



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO**

---

---

**INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
LICENCIATURA EN HISTORIA DE MÉXICO**

**LA IMAGEN ESTEREOTIPADA DE LA HOMOSEXUALIDAD MASCULINA  
EN EL CINE MEXICANO DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA**

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN HISTORIA DE MÉXICO  
P R E S E N T A  
ADALBERTO LUGO CASTILLO

ASESOR DE TESIS: DR. MANUEL JESÚS GONZÁLEZ MANRIQUE



PACHUCA DE SOTO, HGO. JUNIO, 2015.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO  
 INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
 Área Académica de Historia y Antropología  
 Licenciatura en Historia de México

MTRO. JULIO CÉSAR LEINES MEDÉCIGO  
 DIRECTOR DE CONTROL ESCOLAR UAEH  
 P R E S E N T E

ASUNTO: AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

El suscrito Director del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, comunica a usted que esta Dirección a mi cargo hace constar que, según documentos que obran en el archivo los CC:

Dr. Javier Ortega Morel	Presidente	
Dr. Manuel Jesús González Manrique	Primer vocal	
Dra. Thelma Ana María Camacho Morfin	Segundo vocal	
Dr. Manuel Alberto Morales Damián	Tercer vocal	
Dra. Araceli Jiménez Pelcastre	Secretario	
Dr. Jesús Enciso González	Suplente	
Dr. Francisco Luis Jiménez Abollado	Suplente	

Integrantes de la Comisión revisora de la Tesis intitulada: "LA IMAGEN ESTEREOTIPADA DE LA HOMOSEXUALIDAD MASCULINA EN EL CINE MEXICANO DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA" presentada por el alumno, ADALBERTO LUGO CASTILLO, manifestaron su voto aprobatorio por unanimidad con fundamento en el artículo 120, del Reglamento de Control Escolar, para que proceda a su impresión.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

ATENTAMENTE  
 "AMOR, ORDEN Y PROGRESO"  
 Pachuca de Soto, Hidalgo, 02 de junio de 2015

DR. EN D. EDMUNDO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ  
 Director del ICSHu



## **Agradecimientos**

Primeramente me gustaría agradecer a mi asesor de Tesis, Dr. Manuel Jesús González Manrique, su esfuerzo y dedicación, su manera de trabajar, persistencia, paciencia y motivación, han sido fundamentales para mi formación; así como el haber inculcado en mí un sentido de seriedad y responsabilidad académica, sin las cuales no podría haber logrado llegar a buen puerto. Mi admiración, así como mi reconocimiento por todo lo aprendido durante el periodo que ha durado la elaboración de esta tesis de licenciatura.

De igual manera a mis formadores, en especial a la Dra. Thelma Camacho Morfín, sus conocimientos, sus orientaciones; quien me brindo toda su confianza y apoyo para realizar el presente trabajo. Tiene mi lealtad y gratitud.

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a mis lectores de la presente tesis, Dr. Francisco Jiménez Abollado, Dr. Manuel Alberto Morales Damián, Dr. Javier Ortega Morel, Dra. Araceli Jiménez Pelcastre y Dr. Jesús Enciso González, por haber contribuido cada uno desde su área de estudio, con sus conocimientos y consejos oportunos para la culminación de esta investigación.

No hay palabras para agradecer a los amigos que siempre están en las buenas y en las malas; More, Beno y Rashid, por ser mis confidentes, por esos buenos e inolvidables momentos de clases y reuniones “académicas”. Asimismo a dos grandes amigas, Isuki y Erika, quienes me apoyaron de todas las formas a las que se le puede apoyar a alguien, alentándome en aquellos momentos de lasitud. Agradezco muchísimo el tener su amistad.

Y por último, agradezco a mi familia, por el apoyo moral a fin de lograr el objetivo trazado y en especial quiero expresar mi más grande agradecimiento, a mi madre, que sin su ayuda hubiese sido imposible culminar mi profesión.

# Índice

Introducción .....	5
Capítulo I.....	10
Historia del cine mexicano .....	10
La industria cinematográfica mexicana de 1964 a1982 .....	21
1964 a 1970.....	22
1970-1976.....	23
1976-1982.....	27
El cine de ficheras .....	28
Capítulo II.....	35
La influencia del cine internacional y la aportación de los exiliados españoles a la cinematografía mexicana.....	35
Luis Buñuel y el cine mexicano .....	41
La influencia de Almodóvar en el cine mexicano .....	49
Capítulo III .....	51
El cine homosexual en México.....	51
El homosexual en la cinematografía mexicana .....	56
Método .....	61
La importancia de los signos .....	61
Análisis Doña Herlinda y su hijo.....	67
Temática .....	68
Los personajes.....	69
Música popular y los ambientes.....	75
Matrimonio y sociedad.....	80
Lo social .....	83
Conclusiones.....	88
Índice de películas citadas .....	93
Índice de imágenes .....	95
Bibliografía.....	96

## Introducción

El presente trabajo de investigación busca mostrar, mediante el análisis semiótico de secuencias de un largometraje, la forma de la representación homosexual masculina en el cine mexicano. Con el fin de analizar la representación y la paulatina aparición de la imagen homosexual en los medios de comunicación, como es el caso del cine, en dónde la discriminación y el silenciamiento con que el Estado y la Iglesia tienden a ocultar las diferencias de los individuos, justifica el rechazo y la represión social hacia las minorías sexuales. Para ello se seleccionó la película *Doña Herlinda y su hijo* (1984) del cineasta Jaime Humberto Hermosillo, quien junto Arturo Ripstein y Gómez Badillo son los precursores en plantear el tema de la homosexualidad en México en varias de sus obras. Dicha película se eligió debido a que durante la década de los ochenta, periodo de análisis de la presente investigación; el número de producciones cinematográficas con temática homosexual es limitada, reduciéndose a ocho,<sup>1</sup> debido a las políticas de Estado aplicadas a la industria cinematográfica y al poco interés de la sociedad en temas de la diversidad sexual.<sup>2</sup>

En este trabajo de investigación no será tratado el tema del lesbianismo, ya que éste requeriría de otro tipo de parámetros para su análisis, y nos abocaremos únicamente a la imagen de la homosexualidad masculina en el cine mexicano realizado en la década de los ochenta, sin darle prioridad al consumo, y sí como práctica de cultura que produce y reproduce estereotipos.

---

<sup>1</sup> *Doña Herlinda y su hijo* (1984) producida por Jaime Humberto Hermosillo, *El otro* (1984) de Arturo Ripstein, *¿Cómo ves?* (1985) de Paul Leduc, *Casos de alarma 1/SIDA* (1986) de Benjamín Escamilla Espinosa, *Clandestino destino* (1987) de Jaime Humberto Hermosillo, *Mentiras piadosas* (1987) Arturo Ripstein, *El verano de la señora Forbes* (1988) de Jaime Humberto Hermosillo, *El chico temido de la vecindad* (1989) de Enrique Gómez Vadillo, *El día de las locas* (1990) de Eduardo Martínez, *Machos, Muerte en la playa* (1990), así como *Amsterdam boulevard* (1991), las tres de Enrique Gómez Vadillo, *Danzón* (1991) María Novaro, y *El Imperio de los malditos* (1992) de Christian González.

<sup>2</sup> Según Kozak Rivero. Los estudios de minorías sexuales podrían verse como un área dentro de los estudios sobre diversidad sexual. Sin embargo los diferencia la heterosexualidad por el hecho de que ésta como norma, ha ocupado todas las áreas. Es preciso entonces que estas minorías reivindiquen un espacio dentro de la política, y la sociedad. Gisela, Kozak Rivero, "¿Estudios de diversidad sexual, estudios sobre minorías sexuales?", en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, vol. 12, núm. 3, Universidad Central de Venezuela, 2006, pp. 135-141.

Aunque la homosexualidad puede estudiarse desde diferentes puntos de vista, los estudios realizados por Michael K. Schuessler;<sup>3</sup> retoma los aportes de la obra de Vito Russo (*El celuloide oculto: La homosexualidad en las películas*, 1987), donde nos presenta el retrato y la transformación de la homosexualidad (gay, lesbianas, bisexuales y transexuales) en el cine estadounidense y europeo. Asimismo, nos muestra argumentos sobre el discurso y la imagen representada de la homosexualidad masculina; abordando el orden social y la aportación que la comunidad homosexual ha dado a la cultura mexicana, además de la trascendencia en la relación conflictiva que históricamente han mantenido los mexicanos con respecto a la homosexualidad masculina. Para ello analiza la forma en la que el cine mexicano ha caracterizado a los hombres homosexuales. En la misma línea, las ideas encontradas en la tesis de Nawamin Prapakamol, analiza la representación de la homosexualidad en el cine mexicano, enfocando su estudio en películas realizadas principalmente a partir del año dos mil.<sup>4</sup>

Junto a Schuessler y Prapakamol, encontramos a Bernard Schulz-Cruz, quien en un estudio de más de 30 películas mexicanas, trata de demostrar la presencia del sujeto homosexual, enfocando su estudio en aquellas en las que se muestre un cambio sustancial en la representación tradicional del homosexual en el cine mexicano, para ello toma la década de los setenta, como punto de partida de esta ruptura en el modo de presentar al homosexual pasando de ser “la otredad” a “la imagen” que ha imperado en la memoria colectiva del espectador mexicano. Concluyendo que las películas *El lugar sin límites* (1977), de Arturo Ripstein, y *Doña Herlinda y su hijo* (1984), de Jaime Humberto Hermosillo son la apoteosis de la representación de la homosexualidad masculina en el cine mexicano. Así los estudios realizados por Schulz-Cruz, sirve de fuente de inspiración para el diseño de los parámetros de análisis de esta tesis de licenciatura. De igual forma el ensayo de Aaraón Díaz Mendiburo (*Los hijos*

---

<sup>3</sup> A pesar de no ser de los pioneros como los ensayos de Parker Tayler (*La detección de los sexos: la homosexualidad en el cine*, 1972), quien puso en la mesa el debate acerca de la homosexualidad en el cine, insistiendo en la consideración del concepto de género como algo irrelevante, tesis superada hoy en día por Vito Russo.

<sup>4</sup> *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003), *El cielo dividido* (2006), *Rabioso sol, rabioso cielo* (2009), las tres dirigidas por Julián Hernández, *Quemar las naves* (2007, Francisco Franco Alba).

*homoeróticos de Jaime Humberto Hermosillo, 2004*), en las que analiza la representación de la homosexualidad en cinco cintas de este director y en las que se encuentra la película de *Doña Herlinda y su hijo*, fuente principal de este trabajo de investigación.

Es importante dejar claro que a partir de 1974 el concepto de homosexualidad ha dejado de ser una parafilia<sup>5</sup> (desviación de la cópula), así como tomar a la sexualidad como uniforme y sí como diversa y cambiante destacan los estudios sobre diversidad sexual de Gisela Kozak Rivero, quien toma en consideración algunas características como, los conflictos y desigualdades que imperan en las sociedades latinoamericanas.

Para analizar la imagen en movimiento se ha apelado a los postulados acerca de la semiótica de Charles Sanders Peirce, desde la perspectiva de Lillian von der Walde Moheno, debido a que se pretende no solo analizar el signo icónico, entendiendo este término a todo aquello ya sea propio del icono o relativo a este, por lo que también se abordará la música, el espacio y demás elementos que conforman un film. Para poder llevar a cabo este análisis semiótico, es necesaria la descomposición del film en cada uno de sus elementos, con el fin de que dicho análisis pueda ser menos complejo, ya que el cine toma prestados lenguajes consolidados como el humano o la señalización, para mezclarlos, superponerlos y articularlos a fin de lograr una comunicación con el espectador; es decir, la forma en que se expresa, significa y comunica. Para ello lo hará mediante significantes, signos y códigos -significantes, significados y referentes- tipos de relaciones descritos en los postulados de la semiótica de C.S. Peirce.

---

<sup>5</sup> Las parafilias se definen como las conductas sexuales, eróticas, que no son comprendidas o realizadas por la mayoría de las personas, es decir, no son de práctica general y que se convierten en un deseo incontrolable, impulsivo y compulsivo de realizar un acto o conducta de orientación sexual o de fantasear. Dentro de las parafilias se incluyen la *paidofilia*, el *exhibicionismo*, el *voyeurismo*, el *masoquismo*, el *sadismo*, *travestismo*, *fetichismo*, *necrofilia* y *frotteurismo* (del fr. *frotteur*, “que siente placer sexual frotándose con gente”) cuya sintomatología consiste en fuertes necesidades sexuales recurrentes y en fantasías sexuales excitantes, que implican el contacto y el roce con una persona que no consiente; hay que tener en cuenta que lo excitante es el contacto pero no necesariamente la naturaleza coercitiva del acto. Queda excluido el término *homosexualidad*. Carlos, Caudillo Herrera, *Sexualidad y vida humana*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p.276.

Este trabajo de investigación contempla tres capítulos que, de manera sucinta, se explican en los párrafos siguientes:

En el capítulo I se abordará la historia del cine en México, desde sus inicios, pasando por el cine sonoro, la época dorada, hasta el cine producido en la década de los ochenta. Con este apartado, se persigue hacer un estudio histórico de la relación entre el Estado mexicano y el cine, en el contexto de las múltiples crisis; económica, política y social, que ha sufrido el país en su época moderna. Así como los cambios producidos en el periodo de 1980 a 1992, que permitieron el inicio de un cine “transgresor” de temática homosexual, desde el punto de vista de los cánones imperantes en ese momento.

De igual forma se aludirá “el cine de ficheras” debido a que se considera que es el periodo en el que la imagen del homosexual es exacerbada, estereotipo que predomina actualmente en la cinematografía mexicana.

El capítulo II está dedicado al cine español de temática homosexual y su influencia en la cinematografía mexicana, tomando como punto de referencia a Eloy de la Iglesia, a Pedro Almodóvar y el cine producido en España durante el pos-franquismo. De igual forma se analizará la influencia de Luis Buñuel y Alcoriza en los directores mexicanos que surgieron a raíz del Primer Concurso de Cinematografía en el año de 1965.

A fin de tener una visión más completa se examinarán algunas de las corrientes cinematográficas, como el “expresionismo alemán”, el “neorrealismo italiano”, así como la “Nueva ola francesa”, sin dejar de lado la influencia que el cine estadounidense tuvo en Europa, durante la época de la posguerra y cuyo influjo también se dio en el cine español y latinoamericano.

Por último, en el capítulo III, se analiza la película de *Doña Herlinda y su hijo* producida en 1984 por Jaime Humberto Hermosillo, como parteaguas de una serie de



películas con temática homosexual producidas en la década de los ochenta en la industria cinematográfica mexicana. Dicho análisis, no sólo se enfocará en el personaje, sino también en la música, los ambientes y la parte social, con el fin de lograr un análisis más integral, que nos permita identificar la forma en la que la imagen homosexual masculina se representó durante este periodo en el cine mexicano.

El objetivo primordial en este trabajo de investigación es identificar las causantes del estereotipo de la imagen homosexual en el cine mexicano, así como la evolución que este ha tenido en la industria cinematográfica en México; a fin de identificar los factores que permitieron que esta imagen sea la que perdure actualmente en el cine nacional. Asimismo se plantea la pregunta de si se ha alcanzado la normalización en la representación de la homosexualidad en el cine. Partiendo de la hipótesis de que el cine no es el recreador de estereotipos, sino el creador de estos, en donde el ojo del director, así como el contexto del mismo influye en el modo de la representación de la homosexualidad.

# Capítulo I

## Historia del cine mexicano

México fue el primer país en introducir el cinematógrafo en América; gracias a Salvador Toscano Barragán, ingeniero interesado en la innovación tecnológica, y que, al enterarse del nuevo invento, contactó con los hermanos Louis y Auguste Lumière para averiguar el costo de la invención y poder traer el nuevo invento a México.<sup>6</sup> Obviamente el hecho de que el invento tuviera su origen en Francia, aseguró su introducción en un país que no ocultaba su gusto por estar a la vanguardia tecnológica, sino también su avencencia por lo “afrancesado”. Poco tiempo después de los trámites, llegó a México el cinematógrafo, abriendo su primera sala de cine ubicada en la calle Jesús María, llevando el nombre de los inventores franceses, “Salón Lumière”, para tal evento el lugar fue acondicionado con todo lo necesario, de luz eléctrica y fonógrafo Edison a fin de poder musicalizar las funciones. Al poco tiempo dichas instalaciones debieron ser trasladadas a la calle de Plateros No.9 (hoy Madero), con el fin de contar con un lugar mucho más amplio y céntrico.<sup>7</sup> Así dieron inicio las primeras exhibiciones de cine en México un 14 de agosto de 1896,<sup>8</sup> dentro de estas primeras películas se incluyeron títulos como *La llegada del tren* (1895), *Disgusto de niños* (1895), *Bañadores en el Mar* (1895), *Desfile de tropas francesas* (1896), todas filmadas por Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre.<sup>9</sup>

Además de las películas anteriormente mencionadas, Bernard y Veyre filmaron más de 35 películas en el territorio mexicano durante el año de 1896; mostrando las primeras imágenes en movimiento acerca de las “actualidades” de México; así pues se proyectaron *El presidente de la república en Chapultepec* (1896), o *El presidente Díaz y su comitiva el 16 de septiembre* (1896), así como; *Una escena en los baños de Pane* (1896), *Alumnos del Colegio Militar* (1896) y *Una escena en el canal de la Viga* (1896).

---

<sup>6</sup> Georges, Sadoul, *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, México, Siglo XXI, 2004 p.377.

<sup>7</sup> Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, FCE, 1983, p. 27.

<sup>8</sup> Antes de esta presentación al público, el 6 de agosto de 1896, se realizó en el castillo de Chapultepec una exhibición exclusiva para el Presidente Porfirio Díaz, así como para su familia y miembros de su gabinete, por los enviados de los hnos. Lumière C.J. Bon (sic) Bernard y Gabriel Vayre. *Ibidem*, p. 179.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 180.



Fig.1.1 Cartel de la primera proyección del Cinematógrafo abierta al público en general en la Ciudad de México en la calle de Plateros No.9, el 27 de agosto de 1896. (7 de enero de 2105. De: <http://profeco.tumblr.com/post/30120273529/la-llegada-del-cinematografo-a-mexico-y-el-gusto>).

Aunque al principio el ex-Ayuntamiento de la Ciudad de México dio la autorización para las primeras exhibiciones cinematográficas poco tiempo después se vieron perturbadas debido al constante rechazo de las autoridades que al ver un gran negocio y una nueva fuente de ingresos no concedieron los permisos para el libre establecimiento de las salas de cine requeridas.<sup>10</sup> La experiencia de ir a ver una función se veía opacada por la cantidad de dificultades e incomodidades por parte de los nuevos vehementes habitantes; del mismo modo la nula producción cinematográfica importada

<sup>10</sup> De los Reyes, *Los orígenes...*, *op.cit.*, p. 183.

de Francia no era suficiente para la gran demanda que desde un principio los habitantes de la Ciudad de México exigió. Hemos de tener en cuenta que a tan solo dos años de haberse abierto la primer sala de cine (Salón Rojo), México ya contaba con veintiún de estas distribuidas en las principales ciudades del país, como Puebla, Guadalajara, Orizaba, San Luis Potosí, entre otras, e incluso en lugares como La Merced, La Lagunilla y Tepito, se instalaron cinematógrafos en carpas a fin de abaratar la entrada de un peso a una oscilación que iba de los tres a los diez centavos.<sup>11</sup> Así se dio el inicio de una industria nacional cinematográfica, con el fin de subsanar la demanda de una sociedad que empezaba a verse reflejada, ya que como nos dice Aurelio de los Reyes:

El cinematógrafo complació a los círculos literarios y “científicos” porque no los podía engañar, puesto que captaba la realidad, se le creía incapaz de mentir. A eso se debe que los términos cinematógrafo, kinetoscopio o vitascopio se emplearan con harta frecuencia como sinónimos de verdad, se utilizó también para sugerir el curso de la vida y para describir un cierto sentido visual en las personas.<sup>12</sup>

Como anteriormente se mencionó, la popularización del cinematógrafo, permitió el abaratamiento en los precios y costos, y con ello la incursión del gobierno mexicano con la aplicación de un reglamento, el cual entre otras cuestiones, tenía la facultad de suspender toda aquella función que atentara contra la moral y las buenas costumbres. Además de tener claro que para poder ordenar y homogeneizar el país tras la vorágine revolucionaria de inicios de siglo XX tenía que iniciar la construcción de una identidad de la nación mexicana, en la que debían de estar incluidos no solo el territorio, sino la lengua, la población y las costumbres.<sup>13</sup>

El cine resultó ser el gran medio para transmitir historias de una nación en la que convergían varios elementos como el paisaje, la geografía y, desde luego, la raza y sus

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 27 y 143.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>13</sup> Carlos García Benítez, “La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (en línea), Questions du temps présent, <<http://77nuevomundo.revues.org/58346>;DOI:10.4000/nuevomundo.58346>, Consultado el 18 de septiembre de 2014.

expresiones culturales, orgullosa de un pasado y un presente común. Por lo que la representación recreada por el cine en sus inicios y muy entradas las primeras décadas del siglo XX, nos remitía a la vida campirana de los pueblos, colmados de charros, música y fiesta, así como el reverenciar a los héroes nacionales, y cuestiones religiosas, llevando los cineastas mexicanos el nacionalismo a excesos inimaginables.

...se siente la indumentaria típica lucida por la gran mayoría de los actores y comparsas de las películas; no sé qué tienen los sarapes, los rebozos, las blusas bordadas, las enaguas, y vestidos, los aretes, los collares, las peinetas y las trenzas con enormes moños de las mujeres que a pesar de ser auténticos parecen artificiales, quizá será que la escenografía, la artificialidad, es lo demás, es lo que une y da coherencia a la trama argumental.<sup>14</sup>



Fig.1.2 Cartel de la primera película sonora en México *Santa*, exhibida el 30 de marzo de 1931. (8 de enero de 2015. De: <https://cineenmexico.wordpress.com/2012/12/06/santa-la-primera-pelicula-sonora-con-exito/>).

<sup>14</sup> Aurelio, de los Reyes, *Medio siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*, México, Ed. Trillas, 2011, p. 159.

Tras algunos éxitos en las primeras décadas del siglo XX como *Santa* (1931) de Antonio Moreno, primera película sonora en México, la producción cinematográfica ya desde 1925 venía menguando hasta llegar casi a cero. *Santa* se convirtió en una auténtica bocanada de aire puro para la cinematografía nacional, que debido a la reactivación de la industria de Hollywood, tras el fin de la Gran Guerra, se posicionaría como referente cinematográfico, influencia que antes tenían los países europeos como Alemania, Italia, Francia, Noruega y Suecia. Todo parecía haber cambiado, incluso el cine hizo lo propio, pues habló por primera vez el 23 de octubre de 1927 con la película *The Jazz Singer* de Alan Crosland.<sup>15</sup> Primera película comercial filmada con sonido sincronizado, producida por Warner Bros., aunque hay cierta controversia al respecto, ya que hay quienes aseguran que fue *Don Juan* (1926), la que debe llevar el crédito como primer película sonora;<sup>16</sup> sin embargo, al utilizar esta última los efectos de sonido mediante el sistema del Vitáfono,<sup>17</sup> no puede considerarse como la primera película sonora o musical. De cualquier forma lo importante es la revolución que trajo consigo que el cine tuviese voz propia, ya que a ello debió que el cine mexicano se encontrara en franca desventaja, pues el público mexicano prefería el cine extranjero frente al nacional. Quizá lo único rescatable de este periodo es la preparación que directores y técnicos recibieron en la industria Hollywoodense al verse con la necesidad de trabajar en los Estados Unidos por la falta de apoyo en la industria mexicana.

La década de los treinta iniciaba para una industria cinematográfica mexicana con más factores negativos que positivos. Hollywood pretendía colocar una especie de sucursal de estos estudios en México, ya que las películas en otro idioma no eran dobladas y eran exhibidas con subtítulos, debido al costo excesivo que implicaba que una misma película fuera rodada dos veces tanto en inglés como en otro idioma (español, francés, alemán e italiano) .Por supuesto que esto respondía a la idea del cine de Hollywood de desplazar paulatinamente la influencia del cine europeo en América

---

<sup>15</sup> Philip, Kemp, *Cine. Toda la Historia*, España, Ed. Blume 2012, pp.78-79.

<sup>16</sup> "The greatest films", en <<http://www.filmsite.org/jazz.html>>, fecha de consulta: 10 de enero de 2015.

<sup>17</sup> Instrumento técnico, que sirve de vínculo de enlace entre la historia radiofónica y la cinematografía, funcionaba mediante la grabación y reproducción por medio de discos, sincronizados a imágenes. Sagrario, Ruíz Baños, *El compás de los sentidos (cine y estética)*, España, Universidad de Murcia, 1998, p. 119.

Latina; sin embargo, lo que en un principio resultó ser muy sencillo, con el paso del tiempo y los adelantos tecnológicos representados en los altos costos, fueron complicando las cosas hasta llegar a una crisis de la producción de películas norteamericanas habladas en otro idioma.<sup>18</sup>

Al principio las películas habladas en español impactaron al público latinoamericano, pero al cabo de tres años las rechazó. En 1931 la producción de películas en idiomas ajenos al inglés estaba en crisis y se rumoraba que sería suspendida. Los magnates de la industria cinematográfica norteamericana olvidaron rivalidades, perdonaron ofensas, se reunieron amistosamente a discutir el problema y acordaron limitar la producción de filmes en otros idiomas mientras encontraban alternativas.<sup>19</sup>

Aunque se argumentó que el público mexicano ya no sólo se conformaba con un cine en su idioma, sino que se había vuelto un público exigente, por tal motivo, el cine hablado en inglés y subtulado en español ya no era rentable, lo que convencía más a la industria hollywoodense de no seguir “dobleteando” películas. Lo cierto es que la sociedad mexicana tenía un alto grado de analfabetismo, y la cercanía de México con Hollywood lo privilegiaba para reactivar una industria en este país; debido a los bajos costos, además de productores y técnicos calificados, así como el entonces presidente de México Pascual Ortiz Rubio (1930-1932), elevará los aranceles de importación a los filmes extranjeros en julio de 1931.<sup>20</sup> Permitió que la industria tuviera una mayor aceptación dentro de la sociedad mexicana, iniciando así el surgimiento de una industria cinematográfica mexicana con un objetivo nacionalista; sin embargo, no tuvieron en cuenta que el 90% de las películas que llegaban a México eran de origen estadounidense, y al negarse este país a pagar los altos impuestos, la industria mexicana al cabo de unos meses se vino a pique.

No será sino hasta 1934, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, que la industria cinematográfica de México florecería nuevamente compartiendo el liderazgo en

---

<sup>18</sup> De los Reyes, *Medio siglo...*, *op.cit.*, p. 114.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> De los Reyes, *Medio siglo...*, *op.cit.*, p. 118.

producciones cinematográficas con España, en donde películas como *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro, *Dos Monjes* (1934) de Juan Bustillo, *Oro y Redes* (1934) de Fred Zinnemann y *Vámonos con Pancho Villa* (1935) de Fernando de Fuentes, marcarían el inicio de una cinematografía que combinaba no solo el éxito en taquilla, sino también un cuidado en la fotografía y sonido de las producciones. Asimismo marcaría el previo a los años de la denominada “época de oro” (1936-1957).

En la década de los cuarenta rivalizaría con Argentina, con una producción anual de veintitrés producciones; situación que pronto cambiaría debido a las modificaciones en cuanto a las exhibiciones cinematográficas que durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) se crean. Durante su gobierno se fundó en 1935 la productora Cinematográfica Latino Americana S.A. (CLASA Films). Para 1939 se inaugurarían los Estudios Azteca, de igual manera que con CLASA Films se les dotaría con los mayores adelantos tecnológicos; además de imponer en todas las salas de cine la exhibición al mes de por lo menos una película producida en México, logrando colocar a este país como el principal productor de cine de habla hispana, en donde la exigencia del mercado mexicano, se inclinaba al melodrama, la comedia y el género ranchero, basta con citar que el inicio de la “época de oro” del cine mexicano es con la película *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes.<sup>21</sup>

De los estereotipos más representativos de la mexicanidad surgidos en este periodo, tenemos el mexicano vestido de charro, montado a caballo, la mujer sumisa y abnegada que es disputada entre los hombres, imagen reiterada en el género mexicano muy gustado en esa época, “el melodrama”<sup>22</sup>. Con respecto al cine homosexual, no hay historias con un personaje gay, lesbiano, bisexual, o transexual; aunque debieron interactuar casi en cualquier película de forma casi imperceptible. Por lo menos así lo fue en la “época de oro” del cine mexicano; en donde el tema homosexual fue borrado en su totalidad, debido a la censura cinematográfica por parte de tres grupos reaccionarios, la Legión Mexicana de la Decencia, la Unión Nacional de Padres de Familia y la Liga de la

---

<sup>21</sup> Juan, Rodríguez, “La aportación del exilio republicano español al cine mexicano” <<http://clio.rediris.es/exilio/cinejuan.htm>>, fecha de consulta 21 de diciembre de 2014.

<sup>22</sup> Jorge, Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*. México D.F., Era, 1968, p. 48.



Decencia,<sup>23</sup> grupos que tuvieron un fuerte apoyo durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), estos grupos ultraconservadores se oponían a todo lo que consideraban que atentara a las buenas costumbres, desde la vestimenta de María Victoria, hasta las canciones de Agustín Lara y de Francisco Gabilondo Soler.<sup>24</sup> Posteriormente durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), se incrementó la dosis de moralina con él “regente de hierro” Ernesto P. Uruchurtu,<sup>25</sup> quizá porque realizar películas en las que se abordara la homosexualidad, o cualquier otra imagen quebrantaría las buenas costumbres que la sociedad mexicana tenía, así el tema era tratado de forma tangencial, en películas como, *El gavilán pollero* (1950) de Rogelio A. González, *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) producida por Ismael Rodríguez, o *Yo soy muy macho* (1953) de José Díaz Morales.<sup>26</sup>

Dentro de la historia de la cinematografía mexicana con temática homosexual encontramos en 1938 *La casa del ogro*, producida por Fernando de Fuentes en la que se incluía ya a un personaje homosexual, representado con todas las características negativas, y que posteriormente la industria cinematográfica adoptara en *Modisto de señoras* (1969) de René Cardona Jr.; *La casa del ogro*, además de ser considerada la primera película donde aparece un personaje homosexual interpretado por el actor Fernando Soler, es importante mencionar que es éste personaje afeminado el que da título a la película, lo cual sería importante un estudio más a fondo de esta película como la pionera de la imagen homosexual en México. En 1953 se realizó la película *Pablo y Carolina*, dirigida por Mauricio de la Serna, que si bien no es un película abiertamente homosexual, muestra tintes homoeróticos en escenas en donde aparentemente se enamoran dos hombres, sin embargo es importante señalarla como antecedente del travestismo en el cine mexicano. El 25 de diciembre de 1971 se estrenó *Los Marcados*,

---

<sup>23</sup> La Liga de la Decencia publicó el *Código de Producción para la cinematografía*, que daba a conocer lo permitido y lo prohibido por inmoral. Dictaba reglas en 16 apartados, entre los que destacan: homosexualidad, prostitución, desnudos, consumo de drogas o alcohol. Antonio, Escobosa, “El código del buen gusto”, en *Algarabía tópicos*, núm. 4, México, ed. Otras Inquisiciones, noviembre 2012, pp. 25-58.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> Durante éste periodo se dictaron algunas recomendaciones moralistas en las que los desnudos estaban prohibidos, al igual que cualquier movimiento oscilatorio de senos. José, Agustín, *Tragicomedia mexicana 1: La vida en México de 1940 a 1970*, México, Debolsillo, 2013.

<sup>26</sup> Películas mexicanas de 1927 a 1976, <http://www.imcine.gob.mx/pelculas-mexicanas-de-1927-a-1976.html>, fecha de consulta: 4 de noviembre de 2013.

de Alberto Mariscal en la que el incesto entre un padre y su hijo hacia su aparición, así durante éste periodo a pesar de haber intentos o esbozos de un cambio en la industria del cine en cuanto a la aparición del homosexual dicha representación no continuo debido a presiones del Estado y por diferentes grupos que dictaban la línea que el cine debía mostrar.



Fig.1.3 Fotograma Película *¿Qué te ha dado esa mujer?*, (1951), de Ismael Rodríguez.

En cuanto a infraestructura durante “la época de oro”, creció al grado de tener algunas de las salas de cine más modernas y grandes del mundo<sup>27</sup>. Así pues los problemas que se dieron en un inicio, por falta de lugares para exhibición de cintas estaban por demás resuelto. Los cines se dividían en clases, A y B, según el tipo de

---

<sup>27</sup> En 1942 se inauguraron el cine Latino con capacidad de 2,500 espectadores, el cine Metropolitán, el cine Teresa con capacidad de 3,015 personas ubicado en la entonces Av. San Juan de Letrán, el cine Chapultepec en 1944, situado en el Paseo de la Reforma, instalaciones en las que Luis Buñuel ubicaría sus oficinas, en 1947 el cine México fue abierto con una capacidad superior a las 6,000 butacas, convirtiéndolo para ese momento en el más grande del mundo, y en 1949 el cine Ópera para 3,600 espectadores.

películas que se proyectaban, situación que duró muy poco ya que para finales de la década de los cincuenta el cine mexicano comenzaría una nueva contracción a consecuencia de las nuevas leyes en la industria cinematográfica fueron implementando.<sup>28</sup>

A finales de la década de los sesenta y hasta 1990, fueron pocas las películas que incorporaron personajes homosexuales, y las que lo hicieron fue bajo los estereotipos pre-establecidos en el imaginario colectivo. En estas películas la homosexualidad masculina era representada con personajes sensibles, con capacidad artística, afeminados, y amanerados, vestuario estrafalario, y vocabulario singular. Como ejemplo basta con mencionar las películas *Modisto de señoras* (1969) de René Cardona Jr., *Uno y medio contra el mundo* (1971) de José Estrada<sup>29</sup>, o *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein.

Una excepción en este periodo es la película que nos ocupa, *Doña Herlinda y su hijo* (1984) de Jaime Humberto Hermosillo, primera cinta de temática homosexual que es presentada como una historia que rompe con los estereotipos que la sociedad tenía de la homosexualidad masculina establecidos en la industria cinematográfica. En esta película, Hermosillo denuncia la doble moral y los valores imperantes en la sociedad mexicana.

---

<sup>28</sup> Se decretó la ley de la Industria Cinematográfica, en la que se delegaba a la Secretaría de Gobernación, el estudio y resolución de los problemas relativos al cine.

<sup>29</sup> Películas mexicanas de 1927 a 1976, <http://www.imcine.gob.mx/pelculas-mexicanas-de-1927-a-1976.html>, fecha de consulta: 4 de noviembre de 2013.



Fig.1.4 Fotograma *Modisto de señoras*, (1969), de René Cardona Jr.



Fig.1.5 Fotograma *Uno y medio contra el mundo*, (1971), de José Estrada.



Fig.1.6 Fotograma *El lugar sin límites*, (1977), de Arturo Ripstein.

## La industria cinematográfica mexicana de 1964 a1982

La industria cinematográfica no siempre ha estado en complicidad con el Estado; sin embargo, durante el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), se decretó la ley de la Industria Cinematográfica, en la que se delegaba a la Secretaria de Gobernación, el estudio y resolución de los problemas relativos al cine, con lo que iniciaría una relación entre el gobierno y la industria cinematográfica que más que beneficiarlo lo sobajaría a un estatus de portavoz del gobierno y por ende sufriría las dolencias de este, crisis y vanaglorias sexenales, que vivieron su cisma durante el gobierno de López Portillo (1976-1982), cuando delegó la Dirección General de Cinematografía a su hermana Margarita López Portillo, la cual al no tener conocimiento de la industria, inició un retroceso del cine mexicano y el comienzo del periodo del “Cine de ficheras”.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> El término de ficheras deriva de los años 30 y 40 cuando en los cabarets donde trabajaban mujeres que se sentaban al lado del cliente y lo incitaban al consumo de bebidas por medio del coqueteo conversacional. A cada una de estas mujeres se les entregaba una “ficha” o algún boleto por cada bebida

## 1964 a 1970

A principio de los sesenta el cine mexicano estuvo marcado por producciones pobres, de bajo presupuesto, y en las que la temática era nula, debido a que con el fin de atraer al público, apelaban al mismo grupo de actores conocidos y a la vieja fórmula exitosa de décadas anteriores, por lo cual el cine mexicano requería de una evolución; así pues lo que pareció en un principio una gran promesa, debido a que durante el gobierno de Díaz Ordaz nombró como Secretario de Gobernación, a Luis Echeverría Álvarez, y cuyo puesto era de suma importancia para la industria cinematográfica, por lo que al ser hermano de Rodolfo Echeverría (Rodolfo de Anda) importante actor y dirigente de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), se creyó que dicha influencia podía ser benéfica para la industria, además de anunciarse una reestructuración en la cinematografía mexicana, comenzando con el Banco Nacional Cinematográfico (BNC), a fin de subsanar la poca producción, para ello en 1965 se convocó a la realización del Primer Concurso de Cine Experimental y de Largometraje en la Ciudad de México, organizado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC); con dicho concurso, surgieron dieciocho nuevos productores de cine, con lo que iniciaría un relevo generacional, que trajo nuevas propuestas cinematográficas. Esto permitió la realización de los primeros largometrajes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM.<sup>31</sup> De igual manera el cine de corte independiente hizo su aparición en el que uno de sus representantes Arturo Ripstein debutó con la cinta *Tiempo de Morir* (1965), buscando una mayor libertad de expresión, alejados de los sindicatos cinematográficos y con ello del Estado.

---

o por cada botella que lograban vender a los clientes, de ahí el nombre de “ficheras”. La labor de estas “ficheras” se enfocaba a coquetear con el cliente, bailar con él y si solo se acordaba por fuera, ir a un hotel de paso, a cambio de una remuneración económica. En el cine de los años 70 se mostró un mayor contenido sensual y sexual, las mujeres que interpretaban el rol de “ficheras” realizaban constantemente desnudos, además de que se empleaba un lenguaje lleno de albur, lo cual también le valió el sobrenombre de “cine lépero”. José Antonio Maya González y Peinado Rosas Fabiola Janeth, “El cine mexicano en el gobierno de Luis Echeverría 1970-1976”, en *Historik Revista Virtual de Investigación en Historia, Arte y Humanidades*, vol. 2, no. 4, 2011, p. 4.

<sup>31</sup> Aaraón, Díaz Mendiburo, *Los hijos homoeróticos de Jaime Humberto Hermosillo*, México, Plaza y Valdés Editores, 2004, p 25.

El gobierno de Díaz Ordaz, se caracterizó por ser un gobierno represor. Iniciaron varios movimientos sociales como el “movimiento médico” en diciembre de 1964, por médicos del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE) y al que se incorporaron posteriormente personal del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), que buscaba mejoras en su gremio, debido al excesivo número de horas laborales que eran de 36 por 12 de descanso, así como la suspensión del aguinaldo en ese mismo año, lo que terminó con varios paros en las diferentes dependencias.

Los movimientos estudiantiles que fueron recurrentes a lo largo de este sexenio, como el de la Universidad de Sinaloa, en la que exigían su autonomía y una reforma estructural; la de Durango que exigía la explotación racional del cerro “del Mercado”; el asesinato de un estudiante en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en 1966 y finalmente el movimiento estudiantil en 1968 en que participaron la Universidad Nacional, El Instituto Politécnico Nacional y a las que se les fueron sumando varias universidades más a lo largo del país.<sup>32</sup> Así pues con lo que en un inicio pareció estar presente dentro de una agenda de gobierno como lo era el cine, terminó por quedar al margen de lo acontecido en México.

## **1970-1976**

Al asumir la presidencia en 1970, Luis Echeverría Álvarez afrontó un país hundido en una profunda crisis, tanto en lo económico como en lo político y lo social, heredada por su antecesor Gustavo Díaz Ordaz, acrecentados por los acontecimientos del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco.<sup>33</sup>

Con todo lo que envolvía el inicio de su sexenio, Echeverría encontraría en los medios de comunicación un rasgo importante de su política, la de utilizarlas como vocero entre el Estado y la sociedad; y en la que el cine formaría parte fundamental de este

---

<sup>32</sup> Gilberto, Guevara, “Antecedentes y desarrollo del movimiento de 1968”, en *Cuadernos políticos* no. 17, México, Ed. Era, 1978, pp. 6-33.

<sup>33</sup> Maya González y Peinado Rosas, *Op. Cit.*, p.1

proyecto. Designó a su hermano Rodolfo Echeverría como Presidente del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), iniciando una reestructuración del cine mexicano con un plan denominado “Proyecto de Apertura Cinematográfica”, el cual consistía en el apoyo a las productoras privadas, que durante el sexenio de Díaz Ordaz habían sido desplazadas. En dicho proyecto parecía haber una “atenuación” de la censura, pero sobre todo una renovación de los cineastas, así como la exhibición de películas mexicanas en cines que anteriormente estaban reservadas para las películas extranjeras. Por primera vez en la historia política mexicana, el gobierno utilizó de carácter consecuente al cine, como canal formal de comunicación nacional e internacional.<sup>34</sup>

Como parte del Proyecto de Apertura en 1972, el gobierno de Echeverría adquirió el canal 13 de televisión a través de la Sociedad Mexicana de Crédito Industrial (Somex) a fin de mejorar la audiencia cinematográfica. La radio también fue utilizada por el gobierno, mediante la compra de varias estaciones de radio. El cine experimentó una virtual estatización, resultado de una cadena de circunstancias como lo fue que el Banco Nacional Cinematográfico (BNC), fundado desde el 24 de noviembre de 1941, recibía una inversión de mil millones de pesos con el objeto de modernizar el aparato técnico y administrativo del cine nacional. Esto dio paso en 1974 a la creación de tres compañías productoras de cine, propiedad del Estado: Conacine, Conacite I y Conacite II.<sup>35</sup> Compañías encargadas de producir el denominado desde entonces “Nuevo cine mexicano”, que pretendía la renovación técnica, temática, y que alcanzaría a los directores y actores que habían politizado la industria.

Además de las acciones anteriormente mencionadas, para mejorar la producción cinematográfica, en 1972 Echeverría reconstituyó la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, así como la entrega del “Ariel”, reconocimiento a lo mejor de la cinematografía mexicana; la inauguración de la Cineteca Nacional, en 1974; y la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), en 1975. No es casual

---

<sup>34</sup> Aurelio de los Reyes, Conferencia “Cine e historia”, en *VI Seminario de Investigación en Historia y Antropología*, UAEH, Pachuca, Hidalgo. México, 2013.

<sup>35</sup> Díaz Mendiburo, *Op.cit.*, p 27.



entonces mencionar, que el cine mexicano producido de 1970 a 1976 al margen de las políticas del Estado, sea considerado, por estudiosos de nuestra cinematografía, como uno de los mejores que se hayan hecho en nuestro país, ya que el público mexicano respondió favorablemente a filmes como *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, o *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo. Se demostraba con ello que en México se podía hacer un cine maduro, que además tuviera éxito en taquilla.<sup>36</sup>



Fig.1.7 Cineteca Nacional en los años 70.

(17 de enero de 2015. De: <http://butacaancha.com/ascensos-y-caidas-40-anos-de-la-cineteca-nacional/>).

Aparte de los ya mencionados Ripstein, Cazals y Hermosillo, otros directores importantes de esta época fueron: José Estrada, Jorge Fons, Marcela Fernández Violante, Juan Manuel Torres y Gonzalo Martínez. Entre los filmes, destacaron: *El apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976), ambas de Felipe Cazals; *Los albañiles* (1976) de Jorge Fons; *El rincón de las vírgenes* (1972) de Alberto Isaac y *Actas de Marusia* (1975) del chileno Miguel Littín. En cuanto al cine extranjero se optó igualmente por el

---

<sup>36</sup> *Idem.*

apoyo de las co-producciones, especialmente las realizadas con España. En el siguiente capítulo se ahondara en el tema.

En general, el cine de los setenta puede considerarse como un cine crítico, e incisivo, a veces demasiado preocupado por temas sociales y políticos, ya que abandonó los antiguos clichés de personajes telenoveleros, dándose las condiciones para explorar nuevos ámbitos cinematográficos, como la incursión en la producción de los dibujos animados como *Los tres reyes magos* (1974) de Fernando Ruiz y Adolfo Torres Portillo; el surgimiento de cambios en los personajes, pasando del macho inobjetable, la madre abnegada, y el sacerdote canonizable, así como las situaciones sociales de la pobreza redimible, al paso en la pantalla de una realidad social de la clase media urbana, surgiendo personajes marginados como los presos y los movimientos obreros, combinando así la calidad con el éxito comercial en películas como *Canoa* y *El apando* (1975) de Felipe Cazals. De igual forma apareció uno de los personajes no retratados hasta ese momento en la cinematografía mexicana, el homosexual, cuya primera incursión en el cine fue en la película *El cumpleaños del perro* (1974) de Jaime Humberto Hermosillo.<sup>37</sup>



Fig.1.8 Fotograma *El cumpleaños del perro*, (1974), de Jaime Humberto Hermosillo.

---

<sup>37</sup> Díaz Mendiburo, *op.cit.*, p 30.

## 1976-1982

Tocaba el turno a José López Portillo como presidente del país, quien en una especie de emulación de Echeverría, colocó a su hermana Margarita López al frente de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), creada durante este sexenio en el año de 1977, dicha dirección gubernamental se creó con el objeto de que los organismos cinematográficos que eran filiales del Banco Nacional Cinematográfico, pasaran a estar bajo la coordinación de la Secretaria de Gobernación a fin de tener un control absoluto de la producción cinematográfica. En septiembre de 1977, debido a las grandes pérdidas dentro de la industria, se anunció una reforma en que se reestructuraría la industria cinematográfica, a fin de subsanar las finanzas de la industria, así desaparecía Conacite I, la cual era absorbida por Conacine, así como la liquidación del BNC.

Con la pretensión de Margarita López de dar un vuelco al cine de la “época de oro” en la que se retratara a la familia actual mexicana; no tomando en cuenta que a diferencia de la década de los treinta y los cuarenta, la sociedad mexicana se constituía en su gran mayoría en una sociedad urbana, ávida de un cine actual y de vanguardia.

De igual forma José López Portillo, pretendía internacionalizar al cine mexicano, atrayendo directores extranjeros, dando como resultado el poco apoyo a los directores mexicanos, iniciando así el desmantelamiento de las estructuras logradas en el sexenio anterior, debido a que con el afán de que el cine mexicano fuera exportado y competitivo frente al cine Hollywoodense, se gastó de más, acabándose el presupuesto oficial destinado para la industria cinematográfica mexicana; surgiendo con ello una nueva industria privada, en la que lo importante no era la calidad, sino la producción a bajo costo y en poco tiempo lo que a la postre dio inicio a lo que se le denominó “cine de ficheras”.

Como si no fuera más caótico este sexenio, el 24 de Marzo de 1982, la Cineteca Nacional sufrió un incendio durante la proyección de la película *La tierra de la gran promesa* de Andrzej Wajda, en un preludio de lo que sería la década de los ochenta.



Fig.1.9 Incendio en la Cineteca Nacional en 1982.

(17 de enero de 2015. De: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/837792.html>).

## El cine de ficheras

En 1952 se inauguró en el centro histórico de la ciudad de México el cabaret “Bombay”, que más tarde fue cambiado su nombre a “El Pirulí”, lugar reconocido por el disfrute masculino, y el cual fue el escenario donde se rodó la película *Bellas de noche* (1974-1975) de Miguel M. Delgado<sup>38</sup>, adaptación de la obra de teatro *Las ficheras* (1971) de Víctor Manuel Castro, que por presión del Estado no pudo llamarse del mismo modo decidiéndose entonces cambiarle el título a *Bellas de noche* en alusión a la cinta realizada en 1967 por el español Luis Buñuel *Belle de Jour*. Sin embargo esto no limitó que la película fuera estrenada en 4 salas, que tras el éxito rotundo en taquilla pasó en

---

<sup>38</sup>“Bellas de noche”, en <<http://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/pelicula2612>>, fecha de consulta: 19 de enero de 2015.

una semana a ser exhibida en 34 salas durante 26 semanas consecutivas en la ciudad de México.<sup>39</sup> Así iniciaría el periodo del cine de ficheras.

Esta película considerada como la primer película del denominado “Cine de ficheras”, o “sexicomedias mexicanas”, periodo de la cinematografía mexicana que va desde 1974 a 1994. Género resultado de las políticas de Estado que se impusieron, como anteriormente se mencionó, durante el sexenio de José López Portillo, en el que se favorecía la producción cinematográfica privada, proliferando una producción que daría mucho dinero, a cambio de la poca calidad, ya que se podría decir que la industria cinematográfica mexicana, trabajaba bajo destajo.

El “cine de ficheras” es un cine que tiene mucha similitud con el cine italiano del subgénero “comedia erótica”, que vio su auge a principios de la década de los setenta, y hasta mediados de los ochenta, cine que representó al macho mujeriego italiano, en medio de enredos de faldas, en donde participaban las actrices más sexis de su tiempo como: Agostina Belli, Paola Pitagora y hasta la famosa actriz Claudia Cardinali; uno de sus actores más representativos de este subgénero, es Gerlando Buzzanca, una especie de Alfonso Zayas italiano.

A pesar de que la “comedia erótica italiana” sea considerada un cine de clase B, las películas realizadas en este periodo como: *Quando le donne persero la coda* (1970) de Pasquale Festa Campanille tuvieron un éxito muy rotundo en países como Francia, Japón, Grecia, Israel e incluso en Argentina a grado tal, que se le invitaría a trabajar a Gerlando Buzzanca. Además de que Jorge Porcel famoso actor argentino de cine y televisión, adoptará elementos de la “comedia erótica italiana” a sus filmes como: la comicidad, la picardía y el erotismo, similitud que encontramos en “el cine de ficheras” de la década de los ochenta.

---

<sup>39</sup> Violeta, Lemús, “Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de ficheras de los años 70”, en *El Hablador*, no. 21, (en línea), <[http://www.elhablador.com/articulos21\\_lemus.html](http://www.elhablador.com/articulos21_lemus.html)>, fecha de consulta: 20 de enero de 2015.

Sin bien el cine argentino y el italiano tienen en un principio gran similitud con el “cine de ficheras”, pronto este último incorporaría un nuevo elemento, el albur,<sup>40</sup> el caló capitalino, que pronto pasarían a ser referente cultural del chilango.<sup>41</sup>

De igual forma el cine de ficheras también se nutrió de las obras de teatro de la década de los sesenta y setenta como: *Las golfas* (1968) y *Las ficheras* (1971), de Víctor Manuel Castro Arozamena. Ésta última teniendo un éxito rotundo llegando a las 2,500 representaciones continuas en el “Teatro Principal” de la ciudad de México, y que a la postre fue adaptada para llevarse a la pantalla grande.

A pesar de que el “cine de ficheras” quería emular la gran época de los cincuenta o por lo menos era la idea de la titular de la RTC, Margarita López Portillo, como “el cine de rumberas”, en el que si bien es cierto presentaba una fórmula reiterativa de amores condenados al fracaso y mujeres fatales, tenía un énfasis en presentar un realismo por así decirlo en el que se mezclaban elementos del cine musical, y cuyas historias se ambientaban en una sociedad urbana, y en la que de forma sutil se hacía una crítica social de la pobreza, y el abuso a las mujeres. Durante este periodo se filmaron más de cien cintas teniendo como gran ejemplo de esta época la película *Aventurera* (1949-1950) dirigida por Alberto Gout, y que hoy en día es un referente a grado tal que François Truffaut director de cine francés realizó una crítica en la revista *Cahiers du Cinema* en la que decía:

“Como tantas flechas perdidas [ella es un] oblicuo desafío a la burguesía, al catolicismo y a tantas otras moralidades... ¿Está Ninón bailando por la gloria? De ninguna manera, nunca. Es bastante claro que Ninón ¡está bailando por placer!”<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Según Helena Beristaín, el albur “es el juego de palabras de doble sentido, acostumbrado en México y en Puerto Rico. Por lo común, lo que se expresa está velando otro significado-grosero, zafio, impertinente-que forma parte de una jerga o dialecto social que no todos comprenden, cuya especificidad radica en que generalmente se refiere a aspectos y zonas del cuerpo humano o a cuestiones sexuales. Helena, Beristaín, *Diccionario de retórica y poética*, México, ed. Porrúa, 1997, p. 23

<sup>41</sup> Natural del Distrito Federal/ Relativo o perteneciente al Distrito Federal. en *Diccionario de mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua.

<sup>42</sup> Atticus Grey, “Las 100 mejores películas del cine mexicano” en *El Edén Sideral. The Celluloid Travels*, (en línea) <<http://sitioexpresodemedianoche.blogspot.mx/2011/10/las-100-mejores-peliculas-del-cine.html>>, fecha de consulta 20 de enero de 2015.

En esta época el cine mexicano ya no se abocaba sólo a mostrar la parte rural de la “época de oro”, sino que ahora presentaba una nueva realidad, las zonas marginadas y los barrios pobres, reflejo del fenómeno que se daba debido a la rápida urbanización en la década de los cincuenta.

Difícilmente podríamos tener un referente de la época del “cine de ficheras”. Sin embargo, no se debe satanizar a este cine, ya que la industria mexicana venía adoleciendo ya de mucho tiempo atrás una poca producción cinematográfica, que apenas alcanzaba las veinte películas al año y que durante el breve periodo del “cine de ficheras” aumentó hasta por ochenta películas al año,<sup>43</sup> durante una crisis en la que la cinematografía mexicana se había ido a pique. Así pues el cine de ficheras logró mantener una industria llevando a las salas de cine a miles de personas, que si bien es cierto no con un cine de calidad, si aprovecha las facilidades que le otorgó el gobierno, para derrochar desnudos y groserías disfrazadas de albur.

Entonces hay que agradecer al “cine de ficheras” ese primer intento de ruptura contra la doble moral al presentarnos abiertamente la sexualidad del mexicano, es decir el desnudo frontal femenino y el parcial masculino, así como el acto sexual, y las groserías sin recato.

Como ya se mencionó sobre algunas de las características que podemos identificar al “Cine de ficheras”, es la constante del desnudo femenino, sobre el masculino, los diálogos cómicos (basados en el albur), personajes, como el gigoló, las ficheras, o personajes que representen cualquier oficio como el albañil, el verdulero, ruletero, y de ser posible algún grupo musical. Pero una constante es la presencia del homosexual en su faceta más estereotipada que el cine mexicano pudo proveer y del cual aún hoy en día sigue permeando en el imaginario colectivo del mexicano; identificándolo siempre en tono de burla y ridiculización, pero con una primera intención de mostrar las grandes diferencias que había entre los “hombres normales” y los “otros”,

---

<sup>43</sup> Jesús Alberto, Cabáñas Osorio, “El cine de ficheras: un orden simbólico en espera de análisis”, en *Revista Iberoamericana de Comunicación*, No. 25, México, 2013, p. 95.

es decir una exaltación del machismo y su contraparte la representación del homosexual.

Así pues vemos personajes homosexuales, realizando actividades como meseros, estilistas, de sirvientes, pero siempre de una forma amanerada, afeminada, y con una obsesión por querer conquistar al personaje principal de la película, por lo que se hará acreedor a adjetivos calificativos como choto, puto, maricón, joto, mayate, marica, mariquita, marisco, mandril, mariposón, puñal, pulga, entre muchos otros. El personaje homosexual es recurrente prácticamente en todas las cintas, pero siempre de personaje secundario

Aunado a esto, la relación homosexualidad-SIDA o con otras enfermedades de transmisión sexual (ETS) se hace evidente, así podemos encontrar diálogos en películas como *Los plomeros y las ficheras* (1988) de Víctor Manuel Castro, cuando llaman a un travesti “portador del Sida”, o en *Pedro Navaja* (1984) de Alfonso Rosas Priego Jr., se menciona, cuando pasan dos homosexuales “les va dar herpes por maricones”. Así el “cine de ficheras” proveía al homosexual de toda la inmundicia, presentándolos como personas poco instruidas en materia de educación; perpetuando la imagen del homosexual con la clase baja, incluso hasta hoy en día en donde el imaginario colectivo estigmatiza al homosexual presentado en el cine de ficheras como vergüenza social. Justificación para el rechazo, la humillación física y verbal de la homosexualidad, imagen de la que ha sido difícil deslindarse.

Una vez finalizado el sexenio de López Portillo, casi al tiempo también se fue el gusto por este género, debido a la crisis económica en la que el país quedaba sumergido, y que heredaba a su sucesor Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), la creciente deuda externa, la inflación, y por si fuera poco las explosiones en San Juanico en 1984, y los terremotos que azotaron a la ciudad de México en 1985, dejaron de lado la cinematografía. En cuestiones políticas previo a las pláticas del “Tratado de Libre Comercio con América del Norte” (TLCAN), el Estado mexicano reorganizó su política económica, al implantar un modelo neoliberal, con lo que se privilegiaba a las empresas



extranjeras sobre las nacionales, iniciando una desincorporación de empresas estatales, en la que se encontraba la industria cinematográfica. Así en 1989, IMCINE, somete a concesión, venta o desaparición, de las empresas paraestatales, Conacine, Conacite II, Estudios América, Publicidad Cuauhtémoc, Películas Mexicanas, Continental de Películas y Compañía Operadora de Teatros.<sup>44</sup> Algunas otras negociaciones que se incluyeron para la firma del TLCAN por parte de E.U. y Canadá, fue el cambio a la “Ley de la industria cinematográfica”, en la que se establecía, la reducción obligatoria de proyección de cintas mexicanas del 50% establecido, a un 30% una vez iniciado el TLCAN, y la reducción paulatina hasta llegar a un 10% en el año de 1997.<sup>45</sup> Otro factor que merece ser estudiado más a fondo, es el que Ana Rosas Mantecón menciona en uno de sus estudios, acerca de la recomposición de los mercados audiovisuales, en el que el cine como experiencia de sociabilidad pública, en la década de los ochenta resulto accesible para la clase media y alta, no así para la población popular que se refugió en la televisión y el video.<sup>46</sup>

Como resultado a finales de la década de los 80, la gran mayoría de las salas de cine tuvieron que cerrar, y las que se resistieron pasaron a exhibir pornografía. El cine ante tal precariedad hizo lo propio, dando paso al inicio de producciones con un presupuesto aún menor que el “cine de ficheras” y este sería auspiciado por la televisión mexicana (TELEVISA) el *video home*. La ausencia del cine mexicano en las salas comerciales se hizo evidente, al tiempo que el cine extranjero, principalmente el hollywoodense aumentara sus exhibiciones en México.

Por todo lo anterior resultaría mezquino calificar al “cine de ficheras”, con parámetros moralistas y/o clasistas, y no darle el valor cultural por el simple hecho de ser un cine cercano a la gente, que la nutrió lingüísticamente, si bien es cierto que es un periodo falto de reconocimiento internacional, en lo nacional debió de ser todo lo

---

<sup>44</sup> Gerardo, Salcedo, “Los primeros 25 años”, en *Múltiples rostros, múltiples miradas. Un imaginario fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, México, CONACULTA, 2009, p. 36-37.

<sup>45</sup> Fernando, Cruz Quintana, “La producción de cine mexicano en el tercer milenio”, en *Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico*, México, 15-18 de nov. 2011, p. 3.

<sup>46</sup> Ana, Rosas Mantecón, “Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México (1930-2000)”, en *Alteridades*, México, núm. 20, julio diciembre 2000, pp. 107-116.

contrario ya que la taquilla lo avalaba. En cuanto a los estereotipos quizá no fue la mejor forma de presentarlos, ya que quedaron arraigados en el imaginario colectivo, de una forma negativa con el fin de economizar la imagen de los personajes como es el caso de los homosexuales; pero de igual forma lo fue para el taxista, el albañil y demás personajes que encontramos en este cine. Lo cierto es que se aventuró a mostrarlos, como en ningún otro momento de la historia del cine mexicano se había hecho.

## Capítulo II

### La influencia del cine internacional y la aportación de los exiliados españoles a la cinematografía mexicana

Dentro de los aspectos formales, es de gran importancia destacar la influencia del cine español en la creación de las imágenes que conformaron al cine mexicano, tal como lo hiciera anteriormente el cine ruso en la década de los treinta con Vsevolod Pudovkin y Serguei Mijailovich Eiseinstein, con nuevos métodos empleados en lo visual, como la concatenación rápida de tomas separadas, como por ejemplo *El fin de San Petersburgo* (1927) de Pudovkin o *El acorazado Potemkin* (1925) de Eiseinstein; y dos décadas antes lo hiciera el cine estadounidense con David W. Griffith quien perfeccionaría los elementos de hacer cine, dándole un sentido narrativo funcional al uso de los planos cinematográficos, apelando a ellos solo cuando la acción tendía a mostrar elementos significativos, ejemplo de lo anterior podemos ver en *Judit de Betulia* (1913), en donde logra, mediante la colocación de la cámara, evolucionar la puesta en escena, demostrando así que la base de la expresión fílmica es el montaje y la unidad de ésta es el plano y no la escena.<sup>47</sup>

Ya desde principios del siglo XX venían popularizando nuevos movimientos artísticos, como el “expresionismo alemán”, en el cual la expresión subjetiva del artista se centraba en las experiencias internas. Así desde 1920 al término de la Gran Guerra, los cineastas alemanes expresionistas desarrollaron un estilo de cine que focalizaba los oscuros márgenes de la experiencia humana utilizando un tratamiento simbólico de la *mise en scène*<sup>48</sup> y del uso sombreado de la iluminación.

La influencia del cine estadounidense en los diferentes cines nacionales es evidente, ya sea por inversión en las diferentes cinematografías, sea latinoamericana o europea dicho cine está latente. De igual manera, se explica la influencia del cine

---

<sup>47</sup> Edgardo, Cozarinsky, *Cinematógrafos*, Argentina, BAFICI, 2010, pp. 164-166.

<sup>48</sup> Elementos artísticos que contribuyen a la apariencia y el modo visual de un plano o una escena, incluidos decorados, vestuario, tipos de planos y ángulo de cámaras utilizados. Kemp, *op.cit.*, p. 564.

francés o italiano, en el latinoamericano; para entender mejor esta situación es necesario situarnos al término de la Segunda Guerra Mundial, cuando el mercado estadounidense ya no se bastaba por sí solo para sostener el cine realizado en Hollywood, debido a la diversificación de espectáculos como el teatro y la música, así como los decretos de consentimiento que reestructuraron dicha industria, y los altos costos de producción causados por la inflación económica, motivó el interés en producir en Europa.

Sin embargo, el punto realmente medular, radicó en el problema que originó la congelación de las ganancias de las empresas estadounidenses, instaladas en países europeos. Dicha medida no permitía la conversión en dólares, como sí en libras, francos o liras, prohibiendo así que las ganancias de las empresas de Estados Unidos, no pudiesen ser sacadas en efectivo, solo en bienes abriendo una ventana al problema del cine estadounidense, y el inicio de la producción de películas en países como España, Italia, Francia, entre otros.<sup>49</sup>

Estados Unidos lograría que el cine de Hollywood se reactivara, si bien no podemos hablar de un cine de gran calidad en un inicio, debido a que los actores que participaban en estas producciones no eran profesionales, y debido al acento local no era muy aceptado por el público estadounidense. Al mismo tiempo que Hollywood descubrió la importancia del público extranjero representado en ingresos, ya que al participar actores locales le garantizaba un éxito mediático en el extranjero; aunado a la realización de producciones con presupuestos muy inferiores. De igual manera este contacto permitió el intercambio con los métodos de filmación europeo, demostrándole al cine de Hollywood que no solo los escenarios naturales eran admirables, sino los estudios, los técnicos y actores europeos, superaban muchas veces en calidad artística a los estadounidenses.

Si el cine de Hollywood se había visto beneficiado por este encuentro con el cine europeo, éste se había beneficiado con infraestructura, ejemplo de ello, Gran Bretaña vivió su edad de oro del cine; en 1946, hubo una afluencia de 1.7 millones de ganancia

---

<sup>49</sup> Thomas, H. Guback, *La industria internacional del cine 2*, España, Ed. Fundamentos, 1980, p.346.

en entradas en sus más de cinco mil salas de cine; Francia y Alemania Occidental para 1950, inauguraban mil salas, mientras que Italia alcanzaría para 1956 las diez mil, incluso España en 1947 en plena dictadura franquista se encontraba entre las cotas más altas de afluencia al cine entre los países europeos.

La demanda sin duda respondía al ánimo tras la Segunda Guerra Mundial, y la represión de la cual había sido objeto el cine estadounidense impuesto por Hitler, Mussolini y Philippe Pétain.<sup>50</sup>

Si bien es cierto que el cine estadounidense irrumpió en Europa por cuestiones económicas, el cine europeo vivió una gran época con la producción de algunas de sus mejores películas. Por ejemplo el cine italiano dio inicio en 1942 una nueva corriente denominada por Umberto Barbaro como “neorrealismo”, cuyos precursores fueron Roberto Rossellini con películas como *Roma, città aperta* (1945), *Paisà* (1946) y *Germani anno zero* (1948), así como Vittorio de Sica, dirigiendo *Sciucchia* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), y *Umberto D* (1952), el tercer representante de esta corriente es Luchino Visconti cuya trilogía inconclusa *La terra trema* (1948), de la cual solo realizó *El episodio del mare*, con lo que posicionaron al cine italiano en la élite internacional, que se equipara al realizado en Francia, con un cine italiano realista, popular y nacional, que representaba los falsos valores de la clase alta como la riqueza y la codicia, frente a lo positivo, y lo incorrupto de la clase trabajadora en medio de la destrucción y la indigencia urbana.<sup>51</sup>

En 1946 el cine francés sufrió una de sus más grandes crisis, debido al “Plan Marshall”, firmado con Estados Unidos, en el que el 45% del ingreso bruto en taquilla de películas realizadas por Hollywood pasaba a manos de esta propia industria, así Francia veía reducir su influjo del 85% a un 38%. La respuesta a esta medida fue que Francia se dio a la tarea de una defensa de su propio cine a fin de recobrar la producción, mediante un cine sencillo, abierto, provocativo y emancipado de los formalismos, a lo que años

---

<sup>50</sup> Tony, Judt, *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*, España, Santillana, 2006, p.

<sup>51</sup> Sadoul, *op.cit.*, p.303.

más tarde sería denominado a esta nueva corriente cinematográfica como *nouvelle vague*<sup>52</sup>, el proceso fue bastante lento; en 1948, Alexandre Astruc creó los fundamentos denominado “El nacimiento de una nueva vanguardia: *la caméra-stylo* que tenía que seguir el cine francés; dicho fundamento proponía la oportunidad que tenía el cine de pedir prestadas todas las técnicas de la pintura, el teatro, y la literatura, a fin de que el cine lograra expresar su lenguaje con fluidez, creándose el concepto de “cine de autor”.

Para 1951, André Bazin funda la revista *Cahiers du Cinéma*,<sup>53</sup> de donde los nuevos directores se nutrirían del cine internacional, como es el cine anti-intelectual de Inglaterra, y el culto a los géneros, casi exclusivos de Hollywood. Así pues se fueron dando todos los elementos para una ruptura en el cine francés, dando paso en 1958, al cine que revolucionó no solo al lenguaje cinematográfico, sino también a la industria y al público. Dentro de las cintas más representativas de esta nueva corriente tenemos, *Le beau Serge* (1958) de Claude Chabrol, *Jules et Jim* (1962) de François Truffaut, *Paris nous appartient* (1960) de Jaques Rivette, *Lola* (1961) de Jaques Demy, entre muchas otras.

En cuanto al cine español a partir de 1950, experimentó una renovación al igual que toda la vida intelectual del país, resultado de una nueva generación que tras la guerra civil, se presentaban con la oportunidad de renovar el cine del periodo de 1939 a 1950, influenciados por el “neorrealismo italiano” iniciado en la década de los cuarenta, en situaciones semejantes a las que tenía en la década de los cincuenta el cine español, inaugurando esta nueva generación con la cinta de comedia *Bienvenido mister Marshall* (1953) de Luis García Berlanga, película que hacía una mofa de la situación social que vivía Europa a manos de Estados Unidos. Al tiempo que el cine de Hollywood penetraba en Europa, batiendo record de entradas vendidas en 1946, en los Estados Unidos iniciaría una evolución del cine independiente, que retomaba los planteamientos de la

---

<sup>52</sup> Sadoul, *op.cit.*, p.313.

<sup>53</sup> Publicación cinematográfica francesa, fundada en 1951, en la cual escribieron muchos cineastas de la *nouvelle vague*. Kemp, *op.cit.*, p. 564.

“*nouvelle vague*” y el modelo del “cinema vérité”.<sup>54</sup> Este cine independiente manifestaba la cultura del rock y los movimientos de contracultura; dicho movimiento también es conocido como el *underground*.

Para analizar la tesis general de este capítulo, tendremos que hacer un repaso sucinto de lo que fueron los inicios del cine gay español, para darnos cuenta de la particular situación con respecto al cine de temática homosexual producido en México. Asimismo no se profundizará en el tema, ya que es motivo de otra investigación; sin embargo, se considera relevante puntualizar ciertos aspectos de la influencia que tuvo el cine español y más específicamente el ojo de los directores que retrataron un México diferente del realizado hasta entonces.

Así pues el asilo político ofrecido por el Gobierno de Lázaro Cárdenas, permitió la instalación en México de cerca de veinticinco mil españoles exiliados,<sup>55</sup> a fin de continuar sus actividades profesionales y entre los que se encontraban directores de cine, actores, escenógrafos, sonidistas, guionistas y argumentistas, cuyas ideas permearon en la cinematografía mexicana y contribuyendo a diversificar la visión en la forma de retratar la imagen de una sociedad mexicana que se encontraba en un proceso de cambio de lo rural a lo urbano, un país que parecía pasar de lo agrícola a lo industrial. En términos generales parecía un país que crecía económicamente en un estado poco usual de “paz”, tras la vorágine revolucionaria de inicios de siglo. El país entero pareció entrar en un proceso de modernización, comenzando por las principales ciudades del país, mejorando las comunicaciones, y con ello causando olas de migración a éstas, al tiempo que se generaba el abandono del campo, y el crecimiento demográfico en la Ciudad de México, Puebla, Guadalajara, Monterrey y Toluca.

---

<sup>54</sup> Término francés que significa <<cine de la verdad o cine verdadero>> y que se refiere a un estilo proveniente del documental que pretende ser realista mostrando a gente común en situaciones cotidianas con las mínimas técnicas cinematográficas. Kemp, *op.cit.*, p. 564.

<sup>55</sup> Entiéndase en este caso “exiliados españoles”, como aquellos hombres y mujeres, que no pudieron regresar a su país en un largo tiempo, a fin de evitar la cárcel o la muerte por su actividad a favor de la República.

En la década de los cuarenta el cine mexicano ya no era un cine que emulaba la influencia estadounidense, sino que ya había pasado por ese proceso; ahora era un cine consolidado y por ende con un firme proceso de expansión que lo convirtiera en la primera industria cinematográfica de habla hispana, que se vio enriquecida con la llegada de cineastas, actores y técnicos provenientes de España, tras la derrota republicana de 1939. Aunque no todos lo vieron con buenos ojos, ya que con dicha llegada veían una franca competencia en la industria, así para 1944 el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC), en conjunto con la Asociación Nacional de Actores (ANDA), promovieron una ley dentro de sus estatutos, en la que decía que la participación de extranjeros en las películas mexicanas no podía superar el treinta y cinco por ciento, con el fin de defender los derechos de sus agremiados;<sup>56</sup> dicha propuesta se llevó a cabo a duras penas, ya que los actores extranjeros, incluyendo a los exiliados españoles, lograron evadirla, trabajando bajo seudónimos, o bien naturalizándose, es así como podemos encontrar la presencia de varios actores españoles<sup>57</sup> que incursionaron durante este periodo al cine mexicano.

Así pues, fuera bajo algún seudónimo, o por nacionalización, los actores y cineastas españoles, enriquecieron la cinematografía mexicana, y muchos de estos a su vez, lograron su consagración, como es el caso del reconocido escritor y adaptador de cine español, Max Aub, que llegó a México en 1943, y se desempeñó en diferentes cargos, como profesor de teoría y técnica cinematográfica en el Instituto Cinematográfico de México, y en 1948 asesor técnico, de la Comisión Nacional de Cinematografía, de la Secretaría de Gobernación; tres años más tarde, en 1951, formó parte de la comisión Técnico-Literaria, del Banco Nacional Cinematográfico.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Rodríguez, *op.cit.*, fecha de consulta 21 de diciembre de 2014.

<sup>57</sup> Dentro de los actores españoles podemos mencionar: Luana Alcañiz, Luis Alcoriza de la Vega, Miguel Arenas, Elisa Aspero, José Luis Baviera Navarro, Julio Crochet, Augusto Pérez Lías, Ana María Blanca Ruíz, Enrique Díaz Indiano, Lilia Duran Leal, Manuel Sánchez Navarro, Ángel Garasa Bergés, Enrique García Álvarez, Guillermina Green López Ochoa, Consuelo Guerrero de Luna, Emilia Guiú, José María Linares Rivas, Modesto Llosas Rosell, Enrique Rambal Sacía, Lorenzo López de Rodas y Martín, Alicia Rodríguez Fernández, Manola Saavedra, Ofelia Guilmáin, Prudencia Grifell, Elvira Quintana, Sonia Furió.

<sup>58</sup> Rodríguez, *op.cit.*, fecha de consulta 21 de diciembre de 2014.



De igual forma, entre 1940 y 1945 se integran en la industria guionistas y argumentistas como Manuel Altolaguirre, Eduardo Ugarte, Luis Alcoriza, José Carbó, Álvaro Custodio, Alfonso Lepena, y Paulino Massip; escenógrafos como Manuel Fontanals, Vicente Petit, Francisco Marco Chillet, o músicos como Antonio Díaz Conde, Gustavo Pittaluga, Rodolfo Halffter, Severo Muguerza, Félix Baltazar Samper, y Francisco Gil.<sup>59</sup>

De igual manera arribaron a México directores ya consagrados como es el caso de Luis Buñuel en 1946, y junto con él, otros directores españoles como; Jaime Salvador Valls, Luis Alcoriza, quien se hizo cineasta en México, José Díaz Morales, Carlos Velo Cobelas, Miguel Morayta, Francisco Reiguera, Julio Villarreal, José Miguel García Ascot y Antonio Momplet.

## **Luis Buñuel y el cine mexicano**

La importancia de la incursión de varios directores de cine procedentes de España radica en la ruptura de estereotipos afianzados en la industria cinematográfica mexicana en décadas pasadas y la presentación de una imagen más cercana a la realidad de la década de los cincuenta. Tal es el caso de *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, y *Tarahumara* (1964) de Luis Alcoriza que si bien, ambas películas, no tuvieron el éxito en taquilla, sin embargo en el extranjero tuvieron un gran recibimiento. Podríamos mencionar que la película *Los olvidados* es un referente en el cine Latinoamericano, ya que con ella nace un nuevo cine de crítica social, por lo tanto son claros ejemplos de una nueva visión en la forma de retratar una sociedad mexicana de mediados de siglo. Además de las anteriores cintas encontramos otros ejemplos como *Él* (1953), *El gran Calavera* (1949), y *Nazarín* (1959) de Luis Buñuel, *En el Balcón Vacío* (1961) cinta de José Miguel García Ascot, una de las pocas cintas que retrata la Guerra Civil española desde el exilio, *El Rebelde* y *El jorobado* (1943) de Jaime Salvador Valls, *Amok* (1944) y *Vértigo* (1946) de Antonio Momplet, *Tiburonerros* (1963) de Luis Alcoriza,

---

<sup>59</sup> Recuerdan con una exposición a los actores españoles exiliados en el cine mexicano <[http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=5364](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5364)>, fecha de consulta: 22 de diciembre de 2014.

y *Pedro Páramo* (1967) de Carlos Velo Cobelas. Sería un error negar la importancia que tuvo la presencia de españoles en el cine mexicano, pero sería aún mucho más erróneo, imaginar que la “apertura” de dicha industria solo se deba a ello. Sin embargo, para el caso que nos atañe que es de la imagen homosexual, valdría la pena estudiar el sentido del pensamiento transgresor de directores como el de Buñuel y Alcoriza en la idiosincrasia mexicana durante la década de los cuarenta y cincuenta; así como por Eloy de la Iglesia quien desde España dio paso en la década de los setenta a una expresión cultural Lésbico-Gay-Bisexual-Transgénero (LGBT), popularizándose años más tarde en los ochenta con Pedro Almodóvar.

La caída del régimen franquista coincide con las primeras manifestaciones a favor de la No criminalización de la homosexualidad, ley que estuvo vigente desde la represión franquista y que continuó hasta 1979.<sup>60</sup> Así diferentes grupos de gays y lesbianas, iniciaron una campaña de educación cuyo propósito era la de concientizar a la sociedad española mediante actos culturales, y campañas de información, que giraban en torno a la desmitificación de falsedades heredadas y alimentadas por el franquismo.<sup>61</sup>

Es importante destacar que en España después de una guerra civil y una dictadura, el cine homosexual pasó por varias facetas: la representación de la homosexualidad masculina, afeminada y amanerada, en una primera; en una segunda fase, el alejamiento de los estereotipos y la “reivindicación” de la imagen homosexual, y por último la presentación de la homosexualidad al mismo nivel que cualquier otro personaje representado en una película. Al igual que el cine mexicano, solo que a diferencia de este último, en España, gracias a los movimientos sociales ocurridos en la década de los setenta, y a una posible sublimación<sup>62</sup> en el mensaje de algunas películas tenidas como machistas, permitieron una apertura al tema de la homosexualidad. Así tenemos como precedente en España, como parte de esa sublimación, el largometraje

---

<sup>60</sup> En 1977 en España dio inicio una discusión acerca de derogar la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, promulgada el 4 de agosto de 1970; dicha propuesta tenía el fin de No criminalizar las conductas homosexuales en vía pública. Alejandro, Melero, “Educación y liberación homosexual en el cine del tardofranquismo”, en *Análisis*, no. 44, Universidad Carlos III Madrid, España, 2011, p. 66.

<sup>61</sup> *Idem*.

<sup>62</sup> Freud, Sigmund, [Artículo escrito en 1908]. «La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna». *Ensayos sobre sexualidad*. Globus, 2011.

*Diferente* (1961) producida por Luis María Delgado, pero no es hasta 1970 con la película *No desearás al vecino del 5º* de Ramón Fernández, o *Mi querida señorita* (1971) de Jaime de Armiñán, en el que encontramos algún personaje homosexual.<sup>63</sup> Al tiempo que comenzaron a organizarse las diferentes manifestaciones a favor de descriminalizar la homosexualidad en España, también inició la producción de películas comerciales de temática homosexual, como las producidas por Eloy de la Iglesia, quien fue en la década de los setenta, uno de los primeros directores en tocar temas demasiado transgresores para el momento en España como el aborto, la drogadicción y la homosexualidad; ya sea, como tema central o yuxtapuestos. Eloy De la Iglesia inició a tratar la imagen homosexual en el cine español en dos de sus películas *La semana del asesino* (1973) y *Juego de amor prohibido* (1975), en donde gracias al uso de la sublimación, logró que fueran exhibidas aún durante el régimen franquista, sin embargo fue hasta 1976 con *Los placeres ocultos* película con la que el tema homosexual fue abordado abiertamente, por lo que se le considera a esta cinta por estudiosos como Alejandro Melero como la primer película (en España) abiertamente homosexual.<sup>64</sup>

Las películas de Eloy de la Iglesia en la década de los setenta deben entenderse en el contexto de la época, como una cinta que pretende romper tabúes de la sociedad española que se fueron acrecentando durante el franquismo, presentando la homosexualidad ya no como una enfermedad contagiosa, sino como una actividad que atentaba contra las buenas costumbres y valores, así como denunciando la burla a la que son objeto los homosexuales.

De cierto modo Eloy de la Iglesia nos presenta una imagen homosexual reivindicada, a diferencia de Jaime Chavarrí en *A un dios desconocido* (1977), en el que nos presenta la imagen de un homosexual solitario, marginado, hundido por el repelo social, que es evidente por lo exagerado del estereotipo del personaje; incluso para no caer en la misma fórmula de su colega. Eloy de la Iglesia recurre al constante uso de la semiótica para el envío de mensajes pro-gay, a fin de reforzar la comunicación con el

---

<sup>63</sup> Javier García Rodríguez, *El celuloide rosa*, Barcelona. España, Ediciones La Tempestad, 2008, p. 93.

<sup>64</sup> Melero, *op.cit.*, p. 67.

espectador mediante primeros planos, planos picados, o incluso el hecho de que el personaje le hable directamente a la cámara cuando se trata de reforzar el discurso, retomando los elementos de D. W. Griffith, en el uso de los planos para dar un sentido enfático hacia el espectador, y este pueda sentirse identificado.

De igual forma, Eloy de la Iglesia “aleja” la imagen homosexual de la depravación sexual y las drogas, enviando mensajes a la sociedad heterosexual de que son iguales, así pues presenta a los personajes alejados de estereotipos, con una vestimenta y una forma de hablar en la que no se perciba quien es homosexual, a menos de que el personaje lo mencione y acepte, aunque dicha aceptación lo harán siempre en momentos importantes en los que estarán secundados por mensajes que al espectador le interese. Asimismo apoyándose, del momento actual de la sociedad española de la década de los setenta, que se encontraba en un proceso de democratización, las películas de temática gay gravitaban en torno al tema, presentando a los personajes homosexuales con un punto de vista crítico, liberal y sobre todo humanitario, a fin de que se viera identificada con el resto de la sociedad española de ese momento.<sup>65</sup>

Es aquí donde podemos identificar una primera fase del cine de temática homosexual español y es el de ser “educacional” y esto solo se puede justificar si lo entendemos en el contexto en el cual fueron realizadas y posteriormente estrenadas. De lo contrario, las películas de Eloy de la Iglesia podrían rayar en lo aburrido, pero no podemos dejar de mencionar que Eloy de la Iglesia es de los pioneros en entender al cine realmente como un medio de comunicación por el cual puede hablarle a la sociedad de temas marginados como el de la homosexualidad.

*Los placeres ocultos*, queda como ejemplo fundamental para el estudio del discurso del primer activismo homosexual español, y de la importancia del cine en la articulación y propagación de sus planteamientos. Las primeras representaciones democráticas de hombres homosexuales fueron una buena oportunidad para desmitificar viejas ideas; seguían filmándose bajo la sombra

---

<sup>65</sup> Melero, *op.cit.*, p. 71.

opresiva de la dictadura y demostraban que, para deshacerse de los fantasmas del pasado, hay que empezar por negarlos.<sup>66</sup>

Esta misma narrativa la veremos en cineastas mexicanos como Hermsillo quien en México con películas como *El cumpleaños del perro* (1974) y *Doña Herlinda y su hijo* (1984), hará lo propio, a diferencia de Ripstein y de la cual abordaremos más adelante.

Entre los paralelismos existentes entre la cinematografía de México y España en cuanto a la situación de la imagen homosexual no es muy diferente. Así, encontramos *La casa del ogro* (1938) de Fernando de Fuentes, que tras esta prematura aparición de la imagen homosexual es suprimida y, al igual que en España, pero por cuestiones diferentes, durante más de treinta años dicha representación será abordada de forma casi imperceptible, hasta llegar a la década de los setenta en donde encontramos *Modisto de Señoras* (1969), de René Cardona Jr. Aunque es muy sintomático el año que se tiene como primera película mexicana, al igual que en España, en donde aparece la imagen de un homosexual en *La primavera de los escorpiones* (1971), de Hugo Argüelles, a la que le siguieron *El cumpleaños del perro* (1974) de Jaime Humberto Hermsillo, o *El lugar sin límites* (1977), de Arturo Ripstein. En esta primera faceta identificamos que las películas mexicanas que intentan presentarnos a un homosexual, casi siempre lo harán de una forma subliminal, en las historias jamás se menciona la aceptación de su homosexualidad y sin embargo, es común escuchar el adjetivo “degenerado”, tal es el caso de *El cumpleaños del perro*, que tras una noticia en el periódico en el que Gustavo (Héctor Bonilla), asesina a su esposa y se menciona tangencialmente que la penetró analmente.

Para comprender mejor la influencia que el cine del exilio español tuvo en México, debemos abordar a Arturo Ripstein, director mexicano hijo del también realizador Alfredo Ripstein, quien en una entrevista en Viña del Mar, habló sobre la importancia que tuvo Luis Buñuel, para que él realizara el tipo de cine que se le conoce, ya que debido a que en el momento que Ripstein quería iniciar algún estudio de cinematografía, se encontró

---

<sup>66</sup> Melero, *op.cit.*, p. 73.

con que no había escuela de cine en México, y ningún curso formal en ninguna universidad, sino solo algunas conferencias; por lo que la forma más común de hacer y aprender a hacer cine era viendo películas.

Un día, cuando yo tenía como 14 o 15 años, mi papá me llevó a ver *Nazarín* (1958), una película de Buñuel muy hermosa, y que me dejó absolutamente sorprendido de que había esta opción de un cine que era distinto al que yo veía.<sup>67</sup>

De igual forma, en una entrevista con Cristina Pacheco, Jaime Humberto Hermosillo mencionó lo mismo; que si bien es cierto que la influencia del cine Hollywoodense estuvo muy presente, la nueva ola francesa y el cine post-neorrealismo italiano se veía de igual forma; sin embargo el hecho que grandes directores como Buñuel hubiesen llegado a México por cuestiones específicas, les permitió enterarse de que había opciones distintas de abordar el cine. A pesar de ser un declarado enemigo de la influencia hollywoodense, debido a que lo considera el cáncer del cine, no deja de aceptar que la influencia a muy temprana edad de esta industria también lo alcanzó. Sin embargo, luchó por alejarse de este, de lo anterior acepta que no existe una industria cinematográfica mexicana, como tal, y sí un parecido al modelo europeo, básicamente<sup>68</sup>.

Si bien es cierto que Arturo Ripstein a diferencia de Jaime Humberto Hermosillo no basa su cine en la temática homosexual, y sí gravita en torno a situaciones sociales extremas de personajes complejos, llenos de matices con historias diversas. Lo que sí le debemos es una de las mejores películas realizadas en torno a esta temática, *El lugar sin límites* (1977). Según el director, la primera película mexicana que aborda la temática, y que compitió por los derechos con Luis Buñuel a fin de realizarla. Esta cinta es una adaptación del libro del chileno José Donoso. La película fue estrenada en México el 28 de abril de 1978, y en ella, Ripstein hace uso de simbolismos homoeróticos. La película está realizada de un modo fijo, es decir, con muy poco o nulo

---

<sup>67</sup> Edgar, Doll e Ivan, Pinto Veas, "Conversación con Arturo Ripstein. Yo nunca he filmado para convencer, siempre es para conmover", en *La Fuga*, <<http://www.lafuga.cl/conversacion-con-arturo-ripstein/724>>, fecha de consulta: 2 de enero de 2015.

<sup>68</sup> Jaime H., Hermosillo, Entrevista en *Conversando con Cristina Pacheco*, [DVD], Canal 11, México, 5 de julio de 2013.

movimiento de la cámara lo que permite que la interacción de los personajes principales, “la Manuela” y “Pancho”, con el espectador sea muy directa, al ver una historia que critica el machismo dominante en México, es notorio ver en esta cinta varios de los elementos con los que Buñuel nos sedujo en sus películas; como la forma de retratar a un México, pobre, lleno de impunidad y homofobia, así como la función de roles que cada sujeto debe de asumir debido a la presión social.

En la década de los ochenta se consagra uno de los directores más transgresores del cine mexicano, Jaime Humberto Hermosillo, con la película *Doña Herlinda y su hijo* (1984), quien ha dicho en diferentes entrevistas que tiene una influencia muy grande de tres directores españoles, Ventura Pons, Pedro Almodóvar y Bigas Luna, debido a que los tres realizan cine con altas cotas de erotismo y, sobre todo, por plantear temas vigentes de un modo natural, sin la necesidad de dar mayor explicación durante la narrativa. Así pues, encontramos en el cine de Hermosillo la denuncia de la hipocresía, los ataques a la moral cristiana y a las clases altas, así como la utilización de recursos visuales y sonoros que lo relacionan no solo con sus tres directores fetiche (Ventura Pons, *Ocaña retrato intermitente* estrenada el 1° de junio de 1976; Pedro Almodóvar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980, y Bigas Luna *Historias impúdicas*, 1976), sino con Buñuel quien ya había incorporado estos elementos simbólicos y narrativos en sus películas.

No es nuevo hablar de la importancia que tuvo Luis Buñuel en la influencia del cine mexicano, desde su llegada en 1946, por el contenido subversivo de sus películas, y el hecho de haber realizado veinte de sus treinta y dos películas en México. La importancia de Buñuel no es haber realizado una de las películas más galardonadas como *Los olvidados* (1950), la importancia radica no en el hecho de presentar la marginación de los niños de la calle de la Ciudad de México, y una sociedad corrompida, sino el de “iniciar” un género en la cinematografía mexicana, poco abordado hasta entonces “el cine de denuncia”, del que una década más tarde directores como Arturo

Ripstein y Jaime Humberto Hermosillo, adoptarán para la realización de sus más grandes películas.<sup>69</sup>

Hablar de la influencia de Buñuel en la cinematografía mexicana no es fácil de asimilar, debido a que debieron pasar varios años para ver reflejado dicho influjo, gracias al fuerte control ejercido por los sindicatos cinematográficos en México. De igual forma, el hecho de que Luis Alcoriza haya colaborado en la película de *Los olvidados*, sin duda permitió que heredara o emulara el cine de Buñuel, logrando el enlace entre Buñuel y los nuevos directores del cine mexicano como Alberto Isaac, Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein, Paul Leduc y Felipe Cazals, que surgieron a raíz del Primer Concurso de Cine Experimental y de Largometraje en 1965. Todos ellos con una necesidad muy marcada de presentar un cine rupturista, crítico y transgresor, en la que el retrato social se hace evidente, al margen del peso de la moral religiosa, -como lo hicieron en España Eloy de la Iglesia y más tarde Pedro Almodóvar-, mostrándole al espectador una realidad violenta, con la intención de incomodarlo a fin de remitirlo a imágenes de la vida diaria, sin necesidad de la simplificación de esta. La importancia de los directores españoles en el cine mexicano radica en el influjo que ha trascendido los años y se ha prolongado, no solo con los cineastas de la década de los sesenta, sino de los ochenta y noventa, quienes han retomado dichas enseñanzas, ya sea de forma aislada, o a través de otros cineastas que a su vez se vieron influenciados por esta época; si bien la película de *Los olvidados*, es la que se tiene más presente, es preciso insistir el modo en que tanto Buñuel, Alcoriza, Eloy de la Iglesia y Almodóvar muestran la violencia social, sin discursos moralistas, que el cine mexicano retomó en los sesenta y tras la aparente década perdida de los ochenta, ha vuelto los ojos a fin de reencontrarse con ese cine crítico de mediados de siglo.

---

<sup>69</sup> Francisco Javier, Millán, "Las huellas de Buñuel. La influencia de su obra cinematográfica en el cine latinoamericano", *Teruel*, no. 88-89, España, 2002, p. 225.



## La influencia de Almodóvar en el cine mexicano

El caso de Pedro Almodóvar, es totalmente diferente debido a que no se encontraba en la misma situación que Eloy de la Iglesia, puesto que antes de *Los placeres ocultos*, no podemos encontrar en España una película abiertamente homosexual. No por ello es menos importante Almodóvar, ya que, mientras a Eloy de la Iglesia le tocó la fase “educacional”, a Pedro Almodóvar le tocará la fase de “ruptura”, siendo de una nueva generación de cineastas. Almodóvar irrumpe con ingredientes *punk*, en el que el consumo de droga, el alcohol y el sexo vuelven a hacer aparición en la imagen del homosexual. Para Almodóvar ya no es necesaria la reivindicación clásica del homosexual, sino la asimilación de su presencia frontal y absoluta en todas las esferas y formas sociales que permitía “la movida madrileña”, o lo que es lo mismo, el reflejo de una juventud española deseosa de libertad, de experimentar y de romper los modelos tras los años de dictadura de mediados de siglo. Si bien durante la década de los setenta en México existió “El cine de ficheras” y en Italia “La comedia erótica”, España tuvo “El Destape” en lo que es evidente el reflejo de los valores sociales existentes como elemento provocador del cambio social que vivió España durante este periodo y que al paso de los años Almodóvar evolucionaría el cine presentándonos un cine más crítico, y sin censura.

Almodóvar nos presenta la homosexualidad sin juicios morales, se limita a reflejar su ambiente, su momento, pero apostando por una estética postmoderna en la que utiliza tanto la música, *el punk*, y la pornografía de forma yuxtapuesta, logrando que el espectador cuestione tanto las tradiciones religiosas como las del gobierno. Un claro ejemplo de esto podemos verlo en películas como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *El laberinto de pasiones* (1982) y *La ley del deseo* (1987), que si bien cada una tendrá sus particularidades narrativas, coincidirán debido a que nos presenta un *collage* de imágenes, carteles, formas y colores, que raya lo *Kitsch*.<sup>70</sup> Almodóvar no

---

<sup>70</sup> El *kitsch* se asocia al desarrollo del mercado de consumo masivo, tanto así que los teóricos e intelectuales lo ven como el hijo natural de la modernidad. Lo *kitsch* aparece en la historia en el momento en que la belleza en sus diversas formas es distribuida socialmente, igual que cualquier otra comodidad sujeta a la ley del mercado, de la oferta y la demanda. Oscar Wilde dijo que la naturaleza solía imitar al arte; en el siglo XIX algunas puestas de sol llegaron a parecer pintadas por Corot. Hoy a la naturaleza no

se preocupa por justificar la homosexualidad, ni de ponerles adjetivos a sus personajes, sino solo el hecho de presentar una perspectiva de alguien, sea hombre o mujer, quien quiere gozar el cuerpo de otro; nos presenta así, en cada una de las películas anteriormente mencionadas, una “celebración” de uno de los aspectos de la liberación sexual, y de la cultura homosexual, exhibiéndola como un concepto universal mezclando una diversidad de sexos, edades, clases sociales y culturales. Almodóvar no quiere presentarnos una homosexualidad vacía, sino que pretende darle “identidad” haciéndola germinar en esta nueva cultura de los ochenta, con un estilo de vida propio. Esta es la única coincidencia que encontramos con Eloy de la Iglesia; en el uso y manejo de las imágenes del cine, a fin de influir y cambiar la mentalidad del espectador, cuestionando los valores y tradiciones de antaño.

---

le quedaría otra elección que la de imitar las reproducciones en color, ser más bella que una postal. Elena, Moreno. 2003–2004. “La cara kitsch de la modernidad”, *Documentos Lingüísticos y Literarios* 26-27: 23-26 <[www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=48](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=48)>, fecha de consulta: 31 de diciembre de 2014.

## Capítulo III

### El cine homosexual en México

Cuando nació el cine de ficción, todos los personajes eran interpretados por hombres, al igual que en el teatro hacían de mujeres mediante disfraces. Con ello iniciaría este mundo de ocultación en el que la homosexualidad era “tolerada” debido a este subterfugio.<sup>71</sup> En México este recurso fue empleado de un modo diferente, ya que actores como Roberto Cobo o Mauricio Garcés<sup>72</sup> (de este último solo quedó como un mito su homosexualidad)<sup>73</sup>, interpretarían personajes afeminados, y travestis valiéndose de esta coraza para continuar en el anonimato de su “preferencia sexual”.<sup>74</sup> Años más tarde Roberto Cobo aceptaría dicha orientación;<sup>75</sup> quizá porque hasta hace poco, ser homosexual era motivo de discriminación y no tipificado en la legislación mexicana. Aunque desde 2010 se hizo oficial el reconocimiento al derecho legal al matrimonio entre personas del mismo sexo en la ciudad de México<sup>76</sup>, y al derecho a la adopción a nivel nacional, México continúa teniendo grandes índices de discriminación a la homosexualidad; por ello en 2011 el Senado de la República aprobó con 74 votos a favor, 21 en contra y dos abstenciones la inclusión del término “preferencias sexuales” en el artículo 1º, párrafo quinto de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

---

<sup>71</sup> García Rodríguez, *op.cit.*, p. 15.

<sup>72</sup> En este punto se difiere con la idea de la Dra. Monica Maorenzic quien ha centrado sus estudios en la imagen de Mauricio Garcés, y al que considera un hombre con todas las características del estereotipo masculino, pero suavizada, incluso en todas aquellas situaciones en las que se coloca la mayor sospecha de que podría ser considerado como homosexual. Conferencia Mauricio Garcés ¿Femenino? Cineteca Nacional, 12 de noviembre de 2014.

<sup>73</sup> Jorge, Caballero, “Mauricio Garcés, el mismo dentro y fuera del escenario”, *Periódico la Jornada*, Lunes 23 de febrero de 2009, p. A15.

<sup>74</sup> Entiéndase por “orientación o preferencia sexual”, aquello que tiende y se orienta a un objeto sexual igual, contrario a los dos sexos indiscriminadamente, o a otros objetos (animales u objetos fetiches) que se cargan de erotismo (hetero, bi, homo y transexualidad). De tal forma “esto es lo que se refiere a la dirección que toman los deseos sexuales y emocionales de una persona”. en Guillermo, Sánchez Medina, *Identidad Sexual*, Bogotá, Colombia, Ministerio de Educación Nacional, 2006, p. 328.

<sup>75</sup> César O. González Pérez, *Travestidos al desnudo: Homosexualidad, identidades, y luchas territoriales en Colima*, México, CIESAS, 2003, p. 32.

<sup>76</sup> Además del Distrito Federal, los estados que cuentan con ley contra la discriminación son: Coahuila, Yucatán, Quintana Roo, Colima, Chihuahua, Chiapas, Guerrero, Tlaxcala, Veracruz, Querétaro y Aguascalientes.

Queda prohibida toda discriminación motivada por origen étnico o nacional, el género, la edad, las discapacidades, la condición social, las condiciones de salud, la religión, las opiniones, la orientación sexual, la identidad y expresión de género, el estado civil o cualquier otra que atente contra la dignidad humana y tenga por objeto anular o menoscabar los derechos y libertades de las personas<sup>77</sup>.

Este decreto fue ratificado por la LXII Legislatura de la Cámara de Diputados del Honorable Congreso de la Unión, con fundamento en lo dispuesto en los artículos 71, fracción II, y 72 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, así como el artículo 6, numeral 1, fracción I, 77 y 78 del Reglamento de la Cámara de Diputados el 29 de enero de 2014. Además de cambiar el término “individuo” por el de “persona”, en la Ley Suprema, garantizando el derecho a la No discriminación, al otorgar la facultad de investigar a las instancias como la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), así como a las comisiones locales.

Aunque han habido adelantos en materia legal, aún hay estados de la República mexicana en que ser homosexual está prohibido o por lo menos Jaime López Vela presidente de agenda LGBTTTI, afirmó que en dos estados (Guanajuato y Jalisco) es poco tolerado ser homosexual, ya que es aquí donde se han conocido casos de personas expulsadas de sus cargos, por manifestar abiertamente su preferencia sexual e incluso en el Código Penal de Jalisco está penalizado.<sup>78</sup>

De acuerdo a una revisión, el Artículo 136 establece que es un delito contra la moral pública “la práctica de conductas de orden homosexual” ya que mostrar libremente la preferencia sexual en el estado de Jalisco parece ser considerado como una práctica

---

<sup>77</sup> “Iniciativa que reforma el artículo 1° de la Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos”, *Gaceta Parlamentaria*, Número 3950-II <<http://gaceta.diputados.gob.mx/Black/Gaceta/Anteriores/62/2014/ene/20140129-II/Iniciativa-6.html>>, (en línea), fecha de consulta: 27 de enero de 2015.

<sup>78</sup> Estados que no cuentan con una Ley contra la discriminación son: Nuevo León, Guanajuato, Hidalgo, Michoacán, Sinaloa, Sonora, Morelos, Oaxaca, Tabasco, Tamaulipas, San Luis Potosí, Nayarit, Zacatecas, y Jalisco en este último esta criminalizado ser homosexual hasta con seis años de cárcel. Los estados que contemplan la “orientación o preferencia sexual” con cárcel de tres a seis años son: Estado de México, Campeche, Baja California Norte, Baja California Sur, Puebla, en estos últimos cuatro no se sanciona.

que “deteriora los conceptos, valores o hábitos morales” alcanzando una pena de tres a seis años de prisión y multa de cien a doscientos días de salario mínimo.

Antes de continuar es necesario abordar el concepto de homosexualidad, ya que no hay un referente consensuado históricamente, constante y que nos permita delimitar este concepto en un perfil, ya que para algunos, cierto tipo de actos sexuales son la expresión esencial; algunos nos mencionan que la homosexualidad es una cualidad interna, psicológica, del individuo, que para otros puede ser solo el deseo, concepto bastante inestable y de escaso valor como criterio de definición, y finalmente hay quienes dicen que solo se trata de una identidad expresada en términos externos, sin demasiado fundamento, es decir, marica es quien lo parece y punto. Lo que sí tienen en común estas delimitaciones es que la homosexualidad<sup>79</sup> siempre es una “otredad”,<sup>80</sup> pero no hay acuerdo sobre la caracterización de esa otredad.

De lo anterior podemos aseverar que el concepto de homosexualidad es un hecho construido socialmente que termina por ser absorbido por la ideología dominante, y tiene consecuencias prácticas como la marginación social<sup>81</sup>, la desautorización discursiva o el NO derecho a pensar, y por supuesto la de estereotipar.<sup>82</sup> Es así donde “la marginación social”, “la desautorización discursiva” y “el estereotipo”, puede explicar la relación histórica entre homosexual y cine, presentándose como loca, amanerado, torcido, femenino, y demás estereotipos imperantes en la cinematografía mexicana. Por

---

<sup>79</sup> Según la Real Academia Española, la homosexualidad se define como “Inclinación hacia la relación erótica con individuos del mismo sexo/Práctica de dicha relación”, en <<http://lema.rae.es/drae/?val=Homosexualidad>>, fecha de consulta: 12 de enero de 2014.

<sup>80</sup> Entiéndase “otredad” como el reconocimiento del “otro” como un individuo diferente, que no forma parte de la comunidad propia. A nivel social, lo habitual es que la “otredad” se construya a partir de la alteridad y la oposición: el “otro” es aquello que nunca fuimos, no somos y no seremos. Incluso podría decirse que el “otro” es lo que no queremos ser. Flavio Iván, Guglielmi, “Construcción de la *Otredad* en la filosofía contemporánea. Rastreo de sus orígenes en Karl Marx y Friedrich Nietzsche”, en *Comunicaciones Científicas y Tecnológicas*, núm. 32, Argentina, Universidad Nacional del Nordeste, 2006, pp. 1-4.

<sup>81</sup> Entiéndase por “marginación social” el proceso por el que una sociedad rechaza a unos determinados individuos, desde la simple indiferencia hasta la represión y reclusión. También se da el caso de quienes, por no concordar con los valores y normas de una determinada sociedad, se auto-marginan. Característica común a todos los grados y tipos de marginación es la privación o dificultad para la normal satisfacción de las necesidades secundarias. Este fenómeno se puede producir ya sea por seguir los ideales de la comunidad o bien cuando la sociedad responde a los intereses de un grupo minoritario poderoso, en <<http://www.eumed.net/libros-gratis/2010c/736/Marginacion%20social%20cultural%20economica.htm>>, fecha de consulta: 27 de enero de 2015.

<sup>82</sup> Sánchez Medina, *op.cit.*, p. 328.

supuesto que el problema se agrava en el momento en que se quiera representar en imágenes o en palabras, sea el referente al que nos aboquemos (mujeres, negros, extranjeros, judíos, gitanos, u homosexuales), el recurso cinematográfico recurre a elementos de reproducción, en parte real, pero en su mayoría en los prejuicios ideológicos, de ahí que el cine mexicano nos presente personajes homosexuales que parten de paradigmas culturales concretos.

Como se mencionó anteriormente, en este trabajo de investigación no será tratado el tema del lesbianismo, ya que este requiere de otro modelo de análisis por su complejidad, que responde a otra categoría que no son objeto de este estudio, y nos abocaremos únicamente a la imagen de la homosexualidad masculina en el cine mexicano; realizado en la década de los ochenta, no como consumo, sino como una práctica de cultura que produce y reproduce estereotipos.

Los estereotipos no deben verse solo como imágenes visuales, ya que son significados que según la interpretación que se le dé, pueden ser positivos o negativos. La carga semántica del homosexual, bata floreada, sandalias, pantalón ajustado, camisa amarrada en la cintura, se relacionan con adjetivos como afeminado, sumiso, depravado; a pesar de que los estereotipos se relacionen con la realidad social, ya que se considera que son sustraídos del imaginario colectivo. Para el caso del cine debemos tener en cuenta el contexto del director, con lo que los estereotipos apelados por el cine son una mimesis de la realidad. De lo anterior se deduciría que el estereotipo representados en el cine, están directamente relacionados con realidades a veces economizadas y otras tantas exageradas de la cultura que quiere representar.

El cine está caracterizado por ser un arte lleno de diversidad y complejidad, aunque la manera más común de clasificarlo para su estudio y conocimiento es a través de los géneros cinematográficos, y sus categorías;<sup>83</sup> es en este punto donde hay una

---

<sup>83</sup> Los géneros cinematográficos fueron definidos en la década de los 40, cuyo fin era clasificar la película para que el espectador tuviese una idea de lo que podía esperar; aunque también realizara una doble función, ya que con los géneros cinematográficos el espectador pudiera reconocer temas, espacios, íconos, situaciones, objetos, ubicados en la película.

discusión, ya que mientras para Alberto Mira, no existe género cinematográfico homosexual, sino cine de temática y este puede ser medido con base en lo central del personaje,<sup>84</sup> para otros autores simplemente no existe cine de temática, ni género homosexual, ya que el cine de temática homosexual se ha provisto de los demás géneros cinematográficos para poder llevar a cabo su relato, de lo anterior no nos resultaría difícil identificar elementos de otros géneros, ya que hasta hoy el cine gay, (entendiendo por cine gay al retrato de la homosexualidad mediante diferentes formas) solo se ha dispuesto a insertar la imagen del homosexual en los diferentes géneros cinematográficos, por lo que solo existe cine de temática gay y no género gay.

Cuando decimos que “el cine se disfruta en el cine”, no nos referimos sólo al hecho comercial, o al consumo, sino a la significación física de la sala cinematográfica, ya que al considerar la recepción propia de este medio de comunicación en la mente de los espectadores, y al hacerse dicha recepción en la oscuridad y sin la posibilidad del contraste inmediato de opiniones, el receptor asimila directamente el mensaje pasado por su propio tamiz sin influencia social específica<sup>85</sup>; es aquí donde según Casetti y Di Chio nos mencionan la presencia de la representación, ya que al momento en que hace su aparición en la pantalla cinematográfica un personaje como el homosexual, hay un contacto entre el espectador (interpretante) y el significado (representamen) a través del significante (objeto),<sup>86</sup> teoría abordada por Charles Sanders Peirce, de lo anterior, convirtiendo al personaje en una imagen que viene a representar la realidad; por lo tanto cuando hablemos más adelante de representación nos estaremos refiriendo a la relación entre realidad y representación en un estricto carácter icónico.<sup>87</sup>

Para tener más claro lo que entendemos como personaje y más específicamente como componente de la narrativa cinematográfica,<sup>88</sup> es necesario analizar el personaje como algo existente, que se presenta en el interior de la historia, y que interactúa con los

---

<sup>84</sup> Alberto Mira, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, España, Egales, 2008, p. 16.

<sup>85</sup> García Rodríguez, *op.cit.*, p. 17.

<sup>86</sup> Francesco Casetti, Federico di Chio, *Cómo analizar un film, España*, Paidós, 2007, p. 62.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>88</sup> La narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos. *Ibidem*, p. 154.

ambientes, es decir, es lo que diseña y llena la escena, el entorno en el que actúan los personajes, así como la situación en la que opera, dejando claro que no debemos confundir el personaje, con el ambiente. Ahora bien, para determinar en qué consiste y se determina o caracteriza a un personaje lo debemos ubicar ante todo, primero como persona, después como rol y finalmente como actante.<sup>89</sup>

## **El homosexual en la cinematografía mexicana**

Hasta hace poco tiempo una película con contenido homosexual era poco común, y los personajes homosexuales que aparecían eran elementos cómicos, secundarios, ridiculizados, cuyo aporte era la de subrayar la virilidad del protagonista o por lo menos esto fue una recurrente durante los casi veinte años del denominado “cine de ficheras” en películas como: *Noches de cabaret: las reinas del talón* (1978), y *Las cariñosas* (1979) de Rafael Portillo , *El vecindario* (1981) de Gilberto Martínez, *La Pulquería* (1981) de Víctor Manuel Castro, *Sexo sudor y lágrimas* (1988) de Antonio Zurita, *La torta caliente* (1989) de Jesús Fragoso Montoya, entre muchas otras.<sup>90</sup> Sin embargo, es necesario la identificación de personajes o situaciones por parte de diferentes colectivos sociales, ya que toda asociación desea visualizarse para así conseguir modelos de conducta que le permita referenciarse con otras personas, mostrándose como algo social y culturalmente aceptado.

La representación en la cinematografía mexicana sobre cine gay es relativamente reciente, en comparación con la cinematografía estadounidense y europea. La ausencia de tal temática no debería sorprender en un país en el que la mayoría de la población se

---

<sup>89</sup> La noción de actante ha sido elaborada por Greimas, empleado para el análisis de relatos, pero también ha sido empleado para la creación de discursos como es el caso del ámbito cinematográfico o literario. El término actante hace referencia al rol temático que se cumple dentro de un relato y a su capacidad de acción: No se utiliza el término actor o actoral, porque en la metodología semiótica, el actor se encuentra realizado (visible) dentro del discurso, mientras que el rol actancial es de carácter abstracto (invisible). Es así que el modelo actancial es un modelo que clasifica y ordena el conjunto de roles que pueden ser representados en un relato dado. en <<http://dialogosocial.oit.org.pe/wp-content/uploads/2012/04/modelo-actancial-lilian-kanashiro.pdf>>, fecha de consulta: 26 de marzo de 2014.

<sup>90</sup> Cristina, Bringas, “Sexicomedias mexicanas. Del erotismo a la picardía”, en *El espectador imaginario*, en línea <<http://www.elespectadorimaginario.com/pages/febrero-2011/investigamos/cine-de-ficheras.php>>, fecha de consulta 18 de enero de 2015.



sigue manifestando abiertamente contraria a la homosexualidad y al reconocimiento de derechos civiles a las personas homosexuales. De hecho, México continúa ostentando uno de los mayores índices de “crímenes de odio por homofobia”,<sup>91</sup> no sólo de América Latina sino a nivel global, de acuerdo con la Encuesta Nacional sobre Discriminación en México 2010 (Enadis), realizada por el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred), en cuyos datos se mencionan que 7 de cada 10 personas homosexuales han sufrido discriminación, humillación, maltrato físico, verbal o psicológico, lo cual limita su acceso a condiciones de igualdad de oportunidades<sup>92</sup>. No en vano, de 1997 a la fecha en México se han contabilizado 700, de los cuales 30% se concentran en el Estado de México, por diversos condicionamientos sociales y culturales.<sup>93</sup> Si bien es cierto que el peso de la religión es evidente en la sociedad y que ve un peligro moral y social detrás de toda sexualidad practicada al margen de la institución del matrimonio, criminalizando con ello a la homosexualidad, también existen grupos ateos homófobos como los masones, por lo que tratar de culpar solo a un sector es totalmente erróneo.

Existen muy pocos estudios sobre el cine gay mexicano, dentro de los que destacan los de Schulz-Cruz (*Imágenes gay en el cine mexicano: tres décadas de joterío 1970-1999*, 2008) , quién al igual que García Rodríguez parten de la deducción de que en México nunca ha existido un género propiamente gay, y que inclusive hoy en día son contadas las películas donde se muestran personajes con temáticas relacionadas con la homosexualidad<sup>94</sup>. Las primeras películas en donde se aborda la homosexualidad son de los años treinta. En 1938 encontramos *La casa del ogro* de Fernando de Fuentes, y treinta años después, *Modisto de Señoras* (1969), de René Cardona Jr. Estas cintas,

---

<sup>91</sup> Los crímenes de odio por homofobia aún no están tipificados en 31 entidades federativas. El Distrito Federal sigue siendo una de las entidades que ha reformado su Código Penal al agregar en agosto de 2009 esa denominación a las reglas comunes para los delitos de homicidios y lesiones. Incluso en 14 estados ni siquiera existe una ley para prevenir, combatir y eliminar actos de discriminación. <<<http://www.el-mexicano.com.mx/informacion/noticias/1/2/nacional/2012/03/14/555648/ongs-exigen-crear-foro-contra-discriminacion-en-puebla>>>, fecha de consulta: 21 de abril de 2015.

<sup>92</sup> “Iniciativa que reforma el artículo 1° de la Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos”, *Gaceta Parlamentaria*, Número 3950-II <<http://gaceta.diputados.gob.mx/Black/Gaceta/Anteriores/62/2014/ene/20140129-II/Iniciativa-6.html>>, (en línea), fecha de consulta: 27 de enero de 2015.

<sup>93</sup> <<<http://www.el-mexicano.com.mx/informacion/noticias/1/2/nacional/2012/03/14/555648/ongs-exigen-crear-foro-contra-discriminacion-en-puebla>>>, fecha de consulta: 21 de abril de 2015.

<sup>94</sup> García Rodríguez, *op.cit.*, p.23.

además de ser consideradas pioneras en la representación de la homosexualidad masculina, destacan al presentarnos el personaje homosexual vestido con elegancia que raya la feminidad, una bata de seda floreada y un *gazné* en el cuello son los atributos del homosexual. Estas primeras representaciones nos evocan al grabado de José Guadalupe Posada, “Los 41 maricones encontrados en un baile de la calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901”, nos presentan la imagen típica que el cine tomó para representar al homosexual y que sin duda ha estado vigente en el imaginario colectivo,<sup>95</sup> bastará solo ver el conflicto que le causa a un mexicano dicho número (41). Del mismo modo, las producciones realizadas posteriormente no variaron la representación de la homosexualidad, tal es el caso de *La primavera de los escorpiones* (1971) de Hugo Argüelles o *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein; pero no es hasta la década de los ochenta que se realizaron el mayor número de películas con temática homosexual, *Doña Herlinda y su hijo* (1984) producida por Jaime Humberto Hermosillo, *El otro* (1984) de Arturo Ripstein, *¿Cómo ves ?* (1985) de Paul Leduc, *Casos de alarma 1/SIDA* (1986) de Benjamín Escamilla Espinosa, *Clandestino destino* (1987) de Jaime Humberto Hermosillo, *Mentiras piadosas* (1987) Arturo Ripstein, *El verano de la señora Forbes* (1988) de Jaime Humberto Hermosillo, *El chico temido de la vecindad* (1989) de Enrique Gómez Vadillo, *El día de las locas* (1990) de Eduardo Martínez, *Machos, Muerte en la playa* (1990), así como *Amsterdam boulevard* (1991), las tres de Enrique Gómez Vadillo, *Danzón* (1991) María Novaro, y *El Imperio de los malditos* (1992) de Christian González.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Claudia, Arroyo Quiroz, Ramey, James y Schuessler, Mihael K., *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans) nacional*, México, UAM, 2011, pp. 235-236.

<sup>96</sup> Nawamin, Prapakamol, *El análisis de la representación de la homosexualidad masculina en el cine mexicano contemporáneo* (tesis), España, Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca, 2011, p. 55.



Fig.3.1. Grabado de José Guadalupe Posada “Los 41 maricones encontrados en un baile de la calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901”. (20 de enero de 2015. De: <http://historiasdelahistoria.com/2013/09/17/el-baile-de-los-41-maricones-en-1901>).

El hecho de que en la década de los ochenta se hayan realizado el mayor número de películas con temática homosexual, responde entre otros cuestionamientos a una concientización de la sociedad, resultado de los movimientos de defensa de la homosexualidad que surgieron en Estados Unidos y Europa a partir de los años setenta; y que también se dieron en México.<sup>97</sup> Es importante mencionar que el objeto de los movimientos de defensa según Melucci, surgen en defensa de la libertad de “ser” y no en la libertad de “tener”, así pues, dicha transformación se centra en la sociedad, por lo cual, se estaría desafiando no sólo el sistema cultural dominante, sino el orden político establecido, luego entonces, dicho reconocimiento de identidad se hará en lo individual, en lo colectivo y en lo público, ya que todo grupo social no existe, sino se le reconoce como grupo.<sup>98</sup> Pero, aseverar que la apertura a la homosexualidad en medios de comunicación haya sido sólo producto de los movimientos de defensa,<sup>99</sup> es un poco

---

<sup>97</sup> La rebelión de la noche del 27 de junio de 1969 en Nueva York a raíz de una redada policial en el bar gay “Stonewall”, es el acontecimiento que marca este punto de inflexión o giro del que nace el movimiento político gay y lésbico. David, Córdoba, “Teoría *Queer*. Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad, David, Córdoba, *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, España, Ed. Egales, 2005, pp. 39,40.

<sup>98</sup> Laura, Baca Olamendi, *Léxico de la política*, México, FCE, 2000, p. 451.

<sup>99</sup> En la década de los cincuenta surge en varios países como, Estados Unidos, Francia y Países Bajos, la denominada “Generación de los movimientos de liberación”, cuya característica es visibilizante, debido a que busca cambios en las legislaciones que discriminan a hombres y mujeres homosexuales y crear un reconocimiento de la propia identidad, la identidad gay y lesbiana, que afecta las dimensiones personales y sociales. A esta seguirá una segunda oleada en 1969, “el movimiento gay”, que parte del reconocimiento de la diferencia que afecte las esferas públicas y privadas, es decir, consigo mismo, con la familia y el

cuestionable, ya que se tendría que valorar la influencia de los medios de comunicación en determinar como gran medio de consumo a la comunidad homosexual o *pink market*.<sup>100</sup> Ejemplo de ello es que en el año 2011 Visión Humana de Chile, realizó en México y Argentina un estudio cualitativo a través de entrevistas de profundidad y grupos focales, con gay y lesbianas de los diferentes estratos sociales en el rango de 18 a 60 años de edad, determinando que la comunidad homosexual en México representa un ingreso anual de poco más de 5,000 millones de dólares. Lo que coloca a este nicho en el mercado en el *trend setter*<sup>101</sup> con hábitos de consumo DINK (por sus siglas en inglés sueldo doble, sin hijos).

Los primeros estudios iniciaron a principios de la década de los noventa, en Europa realizados por Pitchard y en Estados Unidos por Cliff & Forrest, a pesar que se encontró que dentro de estos dos mercados existen diferencias en los hábitos de consumo, parece relevante que dentro de los tres primeros hábitos de consumo homosexual se encuentra el gusto por ir al cine, además de la moda, y los productos cosméticos,<sup>102</sup> por lo que sería conveniente analizar que pese a las distintas estrategias que pueden adoptar las empresas relacionadas al rubro, el cine, que como anteriormente se mencionó, tiene una vocación económica, factor que a partir de la

---

entorno laboral. A partir de la crisis causada por el SIDA a principios de la década de los ochenta se replantean modelos de identidad y de estrategias políticas en un nuevo movimiento el de “liberación LGTB” que nos lleva hasta la situación actual en la que el movimiento “por una libre orientación sexual”, busca el reconocimiento de los tipos de sexualidad intermedia, ya no sólo al gay y a la lesbiana (travestis, hermafroditas, transgénero, transexuales y en general sobre temas de sexualidad) que permita el reconocimiento de la particularidad, la despenalización mediante la divulgación de información y el reconocimiento social de la individualización sexual. <<[http://www.cepresi.org.ni/files/doc/1168278837\\_Antecedentes%20Historicos%20del%20movimiento%20gay.pdf](http://www.cepresi.org.ni/files/doc/1168278837_Antecedentes%20Historicos%20del%20movimiento%20gay.pdf)>>, (en línea), fecha de consulta. 1 de junio de 2015.

<sup>100</sup> De acuerdo con David Carballo, director general de Planning Antropológico, el término *pink market* fue creado por los mercadólogos para estudiar a los gays y lesbianas asumidos como tales, segmento del que los transgénero, transexuales y bisexuales quedan fuera, por lo que la comunidad LGBT no acepta dicha denominación. Sin embargo, es necesario hacer una delimitación para estudiar los comportamientos de consumo de quienes reconocen su homosexualidad. En <<http://www.merca20.com/pink-market/>>, (en línea), fecha de consulta: 27 de enero de 2015.

<sup>101</sup> Entiéndase como la persona que tiene la capacidad de generarle dinamismo a una tendencia. <<http://www.dinero.com/edicion-impresa/mercadeo/articulo/el-efecto-multiplicador/59423>>, (en línea), fecha de consulta. 27 de enero de 2015.

<sup>102</sup> Caryn Moner Korflür, Marcelo Royo Vela y María Eugenia Ruiz Molina, “Oferta y demanda en el mercado turístico homosexual: una propuesta de estrategias de intercambio para la mejora del marketing en el segmento”, en *Cuadernos de turismo*, no. 20, España, Universidad de Valencia, 2007, p. 183.

década de los noventa, series de televisión, y grandes producciones cinematográficas, hayan volteado a este sector económico, potencialmente hablando.

Como resultado de los movimientos de defensa, así como los estudios de marketing tenemos el matrimonio entre personas del mismo sexo, siendo legal en la Ciudad de México desde el 4 de marzo de 2010 y un poco más tarde el 16 de agosto del mismo año, la Suprema Corte de Justicia hizo oficial el reconocimiento al derecho a la adopción a nivel nacional y las uniones civiles en el estado de Coahuila, con efectos legales en todo el territorio nacional.<sup>103</sup>

Es indudable que en las década de los ochenta se produjo un avance a favor de las expresiones de la homosexualidad, en el caso concreto del cine se determinan tres etapas de la representación homosexual en la década de los ochenta, ya que se pasó de la reproducción de los estereotipos sancionados por el patriarcado, como el afeminamiento y amaneramiento representado por Mauricio Garcés en *Modisto de señoras* (1969) de Eduardo Jiménez Pons, a la exploración de la psicología del homosexual y sus condiciones sociales en películas como *Doña Herlinda y su hijo* (1984) de Jaime Humberto Hermosillo, o, *Casos de alarma 1/SIDA* (1986) de Benjamín Escamilla Espinosa y en una tercera fase, a la incorporación de personajes y tramas homosexuales como elementos secundarios en películas donde el tema principal es otro, tal es el caso de *Danzón* (1991) de María Novaro.

## **Método**

### **La importancia de los signos**

Una película, como medio audiovisual y de masas, desde su inicio ha ocupado un espacio de entretenimiento social, formación de opinión, y cultura. En el séptimo arte intervienen elementos que incrementan su capacidad de comunicación, como son la música, el lenguaje o la imagen, y dentro de esta última objetos que por sí solos son

---

<sup>103</sup> Tomás, Serrano Avilés, *El amor tiene cara de mujer. Intimidad de las lesbianas en la ciudad de México*, México, Lito-Grapo, 2011, p.5.

meramente convencionalismos o también denominados símbolos, pero que en conjunto forman códigos, que a su vez nos permite aproximarnos a una cultura. Es por ello que la cultura, debe estudiarse como un fenómeno de comunicación, basado en sistema de significaciones estructuradas. Debemos definir el proceso comunicativo como el paso de una señal desde una fuente, a través de un transmisor, hasta un destinatario, tomando en cuenta que la fuente no necesariamente debe ser dada por un ser humano.<sup>104</sup> En términos más coloquiales estaremos hablando de percepción, sin embargo al hacer uso de la semiótica el concepto se complica un poco, ya que pasaría hacer el mundo de la significación, pero que al final ambos conceptos se funden en uno solo ya que se trata de captar el sentido de las cosas que los constituyen.

Para el análisis del filme tal como establece la tradición textual, es necesaria una breve digresión para concretar el punto de partida. Los análisis académicos que siguen los postulados teóricos consolidados como la semiótica, con el fin de presentar al cine como una relación entre un texto con significados fijos y precisos, y un experto que tiene la autoridad para leer estos significantes y explicar su sentido profundo y real.<sup>105</sup>

Para poder llevar a cabo un análisis semiótico de un film, es necesaria la descomposición de sus elementos a fin de que dicho análisis pueda ser menos complejo, debido a que el cine toma prestados lenguajes ya consolidados como la lengua y la señalización, para mezclarlos, superponerlos y articularlos a fin de lograr una comunicación con el espectador; es decir, la forma en que se expresa, significa y comunica. Para ello lo hará mediante significantes, signos y códigos, o por lo que es lo mismo, significantes, significados y referentes; tipos de relaciones descritos en los postulados de la semiótica de C.S. Peirce.<sup>106</sup>

A fin de entender mejor esta fase de nuestro análisis, es importante entender la teoría sígnica de Peirce, donde nos presenta una multiplicidad de signos, en el que cada

---

<sup>104</sup> Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, México, Debolsillo, 2005, p. 44.

<sup>105</sup> Mira, *op.cit.*, p. 22.

<sup>106</sup> Casetti, y di Chio, *op.cit.*, p. 62.

signo, según donde se encuentre inserto dentro de la película, puede o no representar algo.

Entendamos pues al “signo” como “algo”, que representa “algo” (que pueda o no ser físico), para “alguien” (según el contexto), en cualquiera de sus aspectos, o lo que es lo mismo tomar el lugar de otro. A esta relación entre signo y lo que refiere Peirce le denomina “objeto”, luego entonces, todo lo que representa alguna cosa, sea visual o sonora, se le denomina “representamen”. Un ejemplo de lo anterior en nuestra película de análisis *Doña Herlinda y su hijo*, es el instrumento musical que toca Ramón el “corno francés” (representación visual), que aparecerá en cuatro diferentes secuencias, una de ellas no física, sin embargo, en todas las secuencias alude a una penetración sexual, en la primera cuando Rodolfo va a visitar a Ramón (novio/amante) quien vive en una pensión, aparece sentado tocando dicho instrumento musical, dando la ilusión de estar desnudo. Al tiempo que toca el corno francés, debido a que debe de introducir la mano en el *pavelló*<sup>107</sup> del instrumento, pareciese que nos estaría indicando su rol pasivo, dentro de una relación homosexual. En una tercera aparición cuando están discutiendo la decisión de que Rodolfo se va a casar con Olga, este le dice a Ramón, “tranquilízate, yo me las arreglaré, además ¿quién es mi corno francés?”, aquí el “representamen” sería solo la palabra sin el objeto físico, o lo que es lo mismo “la representación sonora”.

---

<sup>107</sup> También llamado Pabellón o campana, es la parte final del “Corno francés”, instrumento de viento metálico.



Fig.3.2 Fotograma *Doña Herlinda y su Hijo* (Corno francés).

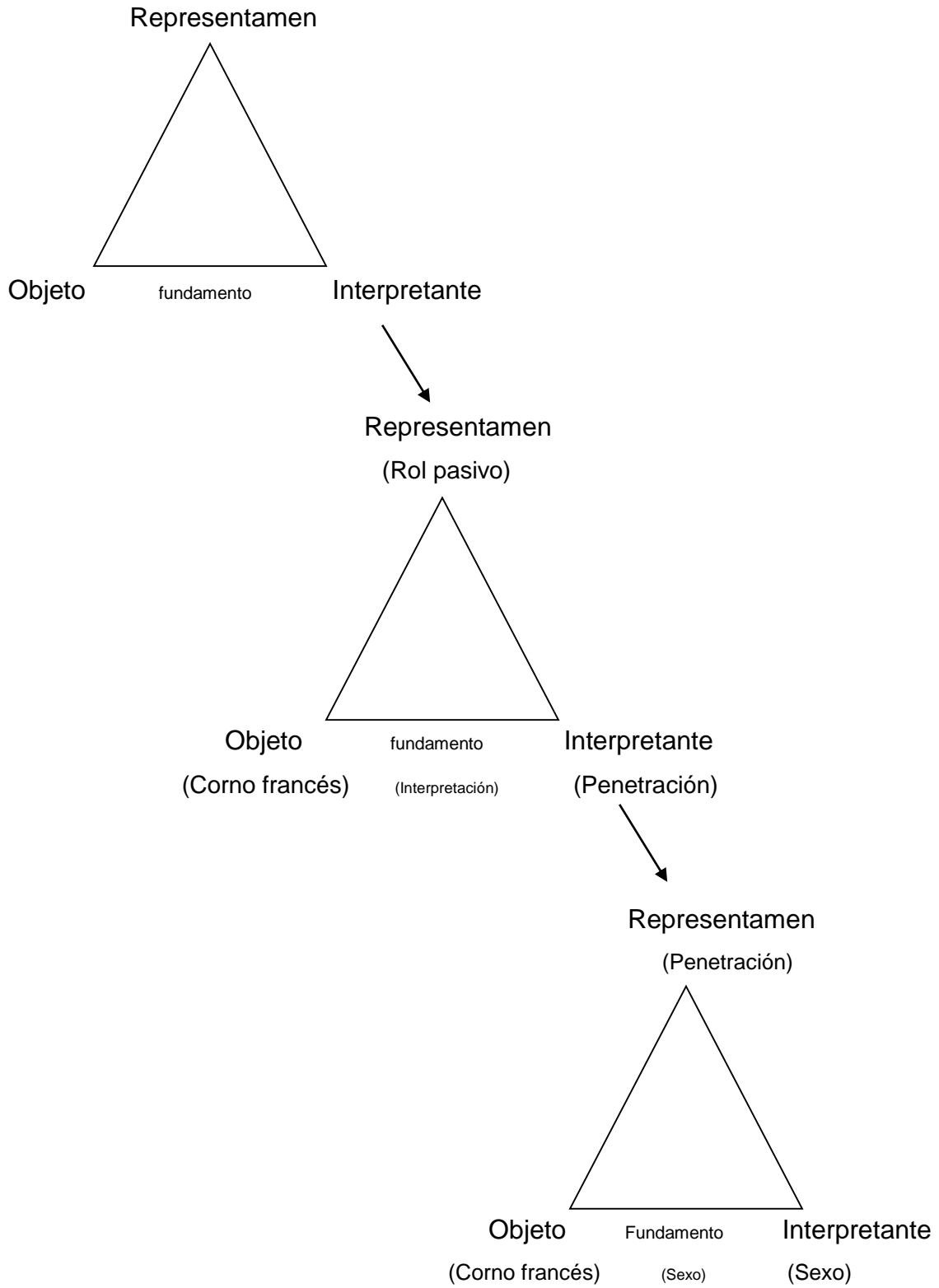
Ahora bien este signo (el corno francés), nos representa un objeto (sexo), pero no lo hace bajo todos sus aspectos, sino lo hace como una idea vaga. Esta idea Peirce le denomina “fundamento”, a modo de la dialógica literaria; en términos coloquiales, sería captar la idea de algo, sin necesidad que sea la misma, basta con que sea similar. De lo anterior podemos explicar la multiplicidad de signos. En otras palabras, el signo incide en la aparición de otro signo similar, y esta multiplicidad de signos (relación de signos entre uno y otro) se le conoce como “interpretante”, que se refiere de alguna manera al “objeto” que el “signo” representa, pero dejando claro que el “interpretante” también es un signo debido a que representa al mismo “objeto”, creándose así un nuevo “representamen”, o en palabras más concisas es a lo que Peirce denomina “triada”.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Lillian von der, Walde Moheno, “Aproximación a la semiótica de Charles S. Peirce” en *Acciones Textuales, Revista de teoría y análisis*, no. 2, año 1, México, UAM-Iztapalapa, 1990, pp. 89-113.



### Esquema A. Multiplicidad de signos



Es importante hacer la aclaración, que para Peirce, el signo no forzosamente debe representar a un objeto físico, sino que puede hacer alusión a una cualidad, a una acción, acontecimiento, música, o idea; sin embargo, debe tomarse siempre como un signo icónico, siempre y cuando sean convencionales. De lo anterior se deduce que el signo al representar a un objeto, no necesariamente debe parecerse. Para dejar claro que se entiende por convencionalidad, es necesario apelar a tres elementos esenciales en el signo, denominados, según Peirce, “primeridad”, “segundidad” y “terceridad”, contenidas en cada una de ellas por “tricotomías”.<sup>109</sup>

Entiéndase por “primeridad” a la primera remisión entre signo y objeto, para ello lo hará mediante una “tricotomía”, es decir, en esta primera remisión del objeto se tomarán, ya sea una cualidad (cualisigno), una existencia real (sinsigno), o una ley general (legisigno), es decir, el “corno francés”, es curvo. En la “segundidad” se tomará en cuenta una extensión de la idea de la primera remisión, mediante una relación con el propio signo (icono), con el objeto (índice) y con el interpretante (símbolo), ejemplo “es metálico”. Para la “terceridad” se tomará en cuenta la manera en que se relacionan la primera remisión, con la extensión de esta, mediante la posibilidad real (Rema), la existencia real (dicisigno) y la razón (argumento), es decir se elimina los supuestos.<sup>110</sup>

De lo anterior se explica la multiplicidad de signos, en donde un objeto y según la combinación entre “triada” y “tricotomías”, tendríamos un infinito de signos.

Como anteriormente mencionamos se analizará la música, el lenguaje, y objetos (símbolos) a fin de decodificar el filme, sin dejar de lado la denotación (significado otorgado por el autor) y la connotación (los valores significativos asociados).

Por ello el interés de este trabajo es analizar la función de dichos códigos; de la imagen estereotipada de la homosexualidad masculina<sup>111</sup> en la película *Doña Herlinda y*

---

<sup>109</sup> Walde, Moheno, *op.cit.*, pp. 89-113.

<sup>110</sup> *Idem*, pp. 89-113.

<sup>111</sup> Se define a este tipo de orientación sexual como la preferencia erótica (incluyendo fantasías y experiencias) por personas del mismo sexo, con disminución del interés erótico hacia las personas del

*su hijo*, (Jaime Humberto Hermosillo, 1984) desde la música narrada que puede estar de trasfondo con funciones específicas, hasta los signos arbitrarios de la lengua.

## **Análisis Doña Herlinda y su hijo**

La película *Doña Herlinda y su hijo* fue dirigida por el mexicano Jaime Humberto Hermosillo Delgado en el año de 1984, basada del cuento homónimo de Jorge López Páez<sup>112</sup>, y exhibida en 1986 en el XV Festival “Nuevos Directores- Nuevas Películas” en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el XXX Festival de Cine de Londres, y en el Festival de Amiens en Francia, entre otros<sup>113</sup>; sin embargo el estreno comercial en México tuvo lugar hasta el 18 de junio de 1987, en 10 salas de la ciudad de México <sup>114</sup>. El filme fue promocionado durante su estreno en 1987 bajo el eslogan “Una madre muy cuerda y un hijo muy loca en una comedia deliciosa y mordaz”.<sup>115</sup> En el eslogan si bien es cierto que no se evoca a la homosexualidad, sí se deja ver entre líneas ya que la palabra “loca”, refiriéndose al hijo, nos da la idea de que se trata de una película de temática homosexual.

Se trata de la decimoséptima película dirigida por Jaime H. Hermosillo, del género comedia <sup>116</sup> y distribuida por Clasa Films Mundiales con canciones de Pepe Guízar, Lauro D. Uranga, José Alfredo Jiménez y Juan Gabriel. El reparto está integrado por

---

sexo opuesto. Otras definiciones, dentro de la dificultad de dar una descripción exacta de la homosexualidad, son, por ejemplo, un patrón persistente de sentimiento homosexual acompañado de un patrón persistente ausente o débil de sentimiento heterosexual; una atracción erótica persistente, de tipo adulto, hacia una persona del mismo sexo y que generalmente, aunque no siempre, desemboca en una relación sexual, en <http://www.proyectopv.org/2-verdad/conceptohomo.htm>, consultado 15 de septiembre de 2013.

<sup>112</sup> Nació en Huatusco, Veracruz, el 22 de noviembre de 1922. Narrador. Licenciado en Derecho por la UNAM; realizó estudios en la FFyL. Ha sido coordinador de talleres literarios y colaborador de Cuadernos Americanos, El Nacional, Humanismo, Mercurio (Perú), México en la Cultura, Novedades, Prometeus y otros, en <http://www.edicionescalyarena.com.mx/?P=bio&autid=104>, consultado 10 de septiembre de 2013.

<sup>113</sup> Díaz Mendiburo, *op.cit.*, p 101.

<sup>114</sup> Javier, González Rubio, *México, 30 años en movimiento. Una Cronología*, México, Universidad Iberoamericana, 1998, p 197.

<sup>115</sup> Díaz Mendiburo, *op.cit.*, p 102.

<sup>116</sup> Entiéndase como género cinematográfico a las diferentes concepciones que van desde una categoría temática a modo de modelo cultural rígido, hasta una línea de fuerza que preside el film con base a su contenido implícito y a su estilo específico. J, Romaguerra, *El lenguaje cinematográfico: Gramática, géneros, estilos, y materiales*, España, Ed. De la Torre, 1999, pp.46, 47.

actores pertenecientes al Centro de Cine de Crítica y Occidente<sup>117</sup> como: Guadalupe del Toro quien interpretó a doña Herlinda, Marco Antonio Treviño como Rodolfo, Arturo Meza a Ramón, Leticia Lupercio es Olga, Guillermina Alba como Billy, Angélica Guerrero madre de Ramón, y Arturo Villaseñor como padre de Ramón<sup>118</sup>.

## Temática

En este filme, Jaime H. Hermosillo plantea una salida al problema de doña Herlinda, quien se siente perturbada por el bienestar de su hijo Rodolfo. Éste se encuentra atrapado en una doble moral, ya que mantiene una doble relación amorosa, con Olga (novia/heterosexual) y con Ramón (amante/homosexual). La utopía de Hermosillo, constituye el primer paradigma de espacio-teoría-*queer*<sup>119</sup> en el cine mexicano<sup>120</sup>. Ya que si bien es cierto a lo largo de la filmografía nacional se había tocado el tema de la homosexualidad masculina, esta solo era representada bajo estereotipos negativos, establecidos por una sociedad conservadora por ejemplo: *Modisto de señoras* (René Cardona Jr., 1969), *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977), *La pasión según Berenice* (Jaime H. Hermosillo, 1975), *La primavera de los escorpiones* (Hugo Argüelles, 1971).

Doña Herlinda establece, dentro del núcleo familiar, el lugar en donde las prácticas bisexuales de su hijo, junto con el liberalismo de Olga y la homosexualidad de Ramón, son toleradas y aceptadas. Por otro lado, también trata de cumplir con la responsabilidad ante la sociedad patriarcal (el matrimonio y la procreación) y con ello

---

<sup>117</sup> Díaz Mendiburo, *op. cit.*, p.102.

<sup>118</sup> <http://www.cinetecanacional.net/php/detallePelícula.php?clv=2869&Tit=Retrospectiva%20Jaime%20Humberto%20Hermosillo> consultado 16 de septiembre de 2013

<sup>119</sup> Entiéndase a la Teoría *Queer*, como sinónimo de Gay, lésbico o bisexual, pero de distintas formas, es un término que describe un abanico de distintas posiciones no-normativa yuxtapuesto una a la otra, sin categorizar, bien para sugerir las áreas coincidentes entre lesbianas, gays, bisexuales u otras posturas no-normativas. Alfonso, Ceballos, "Teoría Rarita", en *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, España, Ed. Egales, 2005, p. 176.

<sup>120</sup> Díaz Mendiburo, *op. cit.*, p. 101.

reinventar otras concepciones de familia.<sup>121</sup> Jaime H. Hermosillo plantea un cambio en la imagen estereotipada de la homosexualidad masculina; primero de género, dejando sin definir el rol sexual en cuanto a quien, de entre Ramón y Rodolfo tiene el papel de activo-pasivo/masculino-femenino. El segundo es la forma en que doña Herlinda, de facto, escoge a Ramón como la figura paterna a su lado, de tal forma que la familia extendida quede conformada con Ramón como la contraparte masculina de doña Herlinda mientras Olga, Rodolfo y el nieto conformando la familia ideal del patriarcado.<sup>122</sup>

## Los personajes

Antes de comenzar el análisis de nuestros personajes, es necesario identificarlos perfectamente con base al factor de gradación en la historia de nuestra cinta. Para ello, es imprescindible identificar perfectamente los elementos de la narrativa; como son “los acontecimientos, los existentes, y las transformaciones”.<sup>123</sup> Comenzaremos con los “existentes” dentro del cual se encuentra el personaje y los ambientes, aunque es necesario diferenciar estos dos elementos, ya que a pesar de que puede parecer fácil esta distinción, debido a que el primero lo relacionamos con los seres vivos y los segundos con los objetos, algunas veces se entrecruzan, llegando a confundirnos; para hacer esta diferencia mucho más notoria, debemos tomar en cuenta tres criterios de distinción, “el anagráfico”, de relevancia y de focalización”, ya que nos permite diferenciar entre sí, personajes y ambientes.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> C. Lévi-Strauss consideró (en 1974) que para que un grupo social merezca la denominación de *familia* debe reunir por lo menos tres caracteres: 1) ser consecuencia del matrimonio; 2) estar integrado por la pareja conyugal y los hijos nacidos de ella, con el agregado o no de otros parientes; y 3) presentar una unión debida a: “a) lazos legales, b) derechos y obligaciones económicas, religiosas y de otro tipo, y c) una red precisa de derechos y prohibiciones sexuales, más una cantidad variable y diversificada de sentimientos psicológicos tales como amor, afecto, respeto, temor, etc.”, en <http://blogsdelagente.com/drabdala/tag/crianza/>, consultado 12 de septiembre de 2013.

<sup>122</sup> El patriarcado es la estructura familiar básica de todas las sociedades modernas. Se caracteriza por la autoridad de los hombres sobre las mujeres y sus hijos en la unidad familiar. Para que los hombres ejerzan esta autoridad, el patriarcado debe dominar toda la organización social, la producción, el consumo, la política, el derecho y la cultura. Sus estructuras fundamentales son las relaciones sociales de parentesco, la heterosexualidad obligatoria y el contrato sexual, en <http://blogsdelagente.com/drabdala/tag/patriarcado/>, fecha de consulta: 12 de septiembre de 2013.

<sup>123</sup> Entiéndase narrativa como una concatenación de situaciones, en la que tiene lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos. En Casetti, y di Chio, *op.cit.*, p. 154.

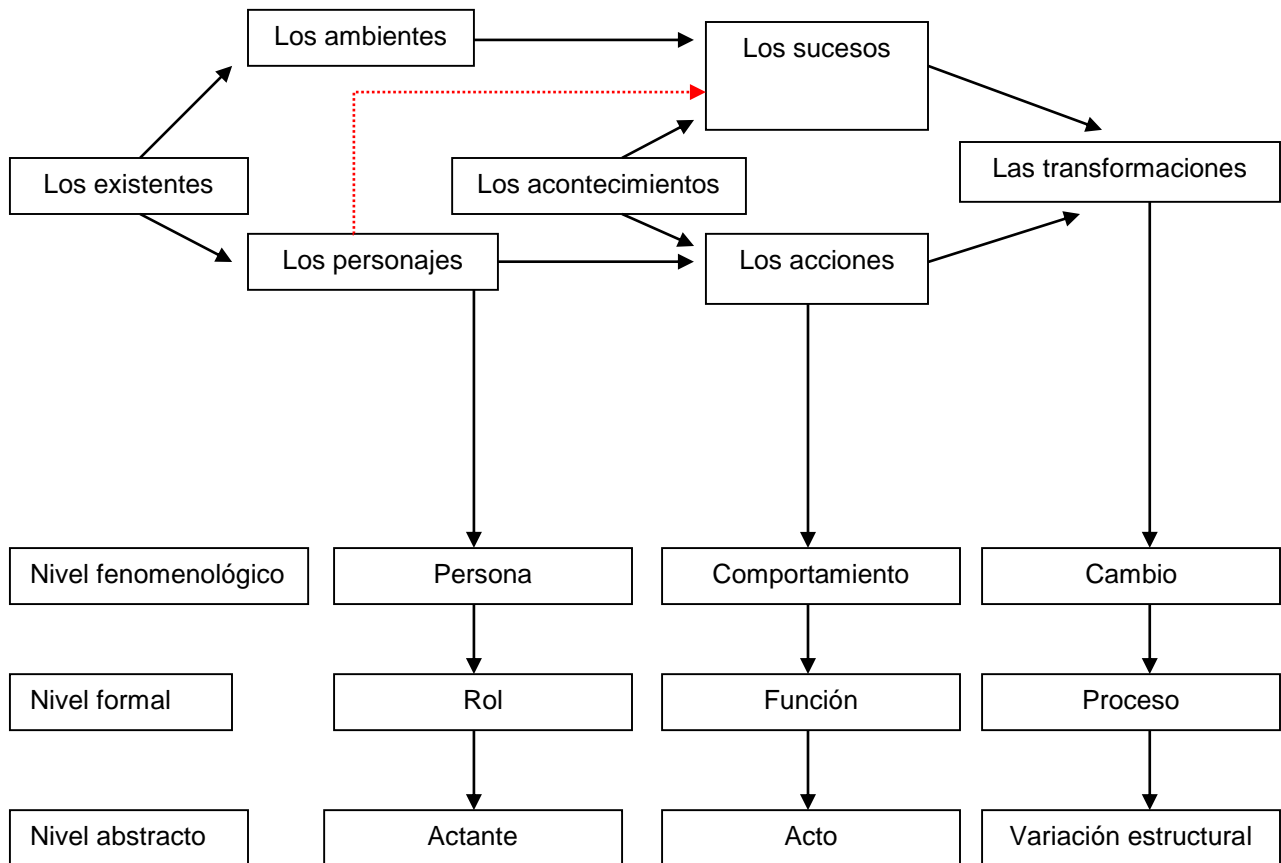
<sup>124</sup> Casetti, y di Chio, *op.cit.*, p. 155.

En el criterio anagráfico lo relacionaremos con el protagonista, pudiendo ser una persona o cualquier otro factor, tal es el caso de la película *Doña Herlinda y sus hijos*; queda claro que doña Herlinda es nuestro personaje, pero igualmente lo son sus hijos, a lo que nos llevaría también analizar a Ramón, Rodolfo y Olga, pese a que haya otros personajes que pueden tener cierta relevancia (criterio de relevancia). El peso de la historia en nuestra película recae solo en estos cuatro personajes. Sin embargo, para delimitar perfectamente nuestro análisis, aún tenemos el tercer criterio, que es el de “focalización”, el cual nos permite identificar el personaje principal dentro de la historia, es decir, es aquel al que se le dedican los primeros planos, por lo que a pesar de que nuestra película lleve el título de doña Herlinda, son Ramón y Rodolfo el centro de equilibrio que terminan siendo el foco de atención en nuestra cinta, distinguiéndose estos dos personajes, sobre la base de todos los demás, actuando más frecuentemente y con mayor incidencia.

En una segunda fase es importante que una vez que se tienen identificados los personajes, analicemos su interacción dentro de los acontecimientos, que al igual que los existentes estarán divididos en dos grupos, en los sucesos y las acciones, dejando claro que en las acciones solo interactuarán los personajes principales, mientras que en los sucesos podrán interactuar tanto los ambientes como los personajes colectivos u otro factor que tome el rol de personaje, como lo explicamos anteriormente.

Para converger finalmente en las transformaciones, las cuales estarán divididas en tres niveles: el fenomenológico, el formal y por último, pero no menos importante, el nivel abstracto, en donde nuestros personajes como parte de las acciones y las transformaciones son el principal motor de los cambios dentro de nuestra historia.

## Esquema B. Factores estructurales para el análisis de una película.



Con base en lo anterior encontramos a Rodolfo el hijo de doña Herlinda. Es médico cirujano pediatra, como ostenta su madre orgullosa, y es presentado con atributos machistas muy marcados, cuya función es la de deconstruir los estereotipos del clásico macho mexicano que el cine nacional impuso en la década de los cuarenta y cincuenta.<sup>125</sup> Sostiene una relación oculta con Ramón, y abierta con su novia Olga, además tiene planes de formar una familia.

<sup>125</sup> En el cine de ambiente rural, de las décadas de 1940 y 1950, sobresalió la fotografía de Gabriel Figueroa y la dirección de Emilio (El Indio) Fernández, quienes buscaron delimitar una mexicanidad a través de una revelación y exaltación propia del paisaje, de una visión de la pareja y de las relaciones sociales, y de una articular versión de la historia nacional. Este cine, filmado en el blanco y negro de la época, que se adecuaba a la idea de que el pueblo mexicano no tiene color, según Gabriel Figueroa (1990), se integraba con imágenes de desolación, aislamiento, y carácter angustiante y conflictiva de la vida, mediante una particular fotografía de los paisajes, los cielos y sus nubosidades, que incluía

Por otra parte, está Ramón quien sostiene una relación amorosa con Rodolfo. Es exhibido como un homosexual de clase media baja, proveniente de la ciudad de Aguascalientes [otra ciudad conservadora del Bajío mexicano],<sup>126</sup> al parecer no tiene problemas de identidad y no finge querer vivir una doble moral, probablemente sea porque estudia en el conservatorio de la ciudad de Guadalajara, y según el imaginario colectivo supone que todo homosexual es y debe ser sensible, con aptitudes para estudiar las artes. Sin embargo; en un momento de la película que es visitado por sus padres, esta seguridad aparente se ve amenazada, al tener que ocultar su preferencia sexual en presencia de estos. Además de ser obligado por Rodolfo de disimular su relación amorosa frente a doña Herlinda, situación que no le incomoda a Ramón, con tal de poder continuar con su relación, aceptando todo lo que conlleva su negación; es decir, que Rodolfo tenga novia, se case, tenga linaje y pase a un segundo plano como el amante.

El personaje de Olga, es interesante. A medida que va pasando la trama, va creciendo, debido a que tendrá en un principio una rivalidad de amores con Ramón y convertirse en la posible antagonista de la historia; sin embargo termina fungiendo como “celestina” debido a intereses personales. Se presenta al igual que Ramón, en el margen y frente a las normas dominantes, ya no de la heterosexualidad sino del machismo, con lo que la relación inicial con Ramón se irá adecuando de acuerdo a sus intereses. Los anhelos de Olga son: seguir estudiando, viajar por el mundo, y sobre todo atesora su autonomía, aunque para lograrlo deberá cumplir con las normas imperantes; el deseo de sus padres de verla “realizada” como una mujer. En cierto modo, los escenarios

---

especiales perfiles humanos, decorados en las habitaciones campiranas, y amaneceres y atardeceres cautivantes.

Con todo ello se buscaba mostrar visiones enaltecidas e idealizadas del coraje, la grandeza de la tierra, y el machismo y la femineidad de la población rural en <<http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HM2-3CultPortal/Cine1940.pdf>>, fecha de consulta: 4 de septiembre de 2013.

<sup>126</sup> Región donde se aglutinaron los sectores jesuitas y católicos intransigentes, que se dirigió hacer una labor movilizadora, opositora, defensora de la libertad religiosa y cívica, que en la década de los treinta se denominó “sinarquismo”, convirtiéndose en un movimiento social de masas regionales cuya ideología tradicionalista, hispanista, anticomunista, ultra católica y nacionalista pasaría a ser la voz de la pobreza. Pablo, Serrano, Álvarez, “El sinarquismo en el bajío mexicano, 1934-1951. Historia de un movimiento social regional”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, vol. 14, México, UNAM, IIH, 1991, pp. 239-271.



presentados de Olga y Ramón están en un nivel semejante, ya que ambos deberán de aceptar los cánones que la sociedad les impone, a fin de lograr sus objetivos personales, solidarizándose frente a los impedimentos que se les presentan.

Por último tenemos a doña Herlinda, una mujer viuda, de clase media alta, posesiva, y sobreprotectora, no sólo de su hijo Rodolfo, sino de todas las personas que la rodean; sabe de la homosexualidad de su hijo y de la relación que tiene con Ramón, sin embargo, para ocultar esta relación frente a la sociedad, tendrá como encomienda el casar a su hijo con una mujer a fin de tener el nieto que tanto anhela.

De igual forma aparecen otros personajes como la amiga de Ramón, Billy, o los padres de este, así como la familia extendida de Olga, que sin tener un peso específico dentro de la trama, sí tendrán un papel importante ya que representan la parte pública y privada de todo individuo; de la forma que Ramón y Olga lo es para Rodolfo.



Fig.3.3 Fotograma *Doña Herlinda y su hijo* (Exaltación de rasgos machistas).



Fig.3.4 Fotograma *Doña Herlinda y su hijo* (Ramón).



Fig.3.5 Fotograma *Doña Herlinda y su hijo* (Única escena dónde Olga aparece con falda).



Fig.3.6 Fotograma *Doña Herlinda y su hijo* (doña Herlinda).

## Música popular y los ambientes

La música, al igual que los personajes, tiene un uso y significado asignado a la trama del filme, ya que juega el papel de decodificador de significados, es decir, una identificación social generalizada, resultado de procesos socioculturales. Sin embargo, la música requiere de “los ambientes”, ya que este los provee de una materialización (metafóricamente hablando), es decir, es quien traza y llena la escena, más allá de la presencia identificada, relevante, activa y sobre todo focalizada de los personajes, remitiéndolos a un entorno y a una situación. La música popular mexicana la relacionamos comúnmente con las conquistas amorosas heterosexuales, manifestación de hombría; en el uso de estos significantes generalizados es en donde se puntualiza el mérito de la música en los filmes.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> José María Paz Gago, “Teorías semióticas y semiótica fílmica”, *Cuadernos*, No. 17, FHYCS-UN, junio 2001, p 378.

En esta trama, la música popular obliga al público a ejecutar un reordenamiento de lo que el proceso social impone, la *diégesis*<sup>128</sup> de las canciones ya que éstas no coinciden con la narración; ocurre una discordancia en los géneros entre lo que se canta y lo que ocurre, forjando necesariamente una especie de reordenación de género y posiciones de relación. Con el fin de dejar claro de qué modo la *diégesis* hace uso de la música para llevar a cabo lo anterior, se analizan fragmentos de la música que aparece a lo largo de la película.

La película inicia con una melodía llamada *Alborada* (1964) de Lauro Uranga, al mismo tiempo que la primera escena muestra la Catedral de la ciudad de Guadalajara, aludiendo primeramente lo conservadora que es la ciudad, al mostrar este edificio, pero al mismo tiempo el punto de reunión de la sociedad homosexual en dicha ciudad en los años ochenta. Rodolfo es el primer personaje que aparece en la película. Hasta cierto punto emulando al “máximo ídolo de México” (Pedro Infante), con pantalones, camisa, y botas vaqueras, curiosamente sale de un estacionamiento subterráneo, y al mismo tiempo que se impone como el prototipo del macho mexicano, estaría declarando voluntariamente su homosexualidad en una especie de salir del subterráneo como equivalente a salir del closet. Rodolfo va a visitar a Ramón (novio/amante) quien vive en una pensión; este aparece sentado tocando el “corno francés”, dando la ilusión de estar desnudo; al tiempo que toca, debido a que debe de introducir la mano en el “pavelló” del instrumento, pareciese que al igual que Rodolfo; Ramón nos estaría indicando su homosexualidad y su rol pasivo.

---

<sup>128</sup> Se trata de un universo espacio-temporal coherente, poblado de objetos y de individuos que posee sus propias leyes (parecidas eventualmente a aquellas de la experiencia vivida). El texto narrativo muestra y representa parcialmente dicho mundo. Sin embargo, el lector o espectador también tiene que construirlo imaginariamente a partir de lo que el texto propone o sugiere. La *diégesis* es el mundo en el cual penetra el lector o espectador cuando se deja "atrapar" por una historia, en <http://lazonaterritorioincierto.blogspot.com/2009/.../diegesis-cinematografica>, consultado 2 de septiembre de 2013.



Fig.3.7 Fotograma *Doña Herlinda y su hijo* (primera escena-Rodolfo saliendo del subterráneo).



Fig.3.8 Fotograma *Doña Herlinda y su hijo* (Corno francés-Pavelló).

A lo largo de la película encontramos juegos de palabras e imágenes cargadas con doble intención para el espectador, que los interpretara según su contexto. En otra secuencia, cuando se encuentran Rodolfo y Ramón, después de darse un beso, este último le dice que se tiene que meter a bañar porque el boiler está caliente y sale del cuarto. Rodolfo nos deja entrever que es demasiado celoso, ya que se asoma desde el balcón siguiendo los pasos de Ramón hasta que se meta al baño que es compartido, revisando las cosas de Ramón, como cartas y fotografías que se encuentran en un ropero, incluso le escoge la ropa que deberá ponerse. En otra secuencia un vecino de nombre Eduardo toca la puerta del departamento de Ramón con el pretexto de ir en busca de su martillo, Rodolfo se molesta ya que siente celos de que haya una persona más interesada en Ramón y en tener sexo (penetración-martillo), por lo que incluso más adelante Rodolfo presionará a Ramón a que se vaya a vivir con él y su mamá doña Herlinda.

En la parte de la cinta cuando Rodolfo va a pedir la mano de Olga, Ramón permanece en casa de doña Herlinda emborrachándose con tequila, al mismo tiempo que escucha la canción de *Inocente pobre amigo* (Juan Gabriel, 1979), interpretada por Lucha Villa. La peculiaridad de esta canción es que la letra es cambiada para cumplir con el binarismo de género, ya que Lucha Villa (una característica es su voz masculina) cantando de otra mujer “Sé que me vas abandonar y sé muy bien por quien lo haces...dile a ésa que te quiere y que se enamoró de ti”, y al aplicarla en esta acción de la película, no requiere otro cambio, ya que está implícito el triángulo amoroso entre hombre-hombre-mujer.

En la escena del palenque de gallos es importante mencionar la importancia de este lugar físico dentro de la cultura mexicana, ya que representa un refugio del machismo, al igual que Carlos Monsiváis denominará, junto con la cantina, como uno de los tres grandes recintos del dolor (los otros dos son: las recamaras del abandono y los templos umbríos).<sup>129</sup> El palenque anteriormente era el lugar reservado solo para hombres en donde los gallos son una especie de extensión viril de sus dueños y

---

<sup>129</sup> Sergio de la Mora, “Pedro Infante y el culto al cuate”, p. 95.

apostadores; en donde se toma casi de forma exclusiva el tequila, y se escucha la música de mariachi.



Fig.3.9 Fotograma *Doña Herlinda y su hijo* (paleo de gallos-recinto de dolor).

Es aquí donde nuevamente escuchamos a Lucha Villa interpretando la canción “Llegando a ti” de José Alfredo Jiménez. De nuevo el tema es interpretado por una mujer dirigida a un hombre para seguir cumpliendo con este binarismo; al mismo tiempo vemos en el paleo a Ramón sentado a un costado de doña Herlinda tomando, como anteriormente mencionamos, la figura de varón, pero doña Herlinda se da cuenta que Ramón está llorando (recordando su relación fallida con Rodolfo), y continuando con esta ocultación ante la sociedad de que los “hombres no lloran” saca un pañuelo de su bolsa y lo coloca discretamente a un costado de Ramón.



Fig.3.10 Fotograma *Doña Herlinda y su hijo* (paleo de gallos).

## Matrimonio y sociedad

Durante la película aparecen escenas dignas de ser analizadas como la que ocurre en la casa de doña Herlinda, cuando se casan Olga y Rodolfo, mientras se pronuncia la “Epístola de Melchor Ocampo”<sup>130</sup>, en la que se subraya cual es el rol del hombre y la mujer en la sociedad, y sobre todo hace énfasis en la preferencia hacia el varón, y la condena de estos por el posible mal desempeño de los padres al no saber educar a los hijos. La “epístola” revela la desigualdad de género, que ha estado presente en la sociedad mexicana, alentando estas diferencias por el tipo de roles que deben desempeñar cada sexo, que va de la fuerza y protección del hombre a la abnegación y sumisión de la mujer. Si bien podemos señalar a los medios de comunicación como los

---

<sup>130</sup> Documento que data de 1857, y que fue incluido en las Leyes de Reforma en 1859, durante el gobierno de Ignacio Comonfort, en <<<http://museodelasconstituciones.unam.mx/1917/wp-content/uploads/1859/07/23-julio-1859-Ley-del-matrimonio-civil.pdf>>>, fecha de consulta: 21 de abril de 2015.



difusores de estereotipos, es necesario darle un lugar de honor al gobierno que desde 1959 y hasta hace unos cuantos años atrás, se leía a los contrayentes sus funciones, y roles dentro de la sociedad mexicana.

Éste es el único medio moral de fundar la familia, de conservar la especie y de suplir las imperfecciones del individuo que no puede bastarse a sí mismo para llegar a la perfección del género humano. Esto no existe en la persona sola sino en la dualidad conyugal. El hombre, cuyas dotes sexuales son principalmente el valor y la fuerza, debe dar y dará a la mujer protección, alimento y dirección, tratándola siempre como la parte más sensible de sí mismo, y la magnanimidad y benevolencia generosa que el fuerte da al débil.



Fig.3.11 Fotograma *Doña Herlinda y su hijo* (Sábanas de colores-Ramón dando la espalda al discurso oficial).

Ramón, se aparta dando la espalda simbólicamente al discurso oficial que lo excluye, y salvaguardándose en un lugar en el cual se sienta protegido (sauna), no sin antes cruzar por tres mantas colgadas de color rojo (amor), amarillo (alegría/gay), y blanco (matrimonio); pasando entre dos de ellas la de color rojo y amarillo, al tiempo que va cerrando el mismo número de puertas aludiendo el fin de su relación con Rodolfo.



Fig.3.12 Fotograma *Doña Herlinda y su hijo* (escena de sexo).

La película combina tres líneas, lo público, lo privado y lo íntimo, que se contraponen y acaban fusionándose en un determinado momento. La homosexualidad de Ramón queda cercada en el campo de lo íntimo y lo privado. Lo público sólo podrá expresarse dentro de las normas socioculturales y sexuales autorizadas; es decir por las normas heterosexuales. El lenguaje terminará sucumbiendo a esta misma norma dominante, encubriendo en todo momento la homosexualidad de nuestros protagonistas. Solo los objetos fungirán abiertamente como elementos de comunicación de esta relación homosexual. Por ejemplo, en una secuencia Rodolfo está esperando a Ramón

quien no sabe que ha regresado de su viaje de bodas. Rodolfo se encuentra envolviendo un regalo en una caja, entregándosela a Ramón por motivo de su aniversario; este la abre no sin antes disculparse de que él no tiene nada que obsequiarle ya que no sabía cuándo regresaría. Al abrir la caja encuentra serpentinas que al jugar con ellas se las colocan alrededor de sus hombros como lazo de unión y fortalecimiento de su relación. Dentro, también encuentra un carrito y una crema “nívea”, con lo que Rodolfo le sugiere a Ramón que está preparado para actuar en el rol de pasivo, a pesar de que no hay escenas de sexo explícito, sí sugiere que hubo una penetración anal, debido a que en una escena la crema nívea aparece abierta en el suelo, además que Rodolfo le dice a Ramón, cuando los andan buscando, que termine lo que está haciendo.

## **Lo social**

El final de la película de Jaime H. Hermsillo nos muestra una ruptura en la representación de los personajes de Olga y Ramón; presentando una confusión de las fronteras de la construcción de la imagen. Así el cine logra nuevos factores como son la idea y construcción social del género masculino y/o femenino a fin de desestabilizar al espectador con nuevas imágenes/representaciones: El día del bautizo Olga lleva unos pantalones, un saco, una camisa y una corbata (coincide en vestimenta con Ramón). Tienen incluso el mismo corte de pelo ya que a lo largo de la película Olga se va cortando progresivamente el pelo, al paso que Ramón se lo va dejando largo, y en este momento de la trama viéndolos de espaldas pareciese que se trata de la misma persona. El vestuario parece indicar un cambio o sustitución de los papeles entre Olga y Ramón; sin embargo, Jaime H. Hermsillo nos presenta una nueva una ruptura la imagen andrógina,<sup>131</sup> desconcertando al espectador, forzándolo a complementar y ordenar dicha imagen, ya que como se mencionó anteriormente ambos van vestidos iguales; posteriormente la secuencia nos presenta a Ramón solo con el niño en los brazos;

---

<sup>131</sup> Para Donna Haraway, el concepto de andrógino lo compara con un ciborg, ya que mientras el ciborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina, un organismo de realidad social y también de ficción; que se sitúa del lado de la parcialidad de la ironía, de la intimidad y de la perversidad, reemplazando o superando lo femenino y lo masculino. Donna, Haraway, *Manifiesto para Ciborg*, España, Universitat de València, 1995, p. 23.

Rodolfo entra en la recámara y le insinúa la futura maternidad del niño. Esta afirmación, da paso a una interpretación simbólica de parte de Rodolfo, aceptando que Olga es la perfecta “celestina” o la estratagema perfecta para inscribir la relación homosexual, facilitándole de manera simbólica una finalidad dinástica, en donde social y legalmente la pareja oficial la configuran Olga y Rodolfo que son los padres naturales del niño; coexistiendo la relación homosexual, solo negándose socialmente pero inscribiéndose en el campo de lo simbólico.



Fig.3.13 Fotograma *Doña Herlinda y su hijo* (Olga y Rodolfo-androginia).

La película finaliza con el poema “Nocturno a Rosario” (1873) de Manuel Acuña, aunque no se menciona completamente, ya que está compendiado y sólo exalta las partes donde hace alusión al amor entre dos personas y a la madre; no es casual que termine con este poema ya que, además de ser una poesía romántica, y cuya característica de este poema es la individualidad de quien escribe al ser amado y que

nunca va ser correspondido; al tiempo que forman un retrato familiar, en un plano general, de la familia socialmente aceptada, doña Herlinda sentada en primer plano, Rodolfo de pie a su lado derecho y al fondo, Olga con el niño en brazos, y Ramón arrodillado ante el niño.

### **Nocturno a Rosario<sup>132</sup>**

Y te amo, y en mis locos y ardientes desvaríos,  
bendigo tus desdenes, adoro tus desvíos,  
y en vez de amarte menos te quiero mucho más.

A veces pienso en darte mi eterna despedida  
borrarte en mis recuerdos y hundirte en mi pasión;  
mas si es en vano todo y el alma no te olvida,  
¿qué quieres tu que haga? pedazo de mi vida,  
¿qué quieres tu que yo haga? con este corazón.

Y luego que ya estaba concluido este santuario,  
tú lámpara encendida, tu velo en el altar,  
el sol de la mañana detrás del campanario,  
chispeando las antorchas, humeando el incensario,  
y abierta allá a lo lejos la puerta del hogar...

¡Que hermoso hubiera sido vivir bajo aquel techo  
los dos unidos siempre y amándonos los dos;  
tú siempre enamorada, yo siempre satisfecho,  
los dos una sola alma, los dos un solo pecho,  
y en medio de nosotros mi madre como un Dios!.

---

<sup>132</sup> Poema *Nocturno a Rosario*, Manuel Acuña, 1873.



Fig.3.14 Fotograma *Doña Herlinda y su hijo* (escena final).

Es importante señalar esta ruptura con el estereotipo de las películas de homosexualidad masculina como *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein, en donde el suicidio y la marginación extrema son las únicas soluciones a relaciones fuera del espacio-patriarcal; y sin embargo aquí, Jaime H. Hermosillo nos presenta una convivencia en donde todos quedan contentos viviendo bajo el mismo espacio creado por doña Herlinda, con todas las apariencias encubiertas, Olga con el liberalismo que le caracteriza, requiere para continuar con su ideología un hombre (homosexual) que no le exija el rol femenino que impera y que le impida continuar profesionalmente; al mismo tiempo que Rodolfo, puede continuar su relación con Ramón, ya que al haber cumplido ante la sociedad y procrear descendencia, también le ha cumplido a doña Herlinda con esta doble moral frente a la sociedad patriarcal, y por último, Ramón, que no obstante continuará siendo el amante, logra continuar su relación con Rodolfo, además de quedar como un padre más del hijo de Olga y Rodolfo.

El filme nos presenta dos posturas, el de las normas dominantes (heterosexualidad) y de la homosexualidad, que en vez de excluirse, negocia visiblemente un pacto en el que la norma dominante encubrirá y silenciará a la homosexualidad, a fin de lograr una pseudo-convivencia. Este encubrimiento se impone como la condición para que la relación homoerótica pueda darse en escenarios bastante cómodos y evitando cualquier clase de conflicto social. Dicho pacto parece beneficiar no sólo a quienes lo idearon, sino también a los que se vieron involucrados en él.

La película muestra claramente las normas socioculturales y sexuales dominantes en las que se desarrolla una relación homoerótica en los años ochenta, revelando no sólo el forzado sometimiento de los marginados del deseo sino también las fobias y los estereotipos que el sistema dominante ha ido generando para rechazar lo “socialmente indeseable”.

## Conclusiones

Es difícil hacer un diagnóstico del papel de la homosexualidad en el cine; ya que a lo largo del siglo XX se produjo una cierta estabilización de la representación de la homosexualidad masculina.

A primera vista puede ser desconcertante, ya que al analizar cómo fue “evolucionando” la imagen homosexual en el cine, no puede decirse que en la década de los ochenta, se hayan visto imágenes “normalizadas”, pero si intentos de cineastas como Jaime H. Hermosillo en presentarnos rupturas de los cánones preestablecidos, y que para principios de la década de los noventa, encontramos cierta insinuación en presentar imágenes homosexuales en situaciones cotidianas, es decir, en contextos alejados de los sectores marginales.

Así a lo largo de la cinematografía mexicana, podemos identificar tres fases de la imagen homosexual masculina.

En una primera fase que va de la década de los treinta hasta principios de la década de los ochenta, en la que se incluye “el cine de ficheras”, la representación se centra en el estereotipo del homosexual afeminado, o del travesti de clase baja, donde el fin será exaltar la masculinidad del personaje principal o en películas cuyo final del homosexual terminará siempre en muerte o enfermedad.

La segunda fase identificada es a mediados de la década de los ochenta a partir de la película de *Doña Herlinda y su hijo* (1984), en el que el cine se aleja de los estereotipos de la homosexualidad imperantes en la sociedad de ese momento, en el que no se identifiquen los roles de pasivo y activo, además de la presentación de la homosexualidad como andrógino, logrando la ruptura de la representación, forzando al espectador a re-identificar roles sociales de los personajes homosexuales; asimismo, nos muestra otro sector, el de las clases media y alta, como en el film *Casos de Alarma* (1987).



Por último a partir de la década de los noventa, vemos a los personajes homosexuales como apoyo de los personajes principales, donde ya no es importante contar con personajes complejos, sino simplemente presentar personajes que se pierdan dentro de la trama.

En comparación con el cine de temática homosexual realizado en otras partes del mundo, como es el caso de España, no se identifican grandes diferencias con el de México y si algunas similitudes, sobre todo, en cuanto al proceso inicial que llevo la incursión de la imagen homosexual en la cinematografía. No así, después de mediados de la década de los setenta, en dónde el cine español en general, tras la caída del régimen franquista adquiere un dinamismo en el que también el cine gay se ve beneficiado.

Por otro lado, la industria cinematográfica mexicana se ve contraída por las malas decisiones del gobierno del entonces presidente José López Portillo. Durante este periodo el desmantelamiento paulatino de la industria cinematográfica mexicana dio como resultado que el cine de clase B proliferara hasta muy entrada la década de los ochenta. Sin embargo, permitió que el cine de autor tuviese una presencia en la provincia, y lo que a la postre permitiera el experimentar con nuevas representaciones del México de entonces.

Es importante destacar que conforme la imagen homosexual fue apareciendo recurrentemente en el cine mexicano a partir de la década de los ochenta, el tratamiento del personaje homosexual fue alejándose del estereotipo (amanerado y afeminado), que el “cine de ficheras” proveyó, pasando a ser representado por personajes más complejos, y cuyo final no necesariamente tenía que ser negativo.

A pesar de que en la “época de oro”, la presencia del “macho” es repetido hasta el cansancio, es aquí donde podemos identificar las primeras apariciones de la imagen homosexual, pero no va ser sino hasta finales de los setenta con el inicio del denominado “cine de ficheras” que la imagen homosexual será una constante, en cuanto

a los estereotipos quizá no fue la mejor forma de presentarlos, ya que quedaron arraigados en el imaginario colectivo de forma negativa, con el fin de economizar la imagen de los personajes como es el caso de los homosexuales; pero de igual forma lo fue para el taxista, el albañil y demás personajes que encontramos en este cine. Lo cierto es que apostó a mostrar sectores de la sociedad como en ningún otro momento de la historia del cine mexicano se había hecho.

En cuanto a la discusión acerca de que si existe un género homosexual o de temática en México, quizá pueda continuar; sin embargo, el avance gradual en la inclusión de personajes homosexuales en el cine mexicano, permite una visión menos sesgada, ello no quiere decir que sea cercana a la realidad, ya que debemos tener presente que un estereotipo aparentemente se extrae del imaginario colectivo, sin embargo, es el director quién, mediante la simplificación de la representación, y su propio contexto, tiene la última palabra a fin de que el espectador no se sienta disperso ante la trama debido al ejercicio de tener que comprender una imagen que le es “ajena”, convirtiendo al cine como el creador de estereotipos y no como recreador; “no” permitiendo que la representación de la homosexualidad esté en la línea de la normalidad; a pesar de que la subcultura ayude a cultivar la diferencia, no siempre funciona como alternativa al coexistir visiones heterosexistas con las subculturales, y en donde la imagen homosexual queda expuesta en un campo en el que hay ciertas líneas de fuerza predominantes, y en el que cada quien toma o rechaza lo que le complace. A consecuencia, no se tendría por qué ver cine de una manera diferente, tratando al homosexual como un sector del público “especial”, que no logra la integración sino un efecto contrario, al condenar al sexo promiscuo, como algo despreciable, así como la promoción del secreto y la doble moral.

Es así como adquiere una doble importancia Jaime Humberto Hermosillo y su film *Doña Herlinda y su hijo*, al presentar la imagen homosexual alejada de los estereotipos negativos, e ir mucho más allá, ya que es la primera película mexicana que rompe con la heteronormatividad, al presentarnos la ruptura de las normas sociales que ejercen una presión, al tiempo que sirven para construir “una sexualidad idealizada”. Jaime Humberto

Hermosillo, entonces logra una aparente homosexualidad “utópica”, al conseguir la ruptura de los regímenes “normalizados” que han servido históricamente para definir roles sociales y de género.

Así pues, encontramos a doña Herlinda en el rol de “la patriarca” que exige legítimos herederos a sus hijos, lo anterior lo puede hacer debido a que goza de autoridad en el grupo, tanto familiar como social; además Jaime Humberto Hermosillo logra presentarnos el paso de la monogamia a la bigamia casi de forma imperceptible, en Rodolfo; proceso expuesto entre Olga y Ramón, que van del dimorfismo a la androginia, y que se cumple al final del filme haciendo notar los cambios significativos en los roles de géneros, estudios reclusos en ese momento en la academia, y que Jaime Humberto Hermosillo, con este filme facilita el proceso de presentar la androginia al espectador.

A pesar de que la imagen homosexual apareció por primera vez en la década de los treinta en el cine mexicano, no es sino hasta la década de los ochenta que se percibe un cambio sustancial con respecto a la representación de este; dando un giro evolutivo de la marginalidad a la aceptación del público; sin embargo, aún no se observa una visibilidad de la condición homosexual, es decir, no se ha modificado la percepción que el personaje homosexual tiene sobre su propia condición sexual.

De lo anterior podemos concluir que el cine como aparato constructor de realidades y cultura, aporta modelos de identificación y proyección. En este sentido simplifica la imagen del homosexual a fin de lograr una interacción entre dicha imagen y el espectador. Si bien es cierto que la imagen del homosexual ganó espacios durante la década de los ochenta a nivel cultural, y entendiendo el cine como un medio de difusión que expone las problemáticas sociales en las que nos desenvolvemos, su naturaleza como medio de masas le condiciona a seguir usando estereotipos.

En definitiva el cine de temática gay debe partir del reconocimiento de las diferencias, pero donde esté libre de prejuicios sobre sexo y género, rechazando el

tratamiento tradicional de los estereotipos, y que los fomente de manera innovadora como en su momento lo hizo Jaime Humberto Hermosillo. No se trata de presentar al homosexual de manera perfecta, pero sí de dejar de recurrir a tradiciones de representación que aprovechan la “otredad” a su máxima potencia. Por lo que el cine no debe de defender que el homosexual sea “normal”, pero sí de justipreciar la diferencia.

## Índice de películas citadas

- Acorazado Potemkin, el*, 35.  
*Actas de Marusia*, 25.  
*Allá en el Rancho Grande*, 16.  
*Albañiles, los*, 25.  
*Alumnos del Colegio Militar*, 10.  
*Amok*, 41.  
*Amsterdam boulevard*, 5, 58.  
*Apando, el*, 25, 26.  
*Aventurera*, 30.  
*Balcón Vacío, en el*, 41.  
*Bañadores en el Mar*, 10.  
*Beau Serge, le*, 38.  
*Belle de Jour*, 28.  
*Bellas de noche*, 28,  
*Bienvenido mister Marshall*, 38.  
*Canoa*, 25, 26.  
*Cariñosas, las*, 56.  
*Casa del ogro, la*, 17, 45,57.  
*Casos de alarma 1/SIDA*, 5, 58, 61,88.  
*Castillo de la pureza, el*, 25.  
*Chico temido de la vecindad, el*, 5, 58.  
*Clandestino destino*, 5,58.  
*¿Cómo ves?*, 5,58.  
*Cumpleaños del perro, el*, 26, 45.  
*Danzón*, 5, 58,61,  
*Desfile de tropas francesas*, 10.  
*Día de las locas, el*, 5,58.  
*Diferente*, 43.  
*Marcados, los*, 18.  
*Dios desconocido, a un*, 43.  
*Disgusto de niños*, 10.  
*Don Juan*, 14.  
*Dos Monjes*, 16.  
*Doña Herlinda y su hijo*,.5,6,7,8,19,45,47,58,61,63,66,67,88, 90.  
*Él*, 41.  
*Episodio del mare (trilogía de La terra trema), el*, 37.  
*Escena en los baños de Pane, una*, 10.  
*Escena en el canal de la Viga, una*, 10.  
*Fin de San Petersburgo, el*, 35.  
*Gavilán pollero, el*, 17.  
*Germanai anno zero*, 37.  
*Gran Calavera, el*, 41.  
*Historias impúdicas*, 47.  
*Imperio de los malditos, el*, 5,58.  
*Janitzio*, 15.  
*Jazz Singer, the*, 14.  
*Juego de amor prohibido*, 43.  
*Jorobado, el*, 41.  
*Judit de Betulia*, 35.  
*Jules et Jim*, 38.  
*Llegada del tren, la*, 10.  
*Laberinto de pasiones, el*, 49.  
*Ladri di biciclette*, 37.  
*Ley del deseo, la*, 49.  
*Lola*, 38.

*Lugar sin límites, el*, 6, 19, 45, 46, 58, 68,86.  
*Machos*, 5,58.  
*Mentiras piadosas*, 5,58.  
*Mi querida señorita*, 43.  
*Modisto de señoras*, 17,19, 45, 57, 61, 68.  
*Muerte en la playa*, 5,58.  
*Nazarín*, 41,46.  
*No desearás al vecino del 5º*, 43.  
*Noches de cabaret: las reinas del talón*, 56.  
*Ocaña retrato intermitente*, 47.  
*Olvidados, los*, 41, 47,48.  
*Oro y Redes*, 16.  
*Otro, el*, 5,58.  
*Pablo y Carolina*, 17.  
*Paisà*, 37.  
*Paris nous appartient*, 38.  
*Pasión según Berenice, la*, 25,58.  
*Pedro Navaja*, 32.  
*Pedro Páramo*, 42.  
*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 47,49.  
*Placeres ocultos, los*, 43, 44,49.  
*Plomeros y las ficheras, los*, 32.  
*Poquianchis, las*, 25.  
*Presidente de la república en Chapultepec, el*, 10.  
*Presidente Díaz y su comitiva el 16 de septiembre, el*, 10.  
*Primavera de los escorpiones, la*, 45, 58,68.  
*Pulquería, la*, 56.  
*Quando le donne persero la coda*, 29.  
*¿Qué te ha dado esa mujer?*, 17.  
*Roma, città aperta*, 37.  
*Rebelde, el*, 41.  
*Rincón de las vírgenes, el*, 25.  
*Santa*, 14.  
*Semana del asesino, la*, 43.  
*Sexo sudor y lágrimas*, 56.  
*Sciuscia*, 37.  
*Soy muy macho, yo*, 17.  
*Tarahumara*, 41.  
*Tiburoneros*, 41.  
*Tiempo de Morir*, 22.  
*Tierra de la gran promesa, la*, 27.  
*Torta caliente, la*, 56.  
*Tres reyes magos, los*, 26.  
*Umberto D*, 37.  
*Uno y medio contra el mundo*, 19,  
*Vámonos con Pancho Villa*, 16.  
*Vecindario, el*, 56.  
*Verano de la señora Forbes, el*,  
5,58.  
*Vértigo*. 41.

## Índice de imágenes

- Fig.1.1 Cartel de la primera proyección del Cinematógrafo abierta al público en general en la Ciudad de México en la calle de Plateros No.9, el 27 de agosto de 1896, p. 11.
- Fig.1.2 Cartel de la primera película sonora en México Santa, exhibida el 30 de marzo de 1931, p.13.
- Fig.1.3 Fotograma Película ¿Qué te ha dado esa mujer?, (1951, Ismael Rodríguez), p.18.
- Fig.1.4 Fotograma Modisto de señoras, p. 20.
- Fig.1.5 Fotograma Uno y medio contra el mundo, p. 20.
- Fig.1.6 Fotograma El lugar sin límites, p.21.
- Fig.1.7 Cineteca Nacional en los años 70, p. 25.
- Fig.1.8 Fotograma El cumpleaños del perro, p.26.
- Fig.1.9 Incendio en la Cineteca Nacional en 1982, p.28.
- Fig.3.1 Grabado de José Guadalupe Posada “Los 41 maricones encontrados en un baile de la calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901”, p.59.
- Fig.3.2 Fotograma Doña Herlinda y su Hijo, p.64.
- Fig.3.3 Fotograma Doña Herlinda y su hijo (Rodolfo), p.73.
- Fig.3.4 Fotograma Doña Herlinda y su hijo (Ramón), p.74.
- Fig.3.5 Fotograma Doña Herlinda y su hijo (Olga), p.74.
- Fig.3.6 Fotograma Doña Herlinda y su hijo (doña Herlinda), p.75.
- Fig.3.7 Fotograma Doña Herlinda y su hijo (primera escena), p.77.
- Fig.3.8 Fotograma Doña Herlinda y su hijo (Corno francés-Pavelló), p.77.
- Fig.3.9 Fotograma Doña Herlinda y su hijo (palenque de gallos), p.79.
- Fig.3.10 Fotograma Doña Herlinda y su hijo (palenque de gallos), p.80.
- Fig.3.11 Fotograma Doña Herlinda y su hijo (Sábanas de colores), p.81.
- Fig.3.12 Fotograma Doña Herlinda y su hijo (crema nívea), p. 82.
- Fig.3.13 Fotograma Doña Herlinda y su hijo (Olga y Rodolfo y el niño), p.84.
- Fig.3.14 Fotograma Doña Herlinda y su hijo (escena final), p.86.
- Esquema A. Multiplicidad de signos, p. 65.
- Esquema B. Factores estructurales para el análisis de una película, p.71.

## Bibliografía

- AGUSTÍN, José, *Tragicomedia mexicana1: La vida en México de 1940 a 1970*, México, Debolsillo, 2013.
- ARROYO QUIROZ, Claudia, Ramey, James y Schuessler, Mihael K., *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans) nacional*, México, UAM, 2011.
- AYALA BLANCO, Jorge *La aventura del cine mexicano*. México D.F., Era, 1968.
- BACA OLAMENDI, Laura, *Léxico de la política*, México, FCE, 2000.
- BERISTAÍN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, ed. Porrúa, 1997.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, *Cien años de cine: Historia, teoría, análisis del texto fílmico*, España, Visor Libros, 2000.
- CASSETTI, Francesco, Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, España, Paidós, 2007.
- CAUDILLO HERRERA, Carlos, *Sexualidad y vida humana*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- CHAVES, Norberto, *La homosexualidad imaginada. Vigencia y ocaso de un tabú*, España, Maia ediciones, 2009.
- COZARINSKY, Edgardo, *Cinematógrafos*, Argentina, BAFICI, 2010.
- CÓRDOBA, David, *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, España, Ed. Egales, 2005.



DE LOS REYES, Aurelio, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, FCE, 1983.

DE LOS REYES, Aurelio, *Medio siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*, México, Ed. Trillas, 2011.

DÍAZ MENDIBURO, Aaraón, *Los hijos homoeróticos de Jaime Humberto Hermosillo*, México, Plaza y Valdés Editores, 2004.

*Diccionario de mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua, Ed. Siglo XXI, México, 2013.

ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, México, Debolsillo, 2005.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier, *El celuloide rosa*, Barcelona. España, Ediciones La Tempestad, 2008.

GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús, *Catolicismo y Moralidad*, Buenos Aires. Argentina, Libros en Red, 2013.

GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús, Martín Gómez-Ullate García de León, *Ensayos sobre cine, historia y antropología México y España*, Hidalgo, México, UAEH, 2013.

GONZÁLEZ PÉREZ César O., *Travestidos al desnudo: Homosexualidad, identidades, y luchas territoriales en Colima*, México, CIESAS, 2003

GONZÁLEZ RUBIO, Javier, *México, 30 años en movimiento. Una Cronología*, México, Universidad Iberoamericana, 1998.

- GUBACK, Thomas H., *La industria internacional del cine 2*, España, Ed. Fundamentos, 1980.
- HARAWAY, Donna, *Manifiesto para Ciborg*, España, Universitat de València, 1995.
- JABLONSKA, Aleksandra, *Cristales del tiempo: pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*, México, UPN, 2009.
- JUDT, Tony, *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*, España, Santillana, 2006.
- KEMP, Philip, *Cine toda la historia*, España, Ed. Blume, 2012.
- MIRA, Alberto, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, España, Egales, 2008.
- MOUESCA, Jacqueline, *Érase una vez el cine. Diccionario Realizadores/Actrices/Actores/Películas. Capítulos del cine mundial y latinoamericano*, Santiago de Chile, Ed. LOM, 2001.
- PRAPAKAMOL, Nawamin, *El análisis de la representación de la homosexualidad masculina en el cine mexicano contemporáneo* (tesis), España, Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca, 2011.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*, España, Cátedra, 1992.
- ROMAGUERRA, J., *El lenguaje cinematográfico: Gramática, géneros, estilos, y materiales*, España, Ed. De la Torre, 1999.
- RUÍZ BAÑOS, Sagrario, *El compás de los sentidos (cine y estética)*, España, Universidad de Murcia, 1998.

- RUSSO, Vito, *The Celluloid Closet. Homosexuality in the movies*. Nueva York, Harper and Row, 1987.
- SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, México, Siglo XXI, 2004.
- SANCHEZ MEDINA, Guillermo, *Identidad Sexual*, Bogotá, Colombia, Ministerio de Educación Nacional, 2006.
- SCHUESSLER, K., Michael, *México se escribe con J: una historia de la cultura gay* México, Editorial Planeta, 2010.
- SCHULZ-CRUZ, Bernard, *Imágenes gay en el cine mexicano: tres décadas de joterio 1970-1999*, México, Ed. Fontamara, 2008.
- SERRANO AVILES, Tomás, *El amor tiene cara de mujer. Intimidad de las lesbianas en la ciudad de México*, México, Lito-Grapo, 2011.
- SIGMUND, Freud, [Artículo escrito en 1908]. «La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna». Ensayos sobre sexualidad. Globus, 2011.
- TYLER, Parker, *Screening the sexes: homosexuality in the movies*, USA, Rinehart & Winston, 1972.
- TORREBLANCA NAVARRO, Omar, *Cine y Psicología. El fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica*, México, IMCINE-CNCA, 1994.
- WAUGH, Thomas, *The fruit Machine. Twenty years of writings on Queer Cinema*, USA, Duke University Press, 2000.

## Artículos

CABÁÑAS OSORIO, Jesús Alberto, "El cine de ficheras: un orden simbólico en espera de análisis", en *Revista Iberoamericana de Comunicación*, No. 25, México, 2013, pp. 87-113.

CEBALLOS, Alfonso, "Teoría Rarita", en *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, España, Ed. Egales, 2005.

CRUZ QUINTANA, Fernando, "La producción de cine mexicano en el tercer milenio", en *Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico*, México, 15-18 de nov. 2011, pp. 1-15.

GLUGLIELMI, Flavio Iván, "Construcción de la *Otredad* en la filosofía contemporánea. Rastreo de sus orígenes en Karl Marx y Friedrich Nietzsche", en *Comunicaciones Científicas y Tecnológicas*, núm. 32, Argentina, Universidad Nacional del Nordeste, 2006, pp. 1-4.

GUEVARA, Gilberto, "Antecedentes y desarrollo del movimiento de 1968", en *Cuadernos políticos* no. 17, México, Ed. Era, 1978, pp. 6-33.

DE LA MORA, Sergio, "Pedro Infante y el culto al cuate", pp. 88-104.

ESCOBOSA, Antonio, "El código del buen gusto", en *Algarabía tópicos*, núm. 4, México, ed. Otras Inquisiciones, noviembre 2012, pp. 25-58.

FONSECA HERNÁNDEZ, Carlos, María Luisa Quintero Soto, "La teoría Queer la deconstrucción de las sexualidades periféricas", *Sociológica*, año 24, número 69, enero-abril de 2009, pp. 43-60.

- KOZAK RIVERO, Gisela, “¿Estudios de diversidad sexual, estudios sobre minorías sexuales?”, en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, vol. 12, núm. 3, Universidad Central de Venezuela, 2006, pp. 135-141.
- MAYA GONZÁLEZ, José Antonio y Fabiola Janeth Peinado Rosas, “El cine mexicano en el gobierno de Luis Echeverría 1970-1976”, en *Historik Revista Virtual de Investigación en Historia, Arte y Humanidades*, vol. 2, no. 4, 2011, pp. 1-5.
- MELERO, Alejandro, “Educación y liberación homosexual en el cine del tardofranquismo”, en *Análisis*, no. 44, Universidad Carlos III Madrid, España, 2011, pp. 61-75.
- MILLÁN, Francisco Javier, “Las huellas de Buñuel. La influencia de su obra cinematográfica en el cine latinoamericano”, en *Teruel*, no. 88-89, España, 2002, pp. 221-236.
- MONER, Korflür, Caryn, Marcelo Royo Vela y María Eugenia Ruiz Molina, “Oferta y demanda en el mercado turístico homosexual: una propuesta de estrategias de intercambio para la mejora del marketing en el segmento”, en *Cuadernos de turismo*, no. 20, España, Universidad de Valencia, 2007, pp. 171-197.
- PAZ GAGO, José María, “Teorías semióticas y semiótica fílmica”, en *Cuadernos*, No. 17, FHYCS-UN, junio 2001, pp. 371-387.
- ROSAS MANTECÓN, Ana, “Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México (1930-2000)”, en *Alteridades*, México, núm. 20, julio diciembre 2000, pp. 107-116.
- SALCEDO, Gerardo, “Los primeros 25 años”, en *Múltiples rostros, múltiples miradas. Un imaginario fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, México, CONACULTA, 2009, p. 36-37.

SERRANO, Álvarez, Pablo, "El sinarquismo en el bajío mexicano, 1934-1951. Historia de un movimiento social regional", en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, vol. 14, México, UNAM, IIH, 1991, pp. 239-271.

WALDE, Moheno, Lillian von der, "Aproximación a la semiótica de Charles S. Peirce" en *Acciones Textuales, Revista de teoría y análisis*, no. 2, año 1, México, UAM-Iztapalapa, 1990, pp. 89-113.

### Sitios de internet

BRINGAS, Cristina, "Sexicomedias mexicanas. Del erotismo a la picardía", en *El espectador imaginario*, (en línea) <<http://www.elspectadorimaginario.com/pages/febrero-2011/investigamos/cine-de-ficheras.php>>, fecha de consulta 18 de enero de 2015.

DOLL, Edgar e Ivan, Pinto Veas, "Conversación con Arturo Ripstein. Yo nunca he filmado para convencer, siempre es para conmover", en *La Fuga*, <<http://www.lafuga.cl/conversacion-con-arturo-ripstein/724>>, fecha de consulta: 2 de enero de 2015.

<<http://www.cinetecanacional.net/php/detallePelicula.php?clv=2869&Tit=Retrospectiva%20Jaime%20Humberto%20Hermosillo>>, fecha de consulta: 16 de septiembre de 2013.

<<http://www.eumed.net/libros-gratis/2010c/736/Marginacion%20social%20cultural%20economica.htm>>, fecha de consulta: 27 de enero de 2015.

GARCÍA BENÍTEZ, Carlos, "La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (en línea), Questions du temps présent,

<<http://77nuevomundo.revues.org/58346;DOI:10.4000/nuevomundo.58346>>, fecha de consulta: 18 de septiembre de 2014.

GREY, Atticus, “Las 100 mejores películas del cine mexicano” en *El Edén Sideral. The Celluloid Travels*, (en línea) <<http://sitioexpresodemedianoche.blogspot.mx/2011/10/las-100-mejores-peliculas-del-cine.html>>, fecha de consulta: 20 de enero de 2015.

LEMÚS, Violeta, “Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de ficheras de los años 70”, en *El Hablador*, no. 21, (en línea), <[http://www.elhablador.com/articulos21\\_lemus.html](http://www.elhablador.com/articulos21_lemus.html)>, fecha de consulta: 20 de enero de 2015.

MORENO, Elena, 2003–2004. “La cara kitsch de la modernidad”, *Documentos Lingüísticos y Literarios* 26-27: 23-26 <[www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=48](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=48)>, fecha de consulta: 31 de diciembre de 2014.

Películas mexicanas de 1927 a 1976, <<http://www.imcine.gob.mx/peliculas-mexicanas-de-1927-a-1976.html>>, fecha de consulta: 4 de noviembre de 2013.

RODRÍGUEZ, Juan, “La aportación del exilio republicano español al cine mexicano” <<http://clio.rediris.es/exilio/cinejuan.htm>>, fecha de consulta 21 de diciembre de 2014.

“Iniciativa que reforma el artículo 1° de la Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos”, *Gaceta Parlamentaria*, Número 3950-II <<http://gaceta.diputados.gob.mx/Black/Gaceta/Anteriores/62/2014/ene/20140129-II/Iniciativa-6.html>>, (en línea), fecha de consulta: 27 de enero de 2015.

“Recuerdan con una exposición a los actores españoles exiliados en el cine mexicano”  
<[http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=5364](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5364)>, fecha de consulta: 22 de diciembre de 2014.

“Otrredad”, <<http://definicion.de/otredad/>> fecha de consulta: 16 de diciembre de 2014.

<<http://www.edicionescalyarena.com.mx/?P=bio&autid=104>>, fecha de consulta: 18 de septiembre de 2013.

“The greates films”, en <<http://www.filmsite.org/jazz.html>>, fecha de consulta: 10 de enero de 2015.

<<http://lema.rae.es/drae/?val=Homosexualidad>>, fecha de consulta: 12 de enero de 2014.

<<http://www.excelsior.com.mx/funcion/2013/04/29/896425>>, fecha de consulta: 18 de septiembre de 2013.

<[http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/dona\\_herlinda.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/dona_herlinda.html)>, fecha de consulta: 19 de septiembre de 2013.

<<http://www.merca20.com/pink-market/>>, (en línea), fecha de consulta: 27 de enero de 2015.

<<http://www.dinero.com/edicion-impresamercadeo/articulo/el-efecto-multiplicador/59423>>, (en línea), fecha de consulta: 27 de enero de 2015.

“Bellas de noche”, en <<http://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/pelicula2612>>, fecha de consulta: 19 de enero de 2015.



<<<http://www.el-mexicano.com.mx/informacion/noticias/1/2/nacional/2012/03/14/555648/ongs-exigen-crear-foro-contra-discriminacion-en-puebla>>>, fecha de consulta: 21 de abril de 2015.

<<<http://museodelasconstituciones.unam.mx/1917/wp-content/uploads/1859/07/23-julio-1859-Ley-del-matrimonio-civil.pdf>>>, fecha de consulta: 21 de abril de 2015.

<<[http://www.cepresi.org.ni/files/doc/1168278837\\_Antecedentes%20Historicos%20del%20movimiento%20gay.pdf](http://www.cepresi.org.ni/files/doc/1168278837_Antecedentes%20Historicos%20del%20movimiento%20gay.pdf)>>, (en línea), fecha de consulta. 1 de junio de 2015.

<<http://dialogosocial.oit.org.pe/wp-content/uploads/2012/04/modelo-actancial-lilian-kanashiro.pdf>>, fecha de consulta: 26 de marzo de 2014.

<<http://www.proyectopv.org/2-verdad/conceptohomo.htm>>, consultado 15 de septiembre de 2013.

<<http://blogsdelagente.com/drabdala/tag/crianza/>>, consultado 12 de septiembre de 2013.

<<http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HM2-3CultPortal/Cine1940.pdf>>, fecha de consulta: 4 de septiembre de 2013.

<<http://lazonaterritorioincierto.blogspot.com/2009/.../diegesis-cinematografica>>, consultado 2 de septiembre de 2013.

### **Periódicos consultados**

CABALLERO, Jorge, "Mauricio Garcés, el mismo dentro y fuera del escenario", *Periódico la Jornada*, Lunes 23 de febrero de 2009, p. A15.

**Video**

HERMOSILLO, Jaime H., Entrevista en *Conversando con Cristina Pacheco*, [DVD], Canal 11, México, 5 de julio de 2013.