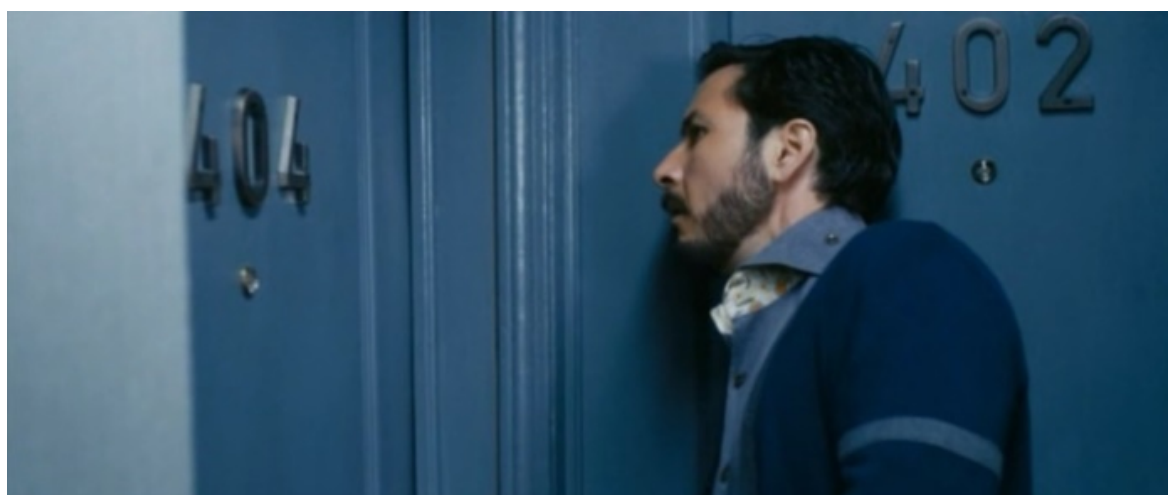
De los seis personajes principales, al menos dos de ellos se ubican por fuera de la norma en lo que a prácticas sexuales se refiere; el primero es Lucas, interpretado por Luis Gerardo Méndez, quien desde el inicio de la película deja en claro que se identifica

como gay, mientras que el segundo, Félix (Luis Ernesto Franco) se considera heterosexual.

### ***Panoptismo/vigilancia mutua***

La historia se desarrolla en un edificio con varios departamentos, en donde la cercanía de los mismos produce una especie de panoptismo/vigilancia mutua entre los vecinos, quienes supervisan a los otros y se normalizan (o guardan las apariencias) porque saben que también son vigilados.

**Figura 2**<sup>26</sup>



La puesta en escena, específicamente la escenografía del filme, da la impresión al espectador de que los habitantes del edificio (resultado de un *arquitectura sexualis*) mantienen una cercanía física que les permite escuchar e incluso ver en todo momento a los inquilinos.

Por otra parte, la puesta en cámara del filme también sostiene esta hipótesis, pues los ángulos del lente son estrechos, lo que da la sensación de mayor proximidad entre los personajes, además de que disminuye los espacios en que se desarrolla la historia. Los encuadres son poco amplios y existe una escasez de profundidad en las tomas, lo que produce aún más la sensación de encontrarse en un lugar pequeño.

**Figura 3**

<sup>26</sup> Las figuras 2, 3 y 4 corresponden a imágenes de la película *No sé si cortarme las venas o dejármelas largas* (2013)



**Figura 4**



En cuanto a lo dicho (diálogos), algunas de las líneas de los personajes hacen referencia a la vigilancia que son sujetos, o bien a la vigilancia que ellos mismos ejercen sobre los otros.

Nora: Nomás falta que se pongan a coger.

Aarón: No, esos ni cogen.

Nora: Lo mismo han de decir de nosotros. Aarón.

Pero el concepto de panoptismo adquiere relevancia solamente cuando los individuos se normalizan para que el resto no se percate si se encuentran fuera de la

norma o no. Esta situación se comprueba con las técnicas de normalización que son analizadas en los siguientes apartados.

### ***Medicalización***

Es posible corroborar, por medio de los diálogos del filme, que Lucas, el personaje con prácticas sexuales no heteronormativas, utiliza productos farmacológicos para controlar una serie de gestos que al parecer de él y de su “esposa”, delatan una homosexualidad.

Julia: ¿Te tomaste el tafil? No ¿Verdad?

Lucas: Estoy harto de tomármela cada vez que conozco a alguien.

Me va a hacer daño al hígado.

Julia: Es que si no te lo tomas te aflora.

Lucas: Me apendeja.

Julia; Sí, pero apendejado no te ves tan gay.

En otra escena de la película el personaje hace evidente haber ingerido un medicamento para normalizarse ante los demás y evitar que se percaten que se encuentra por fuera del parámetro heterosexual.

Julia: ¿Te tomaste el tafil?

Lucas: ¡Ay sí!, pero como que no está haciendo efecto.

Julia: Tómate otro.

Lucas: No traigo.

### ***La salida del clóset***

En el filme hay dos personajes que utilizan la estrategia del clóset, por una parte, Lucas, para quien juega una importancia primordial que los demás, en especial su familia, no se entere que sus prácticas sexuales son “raritas”.

Lucas: Desde niño siempre supe lo que me gustaba y ella lo sabía también (su mamá) sólo que a veces se hacía tonta. Otras veces me pegaba.

Es evidente, por medio de las ideas que expresa en sus diálogos, que mantener el secreto, le ha permitido sostener, a su parecer, una relación más cordial con su mamá y las personas que se encuentran a su alrededor.

Lucas oculta su profesión de diseñador de modas porque su mamá considera “que no son cosas de hombre”, mantiene una falsa alianza matrimonial con su mejor amiga y modera su lenguaje frente a los demás. Sin embargo, el mismo proceso de estar en el clóset le ha generado la creencia ficticia de que confesar sus prácticas sexuales le permitirá comportarse libremente frente a la sociedad.

Lucas: Ese es el problema de nuestra generación.

Félix: ¿Cuál?

Lucas: No decir lo que sentimos.

A esto se refiere Foucault cuando expone que las sociedades actuales han generado la necesidad de confesar los secretos, y siendo la sexualidad el máximo secreto, al que se le ha atribuido un valor definitorio en la vida de las personas, debe darse a conocer.

El clóset es una ficción. Los que usan este recurso buscan protegerse de la injuria y el rechazo; aparentan ajustarse a la norma para que el mismo fenómeno de panoptismo no los descubra y los obligue a que se normalicen, sin embargo, la estancia en el clóset ya es en sí una técnica de normalización, pues como lo afirma Didier Eribon (2000, p.11) “se *tolera* a homosexuales y lesbianas siempre y cuando sean discretos. Probablemente la peor consecuencia sea que algunos homosexuales y algunas lesbianas están dispuestos a reproducir el modelo normativo con el fin de obtener respeto social”.

El armario es contradictorio, puesto que la salida misma también es una técnica de normalización. Las relaciones de poder y saber han establecido como prácticamente

obligatorio que los individuos “raritos” porten la etiqueta de su identidad sexual, mientras que los “normales” pueden abstenerse de este requisito.

Cuando Lucas revela a los vecinos su identidad de “gay”, uno de ellos le contesta “vámonos, lo sabía”. El efecto “liberador” del clóset lo esclavizó a una etiqueta que desde ese momento en adelante servirá de explicación a su comportamiento, al menos con los que conocen “el secreto”.

El segundo personaje que guarda un “secreto” es Félix, quien después de practicar un acto sexual con Lucas, le pide pretender que nada ha pasado, para continuar con su vida dentro de la norma.

Podemos concluir que estar o no estar en el clóset es normalizante, es injurioso y las relaciones de poder y saber han producido una verdad a la que se sujeta el individuo disidente, es esclavo del clóset por el resto de su vida. Así lo expondría Eve Kosofsky Sedwick (1990): “El clóset es la estructura que define la opresión gay en este siglo”.

### ***Injuria***

Como se mencionó anteriormente, la injuria puede utilizarse como un llamado al orden a personas que se encuentran por fuera de la norma, es decir, al insultar a un individuo con apodos como “puto”, “marica”, “marimacha”, “pervertido”, lo que se busca es que el agredido sienta la necesidad de modificar su conducta o sus prácticas y por lo tanto, que vuelva a los parámetros establecidos.

En el caso de la película analizada, lo interesante fue haber descubierto en los diálogos, que la injuria se esconde como forma de buen consejo y que la persona que más proyecta insultos hacia Lucas, es su mejor amiga.

Julia le señala, en reiteradas ocasiones, la necesidad de que tome pastillas para que no se le note su afeminamiento, lo llama sensible, enfermo y le dice que su práctica sexual es simplemente una moda.

Ejemplos de algunas líneas: “Te tomas tu pastilla que de seguro la vas a necesitar”, “Lucas no puedes pensar que todos los hombres que conoces son gays o pueden ser tus novios”, “Luego no te vayas a poner a llorar que andas muy sensible”.

Sin embargo, la injuria también es una técnica usada por aquellos que realizan prácticas sexuales no heteronormativas o que se encuentran por fuera de otras normas establecidas, con el objetivo desviar la atención o dejar por sentado, que ellos no pertenecen al mundo de los disidentes. Tal es el caso de Félix, quien injuria a Lucas, para mantener una distancia.

Julia: ¿Y Lucas? Es noche de hombres por lo visto.

Félix: Por eso.

#### **4. Conclusiones**

El ejercicio realizando durante este capítulo nos ha permitido poner a prueba la metodología propuesta, que si bien parte de la teoría de poder de Foucault, se vuelve más compleja al dialogar con autores y autoras Queer a través del concepto de *técnicas de normalización*.

Considero que la construcción de este marco teórico-metodológico facilitó el acceso a puntos nodales de poder escurridizos, develando verdades metiches escondidas en los diálogos, la arquitectura-escenografía y las relaciones entre los personajes. El apartado también permitió confrontar y cuestionar la idea generalizada de que la inclusión de más tramas no heterosexuales en el cine mexicano se traduce en mayor apertura hacia estas prácticas, cuando podría incluso ser todo lo contrario.

Nos percatamos de que existe una constante vigilancia (mutua) sobre las prácticas de los personajes que intervienen en la película, en especial las prácticas sexuales no heteronormativas.

Si bien, esta vigilancia, control y normalización no es privativa de las prácticas sexuales no convencionales, en este capítulo nos centramos en la forma en que el discurso fílmico construye una verdad sobre el individuo que se encuentra fuera de la norma heterosexual.

El principal hallazgo conceptual es el panoptismo/vigilancia mutua, que se devela a través de la escenografía de la película y los ángulos cerrados del lente, así como los diálogos. Este contexto de supervisión provoca que Lucas, el personaje identificado como “gay”, reproduzca las técnicas de normalización que tiene a su alcance como el



clóset y la medicalización. Asimismo, el resto de personajes utilizan esas técnicas para llamarlo al orden, principalmente por medio de la injuria y los efectos del clóset.

La película también muestra resistencias a las verdades heteronormativas que se quieren imponer. Las relaciones de poder y saber brindan espacio para que Lucas se manifieste en contra de la norma y se apropie de la injuria de manera esporádica.

Finalmente, el análisis nos permite dialogar, una vez más, con otro concepto expuesto por Michel Foucault en su *Historia de la Sexualidad*: el “punto ficticio del sexo”; noción que utiliza para hacer referencia a los atributos que otorgamos a las personas a partir de una sexualidad totalizadora. En el caso del filme, podemos percatarnos de que las prácticas sexuales de Lucas son reductoras, es decir, a partir de ellas se le define, se le otorgan ciertos problemas, se le atribuyen comportamientos, formas de actuar e identidades.

El sexo bien vale la muerte... Y mientras que el dispositivo de sexualidad permite a las técnicas de poder la invasión de la vida, el punto ficticio del sexo, establecido por el mismo dispositivo, ejerce sobre todos bastante fascinación como para que aceptemos oír cómo gruñe allí la muerte” (Foucault, 1998, p. 190)

Sin embargo, parece que es ese mismo punto ficticio del sexo el que brinda a Lucas la oportunidad de trasgredir la norma, pues es a partir de su sexualidad y su llamada identidad que rompe (ligeramente) con la heteronormatividad establecida. Entonces quizá en ese espacio no sólo “gruñe la muerte” como dice Foucault, sino también la vida de un sujeto que refuerza y destruye todo el tiempo un hermético régimen de sexualidad.

## Capítulo 3

### ***La otra familia: una historia de inclusión por exclusión***

#### **1. Verdades metiches**

De las tres películas que se han elegido para este trabajo de investigación, *La Otra Familia* es quizá la más polémica. El proyecto cinematográfico de Gustavo Loza estuvo acompañado durante su realización y proyección por una intención militante que se refleja en el discurso del filme y que provocó las reacciones que de alguna u otra forma se esperaban y tal vez, necesitaban, para alcanzar la cantidad de espectadores a la que llegó.

El análisis de la película resulta complicado por éstas y otras razones formales, por lo cual es importante recurrir a una variedad de elementos cinematográficos que permitirán evadir sesgos y errores instrumentales. Una de las primeras estrategias a la que recurro es al análisis de fuentes documentales. Aumont explica esta técnica como el examen de “un conjunto de elementos factuales exteriores al film y susceptibles de ser utilizados en un análisis” (1990, pp. 88-91). En el caso de este apartado, utilizo los reportes de taquilla, las entrevistas brindadas a medios de comunicación, información estadística, elementos historiográficos, así como el material adicional que se ofrece en el formato DVD de la película. Considero importante el uso de estos elementos porque la historia parece hacer referencia en todo momento a los debates sobre derechos igualitarios que se han sostenido en el país durante los últimos diez años.

Esto también ha permitido que nos acerquemos a los *saberes* que se han emitido en torno a las familias tradicionales y las familias alternativas. Por *saberes* Foucault (1998) se refiere a aquellos conocimientos que se han establecido como verdaderos por las relaciones de poder, en este caso, por ejemplo, se refiere a las ideas generalizadas o naturalizadas con respecto a la composición de una familia.

Los *saberes* son verdades metiches que se han construido a lo largo del tiempo por medio de los discursos científicos, jurídicos, académicos, religiosos y biológicos; y son metiches, porque se internan en cualquier micro espacio que hay en el individuo y la sociedad.

### **Una clara postura política**

*La otra familia* nació, en parte, como resultado de los acontecimientos políticos y sociales que se vivían en México y el mundo durante los años previos a su lanzamiento (2006-2011)<sup>27</sup>; fue principalmente la polémica generada por los matrimonios entre personas del mismo sexo y su derecho a la adopción, lo que motivó al director a escribir un filme que sensibilizara sobre el tema. Gustavo Loza, dio a conocer que la película estaba inspirada en la historia real de una pareja de homosexuales franceses que fueron inculpados de pedofilia por cuidar a un niño mexicano.

En varias entrevistas con medios de comunicación, así como en el material adicional que se ofrece en el DVD de la película, se observa que tanto los productores, como los actores, mantienen una postura política definida frente al tema del matrimonio homosexual y lésbico, lo cual fue un factor determinante para su inclusión en el proyecto (Cine Toma, 2011).

Gustavo Loza comentó en una entrevista para Proceso (2011) que el largometraje trata sobre la redefinición de la familia, “algo que tenemos que empezar a pensar porque las cifras son contundentes. La sociedad ha cambiado y la mentalidad de mucha gente todavía no. Son temas que se deben de abrir necesariamente, con respeto”.

El productor Matthias Ehrenberg, comentó en una nota informativa que la película intenta ser divertida, conmover al público y generar reflexiones en torno al tema expuesto (Inromador.mx, 2011). Por su parte, el actor Roberto Guzmán, quien interpreta a Jean Paul, tomó la decisión de participar en el filme para formar parte de la denuncia social.

La película revivió y dio fuerza al debate que había iniciado años atrás con las Sociedades de Convivencia y el matrimonio igualitario en el Distrito Federal, generó posturas que se hicieron evidentes en las notas publicadas por los medios de comunicación: “La otra familia aborda atrevidos temas, como son la drogadicción, la violencia en la pareja y la adopción de parejas gay” (Noroeste.com, 2011), “El elenco

---

<sup>27</sup> Cinco años antes del estreno de la película se alcanzaron logros importantes para el movimiento LGBT en México. En 2006 se establecieron las sociedades de convivencia en el Distrito Federal, en 2007 se logró lo mismo en Coahuila. El 21 de diciembre de 2009, el mismo día que concluyó el rodaje del filme, se aprobaron los matrimonios igualitarios en la Ciudad de México.

tiene claro que la cinta puede incomodar a los sectores más conservadores de la sociedad" (Excélsior, 2011), "La película mexicana dirigida por Gustavo Loza ha causado mucha controversia debido a las temáticas que expone" (Quién, 2011), "Quizá muy polémica para el cine mexicano" (Zócalo, 2011).

Fue un filme que generó controversia, y si bien éste no era su objetivo principal, se convirtió en una especie de estandarte mediático para el discurso LGBTTTI, pues replicaba las peticiones de los movimientos libertadores al mismo tiempo que ponía en agenda su discusión.

En ese sentido, se podría decir que *La otra familia* es para México (nivel micro), lo que *Brokeback Mountain* (EUA-Canadá, 2005)<sup>28</sup> fue para Estados Unidos y el mundo (nivel macro). Existe una gran diferencia temporal, de estilos y contenidos entre ambos filmes, pero los dos se asemejan en los discursos mediáticos que se generaron en torno a ellos y el éxito (con sus respectivos alcances) a los que llegaron en taquillas domésticas. Durante su año de exhibición la película mexicana se ubicó entre los cinco filmes con mayor audiencia en el país, mientras que *Brokeback Mountain*<sup>29</sup> estuvo entre las 22 películas con mayor recaudación en Estados Unidos.

El antecedente de la película de Ang Lee nos permite entender que a nivel internacional ya se había gestado un fenómeno similar al de *La Otra familia*. De igual forma, pero en lo que respecta a políticas públicas, México parece seguir las tendencias que se imponen a nivel internacional, además la película mexicana también parece hacer eco de una discusión entre los llamados movimientos queer y LGBTTTI.

El contexto bajo el que surge esta película y su clara postura frente a un tema político podría complicar y sesgar su estudio, por lo que se realizó un análisis que contempla perspectivas diferentes que van más allá de las implicaciones políticas y sociales del filme.

## Los saberes sobre la familia

---

<sup>28</sup> *Brokeback Mountain* es una de las tres películas norteamericanas de temática homosexual más taquilleras de todos los tiempos, mientras que *La otra familia* es la película de temática homosexual más exitosa en México. Según datos de Box office mojo e IMCINE.

<sup>29</sup> Es importante aclarar que *Brokeback Mountain* es una coproducción del año 2005 entre Estados Unidos y Canadá.

Todo parece indicar que la familia es muy importante para los mexicanos y las mexicanas, o al menos así lo reflejan los discursos políticos, sociales, académicos, culturales y religiosos que usan y abusan de este concepto. Son tantas las ideas que se han emitido en torno a ella que parece complicado e incluso infructuoso tratar de definirla; sin embargo, para el presente capítulo será necesario rescatar algunos argumentos que se han emitido en torno a la llamada *familia tradicional*.

En el caso de México, la influencia de esta institución se puede rastrear hasta las épocas prehispánicas cuando los individuos se organizaban alrededor de patriarcas por motivos de espacio o parentesco; ahí se tomaban las decisiones importantes y se transmitían las normas que las generaciones futuras debían replicar. De acuerdo a Esteinou (2004), fue la intervención de la iglesia católica lo que propició la gestación de un nuevo concepto de familia basado en el amor y el cuidado de los hijos, esto sin dejar a un lado las ventajas económicas que proporcionaba la sociedad, pues la pareja dividía las responsabilidades domésticas y de provisión.

La autora explica que fue hasta después de la independencia y los procesos de secularización cuando se consolidó el matrimonio y "se desarrolló la domesticidad, la intimidad, el amor romántico, el cultivo de la niñez y el sentimiento de que la familia era un espacio afectivo" (p. 135).

A algunos años de distancia parece que la importancia de la familia tradicional se ha incrementado; por ejemplo, como parte del decreto emitido en marzo de 2006 por el entonces presidente Vicente Fox para crear el Día de la Familia, se argumenta que "es una comunidad de perfeccionamiento humano, célula básica de la sociedad y fortaleza de toda nación... las conductas positivas y los valores adquiridos en el seno familiar trascienden a la población en su conjunto, contribuyendo al progreso del país".

Una idea similar expuso años antes Octavio Paz en uno de los ensayos más influyentes del siglo XIX: *El Laberinto de la Soledad* (1950). El intelectual argumentó que el matrimonio es la institución responsable de la reproducción de normas y valores convencionales, así como del patrimonio.

Para ir sólo un poco más lejos podemos citar los resultados que expone el Consejo Nacional de la Población en relación a las dinámicas de los hogares mexicanos. De acuerdo al estudio realizado, al menos dos de cada tres mexicanos

recurren a la familia cuando presentan situaciones de crisis que requieren la cobertura de gastos menores (CONAPO, 2009, 142).

Tomando en cuenta los argumentos jurídicos, académicos y sociales que se han expuesto, ¿Qué tanto difiere la idea de familia convencional en la película de Gustavo Loza? ¿Qué tan *otra* es la *otra familia* de la que se habla en este filme?<sup>30</sup>

## 2. Análisis

La idea que guía el análisis de *La Otra Familia*, es que esta película, lejos de proponer nuevas redes o formas de parentesco, reproduce el modelo tradicional que se ha ido construyendo en México desde tiempos prehispánicos, solo alterando el tipo de prácticas sexuales e identidades genéricas de los cónyuges. El método a seguir hace énfasis en los personajes, así como en la puesta en escena. Se recurrió a la técnica de *découpage* de escenas específicas, estrategia metodológica consistente en “el registro preciso de los planos y la banda sonora de una secuencia o una película completa, como paso previo a la interpretación textual de un filme” (Zavala, 2012: p.12).

Existen diferentes formas de llevar a cabo esta fragmentación; si bien se ha privilegiado una separación por medio de planos (Aumont 1990: p. 59), también se pueden utilizar otros elementos cinematográficos que lo guíen, como la secuencia, puesta en escena o el fotograma. En el caso de este análisis optamos por el uso del plano como unidad de fragmentación, puesto que ha sido importante analizar a detalle las características que se muestran de los personajes en las imágenes, como los gestos, posturas y movimientos.

En el caso de los personajes, retomamos algunos elementos propuestos por Bordwell (1990) para analizar la narrativa de una película. El autor explica que es posible conocerlos a través de sus deseos y las acciones que éstos motivan, para ello podemos también recurrir al concepto de *cambio epistemológico*, que se refiere a la evolución en las creencias, actitudes o sentimientos de una persona durante el filme. En segundo lugar utilizaremos la idea de que a través de gestos faciales, diálogos, movimientos de cuerpo entre otras pistas formales, podemos inferir las intenciones de

---

<sup>30</sup> El propósito de esta sección no ha sido elaborar una tesis sobre la definición de la familia, sino más bien exponer algunos acercamientos académicos, jurídicos y artísticos que nos permitirán entender las consecuencias de esta forma de organización; digamos que en una línea Foucaultiana, lo importante será entender los efectos que produce la familia y las otras familias no tanto su significado.

los personajes, proceso al que se Bordwell se refiere como *mind-reading* (1990, pp. 33-35)

### **Cuatro modelos.**

En *La Otra Familia* se presentan al menos cuatro modelos de familia/modelos de paternidad diferentes que podemos identificar de la siguiente manera: la madre soltera (Nina), la pareja heterosexual (Agustín y Luisa), la pareja lésbica (Gloria e Ivana) y la pareja homosexual (Chema y Jean Paul), aunque también se hace referencia a una quinta posibilidad, que es el cuidado de los menores por parte del estado.

A lo largo del filme, Hendrix, el niño protagonista, parece ir y venir entre estas formas de paternidad; de esta manera el discurso de la película descalifica o valida (de forma casi tendenciosa) la viabilidad de cada modelo.

El filme trata sobre un niño que ha sido descuidado por su madre, Nina, a causa de una adicción a las drogas, y quizá al sexo. La mujer es enviada a un centro de rehabilitación y, mientras se encuentra en tratamiento, el niño es atendido por la pareja de homosexuales conformada por Chema y Jean Paul. Cuando Nina sale del centro de rehabilitación comienza una confrontación por el menor, a esta batalla se suma la pareja heterosexual compuesta por Luisa y Agustín, quienes acaban de perder a un hijo y están considerando pagar para que les cedan la patria potestad de Hendrix. Al final de la película, la pareja homosexual es acusada de pedofilia y tráfico de infantes, pero las cosas se resuelven. Nina muere y el presunto padre de Hendrix otorga los derechos de paternidad a la pareja de homosexuales. Es así como se hace justicia a un esquema-institución que la película denomina *La otra familia*.

### ***La madre soltera***

La película comienza con un plano secuencia de 78 segundos en el que se muestran las características de un hogar en el que reina el caos: ropa sucia en el suelo, frascos de medicamentos, restos de comida, platos sucios, poca iluminación, un televisor descompuesto, botellas de alcohol vacías. La cámara detiene su recorrido en Hendrix, quien parece asomar la cabeza entre el basurero que la película acaba de describir. El niño sólo viste ropa interior y una bata de baño.

Lo que se ve en la película proporciona información suficiente sobre un primer modelo de paternidad: el de madre soltera; si bien lo que se muestra con estas imágenes es contundente, es aún más contundente lo que no se muestra: la presencia de una figura paterna/maternal. Con esta omisión intencionada parece que inicia la premisa del filme: Hendrix es un niño que necesita otra familia, pues la de él no funciona.

La siguiente toma<sup>31</sup> es de una ceremonia cuasi-religiosa en la que un sacerdote bendice la relación amorosa que ha mantenido durante diez años la pareja de homosexuales compuesta por Jean Paul y Chema. Parece que con esta secuencia se da respuesta a la anterior: la solución al problema del niño abandonado es este esquema familiar en el que existe un fuerte compromiso amoroso. Después de un prolongado beso entre los festejados, la pantalla se va a negros y aparece el título de la película. Así comienza *La Otra Familia*<sup>32</sup>.

**Figura 5**<sup>33</sup>



**Figura 6**

<sup>31</sup> Por plano podemos entender las porciones comprendidas entre dos cortes (Aumont, 1990)

<sup>32</sup> Para analizar la introducción se realizó el *découpage* de la primera escena de la película. La unidad narrativa fue el plano.

<sup>33</sup> Las figuras 5, 6, 7 y 8 son imágenes de *La otra familia* (2011)





Lo que ocurre durante la introducción de un filme es útil en varios sentidos. En primer lugar, como lo explica Buckland (2003), los primeros fragmentos permiten entender la forma en que está construida la película. En el caso de esta historia, el análisis realizado de las secuencias iniciales evidencia la presencia de un recurso narrativo (un tanto clásico) que hila la narración en una relación de pregunta-respuesta<sup>34</sup>, causa-efecto, comparación o premonición. Esta estrategia se usa a lo largo del relato, por ejemplo, durante una de las últimas escenas, la maestra de inglés de Hendrix dicta las reglas de clase a sus alumnos. Entre las normas que menciona se encuentra la cooperación con otros estudiantes; al enunciarla, se hace una transición a una nueva secuencia en la que Agustín coopera con Chema y Jean Paul para que éstos obtengan la patria potestad del niño. En la introducción de la película este recurso funciona como pregunta-respuesta, mientras que en el ejemplo anterior la palabra cooperación sirve como una especie de anuncio de lo que está por venir<sup>35</sup>.

Otra ventaja de estudiar las secuencias iniciales es la posibilidad de obtener información valiosa sobre los personajes y los deseos que los motivan a actuar. Hendrix quiere a su mamá, mientras que Chema y Jean Paul parecen no necesitar nada más que el uno al otro; Nina, por su parte, es dibujada como una mujer hedonista atraída por las drogas y el sexo.

La introducción ofrece demasiada información sobre el modelo de paternidad encabezado por la madre soltera, por lo que este esquema se desecha muy temprano en la historia. La puesta en escena de los primeros fragmentos evidencia, por las

<sup>34</sup> A esta forma de hilar tomas, Bordwell (1990) llama el *gancho*.

<sup>35</sup> Esta estrategia para enlazar tomas será utilizada a lo largo de la película en la forma de comparaciones entre las familias, premoniciones de lo que ocurrirá en el futuro, respuestas inmediatas a problemas planteados.

condiciones en que se encuentra la casa, que la mamá de Hendrix lo ha descuidado y que no cuenta con el dinero suficiente para brindarle lo que requiere. Por si fuera poco, en escenas posteriores se desacredita constantemente las capacidades de protección que Nina puede ofrecer a su hijo, por ejemplo cuando una de las vecinas cuestiona a Hendrix por su madre, la película responde con un enlace a otra escena en la que Nina mantiene relaciones sexuales con Agustín y consume drogas.

Sin embargo, existe un elemento asociado con las familias mexicanas que el discurso de la película parece atribuir a Nina: amor. El relato justifica sus negligencias porque la cataloga como una persona enferma, pero se reitera en varias ocasiones que quiere a su hijo. En una de las secuencias más importantes para este modelo de familia de la madre soltera, Hendrix y su madre susurran una canción que al parecer es significativa para ellos; otra muestra de amor es que, como argumenta Ivana, Nina sería incapaz de vender a su hijo.

Sin embargo, Nina es deficiente en cumplir con las otras tareas que se han impuesto a la familia tradicional: el cuidado de los hijos, la reproducción de valores, la provisión económica y el amor conyugal. El discurso ideológico de la película parece no ceder ante estas carencias.

### ***La pareja heterosexual.***

Si hubiera un villano en la película, tal vez sería encarnado por la pareja heterosexual conformada por Luisa y Agustín Lascurain, al menos eso parece indicar el relato. En una parte de la película, Chema asegura a Jean Paul que va a hacer todo lo posible para que Hendrix se quede con ellos y termina su argumento diciendo “¿quién me lo va a impedir?”. Aquí la película utiliza una de las ya comentadas transiciones para enlazar esta toma con una escena en la que aparecen Los Lascurain, quienes, efectivamente, impiden en un momento posterior, que la familia no heterosexual esté unida, pues acusan anónimamente a Chema y Jean Paul de tráfico y abuso de infantes.

La confrontación entre estos dos esquemas también se hace evidente en la parte formal de la película. El cuarto de la pareja no homosexual tiene en la cabecera una pintura en la que se encuentra un hombre y una mujer, mientras que la otra pareja tiene un cuadro en el mismo lugar, pero con dos hombres. Un momento adicional en el que

se comparan los dos esquemas de paternidad ocurre cuando las parejas se sientan en dos extremos de una sala y discuten sobre lo que es más conveniente para Hendrix, existe una puesta en cámara de tipo toma/contra toma, que refuerza la tensión entre los dos esquemas: el aparentemente más tradicional y el aparentemente menos tradicional.

**Figura 7**



La casa de la pareja muestra que pertenecen a un nivel socioeconómico acomodado. Cuentan con espacios amplios y adecuados para que juegue un niño, incluso, debido a que recientemente perdieron un hijo, la vivienda tiene un cuarto acondicionado para un infante. Las puestas en escena relacionadas con Luisa indican que no trabaja y que cuenta con tiempo suficiente para hacerse cargo de un niño.

Sin embargo, los movimientos corporales, gestos, indicios de llanto, sugieren que se encuentra en un estado emocional complicado y que anhela convertirse en madre para superar la pérdida reciente. Otro obstáculo que termina por excluir la posibilidad de que este esquema familiar resulte victorioso es la deteriorada relación que presentan los esposos. Luisa está concentrada en su proceso de duelo y parece no interesarse en la relación conyugal, mientras que Agustín mantiene relaciones extramaritales y miente a su esposa. Los problemas de comunicación se hacen evidentes porque ambos guardan secretos que no desean compartir con el otro. Un factor adicional que es importante mencionar es que Agustín considera comprar a Hendrix para evitar el papeleo de la adopción y mejorar así, la relación con Luisa.

Si bien esta pareja se acerca más a la concepción tradicional de familia porque cuentan con recursos económicos y tienen la posibilidad de que un adulto provea económicamente, mientras que el otro provee de cuidados, la falta de amor y la capacidad de replicar valores en el niño, los descalifica frente a los últimos dos esquemas.

Las comparaciones que se hacen entre ellos y el esquema “alternativo” de familia propuesto por Jean Paul y Chema, evidencia que uno de los mayores obstáculos para *La otra Familia* es superar la idea de que los matrimonios están compuestos solamente por hombre y mujer.

### ***La pareja lésbica.***

El tercer esquema de paternidad que se muestra en la película es el de la pareja compuesta por Gloria e Ivana. El filme es más condescendiente con estas mujeres, sobre todo por la complicidad que mantienen con los protagonistas, sin embargo, el discurso parece manejar una postura más ambigua con respecto a ellas.

A lo largo de la película se utiliza a estos personajes para desarrollar la historia principal, pero también tienen deseos y motivaciones propias que se presentan en forma de una trama secundaria. Ivana y Gloria quieren tener un hijo y están considerando la inseminación artificial por medio de un donador de esperma. Después de una discusión que no se presencia en la película, pero que se resume en una de sus escenas, la pareja llega a un complicado acuerdo para convertirse en madres. El proceso consistiría en fecundar un óvulo de Gloria con el esperma de George (el hermano de Ivana), para después depositarlo en el útero de Ivana; de esta forma la pareja garantizaría tener un hijo o hija con la carga genética de ambas.

Las puestas en escena que se desarrollan en el departamento de la pareja nos permiten inferir que pertenecen a un nivel socioeconómico privilegiado; el espacio que habitan es amplio y se encuentra decorado con cuadros, floreros, jarrones y otros adornos, es decir, no existe el caos que se evidencia en la casa de Nina. También se puede deducir que Ivana trabaja como diseñadora desde el hogar y por lo tanto tiene tiempo suficiente para proveer de cuidados, pues una de las tomas de su departamento muestra varios maniquís con retazos de ropa, además, en un momento anterior del

relato Ivana le comenta a su hermano que “a Gloria le está yendo bien en el trabajo y no sería prudente que se embarazara”, dando a entender que ella sí se encuentra en posibilidades de hacerlo.

El modelo que representan Ivana y Gloria parece incluir algunas de las características que se atribuyen a la concepción tradicional de familia como la provisión económica, la división de responsabilidades y el amor romántico. Sin embargo, durante el clímax de la película se genera un cambio epistemológico en Ivana, pues después de los problemas a los que se enfrentan Chema y Jean Paul, comienza a cuestionar su deseo de traer un niño al mundo. A partir de ese momento, la relación entre estas mujeres, que ya presentaba problemas de comunicación, comienza a deteriorarse; finalmente se separan y Gloria continúa con el proceso de inseminación artificial por su cuenta.

En el caso del modelo que representa la pareja lésbica, éste no suele contrastarse con el homosexual como se hace con los otros dos, más bien parece que está en complicidad con él, probablemente porque ambos esquemas pertenecen a la gama de posibilidades del llamado matrimonio entre personas no heterosexuales. Resulta interesante, sin embargo, que al final de la historia sea la pareja homosexual y no la lésbica la que conforme una familia. Esto quizá se deba a una postura ideológica frente a la inseminación artificial, o quizá sólo haya sido una decisión tomada en servicio de la trama principal.

Si la postura frente al matrimonio heterosexual y la madre soltera parece ser unívoca, en el caso de la unión lésbica tiende a ser ambigua.

### ***El esquema homosexual.***

A pesar de practicar relaciones sexuales de forma no convencional, existen una serie de acciones que ubican a la pareja homosexual como un esquema familiar muy cercano al concebido por los saberes convencionales. De hecho, las comparaciones de este modelo parental con los otros, resultan en un saldo a favor del primero. Por ejemplo, la introducción de la película contrasta la falta de compromiso que Nina muestra hacia su hijo de ocho años con el compromiso de diez años que han mantenido Chema y Jean Paul. También se comparan las condiciones económicas que son evidentemente más

favorables para la pareja denominada homosexual. Por otra parte, la pareja heterosexual sirve como una especie de antítesis<sup>36</sup> de lo que es “La otra familia”, esto se logra resaltando los problemas que por lo general se asocian con familias muy conservadoras: infidelidad, falta de comunicación, ausencia de amor romántico.

Al inicio de la película ni Jean Paul ni Chema están del todo convencidos de cuidar a Hendrix mientras Nina permanece recluida en el centro de rehabilitación. Sin embargo, poco antes de que acabe el primer cuarto de la película (minuto 26) surge un *cambio epistemológico* en los personajes, sobre todo en Chema, quien se encariña con el niño y comienza a tratarlo como su propio hijo.

Una escena que nos puede servir de ejemplo para caracterizar a este esquema de paternidad es el siguiente: Jean Paul está leyendo el periódico y se escucha la canción “Yo no te pido la Luna”, interpretada por Daniela Romo. Chema sale detrás de una pared y comienza a imitar a la cantante y a bailar cerca de su pareja. Hendrix observa lo que ocurre y se une al *performance*, mientras que al fondo se ve cómo la empleada doméstica, doña Chuy, hace las funciones de corista.

El análisis de esta secuencia resulta casi tan revelador como el de la introducción a la película. Parece que en unas cuantas tomas el filme intenta legitimar la formación de esta familia “no tradicional”. En primer lugar, se ofrece información sobre el rol que desempeñan los integrantes de la pareja homosexual; Jean Paul, como hombre de negocios, se encuentra inmerso en un ritual masculinizado en México: la lectura del periódico. Chema por su parte, viste una bata y baila para entretener a la familia, características que por lo general se atribuyen al rol femenino de la casa.

## Figura 8

---

<sup>36</sup> Para conocer más sobre el concepto de antítesis en cine, recurrir a Buckland (2003).



La armonía que reina en el hogar parece indicio de la buena comunicación que existe entre sus integrantes. Pero la información no termina ahí, pues la puesta en escena nos indica también que pertenecen a un nivel socioeconómico acomodado. Por lo tanto, esta secuencia nos dice que *La otra familia* cuenta con las características que por lo general atribuyen los saberes legitimados a la familia tradicional: pueden proveer económicamente, existe una división de roles en la pareja, hay presencia de amor romántico y armonía en la casa.

El conmovedor momento es interrumpido por la llegada de Nina. Aquí comienza la batalla por el niño, una batalla que posiciona a la pareja homosexual en desventaja momentánea, pues los saberes jurídicos y biológicos favorecen a la madre soltera. Sin embargo, al final del filme el discurso de la película parece privilegiar otro tipo de saberes que emanan de la religión, la convención social y el patriotismo.

### 3. Conclusiones

A pesar de que el director afirmó que su intención no es asumir una postura fija respecto a los matrimonios entre personas del mismo sexo, sino abrir el diálogo a diferentes formas de representar a la familia; las declaraciones que tanto él como el resto del equipo emitieron con respecto al discurso del filme, demuestra que la película albergaba una intencionalidad política o ideológica.

Esto se puede corroborar con el análisis realizado, pues el discurso del filme privilegia una lectura en la que la pareja homosexual representa el modelo ideal de paternidad, al cumplir con los requisitos más importantes que debe tener una familia

convencional de acuerdo a los saberes que han establecido instituciones jurídicas, religiosas y académicas al respecto.

Esto no significa que el objetivo argumental de la película sea descalificar a las familias compuestas por parejas heterosexuales o padres solteros heterosexuales, sino más bien cuestionar su legitimación *per se* en la sociedad. La lectura parece ir en una dirección que busca la inclusión de modelos homoparentales, sin embargo, esa inclusión se gana solamente cuando las otras posibilidades han sido excluidas. Parece que su derecho a ser padres debe ser ganado en todo momento, pues los argumentos para aprobar una familia homosexual derivan de la descalificación de otros modelos.

Por ejemplo, los escenarios en los que se desarrollan las historias de cada familia alcanzan mayor significado cuando se comparan entre ellos. Es decir, el hogar de Nina sirve como un marco de referencia para deducir que cualquiera de las otras viviendas se encuentra en mejores condiciones. Lo mismo ocurre con la relación amorosa que existe entre las parejas y las posibilidades de atención que pueden brindar al niño. En el caso de Chema, él puede hacerse cargo de Hendrix de tiempo completo, pues su función principal es dedicarse a los cuidados. La situación de Luisa es similar, sin embargo, al contrastarlos el uno con la otra, se puede concluir que la situación emocional en que se encuentra Luisa, y la relación tormentosa que mantiene con su esposo, la ponen en desventaja frente al otro referente.

Bordwell (1990, p.31) argumenta que como espectadores creamos una jerarquía entre los personajes de una película de acuerdo a la importancia que tienen en el filme o las comparaciones que hacemos entre ellos. En el caso de la película, la jerarquía podría funcionar más bien en relación a los modelos de paternidad propuestos, como si cada esquema fuera un personaje. Al final de la trama se encuentran encabezados por una pareja homosexual adscrita a la concepción tradicional de familia.

En el siguiente cuadro se resume el análisis que se realizó de los personajes por medio de los elementos propuestos por Bordwell: deseos, acciones, cambio epistemológico y estado mental.



Figura 9

	<b>Pareja lésbica</b>	<b>Madre soltera</b>	<b>Pareja heterosexual</b>	<b>Pareja homosexual</b>
<b>Deseo principal</b>	Tener un hijo.	Drogas y sexo.	Superar la pérdida de un hijo.	Formar una familia.
<b>Acciones</b>	Ivana consigue una familia temporal para Hendrix. Planean una inseminación artificial en el extranjero.	Soborna con sexo oral para escapar del centro de rehabilitación. Busca a Hendrix para estar bien con su proveedor.	Agustín analiza comprar la patria potestad de Hendrix. Acusan anónimamente a Chema y Jean Paul de tráfico de infantes y pedofilia.	Cuidan a Hendrix. Deciden no entregarlo a su madre aunque incurran en un delito, pues quieren proteger al niño.
<b>Cambio epistemológico</b>	Ivana ya no está convencida de querer un hijo.	Nina promete a Hendrix que las cosas cambiarán	Luisa y Agustín acuden a terapia matrimonial para mejorar su relación.	Chema no quería hacerse cargo de Hendrix pero se encariña.
<b>Estado mental</b>	Gloria es un poco neurótica.	Nina es adicta a las drogas, y parece que al sexo.	Luisa está deprimida.	Chema. es un poco neurótico, sobre todo cuando defiende al niño

La película está tan comprometida con un discurso de militancia, que se excede en su intención de acreditar a la familia no heterosexual como un modelo de paternidad adecuado. El filme intenta ser un discurso de resistencia ante las descalificaciones que han surgido en los últimos diez años en contra de estos esquemas homoparentales, sin embargo, crea espacio para una contra resistencia en el campo de los saberes. Parece que el filme está argumentando que se debe incluir a las familias no heterosexuales solo cuando los otros modelos fallan, es decir, la exclusión de otros esquemas es necesaria para incluir a éste.

Otro discurso/lectura de contra resistencia al que se expone el filme es que colabore con la supremacía de la institución familiar, pues parece que al final la película no está hablando de una familia diferente, sino de la familia tradicional. Como pudimos ver en el comparativo realizado entre los cuatro esquemas de familia, la pareja que cumple con los valores tradicionales asociados a esta unidad de organización es la compuesta por Chema y Jean Paul, es decir, no son precisamente *la otra familia*, sino *la familia* que siempre hemos tenido en México, la que se preocupa por el cuidado de los hijos, la que puede proveer amor y cuidados, la que demuestra formas de amor/amor romántico e incluso la que puede dividir responsabilidades económicas y del hogar entre los esposos. La única otredad que se halla en el modelo de la pareja homosexual es el hecho de que está compuesta por no heterosexuales.

En conclusión, parece que la condición sexual de la pareja no es tan importante como parece, siempre y cuando mantenga las funciones económicas de reproducción de valores y de cuidado de los hijos que se esperan de una familia tradicional que de “otra” tiene muy poco.

## Capítulo 4

# Una lesbiana no es una mujer. La construcción de la sexualidad en *Niñas Mal*

### 1. De consideraciones teóricas y existenciales

#### Aclaración del autor

Hablar de niñas me resulta complicado, sobre todo cuando son malas y se encuentran tan lejos de mi alcance epistemológico y sexo-afectivo. Podría analizarlas sin tomar en cuenta este “pequeño” obstáculo y mis resultados serían validados si sigo al pie de la letra las cláusulas dominantes del método científico y del actual régimen de sexualidad. Tal vez esta omisión no importaría mucho al mundo académico (que en ocasiones es un tanto tuerto), pero contribuirá a reforzar un sistema sesgado que de por sí ya es bastante fuerte; legitimado por todos lados y por (casi) todos y todas.

No hay escapatoria, no completamente: como investigadores/as nos encontramos atrapados/as por un lenguaje, antecedentes familiares, la clase a la que pertenecemos, la formación académica, y la identidad de género-sexualidad que nos ha marcado. Para donde quiera que me mueva, o se muevan ellas, estamos invadidos/as por estos dispositivos de conocimiento.

Las Niñas Mal (las lesbianas, las transgresoras, las subversivas)<sup>37</sup> han sido constituidas de una forma diferente a la de otros sujetos, y es la diferencia entre su constitución y la mía, lo que puede dificultar el trabajo de investigación.

Sin embargo, ante un panorama tan desesperanzador surge una posibilidad epistemológica que me arriesgo a utilizar, la del *conocimiento situado*<sup>38</sup>; esta propuesta sugiere que como autores debemos de estar conscientes en todo momento que

---

<sup>37</sup> Si bien el título de la película *Niñas Mal* hace referencia a mujeres jóvenes que se rebelan a medias contra el sistema, aprovechamos el juego de palabras al que se presta para resignificar la frase y utilizarla para hablar de mujeres transgresoras.

<sup>38</sup> “Para el feminismo, y otras corrientes intelectuales y políticas, el pensamiento situado ha sido una propuesta y una práctica fundamental y, también, querida. Pensar desde algún lugar. También reconocer los itinerarios por los que nos movemos”. (Parrini et al., 2014, p. 11).

pertenece a un dispositivo-régimen específico que limita nuestra forma de actuar y lucubrar.

La estrategia advierte los riesgos de buscar la objetividad universal trazada por el método científico tradicional y propone en su lugar una objetividad parcial con múltiples interpretaciones del objeto-sujeto de estudio. Una de sus principales defensoras, Donna Haraway (1995), utiliza la metáfora visual para explicar el término de conocimiento situado. La autora expone que el uso de la tecnología moderna para fotografiar insectos o cuerpos del espacio exterior ha permitido entender que los instrumentos de observación (en nuestro caso los ojos) son activos y afectan al sujeto-objeto observado. Su propuesta radica en la autocrítica y la parcialidad asumida, para de esta forma alejarse de los dos polos establecidos por la ciencia tradicional: relativismo y objetividad (pp. 327-333).

Otra maniobra a implementar para reducir la distancia con las Niñas Mal y que estará en comunicación con la anterior, consiste en enriquecer el trabajo teórico del capítulo con las aportaciones de una serie de académicas que se han (o las han) identificado como mujeres-lesbianas-sujetos queer; esto permitirá estar en contacto con puntos de vista que se han construido desde posiciones culturales ajenas a la mía<sup>39</sup> y más cercanas a mi sujeto de estudio.

Esta es una propuesta que retomo de las reflexiones emitidas por Sandra Harding en torno a la *epistemología del punto de vista*, cuando afirma que “los sujetos/agentes de conocimiento deben de ser múltiples, heterogéneos, contradictorios e incoherentes” (1993, p. 65).

Es pertinente aclarar que el ejercicio *de conocimiento situado* lo realizo en este momento de la investigación para poner énfasis en las desventajas que representa mi posición como agente para el análisis específico de este capítulo, lo que de alguna manera transforma esas debilidades en posibilidades más idóneas de producción de conocimiento.

Y con esto tal vez no se resuelva el problema del todo, pero me acercaré a un trabajo más transgresor y propositivo, especialmente si tomo en cuenta que es

---

<sup>39</sup> El uso de la primera persona en este apartado de la tesis es intencional. El objetivo es corporizar al autor y hacer evidente el rol que juega en la producción de saberes/conocimientos.

imposible salir por completo del sistema y del régimen actual de sexualidad; no lo lograría aun cuando me convirtiera en una Niña, una Niña Mal.

### **Las niñas malas de verdad.**

La película que se analiza a continuación, trata sobre un grupo de mujeres jóvenes que se rebelan a medias contra los roles de género-sexo que impone el sistema; y lo hacen a medias, porque si bien critican la concepción de *mujer tradicional*, no parecen incomodarse con la concepción de *mujer moderna* que a final de cuentas terminan aceptando.

Esto ocurre porque la transgresión que ejercen las *Niñas Mal* del filme parece ser una más de las ficciones que nos vende el *dispositivo de sexualidad* y que le compramos sin dudarlo. La prolífica hipótesis de la represión que ya hemos comentado con anterioridad, hace de las suyas de nuevo, ahora generando una verdad igualmente productora y maliciosa, una verdad que alega la existencia de mayor libertad para la mujer moderna, el hombre moderno, el joto moderno y la marimacha moderna.

Podría ser cierto. Tal vez hay mayor tolerancia hacia las nuevas expresiones de sexo y género, quizá la injuria y el estigma han disminuido, pero como hemos comprobado en el capítulo anterior, es necesario someter los elementos del filme a un estudio riguroso que permita asir los discursos escondidos.

Para ello sumaremos al marco teórico los razonamientos de una serie de mujeres que también se comportan como *Niñas Mal*, si este adjetivo lo resignificamos y utilizamos para referirnos a sujetos transgresores y rebeldes que destruyen lo establecido y lo construyen de nuevo. Estas figuras académicas han sido trascendentales para las perspectivas feminista y Queer que en nuestros días son de las mayores contribuyentes a la generación de conocimientos nuevos y subversivos en materia de sexualidad.

Teresa De Lauretis, Monique Wittig, Sarah Ahmed, Sandra Harding, Donna Haraway y Judith Butler son algunas de las intelectuales que se utilizarán para dialogar con el filme y que permitirán diseccionarlo. Si estas Niñas Mal se enfrentaran a las de la película, ¿Qué les enseñarían?, y más importante, ¿Quiénes serían las verdaderas Niñas Mal?

Que comience la batalla.

### **Sobre las lesbianas**

Las lesbianas no son mujeres.

Así concluyó Monique Wittig su conferencia *El Pensamiento Heterosexual* en la reunión de la Asociación de la Lengua Moderna de Nueva York en 1978<sup>40</sup>. La autora concibió esta idea como una especie de cumplido, sin embargo, sus palabras provocaron una incomodidad (o curiosidad) que a 30 años de distancia sigue afectando a los lectores y lectoras.

El argumento ha generado debates a los que se han sumado autoras como Judith Butler (2007) o Teresa De Lauretis (2001), quienes atacan o defienden la pertinencia de la controversial oración. Sin embargo, independientemente de las posturas que se han asumido al respecto, difícilmente se cuestiona la importante contribución que Wittig hizo a la perspectiva feminista y Queer a través de su valiosa producción literaria e intelectual.

Para objetivos del presente proyecto de investigación se dialogará con sus razonamientos. Será necesario aclarar de dónde viene esta noción de la lesbiana como una no-mujer y por qué la propuso durante su conferencia, ¿Por qué fue, y sigue siendo, tan polémica? ¿Cuál es la intención de este argumento y qué importancia tiene para la teoría feminista-lésbica?

Primero hay que puntualizar que esto ocurrió casi treinta años atrás, cuando se consolidaba la tercera ola del feminismo<sup>41</sup>. Wittig, comprometida con una agenda política e intelectual, ataca lo que ella concibe como el pensamiento heterosexual, una estructura inconsciente que de alguna forma regula las identidades sexuales y de género. Este régimen, según la autora, produce mujeres sexualizadas, enrarecidas y esclavas, mientras que a los hombres los genera en el extremo como lo “normal”, lo que no necesita explicación.

---

<sup>40</sup> Tomado del prólogo que Louis Turcotte hace en el libro de Wittig, *El Pensamiento Heterosexual y otros Ensayos* (2006).

<sup>41</sup> Castañeda explica que la *Tercera Ola* “corresponde al periodo iniciado alrededor de la década de 1970 en la que la movilización social de las mujeres... coincide con la movilización política y la consolidación del feminismo académico” (2008, p. 65).

Su propuesta amplía lo que años atrás había afirmado Simone De Beauvoir: “no se nace mujer: llega una a serlo” (1981, p. 87), cuando trataba de explicar que estas categorías identitarias, asumidas como naturales, son sólo el resultado de relaciones y condiciones estructurales (poderes y saberes de un momento y espacio dado), y por lo tanto se pueden deshacer, deconstruir o al menos problematizar.

Simone de Beauvoir demostró que en el mundo patriarcal las mujeres fueron constituidas como el otro respecto a los hombres. Desde esa situación de alteridad, su existencia quedó marcada por la exclusión/negación de su calidad de ser humano y, por tanto, de sujeto (Castañeda, 2008, p. 64)

Wittig retoma y amplía estos argumentos afirmando que el sexo femenino forma parte de una relación de clase que podría ser paralela a la de amo/esclavo, o en un sentido más marxista al binomio burguesía/proletariado<sup>42</sup>. Frente a esta posición poco ventajosa para la mujer, sólo queda una opción: la destrucción del género.

Y es que la categoría de sexo es una categoría totalitaria que para probar su existencia tiene sus inquisidores, su justicia, sus tribunales, su conjunto de leyes, sus terrores, sus torturas, sus mutilaciones, sus ejecuciones, su policía. Forma el espíritu y el cuerpo, porque controla toda la producción mental. Posee nuestros espíritus de tal manera que no podemos pensar fuera de ella. Por esta razón debemos destruirla y comenzar a pensar más allá de ella si queremos empezar a pensar realmente, del mismo modo que debemos destruir los sexos como realidades sociológicas si queremos empezar a existir (Wittig 2006, p.28).

---

<sup>42</sup> “La categoría de sexo es una categoría que determina la esclavitud de las mujeres, y actúa de forma muy precisa por medio de una operación de reducción, como en el caso de los esclavos negros, tomando una parte por el todo, una parte (el color, el sexo) por la cual tiene que pasar todo un grupo humano como a través de un filtro” (Wittig, 2006, p. 28).

En ese sentido, surge su propuesta de la lesbiana como una figura trasgresora<sup>43</sup>, un sujeto que se ha separado del yugo impuesto por el régimen, al negarse a la reproducción y al amor del hombre. “Rechazar convertirse en heterosexual (o mantenerse como tal) ha significado siempre, conscientemente o no, negarse a convertirse en una mujer, o en un hombre... Es el rechazo del poder económico, ideológico y político de un hombre” (Wittig 2006, p. 36).

La idea es provocadora, pero su aplicación invoca riesgos que la autora, o no vislumbró, o no consideró necesario explicar. En primera instancia, quizá por la época, no tomó en cuenta la posibilidad de otras formas de sexualidad o disfrute de placeres ajenos a los que se han configurado dentro del binomio homo/heterosexual, por lo que su propuesta termina (en parte) reproduciendo lo que busca destruir: un sistema que impone y limita formas de relacionarse y existir, es decir, su salida, deja sin salida.

Por otra parte, se ha criticado esta noción por considerarla esencialista y humanista, y contradictoria a la idea de que los géneros y las sexualidades son construcciones culturales y no asignadas de antemano por la naturaleza.

Quando Wittig parece defender un proyecto radical de emancipación lesbiana y distingue entre «lesbiana» y «mujer», lo hace mediante la defensa de la «persona» anterior al género, representada como libertad. Esto no sólo confirma el carácter presocial de la libertad humana, sino que también respalda esa metafísica de la sustancia que es responsable de la producción y la naturalización de la categoría del sexo en sí. (Butler, 1998, p. 39)

Sin duda la postura de Wittig es criticable, pero puede ser productiva en un nivel similar al que lo es Foucault cuando propone la homosexualidad como una posibilidad (no la única) para desestabilizar el régimen de sexualidad, ya que reubica los placeres y contradice los estándares de normalidad. Sin embargo, en el caso de la autora

---

<sup>43</sup> “Lo sepan las lesbianas o no, su situación, aquí y ahora, en nuestra sociedad, está filosóficamente (políticamente) más allá de las categorías de los sexos. Prácticamente son desertoras de su propia clase (la clase de las mujeres), aunque sea de forma parcial y precaria” (Wittig 2006, p. 65).



feminista, creo que es necesario hacer un trabajo de rearticulación, para hacerla operacional y subversiva (mayormente)<sup>44</sup>.

### **La figura Excéntrica**

A nivel conceptual, que es el que concierne a este trabajo, podemos desplazar un poco la idea de la lesbiana-trasgresora (probablemente muy novedosa para su época) y complementarla con las contribuciones que hace Teresa De Lauretis a la discusión.

La llamada fundadora de la Teoría Queer (junto con Butler y Kosofsky) explica que la propuesta de usar el lesbianismo como resistencia, es un intento por generar una brecha en las construcciones más tradicionales de género. En su conferencia *Cuando las lesbianas no eran mujeres* (2001), descalifica las críticas que hicieron otros autores a Wittig, pues considera que no comprendieron el carácter subversivo de su *Pensamiento Heterosexual*.

Sus críticas no entendieron que la “sociedad lesbiana” de Wittig no describía una colectividad de mujeres gay, sino que era el término que refería a un espacio conceptual y experiencial forjado en el campo social, un espacio de contradicciones, en el aquí y ahora, que requerían ser afirmadas y no resueltas (De Lauretis 2001, p. 15).

Es así que retoma a la lesbiana y la transforma en lo que ella denomina la *figura conceptual excéntrica*<sup>45</sup>, un ente que al igual que el anterior se encuentra fuera del régimen heterosexual, pero a diferencia del primero, intenta desestabilizar todo el dispositivo y no sólo algunas de sus categorías.

Esta noción teórica es la que pretendo fortalecer y utilizar durante el proyecto de investigación, pues considero que gracias a su legado histórico y a las discusiones que le antecedieron, permitirá alcanzar los objetivos de estudio, además, creo que agregará valor epistemológico, pues ha sido originado a partir de relaciones de poder en las que

---

<sup>44</sup> Otra estrategia que propone Wittig (2006) es la desestabilización de pronombres y otras unidades gramaticales para de alguna forma desestabilizar el dispositivo. Butler (2007) considera que esta propuesta es una de las más exitosas hechas por la autora.

<sup>45</sup> De Lauretis llamó a esta figura conceptual el sujeto excéntrico, pero para evitar el poder fijador de la noción “sujeto” y recordar que se trata de una figura conceptual, llamaré a esta unidad de análisis la figura excéntrica.

han sido significativas las mujeres como puntos nodales (como ya expliqué, un sujeto del que estoy separado epistemológicamente).

Llamé a ese sujeto *excéntrico* no solo en el sentido de desviarse de la senda convencional, normativa, sino también *ek-céntrico* en el sentido de que no se centraba en la institución que sostiene y produce la mente hétero, es decir, la institución de la heterosexualidad. En realidad, esa institución no prevé un sujeto tal y no podría contemplarlo, no podría visualizarlo” (De Lauretis, 2001, p. 4).

Para enriquecer esta *figura excéntrica* y hacerla más escurridiza, considero necesario hacer evidente que este concepto, por más fuera del centro que se encuentre, siempre estará dentro de él, en un juego de salida y entrada de nunca acabar. Es decir, como ha sido originado por medio de un lenguaje dominante, en una cultura dominante, a través de académicas legitimadas, es imposible que se aleje por completo del dispositivo de sexualidad. Sin embargo, genera una posibilidad de agencia científica y tal vez política, al desestabilizar en cierta medida los estándares.

Esta figura debe contradecir y a la vez reafirmar otras formas de placer y relaciones que no se encuentran legitimadas, aquellas que son tan ajenas que es difícil identificarlas con categorías. Por ejemplo, una mujer auto definida como lesbiana, difícilmente puede convertirse en una *figura excéntrica* por el sólo hecho de amar-desear a otra mujer, pues esta relación se encuentra, hasta cierto punto, legitimada dentro de los discursos sobre sexualidad. Para ser excéntrico, es necesario ser escurridizo, no estar fijado en las identidades, o más bien estarlo y no al mismo tiempo; hay que escapar de las definiciones y del *punto ficticio del sexo*. La *figura excéntrica* debe leerse como un sujeto difícil de leer, un sujeto que es escurridizo a las normas del dispositivo de la sexualidad, ser un sujeto y un no-sujeto, es decir, alguien que escapa y a la vez no de todas estas reglas.

Esta figura excéntrica no difiere, en sus objetivos, mucho de lo que sería un sujeto Queer, incluso tal vez lo pudo haber precedido. Halperin (1995, p. 376) explica, retomando a Kosofsky, que “No se trata ya de definir ‘lo’ que se es, sino de localizar en cada momento ‘dónde’ —en qué posición de resistencia al régimen- se está. Eso es ser

queer. Una renuncia a cualquier referente o verdad estable; un posicionamiento que no es reductible a ninguna substancia”.

¿Por qué utilizar entonces esta noción y re-articularla, cuando existe una opción mayormente aceptada en la academia? Al igual que el sujeto Queer, la figura excéntrica corre el riesgo de perder su poder de trasgresión al ser nombrada, al utilizarse para fijar una identidad, aunque sea la no-identidad (el aún no-nombrado) y, su mismo nombre, *figura excéntrica*, representa un peligro, pues está definido en oposición al centro.

Sin embargo, como lo mencioné anteriormente, el poder de este concepto radica en una historia marcada por la discusión feminista, además, como su uso no es tan legitimado como *Queer*, creo que aportará mayores posibilidades de difusión y multiplicación. Así como lo que intenta analizar, el concepto es escurridizo; escapa de una fijación pero a la vez es fijado por una historia en la que intervinieron un grupo de mujeres identificadas y auto-identificadas como excéntricas.

### **Una mujer tampoco es una mujer**

Si las ideas de Simone de Beauvoir y Monique Wittig resultaron polémicas en su tiempo, las de Judith Butler causaron una especie de revolución en los campos científicos relacionados con la sexualidad y el género, pues para ella, la mujer no sólo no nace mujer, sino que nunca llega a serlo. Y eso incluye al resto de las categorías identitarias.

Gracias a un diálogo que realiza con Julia Kristeva, Michel Foucault, Jaques Lacan, Monique Wittig, en su libro *El Género en Disputa* (2007), Butler logra concebir una noción teórica que denomina *performatividad*. Lo que intenta demostrar con esta propuesta es que las categorías de género-sexo-sexualidad son construidas a través de una serie de actos de habla y ritos que se repiten a lo largo de la vida y que el régimen ha naturalizado.

El éxito de estos performativos exclusivos de cada identidad reside en el hecho de que esconden su historia, lo que implica que se les vea como sustanciales. Dicho de otra forma “La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo,

entendido, hasta cierto punto; como una duración temporal sostenida culturalmente” (2007, p.9).

Es a través de esta “estilización reiterada del cuerpo y los actos” que se crea la ficción de unas categorías identitarias a las que nunca se llega del todo. Es decir, para ella la *performatividad* del género y la sexualidad es un proceso de constitución en el que uno siempre está sumergido y no tiene ni principio ni fin certero.

En el caso de la película *No sé si Cortarme las Venas o dejármelas largas* (México, 2013), anteriormente analizada, pudimos haber utilizado esta noción teórica para explicar las relaciones que existen entre Lucas y sus vecinos. La *performatividad* nos permitiría ver cómo este personaje es constituido a lo largo de la película por una serie de gestos que no parecen acabar, así como formas de hablar que se atribuyen a un sujeto con su identidad sexual.

Su tipo de lenguaje, forma de vestir, tono de voz, son actos que repite a lo largo de la película y que sirven de pistas para entender el proceso en el que se encuentra sumergido, un proceso de constitución de la figura homosexual. El trayecto se reitera con su salida del clóset, una salida que contribuye violentamente a fijarlo a la construcción de un sujeto no heteronormado. Este acto que se repite constantemente (con su amiga, con el resto de los vecinos, con la policía, con su madre) lo fija cada vez más como un individuo específico, sobre todo porque la salida del closet es un acto que nunca termina de concretarse, pues el régimen actual de la sexualidad exige salir y salir de un armario que parece tener una puerta que lleva a otra en un juego de espejismos.

La *performatividad* de Butler nos permite ver lo difícil que es escaparse de categorías identitarias de género y sexo, pero a la vez evidencia lo frágiles que son estas etiquetas, pues no están dadas por la naturaleza, sino que son el resultado de procesos que se repiten en un momento dado y, como tales, pueden alterarse y han sido alterados.

Es claro que el mito de la mujer de hoy, no es el mito de la mujer de los 60's. De igual manera, el sujeto marcado como “homosexual” ha adherido a su etiqueta significados diferentes a los que se adherían a la categoría durante la epidemia de SIDA en los 80's.

Estos cambios son resultado de las variaciones que hay en las relaciones de poder y saber; la escuela, iglesia, el mercado, la familia y todos los puntos nodales de poder han producido variaciones en los actos que se exigen a un sujeto generado/sexualizado, pero no han renunciado ni reducido en lo absoluto ese control. El que ahora se hable de más de dos categorías de identidad sexual no es sinónimo de apertura ni de la muerte de las categorías de género-sexo, simplemente evidencia y refuerza el poder de las etiquetas y su necesidad.

¿Cuál es entonces la posibilidad de agencia en Butler? Es limitada, pero la hay; propone la parodia de las identidades y la multiplicación de placeres. La primera consiste en una especie de imitación fársica de gestos y estilos de cuerpo que son atribuidos a tal o cual género, lo que, según la autora, permitiría evidenciar la ficción en la que nos encontramos inmersos<sup>46</sup>. La segunda estrategia, por su parte (y en línea con Foucault), busca diversificar los puntos orgásmicos y así desestabilizar la dictadura del pene o la vagina (y quizá el ano) como centros de placer y orientación sexual.

Pero para Butler, toda posibilidad de agencia política y conceptual conlleva sus riesgos, por ejemplo, el exceso de reiteración de ciertas parodias (un travestismo, o la figura machorra-dandi) podría causar su legitimación y de nuevo, marginalizar otras opciones. Es por ello que la autora considera que el uso de identidades con motivos políticos puede ser productivo en ciertos aspectos, pero problemático al crear categorías dominantes y dejar otras de fuera.

La movilización de las categorías de identidad con vistas a la politización siempre está amenazada por la posibilidad de que la identidad se transforme en un instrumento del poder al que nos oponemos. Ésa no es razón para no utilizar la identidad, y para no ser utilizados por ella. No hay ninguna posición política purificada de poder, y quizá sea esa impureza lo que ocasiona la capacidad de acción como interrupción eventual y cambio total de los regímenes reguladores (2007, p. 17).

---

<sup>46</sup> “Así pues, gay no es a hetero lo que copia a original sino, más bien, lo que copia es a copia. La repetición paródica de «lo original»... muestra que esto no es sino una parodia de la idea de lo natural y lo original” (2007, p. 48).

Las ideas de Butler han sido replicadas, citadas y transformadas en un sinnúmero de trabajos; su proyecto teórico ha sido también ampliado por la autora en publicaciones posteriores como *Lengauje, poder e identidad* (2004) o *Cuerpos que importan* (2002). Tomaría más espacio y tiempo analizar la totalidad de sus propuestas, pero creo que para los objetivos de este trabajo será suficiente con los razonamientos que emitió en torno a la construcción de las identidades género-sexo. Algunos de los puntos que será importante rescatar para el análisis de Niñas Mal serán los siguientes:

-Las categorías de sexo-género-sexualidad (y otras) nunca se alcanzan del todo y forman parte de un proceso de repetición de actos y estilización de los cuerpos que son avalados y naturalizados por un régimen. Si bien no se alcanzan del todo, las categorías son reales en sus efectos.

-El dispositivo de sexualidad (o régimen) es conformado por la relación de poderes y conocimientos que existen en un momento y espacio dado. La ley, las normas, son prohibitivas y generativas al mismo tiempo. El hecho de negar “algo” incita una serie de discursos que resultan en la producción de ese “algo”. Tal como lo explica Foucault (1998) la hipótesis de la represión es en realidad lo contrario, una producción incesante de ideas en torno al sexo.

-Cualquier posibilidad de agencia es y será dentro de ese régimen, por lo que se corre el riesgo de contribuir al mantenimiento del dispositivo en lugar de su desestabilización. Este es el peligro que toman algunos movimientos que luchan por equidad jurídica, pues al citar categorías de género y binomios, refuerzan un poder normativo que buscan destruir. Esto no significa que se debe desistir en el uso de las clasificaciones, sino evitar tomarlas por sentado y recordar la historia que les dio origen. En otras palabras, siempre hay que problematizar cualquier identidad.

-La parodia como resistencia consistirá en la alteración, creación y exageración de los géneros y las entidades. Es copiar y mostrar las fallas en el original, para a la vez crear una multiplicidad de opciones.

-La diversificación de los placeres permite crear nuevas posibilidades de recreación sexual.

### **Emociones que construyen cuerpos**

Butler en el *Género en disputa* (2007) y Foucault en *La voluntad de saber* (1998), producen una serie de nociones teóricas importantes que nos permiten comprender la sexualidad, el género y el sexo como una serie de constructos-procesos que son resultado de relaciones de poder y conocimientos que forman parte de un dispositivo. El imperio de este régimen-dispositivo radica en la dificultad de fijarlo, pues está constituido por una multiplicidad de puntos nodales y de voces que provienen hasta de los lugares más íntimos e “insignificantes” (la microfísica del poder).

Entre esas ramificaciones que producen saberes y normas se encuentran las emociones y su relación con los cuerpos. Aunque ambos autores incluyen estas nociones en sus trabajos, considero importante incluir en el dialogo las publicaciones que Sara Ahmed hace sobre los sentimientos y la importancia que éstos juegan en la construcción y limitación de las identidades.

La fenomenóloga-estructuralista afirma que “las emociones trabajan para dar forma a las superficies de los cuerpos individuales y colectivos. Cuerpos que adquieren la forma del mismo contacto que sostienen con objetos y con otros”, este argumento proviene de la idea Darwiniana de que los sentimientos no sólo se encuentran dentro del hombre, sino también detrás de él, es decir, cuentan con un pasado.

En una línea bastante foucaultiana, Ahmed intenta descubrir cómo la falta de una historia (o la ocultación de la misma), hace que los sentimientos se adhieran a individuos u objetos como si fueran contenedores naturales. “Enfocarse en las emociones como algo mediado, en lugar de inmediato, nos recuerda que el conocimiento no puede ser separado del mundo corporizado de los sentimientos y las sensaciones” (p. 177)

La autora explica que la relación entre cuerpos es atravesada por las emociones que les han sido asignadas por la historia, ya sea por su raza, color de piel, orientación sexual, clase económica o forma de vestir.

Podríamos decir, por ejemplo, que el *miedo* a lo diferente contribuye a que haya actos homofóbicos y machistas; el *disgusto* hacia personas de otra raza produce cuerpos tímidos, por un lado, y dominantes por el otro. El *amor* podría ser responsable

de la limitación de los placeres o de su multiplicación; quizá el *rencor* producido por el rechazo de la sociedad, incita a la estilización de cuerpos ajenos a la convención.

En el caso de la película, *La Otra Familia* (México, 2011), que analizamos en el capítulo anterior, existen emociones que se han atribuido o “pegado” a los personajes identificados como homosexuales. Chema y Jean Paul han sido identificados como objetos de un *miedo* que Ahmed definiría como la preocupación a que el sistema normalizado se desestabilice.

Esta pareja, al adoptar al niño en su hogar (Hendrix), funciona como un conjunto de cuerpos al que parece natural vigilar. El discurso de la película afirma, al mismo tiempo que crítica, la necesidad de supervisar a esta familia, puesto que existe un riesgo “natural”, un temor latente, de que ocurra un abuso sexual o una especie de interacción corporal prohibida, en pocas palabras, los cuerpos de los padres homosexuales y del niño están marcados por esas emociones.

Ahmed dice que lo importante es analizar no solamente cómo estas narrativas trabajan en la construcción de una ansiedad que se genera a partir de la desaparición de las formas tradicionales, sino también cómo esa misma ansiedad es atribuida a ciertos cuerpos (responsabilizados o culpables) que se convierten en una especie de fetiches del miedo (p. 84).

En general, la teórica explica que puede haber un origen psicológico detrás del miedo, el amor, enojo, pero que estos sentimientos forman también parte de lo que llama *economía de emociones*, una especie de estructura histórica y espacial que se adhiere a los sujetos, las palabras, las instituciones y los discursos para producir y regular cuerpos. Sugiere que el sujeto “es simplemente un punto nodal en la economía, en lugar de ser su origen y destino” (p. 52)

La clave de su proyecto académico es identificar el propósito o los efectos de esta estructura de los sentimientos, así como historizar las emociones que están “pegadas” a ciertos individuos para evidenciar que son resultado de relaciones de poder y saber.

## **2. Un método escurridizo para un sujeto escurridizo**



Con dos millones de espectadores durante su año de exhibición y 78 millones de pesos recaudados, *Niñas Mal* (México, 2007), se colocó como una de las treinta películas mexicanas más taquilleras de la última década en la cartelera nacional (Canacine, 2014). El filme, dirigido por Fernando Sariñana, contó con la participación de las actrices Martha Higareda, Blanca Guerra, Camila Sodi, Ximena Sariñana, María Aura y Alejandra Adame.

Si bien las dos películas analizadas anteriormente presentan sus propias dificultades, esta producción demanda un análisis más detallado del aspecto formal, pues está conformada por una serie de imágenes y diálogos que, en forma de incógnitas o misterios, retan al espectador a encontrar significados alternativos que van un poco más allá de lo evidente.

El filme realiza además una serie de referencias constantes a elementos externos como canciones, convenciones culturales, condiciones políticas y sociales a través de alures, dobles sentidos y juegos de palabras.

Es por ello que además de los recursos utilizados anteriormente para analizar los filmes (puesta en escena, puesta en cámara, puesta en serie o montaje) recurriremos a un elemento propuesto por Buckland (2003) para estudiar aquellos componentes que se esconden parcialmente a la vista del espectador con el objetivo intencional de ofrecer múltiples interpretaciones.

El *significante escurridizo* es una noción teórica que construye el autor a partir de las propuestas semióticas de Lacan, Peirce y otros estudiosos en la materia. El concepto hace referencia a los significados polisémicos que puede tener un significante, ya sean los dobles sentidos de una imagen, o los juegos de palabra que pueden presentarse en un diálogo.

Una de las ventajas que ofrece este recurso es que engloba a varias figuras del lenguaje que en ocasiones se toman de la lingüística para estudiar una película, como es el caso de la metáfora, metonimia, ironía, oxímoron, hipérbole o comparación, así como las referencias y las ambigüedades. También resulta efectivo para estudiar los niveles intertextuales de la película.

El *Significante escurridizo* permite estudiar de manera práctica y efectiva las imágenes y sonidos que van más allá de lo superficial; todo aquel elemento

cinematográfico que se escurre, que se mueve, que debido a su contexto, puede significar varias cosas a la vez, o cosas nuevas; es aquel que produce “un exceso de significación e interpretación que se adhiere al material visual verbal y sónico” (Buckland 2003, p.78).

Es importante aclarar que este elemento puede evocar contextos ajenos a la película, como convenciones sociales, a los actores que participan en ella, a otros filmes o al mismo material publicitario de la producción. Su uso será particularmente útil para estudiar la noción de sujeto excéntrico que propone De Lurttetis y Wittig, pues ambos son escurridizos, ambiguos y polisémicos.

Otro recurso productivo para desmembrar la película es el de *analepsis*, concepto narrativo que se utiliza para evocar eventos del pasado en un momento preciso de la película. Existen diferentes tipos de *analepsis* y uno de los más conocidos es el *flashback*, el cual para recordar el pasado recurre a una presentación directa y dramática de los hechos (Rong, 2011).

En el caso de los otros elementos ya mencionados, se utilizarán para dialogar con la performatividad de Butler y la construcción de cuerpos por medio de las emociones, propuesta por Sara Ahmed.

Este capítulo intentará comprobar la hipótesis de que el discurso de Niñas Mal busca transgredir las normas tradicionales, pero falla en su objetivo y reproduce el régimen de sexualidad, dejando poca oportunidad para la agencia. En la película se construye un ideal de mujer que incluye a la lesbiana como un sujeto fijado por su sexualidad y su género, un sujeto que debe buscar la aceptación de las instituciones y que debe negociar con ellas.

### **3. Análisis**

#### **Niñas Mal o niñas bien**

Desde el título podemos percatarnos de la utilidad que representa la aplicación del *Significante escurridizo*. Es precisamente la frase “Niñas Mal” la primera pista que se ofrece para entender que la historia estará llena de dobles sentidos, alburas, juegos de palabras, evocaciones, contradicciones y otros recursos que facilitarán y entorpecerán

su interpretación. Esto porque el filme hace referencia al término Niñas Bien, que comúnmente se usa para representar a mujeres jóvenes de clase alta o media alta que son hijas de empresarios, exitosos profesionistas o figuras públicas importantes. La película entonces, como comprobaremos a lo largo de la historia, habla de Niñas Bien que en ocasiones se portan mal.

Esta estrategia se repite en los nombres de los personajes, por ejemplo Adela León (Martha Higareda), es indomable como un León; Valentina (Ximena Sariñana), es valiente porque asume su lesbianismo, Fina (Silvia Gutiérrez), es lo contrario a una persona fina porque siempre dice lo que piensa, y el nombre de Macarena (Blanca Guerra) podría indicar que se trata de una persona con ideas conservadoras (aunque después se demuestra que no es precisamente así).

### **Discursos y poderes**

El relato comienza cuando un grupo de mujeres jóvenes son enviadas a la academia de Doña Maca Rivera para que aprendan a comportarse en sociedad. Ahí permanecen recluidas durante el verano mientras les imparten el *curso intensivo de femineidad* que les permitirá corregir sus “anomalías” y convertirse en “verdaderas mujeres”.

Con excepción de Adela, la presentación de los personajes principales se hace a través del recurso de *Flashback*. Heidi es enviada a la escuela porque en una cena con sus futuros suegros (los pudientes Vanderlinde), le dicen que necesita estudiar para convertirse en la esposa modelo; Pía llega al instituto porque su mamá piensa que nunca encontrará novio; Marybel se inscribe por iniciativa propia para mejorar en los quehaceres del hogar en los que una mujer debe ser diestra. En cuanto a Valentina, su madre y su tío el cura, la registran al curso para que se “cure” de su lesbianismo, mientras que el padre de Adela, un político que aspira a competir por la presidencia del país, decide enviar a su hija para que se convierta en la primera dama ideal y lo ayude en su campaña.

La información que se brinda de los personajes principales es reveladora. En primera instancia es evidente que las identidades de estas mujeres son supervisadas y atravesadas en todo momento por una serie de saberes y poderes que provienen del discurso político (padre de Adela), educativo (Doña Maca Rivera), religioso (Monseñor)

y económico (Los Vanderlinde). Estos puntos nodales de poder representan el conservadurismo que ataca la película y son los que definen lo que debe y no debe ser una mujer en el relato.

De entrada pareciera que la historia hace una crítica al papel que se espera del género femenino y la forma en que la sociedad, a través de sus discursos e instituciones, exige que la mujer desempeñe un rol específico; sin embargo, el discurso del filme opta más bien por una negociación entre una postura conservadora, representada por los entes ya mencionados, y una más liberal, encarnada por las protagonistas.

Esta especie de negociación entre lo que es una mujer conservadora y una mujer liberal se hace evidente en los diálogos, por ejemplo, doña Maca Rivera expresa en un momento del filme que “allá afuera la vida es muy difícil, hay que aprender a negociar”, en otra ocasión dice que “no hay nada más difícil que cambiar nuestra manera de pensar cuando una se ha convencido por años que hay una sola manera de hacer las cosas”.

Es así como poco a poco, las estudiantes sufren una especie de cambio epistemológico. No se convierten en las figuras tradicionales que esperaban sus familias, sino en una especie de híbrido entre la mujer tradicional y la contemporánea, que es la propuesta a la que más se ajusta el discurso de la película.

El desenlace nos permite corroborar que Adela ya no es completamente indomable y se preocupa por los demás, pues organiza la boda de Heidi y resuelve los problemas de su padre con el inversionista de campaña. Pía logra entablar una relación amorosa sin dejar de ser intelectual. En el caso de Valentina, es el discurso religioso el que cede y acepta su lesbianismo.

La postura del filme es ambigua, puesto que no parece criticar el poder que tienen las instituciones para definir las identidades genéricas y sexuales, sino más bien critica la postura. Al final del filme, cuando todos se toleran los unos a los otros, el poder de la iglesia, la política, la familia, y el dinero, sigue siendo el mismo, y sigue siendo importante para el sujeto. Por ejemplo, la escena final de Valentina culmina cuando sube al escenario a cantar, su tío el cura la escucha y hace la señal de la cruz como bendiciendo la orientación sexual que ha elegido su sobrina. Parece que el filme dice

que ahora Valentina puede estar tranquila porque el discurso religioso y familiar la acepta ¿No sería mejor despojar del poder que tienen estas instituciones para acreditar o desacreditar prácticas sexuales?

La historia critica la construcción de un tipo de mujer, pero no el proceso de construcción en sí, ni los entes que intervienen en él. El poder transgresor se limita a sí mismo cuando permite que la iglesia, la política y el dinero sigan delimitando esa construcción, aunque ahora sea la construcción de un tipo nuevo de mujer, uno más liberal, pero que corresponde a las exigencias del régimen sexual actual.

### **La construcción de la lesbiana amorosa**

El poder que el régimen actual le ha otorgado a las identidades sexuales y de género es evidente cuando se asocian actos, gestos, historias, formas de pensar y formas de vivir específicos a homosexuales, heterosexuales, mujeres, hombres, o cualquier otra categoría existente. Este poder-saber es aún más notorio cuando son los mismos sujetos etiquetados quienes a partir de esa etiqueta se definen a sí mismos.

La película podría servir para ejemplificar la teoría de *performatividad* de Judith Butler, pues critica los gestos, actos y posturas que se exigen a las mujeres para adquirir su género. La escuela de doña Maca Rivera podría incluso funcionar como una parodia de las demandas que se hacen en la sociedad, pues de forma exagerada y un tanto ridícula exige a las estudiantes que cumplan con ciertas actividades “naturales” y “propias” de la mujer.

Por ejemplo, doña Maca Rivera explica a sus alumnas “que los hombres no pueden cuidarse solos y necesitan que nosotros estemos ahí siempre capaces”, también comenta que como parte del curso intensivo de femineidad se les enseñará a “cocinar, coser y organizar tiempo para estar con él”.

Esta especie de exageración de los atributos y responsabilidades del género femenino se hacen evidentes también en las puestas en escena del filme. A los espacios se les atribuyen características estereotipadas de género, dependiendo a quien pertenezcan o a la presencia de personajes que haya en ellos; la cocina, el comedor, el jardín, son para las mujeres; la oficina es para los hombres. Las recámaras

masculinas tienen aviones y son de color azul, mientras que en las femeninas predomina el rosa y los muñecos de peluche.

La organización de bodas, las actividades artísticas, la elaboración de la comida corresponden al sexo femenino, mientras que la política, las empresas y la dirección espiritual son actividades exclusivas del masculino.

**Figura 10**<sup>47</sup>



Esta especie de parodia o exageración intenta desestabilizar la concepción tradicional de la mujer que se dedica solamente a las labores del hogar y al cuidado de la familia. En ese sentido parecería un ejemplo adecuado de la propuesta de agencia que hace Butler en el *Género en Disputa*. La autora explica que a través de la teatralización y la sobre-estilización de las identidades se puede evidenciar su carácter ficticio.

Sin embargo, lo que la película desacredita es una noción de género e identidad sexual muy tradicional que ya está fragmentada y que pertenece a otro régimen de sexualidad que no es el actual, si tomamos en cuenta que cuando menos en México la mujer ya no se limita solamente al trabajo del hogar y los cuidados, por ejemplo, de

<sup>47</sup> Las figuras 10 y 11 corresponden a imágenes de *Niñas Mal* (2007)

acuerdo al INEGI (2015), el 30% de los hogares no son comandados por el sexo masculino, sino por el femenino.

Es ahí donde surge el riesgo de la película. En su intento por desprestigiar de forma exagerada la performatividad de un tipo de mujer, favorece, como ya lo mencionamos anteriormente, la performatividad de otro, fortaleciendo otro estereotipo. Tomando en cuenta las propuestas de Judith Butler y el discurso de la película ¿Cuáles serían entonces los gestos reiterativos que se exigen a la mujer-lesbiana en el régimen de sexualidad del que habla la película?

El personaje de Valentina podría ser el ejemplo de una identidad idealizada en el régimen actual de sexualidad. Se ha construido una norma respecto a cómo debe ser una mujer homosexual y la película puede contribuir como parte de las reiteraciones que sostienen esta concepción.

En primer lugar hay una repetición constante de los atributos artísticos de Valentina. En una escena le obsequia el papel de un dulce a Adela y le dice que “La envoltura es ahora más bella porque ya perdió su propósito en este mundo”, en un momento posterior de la trama explica que ha hecho una manualidad con tela e hilos que representa “el corazón de la humanidad”.

Durante gran parte de la película se le presenta como un personaje aislado y cuando emite un comentario, por lo general es poético. Durante las sesiones del curso porta unos audífonos y se mantiene ajena a las conversaciones. Por otra parte, su look está un poco alejado de la convención femenina, pero no llega al extremo de una identidad *machorra*; más bien se mantiene en un lugar medio que no incomoda.

## Figura 11

Otro punto importante es la reiteración del amor y la amistad como emociones que deben de acompañarla para constituirse como la mujer-lesbiana que es. Al igual que el resto de las protagonistas, parece ser que su identidad se conforma también por una serie de actos reiterativos relacionados con el amor.

En este sentido resultan productivas las nociones expuestas por Sara Ahmed en torno a la constitución de cuerpos por medio de las emociones. Valentina es un personaje cuyas acciones han sido marcadas por la relación amorosa que mantiene con su pareja, con su familia y sus amigas.

La importancia que se da al amor es tal, que parece ser la razón por la que acepta su no-heterosexualidad. Valentina vive una narrativa del amor romántico imposible y por eso gana la compasión de sus amigas, pero esta narrativa termina privilegiando el amor sobre el deseo.

Esto se hace evidente en las puestas en escena en donde se encuentran ella y su novia. Los gestos corporales sexuales son mínimos, mientras que los gestos corporales romantizados están más presentes, como el roce de las manos, los silencios entre la pareja, la música y un delicado beso que casi raya en la inocencia.

Por otra parte, Valentina se evidencia como lesbiana ante sus amigas y los espectadores, sólo cuando considera que esa revelación evitaría una discusión mayor



entre sus compañeras. Pareciera que por amor sacrifica un cuerpo sin etiqueta, para comenzar la constitución de un nuevo cuerpo lésbico.

Es el amor, la amistad y el carácter noble que caracterizan al personaje, así como su talento artístico, lo que al final permite que el sacerdote bendiga las prácticas sexuales (o más bien amorosas) de Valentina. ¿Qué habría pasado si Valentina hubiera sido dibujada como una mujer sin talento especial? ¿Qué pasaría si en lugar de ser noble, fuera egoísta? ¿Se le rechazaría? Parece que el discurso de la película se alinea, al menos en este punto, al régimen de sexualidad, y al discurso del lobby político gay, que espera la unión estable entre dos personas del mismo sexo, limitando otras formas de relación ajenas a la concepción convencional de amor romántico.

En este sentido, podríamos decir que la legitimación del joto, la machorra y la vestida, ocurre solamente cuando sus prácticas son amorosas y no sexuales.

### **De Macarena a Macorina**

Si bien la mayoría de los personajes de este filme (y los anteriores) parecen encontrarse o ubicarse en una cartografía identitaria a la Preciado, o un cuasi-trazado proceso performativo a la Butler; podría existir una posibilidad de transgresión queer en el personaje de Macarena, la institutriz de la escuela de buenos modales.

Las estudiantes sufren un cambio epistemológico en la película que conlleva una especie de negociación, como se comentó previamente, entre el esquema de la “mujer tradicional” y la “mujer moderna”; en el caso de la lesbiana, que es el de mayor interés para este capítulo, la negociación no es tan evidente, pero también ha sido atravesada por una serie de factores (amor-deseo, estilo, intereses, instituciones) que la fijan en una identidad aparentemente inamovible, casi biológica.

Macarena es un caso diferente, precisamente por la dificultad que presenta para ser definida o etiquetada; a lo largo de la película se ofrecen una serie de pistas que coquetean con la posibilidad de que la educadora sea una trasgresora sexual y de género, contrario a lo que parece proyectar con su escuela de modales. Quizá una de las pistas más importantes se encuentra en el epílogo del filme. Cuando Fina, la empleada doméstica de la escuela, descubre a Macarena coqueteando con un conductor de televisión le dice con tono de burla: “Si es Macarena, no Macorina”.

Por un lado, el nombre Macarena se asocia históricamente a la devoción a la virgen, por su relación con la Basílica de la Macarena en Sevilla, mientras que Macorina, es un referente a una canción hecha famosa en nuestro país por Chabela Vargas. La letra habla de una mujer alegre que aparentemente era prostituta.

Este “inocente” juego de palabras que el director guarda para el final de la película, funciona como un manual para leer o des-leer al personaje, parece decir que esta mujer es un ir y venir entre una Macarena y una Macorina, entre una mujer tradicional y una mujer no tan tradicional. Este ir y venir podría ser similar al proceso por el que atraviesan los otros personajes, sin embargo, en el caso específico de doña Maca, se adhieren otros significados, como la posibilidad de un lesbianismo u otro deseo sexual difícil de fijar. Esto también puede interpretarse a través de la referencia a *La Macorina*, una canción que habla sobre una mujer que transgrede las normas. Con el riesgo de sobre analizar, aunque lo dudo, podemos asociar a este personaje con la intérprete que hizo famosa la pieza musical en nuestro país, Chabela Vargas, una de las figuras lésbicas más importantes en México.

Por medio del significante escurridizo, encontramos también otros elementos en el lenguaje formal y de contenido del filme que ayudan a descifrar a este personaje como un individuo difícil de descifrar.

En una de las escenas Macarena muestra a Adela un tatuaje que se hizo durante su juventud. Este momento parece suscribirse a un juego de ambivalencias que girarán en torno de la institutriz a lo largo de la película. Por una parte se muestra el lado conservador de una mujer ejemplar, pero por el otro se comprueba que también rompe con las convenciones. El tatuaje que muestra es una “F”, que bien podría ser por “Fina”, su empleada doméstica y compañera de vida.

Este podría ser otro riesgo de sobre interpretación, si no se tomara en cuenta que en una parte posterior Fina explica a Adela, que su “amiga” Macarena proveía económicamente para ella y su hijo. No queda claro del todo, pero tal parece que esa es la intención del director: hacer dudar todo el tiempo de la posición que juega doña Maca en las cartografías identitarias. Más que respuestas obtenemos preguntas: ¿son ella y Fina una especie de pareja?, ¿Es Macarena bisexual, heterosexual, lesbiana, otra

cosa parecida?, ¿Dónde está su deseo sexual y amoroso? Es evidente que le atraen los hombres ¿también le atraen las mujeres?

El significativo escurridizo propuesto para el análisis de este personaje nos permite descubrir que estamos tratando con una especie de figura excéntrica como la que propuso De Lauretis y que enriquecimos teóricamente en este apartado.

#### **4. Conclusiones**

Al igual que en las películas anteriores, la intención de este filme por transmitir un mensaje de tolerancia, se hace evidente no sólo en el trabajo formal y de contenido, sino también a través del material adicional de promoción en el que los integrantes del proyecto exponen con libertad la postura de la película (o la que ellos creen que es la postura).

Sin embargo, este intento de trasgresión por parte de los autores, se ve socavado por su suscripción a un modelo específico de mujer contemporánea y, principalmente, de lesbiana contemporánea.

La constante negociación entre dos modelos de identidad genérica en la película hace eco de las batallas libradas entre las posturas conservadora y liberal, así como de las consecuencias que se han generado a partir de ellas.

Podemos concluir que las Niñas Mal de este filme representan el modelo legitimado en la actualidad, tanto en la cuestión genérica como sexual. El caso específico de la mujer lésbica muestra un cuadro identitario definido y respaldado por el amor, el talento y los valores humanos.

Sin embargo, el filme ofrece un espacio de trasgresión que nos hace pensar en las múltiples posibilidades que una figura excéntrica nos ofrece. La indefinición, la falta de ajuste a la heteronorma u homonorma, así como la ambivalencia o trivalencia, son oportunidades de transgredir el imperio de las cartografías identitarias y el dispositivo sexual contemporáneo.

## Conclusiones

Las diferentes voces académicas, sociales y políticas que surgen en torno a los temas aquí expuestos, principalmente las que provienen de micro espacios marginalizados, ofrecen múltiples posibilidades de interpretación y surgimiento de nuevas verdades metiches.

Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de discursos expuestos, el régimen de sexualidad parece someterlos y coordinarlos en una especie de verdad unitaria. Es por ello que resulta necesario exponer una serie de ideas finales/preliminares que de alguna forma unan los puntos expuestos a lo largo de esta tesis y permitan generar ciertos espacios de resistencia, por muy pocos o débiles que sean.

Una de las premisas más importantes que se han utilizado durante este proyecto ha sido la idea Foucaultiana de que el poder, lejos de provenir de un solo sujeto o ente todopoderoso, se encuentra distribuido en una amplia red de relaciones de poder y saber que se inmiscuyen hasta en los rincones más íntimos y diminutos; este sistema produce sujetos al mismo tiempo que les brinda opciones de resistencia.

En sintonía con esta idea, Judith Butler (1990), hace evidente la dificultad de generar conocimientos y agencias políticas que se posicionen por fuera del dispositivo de sexualidad. Es decir, si bien el poder permite que uno se enfrente a él a través de los mismos discursos que éste produce, estas prácticas “subversivas” son un arma de doble filo que en lugar de trasgredir puede reforzar sistemas opresores y racistas.

Ese es el riesgo que corre tanto esta tesis como las películas examinadas, por lo que es importante hacer un ejercicio de consciencia y de conocimiento situado para evitar en la medida de lo posible las incapacidades inminentes del sistema.

No podemos tomar por sentado las teorías y publicaciones norteamericanas y europeas, puesto que nuestra situación es particular. Aun cuando el sistema sexual en nuestro país forma parte de un sistema más amplio que se ha diseminado por las culturas occidentales, el régimen de México conserva particularidades que no deben ser descartadas. En el caso de las películas analizadas, vemos cómo hay una universalización de las identidades lésbicas y gays, lo que deja poco espacio para otras formas de expresión sexual ¿dónde están los muxes?, ¿dónde quedan los bisexuales?,

¿dónde están los hombres que mantienen sexo con hombres sin identificarse como homosexuales?

Una vez dicho lo anterior, concluyamos.

***Tres películas: un régimen de sexualidad.***

Las películas analizadas manejan temas diversos en torno a la sexualidad y por sí solas ofrecen una serie de resultados que evidencian las condiciones del régimen en el que se vive actualmente en el país y principalmente la industria cinematográfica. Sin embargo, creo que un ejercicio de comparación entre los filmes ofrece información aún más reveladora, que parece obedecer a una política unitaria de verdad; es decir, a pesar de la multiplicidad de puntos nodales de poder, éstos ocasionalmente embonan en algunas verdades precisas sobre la sexualidad ¿Cuáles son esas verdades metiches?

Antes de responder a esta pregunta es importante retomar algunas características de los filmes estudiados. Las tres películas se colocaron como una de las cinco más taquilleras durante su año de lanzamiento en la pantalla grande mexicana, esto las ubica como un punto nodal importante de poder en el régimen de sexualidad, pues el discurso que ellas emiten en torno a las prácticas sexuales no heteronormativas, llegan con facilidad a un gran número de personas.

Tanto *No sé si cortarme las venas o dejármelas largas* como *Niñas Mal*, son relatos que tratan de forma secundaria el tema de la no heterosexualidad, por ello, parecería que emiten un discurso moderado sobre ella, pero resulta todo lo contrario, pues precisamente como lo expone Foucault, donde parece que reina el silencio es donde se oyen más voces.

En el caso de *La Otra familia*, la película está comprometida con un discurso militante sobre el matrimonio y la paternidad homosexual. La postura frente a este tema se hace evidente no sólo en el contenido y el tratamiento formal del filme, sino también en las declaraciones que ha emitido el equipo creativo de la producción. Como observamos en el capítulo 3, las comparaciones que se hacen en favor de la familia alternativa disminuyen la posibilidad de varias lecturas, sin embargo se ha comprobado

que esta estrategia de ir en contra del régimen de sexualidad tradicional, puede producir resultados diferentes a los esperados.

### ***Del poder a la resistencia y viceversa***

Las tres películas analizadas podrían parecer, a simple vista, propuestas transgresoras con respecto a una sexualidad tradicional ajustada al sistema. La construcción de una metodología a partir de Foucault, la teoría Queer y algunos elementos cinematográficos importantes (Buckland, 2002), ha permitido analizar con mayor precisión el discurso y el trabajo formal de los filmes, lo que ha corroborado que la subversión propuesta por las historias, regresa al poder y se convierte en un pilar que lo sostiene (parcialmente).

Es cierto que en los filmes se acepta o termina por aceptarse a los raritos, pero eso parece ocurrir mientras mantengan una alineación parcial, pero importante, a normas y valores convencionales.

Por ejemplo, el joto y la marimacha son aceptados, siempre y cuando busquen una relación estable, monógama y romántica. Las personas raras son bien recibidas cuando son creativas y virtuosas (Valentina es cantante, Lucas e Ivana son diseñadores de moda, George es fotógrafo, Jean Paul es publicista y Chema modelo).

El uso de figuras religiosas (sacerdotes), políticas (senador), estatales (ministerio público, cárcel), educativas y mediáticas, es común en los filmes examinados. Esto parece ser una crítica a la intervención que hacen estas instituciones, o representantes de instituciones, para limitar y controlar la sexualidad. Sin embargo, lo que logran hacer los filmes es reforzar la importancia de estas voces. Esto ocurre porque las películas critican lo que se dice, y no la facultad de decir. Por ejemplo, en el caso de *Niñas Mal*, al inicio del relato parece ser que el sacerdote desaprueba que su sobrina sea lesbiana, sin embargo, al final de la película ocurre una especie de cambio epistemológico (Bordwell, 2008, 35-38) en la autoridad eclesiástica, quien termina por aceptar y hasta bendecir la identidad sexual que ha elegido su pariente. Parece ser que lo importante es convencer a la iglesia que debe tolerar la diversidad sexual, ¿no sería más efectivo cuestionar su facultad para opinar?, ¿No sería mejor desestabilizar la supremacía que mantienen esas instituciones en el juego de producción de verdades?

Lo que estos filmes proponen es que las instituciones cambien sus discursos en torno a las marginalidades actuales, pero cuando surjan nuevas marginalidades, porque esto ocurrirá, esas mismas poderosas instituciones emitirán otros discursos. Este juego de poder-resistencia-poder no terminará hasta que se les arrebate el derecho de opinar a gritos, o en palabras de Foucault (1998) hasta que se les arrebate la estrategia.

### ***Cuerpos que se esconden***

Tomando en cuenta los argumentos de Ahmed (2010), con respecto a la importancia que juegan ciertos discursos en la construcción de cuerpos, resulta interesante observar que la corporalidad en los filmes se esconde. Las escenas sexuales entre personas del mismo sexo ocurren principalmente entre sábanas (*Niñas Mal*), o en lo oscuro (*No sé si cortarme las venas o dejármelas largas*), mientras que las expresiones heterosexuales tienden a ser más explícitas.

La censura podría ser culpable de esta condición, sin embargo, la intención es más bien relacionar a los cuerpos no heterosexualizados con emociones más aceptadas por el actual régimen de sexualidad. Este ejercicio de legitimación se evidencia con la asociación del sexo entre hombres al amor (*No sé si cortarme las venas o dejármelas largas* y *La Otra Familia*). En el caso de la lesbiana (*Niñas Mal*), este sentimiento se refleja por medio del contacto de las manos, que si bien es medido, sugiere confianza, armonía, compromiso.

Pero el cuerpo también se hace presente en relación con poderes y discursos que controlan. En *Niñas Mal* se utilizan las imágenes religiosas para constreñir el cuerpo de la lesbiana, mientras que en *La Otra Familia*, el estado controla cuerpos a través del encierro de los personajes en la cárcel u hospitales de rehabilitación.

Hay otras referencias que resultan interesantes. Por ejemplo, *En Niñas Mal*, el tatuaje de Maca produce un cuerpo que se revela contra las normas, al mismo tiempo que se ajusta a ellas. En las otras películas los personajes homosexuales se ajustan a una convención *Camp*, que en México es mejor descrita como *joteo* y que se refiere a la feminización de los gestos y actitudes corporales por parte de hombres no heterosexuales.

El método de investigación elegido para este proyecto, nos ha permitido observar que la aparente ausencia de corporalidad en las películas no deja de ser discursiva, pues produce información que de alguna forma define los cuerpos de los personajes y su estilo de vida.

### ***Pecados de omisión***

Butler (1990) explica que cuando no hay palabras para nombrar una identidad, o cuando ésta no es inteligible, se le excluye de la realidad. Algo similar es lo que ocurre con los placeres que las tres películas seleccionadas dejan por fuera, pues se centran exclusivamente en las prácticas sexuales disidentes más legitimadas: homosexualidad y lesbianismo, en lugar de mostrar formas más arriesgadas como la transexualidad o la intersexualidad.

Además, los tres filmes analizados hablan de personajes de clase media o alta que cuentan con cierta respetabilidad en la sociedad, pues son artistas, empresarios o creativos. ¿Qué pasa entonces con los sujetos de clase baja que no se alejan de la heterosexualidad? ¿Qué ocurre con los indígenas?

Estas son algunas de las preguntas a las que no responden los discursos cinematográficos.

### ***Amor romántico.***

En la página 83 del *Laberinto de la Soledad* se habla del amor y los obstáculos para alcanzarlo, el amor como prohibición, el amor como algo que no se puede obtener, ¿qué de diferente hay a ese amor descrito en 1950 y al amor que describen hoy los movimientos LGBTTTI?

Parece que el mito del amor romántico es central en los discursos que aprueban o desaprueban las prácticas sexuales disidentes. Las películas analizadas recurren a esta emoción para legitimar las relaciones entre personas del mismo sexo; homosexuales, lesbianas y otras categorías son sólo toleradas en relaciones estables y felices.



Ni los homosexuales ni la lesbiana de los filmes examinados practican sexo casual, mientras que los personajes heterosexuales sí parecen recurrir a este tipo de hábitos.

### ***Construyendo una utopía hoy.***

Gran cantidad de países aún mantienen leyes en contra de formas de sexualidad no convencionales; en el caso de México se han registrado alrededor de mil 300 asesinatos relacionados con la práctica sexual de la víctima. Esto es el presente y parece todavía encontrarse bastante lejos del futuro un tanto utópico al que aspiran grandes teóricos como Foucault, Butler, Wittig o De Lauretis.<sup>48</sup>

Pero por otra parte, luchar exclusivamente por la inclusión de la homosexualidad o el lesbianismo en el marco estatal y religioso, parece formar parte de un juego de ida y vuelta de nunca acabar. Es decir, ¿Qué ocurrirá cuando se nombren nuevas formas de sexualidad, nuevos placeres, nuevas parodias? ¿Será necesario luchar para integrarlas también al sistema?

El debate académico y activista se ha centrado en los últimos años en esos dos puntos. Por una parte, los autores Queer sostienen la importancia de mirar al futuro y construir una sociedad que no piense en categorías genéricas o identitarias, lo cual resulta difícil de concebir en un régimen que solicita y limita las opciones a partir de la adscripción al sexo masculino o femenino. Por otra parte, los activistas de movimientos LGBTTTI consideran que es necesario luchar por derechos igualitarios que de alguna forma refuerzan el poder del sistema.

En el capítulo 2 se hace mayor referencia a este debate, pues como se observó, *La Otra Familia* es una especie de película que milita por el matrimonio igualitario y las adopciones homoparentales. El riesgo al que se somete en este sentido, es de contribuir al fortalecimiento de las instituciones y su capacidad de decidir lo que debe estar fuera y dentro de la norma.

Coincido con Butler (1990) cuando dice que no hay que dejar de trabajar en la utopía (Queer) al mismo tiempo que trabajamos en el presente. La tarea es complicada, sobre todo cuando estos objetivos parecen ser contradictorios entre sí. Seguir al

---

<sup>48</sup> Los autores Queer consideran que es importante desestabilizar el sistema de género e identidades, así como multiplicar las formas de placer.

primero podría socavar al segundo y viceversa, por eso creo que se debe luchar por los dos al mismo tiempo, tomando en cuenta que las estrategias, cualesquiera que sean, llevarán siempre la maldición del binomio poder/resistencia.

Por ejemplo, en el caso de derecho al matrimonio, tal vez ya sea tiempo de ir planteando las posibilidades de otro tipo de uniones, como las que en nuestros días se clasifican como amores polimorfos. Un ejemplo es la película *Drei* (Alemania, 2010) de Tom Tykwer, donde se propone una especie de relación estable entre tres personas.

O quizá ya sea necesario hablar de otras parodias de género que son difíciles de nombrar y que no se encuentran ubicadas ni en la categoría de hombre, mujer o transexual. No podemos saltar de un día a otro a dejar estas construcciones que nos han marcado desde la primera nalgada que recibimos al llegar al mundo, pero la constante producción académica, cultural, política y social con tintes disidentes, consciente de sus limitaciones y sus orígenes en el poder, podrá tal vez cambiar paulatinamente el dispositivo de sexualidad en el que hoy, y desde hace varios años, nos encontramos inmersos y que ha tenido, más que pocas, poquísimas variaciones.

Algunas películas se acercan a estos cuestionamientos con la introducción de personajes y tramas más arriesgadas y menos legitimadas en la sociedad. Por ejemplo, el filme *Lawrence Anyways* (Canadá, 2012) de Xavier Dolan, muestra a un personaje en proceso de convertirse en mujer, sin embargo, la mayor parte de la película se encuentra atrapado en la transición, por lo cual no es ni hombre ni mujer, ni algo que se le parezca.

*La piel que habito* (España, 2011), de Almodóvar, es un filme que desestabiliza la relación cuerpo-deseo, pues muestra a una mujer atractiva que es sexualizada para el gusto de otros personajes y del público mismo. El conflicto surge cuando el relato revela que este objeto de deseo es en realidad un hombre que se convirtió en mujer.

Otra propuesta interesante es la que se hace en *La Vida de Adele* (Francia, 2013). La historia de dos lesbianas que se enamoren es un excelente pretexto para mostrar, casi explícitamente, formas y puntos de placer ajenos a los convencionales.

En México hay pocos acercamientos a estas cuestiones, pero existen. Los filmes de Julián Hernández, por ejemplo, tienden a favorecer las historias de personas en

situación menos privilegiada, aunque suele caer en la repetición de configuraciones identitarias muy establecidas.

Un caso interesante es el de *Casi Divas* (México, 2008), filme que coquetea con la desestabilización de binomio cuerpo-deseo al presentar a un personaje transexual que es bastante atractivo como mujer, pero que biológicamente se le catalogó como hombre. La película cuestiona los discursos hegemónicos de los medios de comunicación y se sitúa en espacios poco privilegiados.

Estos primeros acercamientos por parte del cine, para transgredir el actual régimen de sexualidad, son insuficientes, pero representan ya, el inicio de una larga batalla cuyo final aun parece intangible.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, volumen 26, número 73. México.
- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotions*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Andrew, D. (1976). *The major film theories: An introduction*. New York, USA: Oxford University Press.
- Argüello, S. (2014). Identidades en disputa: discursos científicos, medios de comunicación y estrategias políticas del Movimiento de Liberación Homosexual mexicano, 1968-1984. En Parrini y Brito (coordinadores). *La memoria y el Deseo. Estudios Gay y queer en México*. México, D.F: UNAM.
- Barreto, C. (2006) "Ni enfermos ni criminales, simplemente homosexuales". El movimiento de Liberación Homosexual en México (1978-1982) y su estrategia de contestación discursiva de la sexualidad dominante. *III Encuentro Nacional de Escritores*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Recuperado de <http://portal.uacm.edu.mx/Documentos/IIIEncuentroNacionaldeEscritores/tabid/2322/Default.aspx>
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Benshoff, H. (2006). *Queer Images. A history of gay and lesbian film in America*. USA: Rowman and Littlefield.
- Boivin, R. (2011). De la ambigüedad del clóset a la cultura del gueto gay: género y homosexualidad en París, Madrid y México. *La Ventana* volumen 4, número 34.
- Bordwell, D. (2008). Three Dimensions of Film Narrative. *Poetics of Cinema*, 85-134.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, España: Grupo Santillana de Ediciones, S.A.
- Brooks, J. (2014). The Kids Are All Right, the Pursuits of Happiness, and the Spaces Between. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 29(1 85), 111-135.

- Bruns, T. (2012). Boys and Brokeback: American Attitudes towards gays. *Faculty Research & Creative Activity, paper 13*. Recuperado de [http://thekeep.eiu.edu/lib\\_fac/13](http://thekeep.eiu.edu/lib_fac/13)
- Buckland, W. (2002). *Film Studies*. Londres, Inglaterra: Hodder and Stoughton Educational.
- Butler, J. (2001) *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- Butler, J., & Constantino, J. (2005). ¿El parentesco siempre es de antemano heterosexual? *Debate Feminista*, 32, 3-36.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Calderón, L. (2011, 23 de marzo) 'La otra familia', con visión moderna (en línea). Excélsior. Recuperado el 28 de mayo de 2016 de <http://www.excelsior.com.mx/node/724080>
- Casetti F. (2005) *Teorías del cine* (2ª ed.). Madrid, España: Cátedra.
- Castellanos V. (2015) Estrategias formales de análisis cinematográfico. En Zavala, L. (Coordinador). *Posibilidades del Análisis Cinematográfico*. Toluca de Lerdo: FOEM (pp. 13-24).
- Cejudo, S. (2011, 09 de abril) Cinco razones para no perderte La otra familia (en línea). Quién Sección Espectáculos. Recuperado el 28 de mayo de 2016 de <http://www.quien.com/espectaculos/2011/04/09/cinco-razones-para-no-perderte-39la-otra-familia>
- Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (2011). *Encuesta Nacional sobre Discriminación 2010*. Resultados sobre diversidad sexual. México, D.F.
- Consejo Nacional de la Población (2009). Informe de ejecución programa de acción de la Conferencia Internacional sobre la Población y el Desarrollo 1994-2009.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London: Macmillan Press (pp. 1-30)
- De Lauretis, T. (2001). Cuando las lesbianas no éramos mujeres. En *En torno a la obra política, teórica y literaria de Monique Wittig* (Coloquio) París.

- Del Río, J. (enero/junio 2005). Identidad gay en el cine latinoamericano reciente. Estrategias de omisión, circunloquio y lugares comunes. *Temas*, 41-42 (pp. 61-70).
- Diez, J. (2011). La trayectoria política del movimiento Lésbico-Gay en México. *Estudios sociológicos*, XXIX, mayo-agosto, 687-712. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59823584010>
- Ehrenberg M., Kleinbaum R., Losada A. (Productores) y Loza G. (Director). (2011). *La otra familia*. México: Río Negro Producciones.
- Epstein, R., y Friedman, J. (1995). *The Celluloid Closet* (película). Estados Unidos. TriStar Pictures. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=rhygdCjYrdk>
- Eribon D. (2000). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Esteinou, R. (2004). El surgimiento de la familia nuclear en México. *Estudios de historia novohispana*(31), 99-136.
- Evans, N. J. (2002). The family changes colour: interracial families in contemporary Hollywood cinema, 43(3).
- Foster, D. W (2001). Consideraciones sobre el estudio de la heteronormatividad en la literatura latinoamericana. *Letras: literatura e autoritarismo* 22 (pp. 49-53).
- Foucault, M. (1998). *Historia de la Sexualidad. La voluntad de saber* (25ª ed.). México, D.F: Siglo veintiuno editores.
- Foucault, M. (1999) *Los anormales*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foucault, M. (2002) *La arqueología del saber* (1ª Ed. Argentina). Buenos Aires, Argentina: siglo veintiuno editores.
- Gallagher M. (2014). Feminist scholarship and the debates on gender and communication. En Vega M. (Ed.) *Media and Gender: a scholarly agenda for the global alliance on media and gender*. Paris: UNESCO.
- Giannetti, L. (2007). *Understanding Movies* (11ª Ed.). Upper Saddle River, NJ: Pearson education.
- Goffman, E. (1963). *Stigma*. New Jersey: Prenticed Hall Inv.
- Halperin, D. (2000) *San Foucault. Para una historiografía gay* (2ª ed). Córdoba, Argentina: Cuadernos de Litoral.

- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Harding, S. (1993). Rethinking Standpoint Epistemology: What Is “Strong Objectivity”? En Alcoff L. & Potter E. (Eds.). *Feminist Epistemologies*. New York: Routledge. (pp. 49-82)
- Hernández, P. (2005). El performance de la sexualidad en “El baile de los 41 maricones”. *E-misférica* 2.2. Recuperado de [http://hemi.nyu.edu/journal/2\\_2/pdf/porfirio.pdf](http://hemi.nyu.edu/journal/2_2/pdf/porfirio.pdf)
- Hernández-Sampieri, R., Fernández Collado, C., y Baptista Lucio, P. (1998). *Metodología de la Investigación* (2ª ed.). México, DF: McGraw Hill.
- Impacta Jorge Salinas con su actuación en la cinta ‘La otra familia’ (2011, 19 de mayo) Noroeste.com. Recuperado el 28 de mayo de 2016 de <http://noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=688355>
- Impacta a colombianos la película mexicana “La otra familia” (2011, 07 de marzo). Informador.mx Sección Entretenimiento. Recuperado el 29 de mayo de 2016 de <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2011/276023/6/impacta-a-colombianos-la-pelicula-mexicana-la-otra-familia.htm>
- Instituto Mexicano de Cinematografía (2010). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*. México, D.F.
- Instituto Mexicano de Cinematografía (2011). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*. México, D.F.
- Instituto Mexicano de Cinematografía (2012). *Diagnóstico y propuestas*. México, D.F.
- Kosofsky Sedwick, E. (2008). Axiomatic. En Doring, S. (ed.). *The Cultural Studies Reader* (pp. 383-402). Londres: Routledge.
- Kosofsky Sedwick E. (1998) *Epistemología del armario*. Barcelona: Libres de LÍndez, S.L.
- Lamas, M. (1994). Cuerpo: diferencia sexual y género. *Debate Feminista*(10), 49-83.
- Letra S, Sida, Cultura y Vida Cotidiana A. C. (2016) *Infografía crímenes de odio 1995-2015*. Retomado del <http://www.letraese.org.mx/proyectos/proyecto-1-2/>
- Ley R., García S., García A. (Productores), y Caro M. (Director). (2013) *No sé si cortarme las venas o dejármelas largas* (Película). México: Woo films.

- Llamas, R. (1998). *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno de la homosexualidad*. Madrid: Siglo xxi Editores.
- Loeza, L. (2010). Cine mexicano y diversidad sexual. Lo que se ve no se juzga. Recuperado de [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=1997](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=1997)
- López I., Rivera C. (Productoras) y Sariñana F. (Director). (2007). *Niñas Mal*. México: Columbia Pictures.
- López, P. (2008). *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Madrid, España: Egales.
- Martínez, A. (2012). El cine gay mexicano y su impacto en la imagen nacional. *Amerika*, 7. Recuperado de <http://amerika.rewvues.org/3379>
- Mills, B. (2008). 'Paranoia, paranoia, everybody's coming to get me': Peep Show, sitcom, and the surveillance society. *Screen*, 49(1), 51-64.
- Mogrovejo, N., Salinas, H., Gargallo, F., & others. (2006). Disidencia sexual e identidades sexuales y genéricas. .
- Monsiváis, C. (1997). "Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen"(A propósito de lo "Queer" y lo "Rarito"). *Debate feminista*, 16, 11-33.
- Monsiváis, C. (2004). La Emergencia de la Diversidad: las comunidades marginales y sus batallas por la visibilidad. *Debate Feminista* Vol. 29, año 15.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen* 16, no 3:
- Noir, R. (2010). Sobre el movimiento LGHBT. *Revista Electrónica de Psicología Política*, año 8, n. 22.
- Paredes M. (2012). El concepto de arqueología en Foucault. *El Acontecer*, año I, número 4, 108-116 Retomado el 31 de enero de 2017 del <http://portalderevistas.upoli.edu.ni/index.php/acontecerd/article/view/159/108>
- Parrini R., Brito A. (Coordinadores). *La memoria y el Deseo. Estudios Gay y queer en México*. México, D.F: UNAM.
- Peña, J. A. (2013). Estereotipos de hombres homosexuales en la gran pantalla (1970-1999). *Razón y Palabra*(85).



- Pfleger, S., & Schlickers, S. (2012). La Ley de Herodes: tendencias del cine mexicano actual. *La Colmena*(74), 41-48.
- Pérez, J. P. (2015). Cine de temática gay y mercado audiovisual: una taquilla en el armario. *Razón y Palabra*(90), 30.
- Perturba tema gay del filme “La otra familia” (2011, 5 de abril) Revista Proceso. Sección Cultura y Espectáculos. Recuperado el 28 de mayo de 2016 de <http://www.proceso.com.mx/267124/267124-perturba-tema-gay-del-filme-la-otra-familia>
- Powrie, P. P. (2005). Unfamiliar Places: “heterospection” and recent french films on children. *Screen (Oxford)*, 46(3), 341-352.
- Prapakamol, N. (2011) El análisis de la representación de la homosexualidad masculina en el cine mexicano contemporáneo (Tesis de maestría). Universidad de Salamanca: Salamanca.
- Preciado, B. (2008). Cartografías Queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multcartográfica, o cómo hacer una cartografía ‘zorra’ con Annie Sprinkle. En Cortés J. (ed.), *Cartografías Disidentes*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (páginas 337-367)
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Ópera Prima.
- Reséndiz, E. (2014). Cárcel de Belem, cárcel de los deseos: heterotopia de sodomitas, afeminados y hombres con prácticas homoeróticas en las crónicas de Heriberto Frías en 1895. En Parrini y Brito (coordinadores). *La memoria y el Deseo. Estudios Gay y queer en México*. México, D.F: UNAM.
- Riquelme, C. (2006). *Identidad lésbica. Una mirada histórica*. Recuperado de <http://www.caladona.org/grups/uploads/2007/06/IDENTIDAD%20L%C3%89SBICA.%20UNA%20MIRADA%20HIST%C3%93RICA%20C.%20RIQUELME.pdf>
- Rong R., (s/f) *Contextual frame theory and monitoring flashbacks*. Reino Unido: Lancaster University. Recuperado de <http://www.pala.ac.uk/uploads/2/5/1/0/25105678/rong2011.pdf>
- Russo, V. (1981). *The Celluloid Closet*. USA: Harper and Row.
- Sánchez, J. (2011, 01 de abril) La adopción homoparental en “La otra familia”, de Gustavo Loza. *Cine Toma revista mexicana de Cine*. Recuperado el 9 de mayo de

2016 de <https://revistatoma.wordpress.com/2011/04/01/la-adopcion-homoparental-en-la-otra-familia-de-gustavo-loza/>

- Shuessler M. (2005). Vestidas, locas, mayates y machos: historia y homosexualidad en el cine mexicano. *Chasqui*, vol. 34.
- Shulz-Cruz, B. (2008). *Imágenes Gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío*. México, DF: Fontana.
- Shulz-Cruz, B. (2013) La otra familia de Gustavo Loza: Imágenes Gay, de la Periferia a la normalización. *Razón y Palabra*, 85.
- Smelik, A. (1998). Gay and Lesbian Criticism. En Hill and Gibson (eds.). *The Oxford guide to film studies* (pp 135-147). Oxford: Oxford University Press.
- Somerville, S. (2002). Racial and Sexual Transformation in A Florida Enchantment. En Bean y Negra (eds.). *A feminist Reader in early Cinema*. USA: Duke University Press.
- Suárez G., (2013). Intertextualidad en el cine de Tim Burton. *La Colmena*, 80, 161-166
- Tuirán, R. (1993). Vivir en familia: hogares y estructura familiar en Mexico, 1976-1987. *Comercio exterior*, 43(7), 662-676.
- Villaplana, A. C. (2014). Narrativas gai sobre la muerte. *Razón y palabra* (85), 7-27.
- White, P. (2000). Feminism and Film. En Hill y Church (eds.). *Film Studies critical approaches*. New York, USA: Oxford (pp. 115-132).
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.
- Zavala, L. (2012). Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico. *La Colmena*, 9-16.
- Zavala, L. (2015). *Posibilidades del Análisis Cinematográfico*. Toluca de Lerdo: FOEM