



**UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA**  
Unidad Xochimilco



---

---

## **Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco**

**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

### **De suicidas, monstruosas y seductoras: las representaciones de las lesbianas en el cine mexicano. La imposibilidad del deseo homoerótico entre mujeres**

**Idónea Comunicación de Resultados para obtener el grado de Maestra en  
Estudios de la Mujer**

**Presenta: Sandra Luz Sosa Vilchis**

**Asesora: Dra. Mónica Inés Cejas**

**Ciudad de México, 14 de diciembre de 2**

## RESUMEN

La presente investigación muestra cómo el imaginario masculino ha construido la representación de las lesbianas en el cine mexicano, que en un primer momento se basó en representaciones monstruosas, perversas y patologizantes, donde el deseo no logra sobrevivir porque contraviene la estructura del sistema patriarcal. Debido a ello se da la muerte física —y también social— de las “lesbianas” como resolución de la trama del film.

En un segundo momento, la mirada masculina va a “renovarse” para continuar haciendo del deseo homoerótico entre mujeres, un deseo construido por y para los hombres. Para el año 2000, la representación lésbica estará diseñada para no incomodar al sistema heteronormativo; en otras palabras, “la lesbiana” estará personificada por mujeres de belleza hegemónica, que las colocará en espacios considerados “femeninos” y con elementos que hacen referencia a la heterosexualidad obligatoria.

Para este trabajo, presentaré una breve trayectoria de estas representaciones a partir de cuatro películas que abarcan distintos periodos históricos tales como: *Muchachas de uniforme* (1950); *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1975); *Tres mujeres en la hoguera* (1977) y *Así del precipicio* (2006).

A través del análisis cinematográfico, demostraré las formas en han producido y reproducido la representación de la sexualidad lésbica a partir del régimen heterosexual, que es el que domina la industria filmica. Estereotipos y modelos producidos por el pensamiento androcéntrico, serán develados a través de las teorías lésbica y feminista.

**Palabras clave:** *lesbiana, representación, cine mexicano, estereotipos, mirada masculina, régimen heterosexual.*

## **ABSTRACT**

This research shows how the male imaginary has constructed a representation of lesbians in Mexican cinema which was, in a first moment, based on monstrous, perverse and pathologizing representations where desire cannot survive, because it contravenes the structure of the patriarchal system. Because of this, the physical -and also social- death of the "lesbians" is given as the resolution of the film's plot.

On a second moment, the male gaze is going to be “renewed” to continue making the homoerotic desire between women, a desire constructed by and for men. By the year 2000, the lesbian representation will be designed so as not to disturb the heteronormative system; In other words, "the lesbian" will be personified by women of hegemonic beauty, who will place them in spaces considered "feminine" and with elements that refer to compulsory heterosexuality.

For this paper, I will present a brief trajectory of these representations in a corpus of four films that cover different historical periods such as: *Muchachas de uniforme* (1950); *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1975); *Tres mujeres en la hoguera* (1977) and *Así del precipicio* (2006).

Through a cinematographic analysis, I will evince the ways in which the representation of lesbian sexuality has been produced and reproduced from the heterosexual regime, which dominates the film industry. Stereotypes and models produced by androcentric thinking will be revealed through lesbian and feminist theories.

**Keywords:** *lesbian, representation, mexican cinema, stereotypes, male gaze, heterosexual regime.*

**Dra. Mónica Inés Cejas/ Directora de la ICR**

## Agradecimientos

A todas y cada una de las maestras que fueron parte de mi proceso formativo en la Maestría en Estudios de la Mujer, especialmente a quienes me aconsejaron con paciencia y amabilidad acerca de mi tema de investigación; las doctoras Ana Lau, Eli Bartra, Elsa Muñíz, Merarit Viera, y Ángeles Sánchez.

A mi asesora, la doctora Mónica Cejas, por darle dirección a tantas inquietudes, ideas y dudas. Por reconocer la relevancia de una investigación que aborda la experiencia lésbica como parte fundamental de los Estudios de la Mujer y el feminismo, con lo que me impulsa a darle mayor visibilidad a cuestiones que todavía permanecen en silencio. Porque no fue una travesía fácil; los desvelos y las llamadas de atención fueron los fantasmas que me acompañaron algunas noches. Reconozco ante todo su compromiso constante, su interés, así como su confianza en mí.

A mis lectoras: la doctora Mary Goldsmith, por sus comentarios a mi trabajo a lo largo de estos dos años. Sus palabras de aliento, su comprensión, sus señalamientos precisos y pertinentes ayudaron a mejorar esta investigación, y el apoyo brindado al mover las piezas necesarias que hicieron que una de las investigadoras que más admiro, fuera mi lectora.

A la doctora Márgara Millán, quien amablemente accedió a leer este trabajo; pocas veces tenemos la fortuna de colaborar con las autoras a quienes citamos y referenciamos en nuestras investigaciones. Estar hombro con hombro en el mismo barco ha sido un honor para mí; poder contar con su consejo, guía y tiempo en la construcción de esta investigación ha sido un gran regalo. Sin duda sus comentarios han hecho de éste, un trabajo más nutrido que me llena de orgullo decir que cuenta con su visto bueno. Me siento muy afortunada y agradecida de que

haya sido parte indispensable en este proceso.

A Norma Mogrovejo, quien me alentó una vez más a entrar a la convocatoria, no sin antes apoyarme en la elaboración del proyecto de investigación. Gracias por confiar en que era un buen tema de estudio y por todos tus aportes a lo largo de mi trabajo. A Aura Sabina, por ser el engrane pedagógico en este proceso; por leerme y corregir mis textos; por no ser condescendiente y ante todo, acompañarme en las risas y el llanto. A Yan María Castro, por permitirme el acceso al Archivo Lésbico Feminista, por sus charlas acerca de las lesbianas y sus cuestionamientos a mi tema, que serán siempre relevantes. A Tania Claudia Castillo, por darme luz cuando más la necesité para analizar mis películas desde el punto de vista de las mujeres.

A Sally por su audacia, por contener tanto sentimiento desbordado; sus críticas y comentarios a esta investigación fueron muy importantes porque contribuyeron a darle forma a muchas ideas que finalmente emergieron con fuerza; gracias por compartir tus espacios, cariños, charlas, risas y, sobre todo, amor. (BP)

A mis compañeras, quienes se han convertido en amigas: Lilian, Toña, Lupita, Jaqueline, por compartir sus conocimientos conmigo, estrés, y angustias. Sus observaciones a mi trabajo siempre fueron precisas, acompañadas de mucho cariño y palabras de aliento. A Alí, Greta y Gloria, que me convidaron a sus reuniones pedagógicas que me hicieron reflexionar sobre mi objeto de estudio; todo, acompañado de una buena dosis de risa y música. A Noemí, con quien comparto el gusto por la cinematografía nacional y la representación de las mujeres. Por proporcionarme artículos, experiencias y apoyo en mis ideas “creativas”. Gracias por contener mis emociones. A Hanna, quien apostó por compartir un hogar conmigo mientras entrábamos a la vorágine del posgrado. Comentarios siempre certeros, inteligentes y propositivos hacia mi trabajo y más allá de eso.

A Kenia, que siempre estuvo dispuesta a brindarme todo su apoyo, experiencia y contención emocional. Gracias por creer que sí podía seguir adelante; a Mariana, que siempre estuvo dispuesta a escuchar, debatir y reflexionar; a Roberto quién sin vacilar, me abrió las puertas de su hogar para que iniciara una nueva historia en la Ciudad de México. A Laura, por siempre creer en mí y apoyarme en todo lo que se me ocurre.

Esta investigación se la dedico a mi madre, potencia creadora, luz infinita que amo por sobre todas las cosas. A mi papá que es el hombro que me acompaña para no caer. A mis hermanas Diana y Paty; a mis sobrinas Laura, Carla y Keila. Mujeres fuertes, decididas, libres, inteligentes y llenas de amor. Gracias.

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I Ellos miran, ellas actúan .....</b>	<b>18</b>
1.1 Perspectivas teóricas en torno a los estudios sobre la representación de las lesbianas en la cinematografía.....	18
1.2 Las sexualidades lésbicas vistas por la mirada masculina .....	25
1.2.1 Las escenas sexuales lésbicas construidas por y para el heterosexual masculino.....	25
1.2.2. Modelos estereotipados de representación de las lesbianas en el cine.....	27
1.3 La doble opresión en la representación de “la lesbiana” .....	31
1.4 Disolvencia/ Aportes .....	33
<b>Capítulo II Las lesbianas en la pantalla grande .....</b>	<b>35</b>
2.1 Teoría filmica feminista .....	35
2.2 La representación .....	37
2.3 La lesbiana y su deseo.....	40
2.3.1 Conceptualización de la lesbiana .....	41
2.3.2 El deseo, deseo homoerótico y deseo lesbiano .....	44
2.4 Régimen heterosexual .....	47
2.5 Disolvencia/Una mirada lésbica.....	49
<b>Capítulo III El deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano de los años setenta .....</b>	<b>50</b>
3.1 Contexto sociocultural .....	50
3.2 La lesbiana monstruosa, <i>Alucarda, la hija de las tinieblas</i> (1975).....	51
3.2.1 Los creadores de la lesbiana monstruosa. ....	56
3.2.2 ESCENA 1. Alucarda le declara su amor a Justine. El erotismo entre mujeres.....	58
3.2.3 ESCENA 2. Alucarda logra hacer un pacto con Justine, para sellar su amor.....	62
Fetichizar el cuerpo femenino.....	62
3.2.4 ESCENA 3. Alucarda va al confesionario. La seducción de la oscuridad y el mal.....	72
El estereotipo de la lesbiana vampira.....	72
3.3 La lesbiana depravada, <i>Tres mujeres en la hoguera</i> (1977) .....	76
3.3.1 Contexto sociocultural .....	76
3.3.2 Los creadores de la lesbiana depravada, <i>Tres mujeres en la hoguera</i> .....	77
3.3.3 ESCENA 1. La mantis religiosa. La mujer como devoradora-destructora del hombre .....	78

3.3.4 ESCENA 2. Gloria es una desgraciada lesbiana. La lesbiana irrumpe por primera vez en el cine .....	84
3.3.5 ESCENA 3. El espectáculo del amo. La fiesta de Alex, Gloria, Susi y Mané. La encarnación del sistema patriarcal.....	89
3.4 Disolvencia/Despatriarcalizar la mirada .....	94
<b>Capítulo IV El continuun en la representación del deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano.....</b>	<b>95</b>
4.1 Contexto sociocultural .....	95
4.2 El encierro de los años cincuenta, el caso de <i>Muchachas de uniforme</i> (1950).....	97
4.2.1 Los creadores de la lesbiana suicida .....	102
4.2.2 ESCENA 1. Manuela declara su amor en la obra teatral...a su profesora. El primer referente “lésbico” en el cine mexicano .....	103
4.3 Las lesbianas seductoras, <i>Así del precipicio</i> (2006).....	115
4.3.1 Contexto sociocultural .....	115
4.3.2 La modernidad y lo cosmopolita. El caso de <i>Así del precipicio</i> .....	116
4.3.3 Los creadores de la lesbiana seductora .....	119
4.3.4 ESCENA 1 Hanna fantasea con Sara Li y sus pasteles. Las lesbianas como atractivo visual. ....	120
4.4 Disolvencia/La mirada que persiste .....	133
<b>Conclusiones .....</b>	<b>134</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>143</b>

### Índice de fotogramas

Fotograma (1) La declaración de amor de Alucarda.....	59
Fotograma (2) Justine antes del pacto de amor.....	63
Fotograma (3) El pacto de amor entre Alucarda y Justine.....	64
Fotograma (4) Después de sellar el pacto, el erotismo de Alucarda y Justine.....	65
Fotograma (5) La muerte de Alucarda.....	75
Fotograma (6) La mantis religiosa, símbolo de “la liberación femenina”.....	79
Fotograma (7) Susi y Alex frente a la vagina dentada.....	79
Fotograma (8) Susi le dice a Gloria que es una desgraciada “lesbiana”.....	84



Fotograma (9) Alex bailando en la fiesta con Gloria, Susi y Mané.....	90
Fotograma (10) Gloria, Susi, Mané y Alex en el ocaso de la fiesta.....	91
Fotograma (11) Las alumnas en el internado.....	104
Fotograma (12) Manuela (interpretando a Vinicio en la obra Quo Vadis) y la señorita Lucila entre el público mirando a Manuela.....	104
Fotograma (13) El suicidio de Manuela.....	106
Fotograma (14) Hanna y Sara Li (Sandra) en la cocina.....	121
Fotograma (15) Sandra Román, seduciendo a Hanna en la sala de su casa.....	124
Fotograma (16) Hanna y Sara Li (Sandra) en la cocina (bis).....	127
Fotograma (17) Sara Li (Sandra) descubriendo el pecho de Hanna.....	127



## Introducción

La sala oscura es el lugar mágico donde confluyen factores psicológicos y ambientales para crear atmósferas de asombro, tensión, risas y ensoñaciones. “La oscuridad misma que rodea al espectador es mucho más vasta de lo que se piensa; la esencia del cine no es la luz, sino un pacto secreto entre luz y oscuridad”, como lo expresa Amos Vogel (2010: 27), y entre esa luz y oscuridad han oscilado las representaciones de *las lesbianas*,<sup>1</sup> un grupo social que ha tenido una conflictiva relación con la cinematografía.

Por ello, decidí sumergirme en una investigación que arrojara luz sobre las representaciones de las *lesbianas* en el cine mexicano y su deseo homoerótico construido a partir de imaginarios sociales y las significaciones que esto puede tener en términos de relaciones de poder.

Durante mi estancia en la licenciatura era una asidua visitante de las muestras internacionales de cine. Por ese entonces, ninguna cinta me había trastocado tanto como *Al caer la noche* (1995) de Patricia Rozema, un filme canadiense donde la trama gira alrededor de una profesora protestante que se enamora de una artista circense. Ver el deseo homoerótico en pantalla grande y con un mensaje esperanzador para las mujeres que aman a otras mujeres fue un aliciente para mí.

---

<sup>1</sup> Es importante aclarar que el término “lesbiana” que aparece entrecomillado lo he designado para la imagen filmica que han construido los cineastas a partir de un pensamiento heterosexual, que ha definido a “las lesbianas” como sujetos “anormales”. En tanto que *las lesbianas*, escrito en cursivas, será la redefinición del concepto que presentaré a raíz de construcciones epistémicas más complejas que responden a otras significaciones, más allá de ser solo una orientación sexual, ya que entre esos significados se busca reivindicar el concepto de *lesbianas* como una postura política que cuestiona el régimen heterosexual. Cabe resaltar que la palabra *lesbiana* está arraigada en el imaginario de la sociedad mexicana para designar a las mujeres que aman a otras mujeres, y es también el que ha utilizado la industria cinematográfica mexicana para construir esas representaciones.

De inmediato quise ver más filmes donde pudiera sentirme reflejada, pero la desilusión llegó pronto: los filmes que en su trama incluían personajes o temáticas que remiten a la atracción homoerótica entre mujeres son poco producidos en la industria cinematográfica internacional, como lo expresa Elena Crimental,<sup>2</sup> cuando refiere que los hombres homosexuales han tenido una mayor representación que el resto del colectivo; es ésta una realidad que la Asociación Gay y Lésbica Estadounidense contra la Difamación (GLAAD, por sus siglas en inglés) ha documentado desde hace años. Comencé entonces a buscar filmes que se hubieran realizado en México porque deseaba tener una afinidad más cercana a las protagonistas de las historias.

Los hallazgos de este tipo de largometrajes corresponden a periodos muy disímolos: los años cincuenta, años setenta y años dos mil principalmente, donde existen distintas representaciones que parten de una expectativa de cada época de realización; asimismo, en esos recorridos filmográficos me percaté de que las mujeres que evidenciaban su deseo por otras mujeres, sobre todo en los años cincuenta y setenta, no sobrevivían al final de la historia; su destino era *la muerte*. Comencé a cuestionar si ese era el camino para las mujeres que se apartan del deseo heterosexual. ¿El deseo de una mujer por otra no debería existir, es un imposible?

En mi búsqueda confirmé lo dicho por Crimental: la representación de *las lesbianas* en la cinematografía mexicana es menor en comparación con la de los homosexuales masculinos.

---

<sup>2</sup> Crimental, Elena (2018). “Tópicos eternos: la representación LGBT + en el cine y la televisión”, <https://www.caninomag.es/topicos-eternos-la-representacion-lgbt-en-el-cine-y-la-television/>, consultado el 02 de febrero de 2019.

Maricruz Castro (2015:13) lo reafirma cuando expresa que “la temática lésbica en el arte parece no formar parte del imaginario nacional, ya que siempre ha quedado rezagada con respecto a la homosexualidad masculina, pues ésta última ha tenido representación en novelas desde los años sesenta y en películas en los años cuarenta”. Ejemplo de ello es la película *La casa del ogro* (1938) donde aparece por primera vez un personaje homosexual.

De hecho, datos más recientes (Wenceslau y Sticco, 2017:81) señalan que solamente el 1.2% de todos los personajes son presentados directamente como gays, lesbianas o bisexuales. De los cuales el 0.63% de los personajes femeninos y 1.49% de los masculinos aparecen como homosexuales.

Con base en lo anterior planteo: ¿cómo se representa el deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano? En tanto que mis preguntas secundarias son las siguientes: ¿cómo se expresa el régimen heterosexual en las representaciones del deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano?, ¿cuál ha sido la trayectoria de la representación del deseo homoerótico entre mujeres a través del cine mexicano? También me interesa indagar si hay diferencias en la “construcción” del personaje de la lesbiana cuando la dirección está a cargo de mujeres.

Propongo entonces como **objetivo central**: identificar y analizar cómo se representa el deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano. En tanto que el objetivo central implica tres **objetivos secundarios**: analizar cómo se expresa el régimen heterosexual en las representaciones del deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano; examinar las trayectorias de la representación del deseo homoerótico entre mujeres a través del cine mexicano. Y finalmente, identificar y analizar las diferencias en la “construcción” del personaje de “la lesbiana” cuando la dirección está a cargo de mujeres.

Sin duda, estas reflexiones me llevaron a revalorar el potencial que ha tenido el cine en distintos ámbitos (político, cultural y social), sus múltiples significaciones como arte, industria, y medio propagandístico.

El cine es también el lugar donde se construyen fantasías y deseos, sin olvidar su papel de “educador sentimental” como diría Carlos Monsiváis (en Millán, 1999: 172) al referirse a una sociedad que devora los mitos que se retratan de la mexicanidad en la pantalla grande. Como dispositivo de la industria cultural<sup>3</sup>, el cine siempre resulta relevante para su interpretación y análisis. En este sentido al ser un espacio de masas, a esa industria (productores, directores, argumentistas, entre otros) le importa recrear, reflejar a su público ya que como medio de comunicación, contribuye a volver masivos los mensajes de los papeles que se asignan a “las lesbianas”. Por eso me interesa saber ¿bajo qué lógicas se producen y representan las sexualidades que no se ajustan al ideal heteronormativo? Al respecto, Teresa De Lauretis (1982) ha señalado que el cine está involucrado directamente en la producción y reproducción de significados, valores e ideologías, tanto en el ámbito social como en el subjetivo, por eso también podemos entenderlo como un trabajo de semiosis.

Es importante centrar el análisis en el cine, ya que constituye un instrumento idóneo para producir y transmitir representaciones de género. De Lauretis (1989:25) refiere que el aparato cinemático es una *tecnología de género*, entendida como “los discursos y mecanismos que tienen el poder para controlar el campo de la significación social y así producir, promover e

---

<sup>3</sup> El aparato cultural, funcionando a través de su reproductibilidad técnica, como aparato educador de la sensibilidad y productor de la subjetividad. La época de la reproductibilidad técnica (Walter Benjamín, citado en Millán, 1999 p.31) señala la preponderancia de la “civilización de la imagen”, el predominio de la cultura visual en el mundo occidental moderno: la fotografía, el cine, la televisión, la radio, etcétera son parte de la industria de masas, cuya tendencia es a la homogeneidad acrítica (Adorno y Horkheimer, citado en Millán, 1999, p. 31).

implementar representaciones de género”. Desde esta perspectiva, el cine es una máquina que construye imágenes y forma parte de las representaciones culturales.

Por su parte, Stuart Hall (2010) desde los Estudios Culturales, expresa que la *representación*, es un proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura.

Tomando como eje la representación, a continuación voy a precisar cómo estará conformado el corpus de análisis filmico, así como los periodos históricos a los que hace referencia.

En primer lugar, las películas fueron seleccionadas de acuerdo con los siguientes criterios: que estuviera presente y explícito el deseo homoerótico entre mujeres; que el argumento no fuese inspirado en alguna biografía; que la representación de la “lesbiana” tuviera un rol protagónico o secundario; finalmente que la fecha límite fuera el año 2006 en cuanto a producción<sup>4</sup>. Dicho corpus está compuesto por cuatro largometrajes que muestran una trayectoria de las representaciones del deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano.

A continuación, mencionaré brevemente los contextos socioculturales que enmarcan los cambios en las representaciones del deseo homoerótico entre mujeres en el cine nacional.

---

<sup>4</sup> Los filmes que retoman las representaciones de las “lesbianas” en el cine mexicano (que no están inspirados en biografías o que no hay referencias “explícitas”) comienzan a producirse en el 2005; se tomó la cinta *Así del precipicio* (2006) porque es un largometraje, a diferencia de la película *Sexo, amor y otras perversiones*, (2005) que son cortometrajes.

Inicio con los años cincuenta del siglo pasado, que se caracterizaron por venir de un contexto de postguerra. En México, las secuelas económicas dieron como resultado una mayor prioridad al desarrollo de la industria y las ciudades. Industrializar el país se convirtió en la gran empresa gubernamental según Aboites (2010); la Ciudad de México era símbolo del esfuerzo modernizador centrado en la urbanización del centro político y administrativo nacional.

En esta época, como expresa Enriqueta Tuñón (2011), las mujeres solo eran importantes por ser madres, esposas abnegadas y morales, cualidades “femeninas” por antonomasia. Por otro lado, con el proceso de urbanización e industrialización hubo una paulatina incorporación de mujeres jóvenes al mercado de trabajo, aunque después lo abandonaran por contraer matrimonio.

En tanto, el ascenso de una clase media comenzaba a notarse en diferentes ámbitos. El cine con temas urbanos (cabareteras, pobres, enmascarados, jóvenes universitarios) reflejaba el cambio que vivía el país o al menos algunas de sus ciudades (Aboites, 2010).

En este contexto se encuentran los primeros referentes de la representación del deseo homoerótico entre mujeres, que las ubican en espacios de encierro (la cárcel y el internado) como lugares de excepción a la norma que “provocan” que existan “las lesbianas”. En dicho entorno tenemos el filme *Muchachas de uniforme*<sup>5</sup> (1950), de Alfredo B. Crevenna, una cinta que se basó en el remake alemán del mismo nombre. Esta producción es una de las primeras en presentar una escena “lésbica” en el cine mexicano.

---

<sup>5</sup> *Mädchen in uniform* (1931), dirigida por Leontine Sagan.



Después de un periodo de silenciamiento de las representaciones de *la lesbiana* en los años sesenta,<sup>6</sup> llega la convulsa década de los setenta, que fue escenario de transformaciones socioculturales a nivel internacional.

En el caso de México, con esta revolución sociocultural replanteó la vida de miles de personas en diferentes ámbitos: dónde vivir (campo o ciudad), en qué trabajar (agricultura, industria o servicios), cómo planificar la familia (cuántos hijos tener), cómo organizarse para defender derechos, participar en la política y qué esperar de la economía. (Rodríguez y González, 2010:699). Los medios masivos de comunicación (radio, cine, televisión y prensa escrita) jugaron un papel importante como vehículos para reflejar los cambios que se estaban suscitando y presentar lo deseable, homogeneizar la cultura.

En este periodo acceden nuevos directores al cine nacional para narrar historias con temáticas distintas<sup>7</sup> con lo que se dejaron atrás géneros cinematográficos como la comedia ranchera o el melodrama sobre la *mujer prostituta*.

Bajo este contexto se produjeron nueve filmes con referentes *lésbicos*, pero en estas representaciones “las lesbianas” son exhibidas como sujetas abyectas (que no responden a la realidad cotidiana), con desequilibrios mentales o presas de posesiones demoníacas (casos sobrenaturales). En este sentido, incluir escenas o temáticas que aludiesen a las relaciones homoeróticas entre mujeres, más que “progresista”, resultaban narrativas estigmatizantes.

---

<sup>6</sup> Hasta ahora solo se ha registrado un filme a finales de los años sesenta: *Las bestias jóvenes* (1969) de José María Fernández Usáin. Cabe señalar que el hallazgo de esta cinta se dio el 26 de mayo de 2020.

<sup>7</sup> A finales de los años sesenta ya había señales de un proceso de renovación en el cine mexicano a través del cine independiente. En 1969 existía un grupo llamado “Cine Independiente” formado por jóvenes directores como Arturo Ripstein, Felipe Cazals, el escritor Pedro F. Miret, y el crítico Tomás Pérez Turrent. (García, 1998:256). En estas nuevas propuestas los jóvenes cineastas mexicanos haciendo eco del movimiento estético-ideológico que se dio en Francia y a casi una década de distancia, motivados por las ideas de André Bazin, los jóvenes cineastas cuestionaron el cine académico y reclamaron una nueva forma de ver, sentir y pensar el arte de las imágenes en movimiento (Sánchez, 1989:85); asimismo, hay que incluir la realización del cine en súper 8 milímetros, que atrajo a jóvenes por sus bajos costos y que no caía en la censura.

Así, por ejemplo, destaca el filme *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1975) de Juan López Moctezuma. Según su realizador, la cinta está “inspirada” en *Justine* del Marqués de Sade. Los críticos elogiaron, años después, la transgresión de su trama anticatólica y los efectos visuales que fueron innovadores para su tiempo.

Por su parte, *Tres mujeres en la hoguera* (1977) de Abel Salazar fue una película censurada por orden de Margarita López Portillo, la entonces directora de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, debido a su “atrevido”<sup>8</sup> argumento para la época. La censura, la llevó a que se reestrenara dos años después de haberse filmado.

Para 1973 la *American Psychological Association* había dejado de considerar a la homosexualidad como un diagnóstico psiquiátrico; no obstante, en la década de los ochenta sólo se han hallado tres películas mexicanas con referentes lésbicos: *Naná*, de Irma Serrano y José Bolaños, *Las 7 cucas* (1981) de Felipe Cazals y *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc, inspirada en la biografía de Frida Kahlo.

Durante la década de los años noventa, teniendo como escenario la entrada de México al Tratado de Libre Comercio en 1994, la rebelión del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y una inesperada devaluación del peso del casi cien por ciento entre otros sucesos, se han registrado hasta ahora sólo dos filmes que hacen referencia al “lesbianismo”: *Ciudad de ciegos* (1991) de Alberto Cortés y *La reina de la noche* (1994) de Arturo Ripstein, basada en la vida de la cantante Lucha Reyes.

Para el año 2000, en el marco de la alternancia política en el poder<sup>9</sup> y con una sociedad cada vez más involucrada en los asuntos políticos y que luchaba por la defensa de los

---

<sup>8</sup> Los desnudos y las escenas de amor entre mujeres, fueron la causa de que calificaran la cinta como tal.

<sup>9</sup> Durante la mayor parte del siglo XX un solo partido, el Revolucionario Institucional, tuvo en su poder la Presidencia de la República en México. El 2 de julio de 2000, el Partido Acción Nacional obtuvo el triunfo en las elecciones presidenciales, con esto se dio, después de 70 años, la alternancia política.

derechos humanos de las mujeres, de las (os) indígenas, de las (os) homosexuales, este periodo vio surgir nuevamente a una generación de cineastas<sup>10</sup> interesados (as) en lo cotidiano y también en desarrollar estilos propios que, eventualmente, logró conectar con las grandes audiencias (*Icónica*, 2016). En este ambiente resurge la representación de "la lesbiana" en el cine mexicano, pero con cambios pues "la lesbiana" deja de ser *patologizada* y su vida ya no tienen un final trágico.

Para ilustrar lo anterior, está la película *Así del precipicio* (2006) de Teresa Suárez, que tiene como subtrama la relación de una chica judía con una mujer mayor de clase alta. En este largometraje, las escenas homoeróticas femeninas se presentan como el atractivo para el público heterosexual masculino, según Castro Ricalde (2015).

Cabe resaltar que de los cuatro largometrajes mencionados anteriormente, tres han sido realizados por hombres. Podría suponerse que las historias que se narran en la pantalla grande, responden a un orden que representa a "la lesbiana" desde imaginarios masculinos.

Estas representaciones de "la lesbiana" en el cine mexicano, no pretenden ser una genealogía, sino una respuesta a la búsqueda particular que me ha llevado a identificar los primeros referentes que la cultura patriarcal enuncia como representaciones de "la lesbiana".

En este punto, quiero enfatizar que *la lesbiana* será un concepto que estará en constante tensión y retroalimentación a lo largo de esta investigación.

---

<sup>10</sup> Entre ellos Alejandro González Iñárritu, Julián Hernández, Carlos Reygadas, Carlos Carrera.

Para puntualizar qué es una *lesbiana*<sup>11</sup> se retomará el concepto de Adrienne Rich (2017) “existencia lesbiana”, como una forma de rechazar un modo de vida obligado, impuesto por el patriarcado. De igual forma se incluirán conceptos de Teresa de Lauretis (1984), (1989); Monique Wittig (2016); Cheryl Clarke (1988) y Andrea Franulic (2018).

Retomando el objetivo central de esta investigación, cómo se representa el deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano, es fundamental hablar acerca del deseo, por eso pregunto ¿el deseo puede ser representado? Si la respuesta es sí, ¿cómo se constituye el deseo homoerótico en la imagen fílmica? Frente a estos planteamientos, teóricas como Mary Ann Doane (1982) han sugerido la idea de *la mujer* como *enigma* que propuso Freud, y que la convierte en la *imagen* por excelencia, en objeto del deseo (masculino).

Al respecto, Teresa De Lauretis (1984:27) expresa que “la mujer es la base misma de la representación, objeto y soporte de un deseo que íntimamente ligado al poder y a la creatividad, es la fuerza impulsora de la cultura y la historia”. En el discurso patriarcal, el deseo así como el placer, son características atribuidas a *los hombres*; bajo esta lógica, el deseo de las mujeres queda entonces en el callejón sin salida de la censura y su adecuación al deseo masculino.

---

<sup>11</sup> La Real Academia de la Lengua Española, menciona de lesbiana, por alusión, a Safo poeta que vivía en la isla Lesbos, al lado de otras mujeres. Refiere que una lesbiana es una mujer homosexual. Asimismo, este significado es el que se encuentra anclado en el imaginario colectivo. Pero el término es más complejo, ya que al ser reivindicada desde el lesbofeminismo, que es la base teórica desde donde posiciono mi investigación, revela relaciones de poder.

Según los parámetros androcéntricos, las mujeres deben ser siempre deseadas, no deseantes, y si desean, ese deseo debe estar orientado hacia los hombres únicamente, así lo refiere Elvira Burgos (2009) cuando afirma que ser mujer en nuestra cultura implica adoptar las marcas de la “feminidad” y orientar nuestro deseo hacia los varones, porque las normas y los referentes culturales nos llevan a esa dirección.

Desde este campo de acción limitado para las mujeres, se puede afirmar entonces que el deseo homoerótico femenino, se convierte en una subversión al sistema patriarcal. Luce Irigaray (1975) menciona que lo femenino carece de lugar si no es dentro de modelos y leyes emanados de los sujetos masculinos. Esto significa que no existen dos sexos sino uno solo; desde esta perspectiva el deseo femenino por otra mujer no está considerado.

Si el deseo dentro del régimen heterosexual ha sido censurado para las mujeres, ¿qué ocurre cuando aparece representado en el cine, y en particular cuando refiere al deseo homoerótico entre mujeres? Esta interrogante es parte del interés por conocer cómo se ha construido la imagen de *las lesbianas*, en la narrativa cinematográfica en México.

Para conceptualizar el deseo entre mujeres y poder analizar su representación en el cine, me parece relevante dilucidar las definiciones que versan sobre el *deseo lesbiano* (Wittig, 2016; De Lauretis, 1995) y el *deseo homoerótico* (Bradbury-Rance, 2019); estas reflexiones se explicarán más adelante, con el propósito de clarificar las construcciones epistémicas de la sexualidad lésbica a partir de su deseo.

En relación con las teorías que me han permitido reflexionar sobre las representaciones de las mujeres en el cine, específicamente a *las lesbianas*, es imperativo señalar las *teorías feministas del cine*, que han sido la plataforma teórica idónea para esta investigación. Laura Mulvey (1975), Molly Haskell (1975), Ann Kaplan (1983) y Giulia Colaizzi (1995), entre otras serán referentes para hablar sobre dichas representaciones.

De igual forma, las aportaciones de Christian Metz desde la semiótica (Bernardez, et al. 2008) se encargó de definir lo cinematográfico (aquello que sólo puede aparecer en el cine) y el lenguaje cinematográfico (el conjunto de códigos que se activan para construir un film).

Roland Barthes también es relevante para la teoría cinematográfica, ya que reveló que vivimos en un mundo formado por una serie de sistemas de significado “de los que el lenguaje no es más que uno”, aunque sea el dominante (Kaplan, 1983).

Al mismo tiempo, la *teoría lésbica* ha sido otro referente primordial para señalar el régimen heterosexual, que valida los deseos y las vivencias basadas en la heteronormatividad, donde se define qué puede ser visto, vivido o expresado socialmente.

Al respecto, Wittig (2016) expresó que la heterosexualidad es un régimen político basado en los preceptos de sumisión y apropiación (por parte de los hombres hacia las mujeres); este régimen que impone el pensamiento patriarcal, establece el deber ser de las mujeres y los hombres en sus prácticas sociales, pero son las mujeres las que son controladas en todas sus prácticas sexual, social, política, etcétera. Esa subordinación es el origen de las relaciones que organizan y producen el sexo y el género en las sociedades contemporáneas a partir del sistema sexo-género (Rubin, 1996:44)<sup>12</sup>.

Por su parte, Adrienne Rich (1980) critica a la heterosexualidad como institución; refiere cómo se ejerce el poder sobre las mujeres y expresa: “han convencido a las mujeres de que el matrimonio y la orientación sexual hacia los hombres son componentes inevitables en sus vidas” (Rich,1980:15).

---

<sup>12</sup> Gayle Rubin, define el sistema sexo-género como el conjunto de disposiciones o dispositivos por el cual una sociedad determinada transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, es decir, en cultura, en el cual se satisfacen las necesidades humanas así transformadas.

Las sexualidades que escapan de la heterosexualidad están condenadas a las periferias, a la abyección. La homosexualidad masculina es vista como una amenaza al orden heterosexista, mas no para el patriarcado. Por el contrario, que las mujeres puedan sentir placer sin los hombres y organicen sus vidas alrededor de ellas mismas amenaza, no al orden heterosexista sino, al sistema patriarcal como lo expresa Beatriz Gimeno (2008:79).

Estos análisis lesbofeministas sobre el cine y las mujeres han sido piedra angular para este trabajo, porque pusieron en tela de juicio la representación cinematográfica del orden dominante que estructura los modos de ver como menciona John Berger (2010).

Por su parte, Gimeno (2013:81) ha expresado que la ideología política que construye la representación de *las lesbianas* no es otra cosa que heterosexismo y misoginia, la representación de la lesbiana que sirve a esta ideología tiene que ser fuertemente negativa.

*La lesbiana* rompe con el orden hegemónico, porque es una mujer que desea, y las mujeres que desean son “malas”; por esa razón es que en la historia de la cinematografía mexicana, las representaciones del deseo homoerótico entre mujeres ha fluctuado entre lo patológico, lo monstruoso y lo “perverso”.

En México ha habido muy pocos trabajos académicos que hagan referencia a las *lesbianas* en el cine, cabe mencionar por ejemplo a “Lesbians made in Mexico: sexual diversity and transnational fluxes” (2015) de Maricruz Castro Ricalde; “*Intimacy*; lesbian desire and representation in contemporary Mexican film: *Así del precipicio*” (2014) de Rosa Blanco-Cano y “La invisibilidad de la narrativa en el cine mexicano” (2016) de Sugeily Vilchis.

Con respecto a mi camino teórico metodológico, retomo la propuesta de Bárbara Biglia (2014:32), en la que sostiene:

... apostar porque las colectividades minorizadas sean protagonistas en la producción de conocimiento, (...) ya que “los varones erigiéndose en modelo han representado a las mujeres sin ni siquiera pedir su permiso. Además las feministas “negras” y lesbianas han denunciado que mientras los académicos blancos tienen derechos a elaborar teorías acerca de todos y todas, los grupos oprimidos tienen que luchar para que sus conocimientos adquieran el reconocimiento de teorías.

La crítica feminista a la representatividad ha sido relevante como señala Biglia; por ello, esta investigación propone otra lectura a los productos culturales (los filmes que se analizarán en este caso) producidos en su mayoría por quienes dominan la industria filmica: los hombres.

Desde la postura lesbofeminista, cuestiono las representaciones que se han hecho de “la lesbiana” en la pantalla grande, porque es relevante deconstruir las representaciones que nos han asignado para significarnos dentro de la cultura patriarcal y esencializada.

Para el tratamiento de los largometrajes aplicaré el análisis semiótico, principalmente la narratología<sup>13</sup> que permite llevar a cabo el análisis de representaciones, imaginario social, y estereotipos.

Con base en lo anterior, para el análisis del texto filmico he optado por la *descomposición del espesor o estratificación*<sup>14</sup>, que es la identificación de elementos homogéneos formada por elementos *estilísticos* (el conjunto de ciertos tonos de la iluminación o de ciertos movimientos de cámara), *temáticos* (las diversas apariciones de un determinado lugar, la reiterada aparición de una cierta situación), *narrativos* (la repetición de una acción de la protagonista o de una acción del antagonista); los *modos de filmación* (el encuadre<sup>15</sup>, los

---

<sup>13</sup> Análisis propuesto por Juan Carlos Alfeo en: Análisis narratológico y sociedad representada: los personajes LGBT en el cine, 2011.

<sup>14</sup> Análisis propuesto por Francesco Casetti y Federico di Chio en *Cómo analizar un film* (1991:36-119).

<sup>15</sup> El encuadre es la acción de colocar la cámara en la posición precisa, según una perspectiva y una composición concreta, para seleccionar de todo el escenario la parte que va a aparecer en la pantalla.



planos<sup>16</sup>, y los grados de angulación<sup>17</sup>) son esenciales cuando se filma un objeto (o personaje), porque se decide desde qué punto mirarlo y hacerlo mirar (desde abajo, de frente, de lejos, etcétera); estas elecciones añaden significados al objeto encuadrado, definen forma, defectos y poder.

Dado que también se examinarán los personajes “lésbicos” en el cine nacional, deseo identificar sus particularidades, ya que a partir de su lectura es como analizaré la información en el ámbito discursivo (es decir, a través de la caracterización directa del personaje obtendré información proporcionada por el propio personaje, como es la representación de la apariencia, perfil socioeconómico, relación con el entorno social, etcétera); en este sentido, será solamente el estudio de los personajes lésbicos en roles protagónicos o secundarios.

Por lo que se refiere al trabajo de campo, para esta investigación se realizó una revisión documental en la Hemeroteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional para obtener las notas periodísticas con respecto a los años en que se exhibieron las películas que integran el corpus filmico.

De igual forma se revisó el Archivo Lésbico Feminista, para recabar información sobre el contexto de los años setenta; al mismo tiempo se mantuvieron entrevistas de manera informal con Yan María Castro (lesbiana feminista, pionera del Movimiento lésbico, en México) para conocer más a fondo cómo era la vida cultural de las lesbianas en la década de los setenta.

---

<sup>16</sup> El plano es el lugar que ocupa un personaje o un objeto dentro del decorado con relación a la cámara. Ejemplo de ello es un PP (primer plano, encuadre sobre el rostro, con el contorno del cuello).

<sup>17</sup> El grado de angulación de la cámara determina una serie de connotaciones, por ejemplo encuadrar desde abajo contribuye a poner de relieve la majestuosidad de un personaje.

A continuación, mencionaré cómo estará integrada esta investigación. El primer capítulo estará conformado por la exploración biblio-hemerográfica de textos para la cimentación del estado del arte, relacionado con las representaciones de la lesbiana en el cine mundial (la mirada masculina); el segundo capítulo estará focalizado en los referentes teóricos constituidos por los conceptos y categorías de análisis que nutrieron y fortalecieron la investigación, tales como: representación, lesbiana, régimen heterosexual y deseo; el tercer capítulo estará destinado para la representación del deseo homoerótico en el cine mexicano en los años setenta, ejemplificado en las cintas: *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1975) y *Tres mujeres en la hoguera* (1977). Mientras que el cuarto capítulo, será para el *continuum* en la representación del deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano, a través de los largometrajes *Muchachas de uniforme* (1951) y *Así del precipicio* (2006). Este continuum hace referencia a los tópicos que los (as) cineastas, han reproducido en las representaciones del deseo homoerótico en el cine mexicano, tanto en años posteriores como los que antecedieron a los años setenta. Con base en lo anterior, se hará un contraste entre los personajes lésbicos en los distintos periodos.

Para el cierre de cada capítulo, he optado por el término *disolvencia* aludiendo al lenguaje cinematográfico, que hace referencia al final de un episodio para pasar a otro. En este caso, señala el final de un capítulo e inicio de otro. Por último, presentaré mis conclusiones.

## **Capítulo I**

### **Ellos miran, ellas actúan**

En este primer capítulo, se presenta una reflexión en torno a quiénes, cómo y desde dónde han estudiado la representación de “la lesbiana” en la industria cinematográfica. A partir de ello, se busca obtener un panorama más amplio para conocer las construcciones epistémicas, teóricas y metodológicas que han sido utilizadas para analizar las representaciones de “la lesbiana” en el cine, en el ámbito internacional, para posteriormente establecernos en el contexto mexicano.

En este punto se aclara los criterios elegidos para integrar este corpus: por la relevancia de sus aportes, que aludieran mayormente, a la representación lésbica en filmes y que hayan hecho referencia a alguno de los largometrajes propuestos para ser analizados.

#### **1.1 Perspectivas teóricas en torno a los estudios sobre la representación de las lesbianas en la cinematografía**

Los estudios que abordan el tema de las representaciones de “la lesbiana” en el cine, lo han hecho desde distintas disciplinas; en algunos casos, con más de un enfoque para desarrollar sus propuestas.

La sociología ha sido el campo que ha ofrecido más investigaciones sobre nuestro objeto de estudio (Dyer 1982; Pelayo 2011; Sheldon 1982; Careaga 1981). Richard Dyer (1982) ha abordado los estereotipos iconográficos (a través de signos visuales y auditivos expresan lo homosexual) y los estereotipos estructurales (mediante la función de los personajes dentro de la trama), asociados a la homosexualidad tanto femenina como masculina, a partir de las imágenes que aparecen en los medios de comunicación. Su meta es “la definición de estereotipos y sus posibles alternativas” (Dyer, 1982: 70). Asimismo, refiere que la

comunidad homosexual debe impugnar el intento por parte de la sociedad heterosexual de definir los estereotipos por *debajo de un ideal heterosexual*. Para ello se apoya en la teoría sociológica y en una metodología basada en la narrativa del análisis cinematográfico (específicamente el análisis de personajes).

En los estereotipos estructurales para las lesbianas, Dyer (1982) cita como ejemplo el filme francés *Les biches (Las ciervas)* (1968), donde señala que la estructura de las relaciones lésbicas, tal como el cine las presenta, recrea la desigualdad social de personas heterosexuales, dentro del mundo homosexual; motivo por el cual, los directores enfatizan cuestiones como la edad y la clase; es decir, una de las mujeres es siempre de mayor edad y rica con respecto a la otra, que generalmente es más joven. Sus aportaciones son considerados pioneros en los estudios sobre cine y homosexualidad.

Por su parte, Gabriel Careaga (1981) enfatiza el erotismo y la violencia en los filmes del cine dominante, para evidenciar determinados estereotipos en los que se ha encasillado a “la lesbiana” en la cinematografía, como la *lesbiana neurótica*. Careaga menciona que el *lesbianismo* aparece como relación sadomasoquista, “un juego grotesco y degradante” (1981:114) ejemplo de ello es la cinta *The Killing of Sister George (El asesinato de la hermana George)*; para este autor, el filme *Les Biches (Las ciervas)* (1968) muestra al lesbianismo como relaciones eróticas que se viven en medio del conflicto y la neurosis. A raíz de sus análisis sociológicos, Careaga deja en evidencia la patologización de “la lesbiana” en el cine mundial, dejando de lado la crítica a la filmografía nacional.

Mientras tanto, Irene Pelayo (2011), una de las autoras contemporáneas que se ha enfocado en la representación de las lesbianas en el cine español, ha planteado nuevos

modelos de representación<sup>18</sup> para este colectivo en la narrativa fílmica. Sus análisis señalan que debido al desconocimiento e invisibilidad sobre *el lesbianismo*, la información nos llega filtrada por estereotipos. Éstos a su vez, son estudiados por la autora en la cinematografía española y los examina en contraposición con los estereotipos definidos por Caroline Sheldon (1982), que son la lesbiana *virago*, la lesbiana *sofisticada* y la lesbiana *neurótica*.

Pelayo señala como ámbito relevante en el estudio de las representaciones de “las lesbianas”, los espacios donde se han producido los relatos en los que aparecen los personajes lésbicos: el internado, el convento, y la prisión. Lugares que también aparecerán como escenario, en las representaciones de la lesbiana en el cine mexicano como se verá más adelante. Otro tema que aborda son las referencias extradiscursivas literarias que vinculan a “la lesbiana” con otras temáticas, como el vampirismo, uno de los estereotipos más reproducidos en el cine. Los modelos de representación son —hasta ahora— una propuesta metodológica idónea para analizar los personajes lésbicos en la cinematografía.

Por otro lado, desde la narratología, Juan Carlos Alfeo (2011) e Iván Gómez (2017) explican la construcción de personajes homosexuales y lésbicos, y subrayan el poder que tienen los estereotipos al momento de obtener información directa e inmediata sobre una persona.

Alfeo (2011) expresa que la narratología combinada con otras herramientas de análisis permite el estudio de las representaciones que se encuentran ancladas al imaginario colectivo,

---

<sup>18</sup> *Modalidad erótica*, (el filme presenta secuencias de desnudez y erotismo lésbico para satisfacer la mirada heterosexual masculina) 2. *Modalidad reivindicativa* (el lesbianismo se convierte en una elección propia), 3. *Modalidad desfocalizada*, (la exclusividad del lesbianismo se sigue alternando con comportamientos heterosexuales) 4. *Modalidad integrada* (el lesbianismo se presenta sin sentimientos de culpa, sin conflictos de identidad).

donde el cine y la televisión son entornos excepcionales para el análisis del imaginario social. Sus estudios los apoya con los textos de Richard Dyer (1982) y otros autores como Casetti y di Chio (1991); argumentos bien respaldados para hablar de la homosexualidad y el análisis de personajes LGBT.

Por su parte, Iván Gómez retoma el análisis narratológico que presenta Juan Carlos Alfeo (2011) para examinar lo que él denomina *sujeto lésbico*; a partir del cual hace una crítica a las representaciones de las lesbianas en el cine español. Gómez elige los filmes *Costa Brava* (1995) y *Sévigne* (2004) de la directora Marta Baelletbó-Coll, como un modelo positivo que escapa a las representaciones clásicas de “centrar la vivencia lesbiana en el sexo entre mujeres” (Gómez, 2017: 36). Sus aportaciones son relevantes porque, enfatiza la invisibilidad, doble discriminación y cosificación del que son objetos las lesbianas.

Con respecto a la *teoría queer*, Ruby Rich (2013) hace una fuerte crítica a las imágenes violentas que el cine dominante volvió a crear sobre los personajes lésbicos en los años noventa, donde además señala el cambio narrativo diegético que tuvo la lesbiana, donde pasa de ser asesinada, a convertirse en la “asesina letal”. Rich apunta que el género de la lesbiana letal tuvo su auge a partir de 1994, cuando se estrenaron tres filmes: *Heavenly Creatures* (*Criaturas celestiales*), *Fun y Sister, my sister*; de las cuales la más conocida fue la primera. La autora destaca que la violencia ha estado asociada al *lesbianismo*; ya que por un lado, la clásica tendencia del personaje lésbico era morir o destruirse mutuamente junto con su pareja; la creación del personaje de lesbiana letal transformó a “las lesbianas” en asesinas.

En tanto, Rosa María Sánchez (2017), a través del análisis narrativo cinematográfico y la *teoría queer*, realiza un recuento histórico sobre la homosexualidad (femenina y masculina) en la historia cinematográfica, además de recalcar que la imagen de la lesbiana en la pantalla

grande sigue construyéndose a partir del tabú que aún pesa sobre este colectivo. Entre otros temas que aborda Sánchez, menciona que las imágenes más criticadas son las representadas por los estereotipos de la mujer ruda (*butch*) y la afeminada (*femme*). Su crítica está enfocada en la escasa visibilidad que tienen las lesbianas en el cine, en comparación con la homosexualidad masculina.

Desde el pensamiento *lesbio-feminista*<sup>19</sup>, Caroline Sheldon (1982) examina una serie de filmes hechos por lesbianas contrastándolos con las producciones de los varones; en estos análisis, la autora destaca las diferencias discursivas y argumentativas entre las cintas producidas por mujeres y las producidas por varones. Subraya que la libertad de las mujeres que accedieron al cine experimental fue una herramienta eficaz para narrar desde la subjetividad femenina, creando discursos alternativos al lenguaje cinematográfico falocéntrico que en ese momento dominaba toda la industria cinematográfica.

Sheldon refiere la problemática de las escenas lésbicas como práctica reiterada en el cine pornográfico; por otro lado, destaca la importancia del cine de vanguardia para lesbianas y feministas, así como los estereotipos lésbicos que ella ubica en los medios de comunicación en los años setenta.

En el caso de México, Rosana Blanco-Cano, desde los estudios culturales y de género, plantea en el texto “Intimacy, Lesbian Desire and Representation in Contemporary Mexican film: Así del precipicio” (2016), los límites y contradicciones de las representaciones de la lesbiana en nuestro país, basándose en el largometraje *Así del precipicio* producido en 2006, en un contexto contemporáneo y “moderno”. Su crítica se centra en el lesbianismo que aparece en contextos de la clase alta, donde problematiza con los discursos de

---

<sup>19</sup> Término así definido por la propia autora.

modernidad en un país como México. Además, enfatiza el hecho de que el “cine ha trabajado para producir y controlar el cuerpo femenino y su sexualidad femenina” (Blanco-Cano, 2106:3). (Traducción propia)

Un caso similar es la propuesta de Maricruz Castro Ricalde, en “Lesbian made in Mexico: sexual diversity and Transnational Fluxes” (2015), donde también examina el filme *Así del precipicio* (2006) y la cinta *Todo incluido* (2008). En este texto, la autora expresa que las lesbianas en el cine mexicano han sido invisibles, “caso contrario a los contingentes de hombres afeminados y travestis que llenaron la pantalla entre los años setenta y ochenta” (Castro, 2015:2), sus observaciones se concentran en uno de los aspectos de la representación de “la lesbiana” en el cine mexicano: la de la clase privilegiada.

Otro texto publicado por Maricruz Castro desde una perspectiva *queer*, es “El cine contemporáneo y la teoría queer” (2005), donde refiere cómo el lesbianismo es un tema que ha sido insuficientemente abordado por los estudios de género; entre sus afirmaciones, declara la importancia de introducir nuevas teorías dentro del feminismo para abordar historias cinematográficas que escapan de la lógica binaria. Yo añadiría que además de plantear nuevas líneas teóricas, es necesario continuar analizando la representación de la lesbiana desde diversos enfoques, como lo sugiere Sugeily Vilchis en su texto “La invisibilidad de la narrativa lésbica en el cine mexicano” (2016). En él, la autora revela la producción de los filmes lésbicos en el cine mexicano, así como la modalidad de representación filmica. Al igual que otras autoras, Vilchis menciona lo significativo de visibilizar un tema que ha sido menospreciado por los medios masivos de comunicación: el *lesbianismo*.



La importancia del texto de Vilchis, reside en su arduo trabajo para sacar a la luz los filmes que hacen referencia a “las lesbianas” en el cine mexicano y que han sido invisibilizados por los críticos más reconocidos en el ámbito cinematográfico nacional.

Yolanda Mercader (2008) con una mirada sociológica, en su artículo “The L Word en el cine. Análisis de su representación”, realiza un breve recuento histórico de las lesbianas en el cine a nivel mundial. Posteriormente cita algunas películas mexicanas de los años setenta y reitera lo que han dicho la gran mayoría de las autoras (es): que las imágenes y representaciones sobre “la lesbiana” están hechas bajo los mismos tópicos: son exhibidas como degeneradas, locas o enfermas. Su análisis sobre las lesbianas en el cine mexicano de los años setenta ha sido uno de los primeros referentes teóricos encontrados hasta ahora.

Por otro lado, con una lente absolutamente cinematográfica, Emilio García Riera (1998:269) en su obra *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, menciona el largometraje *El deseo en otoño* (1972) donde alcanza a visualizar “amagos de lesbianismo”, pero en ninguna otra cinta de los años setenta vuelve a hacer mención acerca de la representación lésbica.

Por su parte, Jorge Ayala Blanco en *La condición del cine mexicano* (1986) sólo nombra —también— una única cinta que para él representa el “lesbianismo” en el filme *Juego de mentiras* (1967).

Rafael Aviña (2010) en su libro *Filmoteca UNAM 50 años*, narra la historia de *Muchachas de uniforme* (1951) la primera película con referentes lésbicos en el cine mexicano, que en realidad es un *remake*, como ya se ha mencionado anteriormente.

Para finalizar este apartado, debo mencionar el segmento televisivo que conduce Rafael Aviña para el programa de TV UNAM, donde presentó la película *Muchachas de uniforme*, acompañado de Hortensia Moreno.

Durante ese diálogo, ambos especialistas coincidieron en que era una cinta excepcional por la época en que fue filmada y la manera sutil en que fue retratado el tema de la *homosexualidad femenina*.

Avanzando en nuestro razonamiento, nombraré algunos de los debates más recurrentes en torno a la representación de la lesbiana en el cine: las escenas sexuales lésbicas construidas por y para el heterosexual masculino, los estereotipos lésbicos y la doble opresión.

## **1.2 Las sexualidades lésbicas vistas por la mirada masculina**

En este apartado se presentan las construcciones que el cine dominante ha producido y reproducido a través del imaginario masculino para significar a “la lesbiana”. Está constituido por dos ejes que han sido imprescindibles para el estudio de las representaciones de las lesbianas en el cine internacional: las escenas sexuales lésbicas y los estereotipos de “la lesbiana”.

### **1.2.1 Las escenas sexuales lésbicas construidas por y para el heterosexual masculino**

Este debate ha sido uno de los más polémicos en la industria cinematográfica. Ya que muestra las relaciones de poder de una industria que históricamente ha estado dominada por hombres; un espacio donde la cultura patriarcal ha encontrado un terreno fértil para construir representaciones y que vuelve objeto el cuerpo de cualquier mujer.

Al respecto, Maricruz Castro (2017) señala como referentes dos largometrajes mexicanos del año 2000, donde las escenas de seducción y galanteo son organizadas alrededor de un

deseo masculino y heterosexual, praxis que ha sido extendida y naturalizada por la cultura patriarcal. En esa misma línea, Rosa María Sánchez (2019) relata que a menudo la homosexualidad femenina es un pretexto para satisfacer los deseos de hombres heterosexuales y es tratada como una fantasía masculina, un privilegio que los varones conservan desde hace varias décadas.

Por su parte Iván Gómez (2017) confirma este discurso cuando menciona que las mujeres lesbianas han estado condicionadas por la manipulación patriarcal que se hace de su deseo, bien para convertirlo en objeto consumible, o bien para asociarlo a la depravación o pecado y, añadiría un elemento más: dentro de la lógica capitalista. Mientras los gays se han convertido en sujetos de consumo, las lesbianas se han convertido en objetos de consumo (Gimeno, 2008:93); es decir, mientras los homosexuales gozan del privilegio que les confiere el género, a las lesbianas se le sigue objetivando en función de su cuerpo. Aquí es relevante resaltar dos cuestiones: primero, que estos análisis se presentan en contextos contemporáneos, y segundo en dos ámbitos distintos (México y España respectivamente); estas evidencias confirman, cómo el régimen heterosexual sigue reproduciendo prácticamente los mismos esquemas para privilegiar su mirada y continuar apropiándose de los cuerpos de las mujeres.

Cabe recordar que desde los años setenta, Caroline Sheldon<sup>20</sup> (1982) afirmaba cómo el sistema patriarcal se apropiaba de la sexualidad lésbica al hacer de ésta un lugar común en la pornografía, y expresaba cómo los varones definían la sexualidad lésbica “(...). En cuanto mujeres, deberían estar disponibles para los hombres, aunque hagan el amor con otras mujeres” (Sheldon, 1982:34). Apropiarse de los cuerpos de las lesbianas simbólicamente, a

---

<sup>20</sup> La publicación original de su texto fue en 1977 y en idioma inglés. “Lesbians and Film: Some Thoughts”

través de lo que se plasma en la pantalla grande ha sido un lugar común para los cineastas prácticamente de cualquier latitud. Así por ejemplo tenemos los filmes *Emmanuelle* (1974), de Estados Unidos y *Me siento extraña* (1977) de España entre muchas otros.

### **1.2.2. Modelos estereotipados de representación de las lesbianas en el cine**

Para Juan Carlos Alfeo (2011) los estereotipos representacionales del cine siguen siendo la fuente principal de información para quienes no tienen la oportunidad de obtener un conocimiento directo e inmediato. De igual manera, expresa que el estereotipo es una herramienta comunicativa, una convención establecida culturalmente donde se dan por conocidos una serie de características mínimas sobre un aspecto de la realidad. En tanto Mercader (2004:7) menciona que los estereotipos nos ayudan a entender el mundo, nos abren las puertas a personas, lugares y ambientes que no conocemos. Constituyen “moldes” en los cuales podemos acomodar ideas. Esta aseveración puede ser leída con una doble interpretación, porque es verdad que a partir de los estereotipos obtenemos información de manera inmediata, pero también se debe reconocer que nuestras percepciones están basadas en prejuicios, que nos pueden hacer ver información limitada y distorsionada. Pensemos que el estereotipo es una herramienta comunicacional y como tal, el estereotipo no puede ser positivo o negativo por sí mismo, sino por los juicios previos con respecto a la categoría que representa.

A partir de un corpus de películas europeas y estadounidenses Caroline Sheldon, (1982) explica y ejemplifica los estereotipos creados para los personajes lésbicos en la pantalla grande, utilizados por los medios de comunicación de masas: la *lesbiana virago*, (la mujer fuerte, generalmente obrera), la *lesbiana sofisticada* (regularmente una mujer mayor, adinerada, y que ha triunfado en el mundo de los hombres) y la *lesbiana neurótica* (generalmente la lesbiana oculta);

por su parte, Yolanda Mercader<sup>21</sup> (2007:9) realiza una clasificación de personajeslésbicos — también en películas europeas y estadounidenses— “a partir de su comportamiento y visualización”, sin retomar los estereotipos creados por Sheldon. En contraste, Irene Pelayo (2011) con su serie de modalidades de representación, propone una alternativa que enmarca las acciones de los personajeslésbicos en el cine español.

Caroline Sheldon (1982) es una de las teóricas que presenta un análisis aplicable en diferentes contextos a partir de los años setenta; además de que persiste la imagen de la lesbiana que es construida por los medios masivos y está dirigida de forma casi exclusiva al público heterosexual masculino. Actualmente, considero que la propuesta de Irene Pelayo (2011) es uno de los trabajos que ofrece un análisis más elaborado a partir de los estereotipos que identificó Caroline Sheldon, porque traslada éstos últimos a diferentes contextos sociales y los enriquece con características muy específicas, observables en los personajes que encarnan las lesbianas en el cine español en distintos periodos; de esa forma los agrupar en modalidades de representación.

Por otro lado, hay un estereotipo que Sheldon deja de lado: la figura de *la lesbiana vampira*, a pesar de que es uno de los estereotipos más representados en la década de los setenta. Aun así, sus estereotipos para la lesbiana en los medios de comunicación continúan vigentes hoy día y siguen siendo reproducidos.

---

<sup>21</sup> Esta autora clasifica a los personajeslésbicos de la siguiente manera: *La lesbiana como masculinización de la mujer* (la lesbiana andrógina), que se presenta con cabello corto y “comportamientos varoniles”. Según la autora esta representaciónlésbica presenta a mujeres con confusión sobre su orientación sexual y tratan de alcanzar el “estereotipo de mujer heterosexual; *la lesbiana inexistente* [sic], se apoya en la teoría de la orientación sexual de la persona, como resultado de su crianza o cultura. *La lesbiana erótica* (la que seduce a hombres y mujeres por igual), exhibiendo la “sensualidad femenina”; *la lesbiana por exclusión*, manifiesta como causa de la homosexualidad femenina, la ausencia de una “experiencia sexual con un hombre”; *el lesbianismo sutil*, [sic] se refiere a “algunas imágeneslésbicas que guardan “cierto decoro” “para no asustar al público”; *el lesbianismo por solidaridad* [sic], las lesbianas que sufren problemas personales y se refugian con otra mujer, confundiendo la amistad y el deseo erótico; y finalmente *la lesbiana asumida*

Los significados producidos desde el cine son vastos, de hecho, uno de los estereotipos que comparten mujeres heterosexuales y lesbianas es la figura de la vampira, donde ésta invade los relatos y poemas del romanticismo europeo y representa la seducción de la oscuridad y del mal (Eetesamm, 2014). La *femme fatale* vampírica reúne en sí, las principales características del mito de la mujer peligrosa para el hombre (Zermeño, 2015; Cabrera, 2017, Mercader, 2006).

Alberto Mira (2008) menciona que a partir del filme *Nosferatu* (1922) de Murnau, se inaugura una tradición que asocia el vampirismo a la perversión sexual, “que tendrá una veta especialmente rica en representaciones del lesbianismo en los años sesenta, donde desde los años treinta la figura oscura, deseante y malévola comenzó a cobrar vida en cintas como *La hija de Drácula* (1934)” (Mira, 2008:244); esta imagen va a persistir en la historia del cine, y llegaría a popularizarse tanto en Europa como en el continente americano.

Para Mercader (2007) no sólo hay imágenes erotizadas en la lesbiana vampiras, sino que también va implícita la maldad; desde sus perspectivas sociológicas, ambos autores comparten la visión del erotismo como práctica recurrente para este tipo de largometrajes. Ambos autores coinciden en que relacionar lesbianas y vampirismo asocia a las lesbianas a lo monstruoso, por un lado, pero por otro se aprovecha el “erotismo” de las escenas representadas para el deleite del público masculino.

Ejemplo de lo anterior es el filme *El Ansia* (1983) una producción muy recordada precisamente por la “escena lésbica” entre sus protagonistas: Susan Sarandon y Catherine Deneuve, personificando una doble representación: vampira lesbiana y una sexualidad (erotizada) construida para el consumo del público heterosexual masculino.

Para Ruby Rich (2013) los cineastas en la década de los años noventa, eliminan el romanticismo de las parejas lesbianas vampiras, para inscribirlas dentro del género de la *lesbiana letal* —pese al contexto de esos años en que la Organización Mundial de la Salud (OMS) en 1990 eliminó la homosexualidad como enfermedad mental o trastorno de la conducta—; es decir, el discurso cinematográfico patriarcal, deja de patologizar a las lesbianas solo para exhibirlas como asesinas.

Otros estereotipos reproducidos por los directores son las representaciones *butch y femme*; donde Irene Pelayo destaca que la palabra “*Butch* tiende a notar masculinidad, o llamada también “camionera”; por su parte el término *femme*, sirve para designar a las lesbianas de aspecto externo muy femenino” (Pelayo, 2011:20); por su parte, Rosa María Sánchez, (2019) refiere precisamente que las imágenes más conocidas y criticadas son las representadas por estereotipos opuestos de la mujer ruda e impetuosa, es decir la *butch* en contraposición con la afeminada (*femme*). Sánchez no argumenta por qué las imágenes de la *butch y la femme* causan tanta controversia en el cine español. A diferencia de lo que sucede en Estados Unidos, en España, estéticamente el estereotipo *butch* no está de moda y a decir por las mismas lesbianas “consideradas masculinas”, el término “camionera” es un invento patriarcal.

En el cine mexicano esta dualidad de lesbiana *butch/femme* tampoco ha tenido arraigo en la cultura filmica. Mira (2008) por su parte, más allá de calificar si estas imágenes incomodan o no a alguien, se remite a describir físicamente qué es una *butch*, y explicar su discriminación por no cumplir con el mandato social de la feminidad.

### 1.3 La doble opresión en la representación de “la lesbiana”

Una de las afirmaciones más reproducidas entre autoras (es) cuando se habla sobre las lesbianas, es la existencia de la doble opresión. Irene Pelayo (2011) afirma que las lesbianas sufren un doble rechazo debido a su orientación sexual y porque sobre ellas pesa el condicionante de ser mujeres. A raíz de esta situación, es comprensible que muchas mujeres hayan enfatizado la *feminidad* frente a la orientación sexual a lo largo de los siglos. Esto último cobra sentido al ser una de las razones por las cual las lesbianas permanecen ocultas, “dentro del closet”.

Rosa María Sánchez (2017) menciona que en el cine las lesbianas sufrieron la discriminación de ser mujeres y además homosexuales, ya que la evolución cinematográfica diferente a la de los gays, se comprueba al ver la escasez de títulos que abordan la cuestión lésbica.

Yolanda Mercader (2006) al igual que Irene Pelayo, afirma que las lesbianas en la industria cinematográfica fueron doblemente discriminadas: primero, por ser mujeres y segundo, por ser homosexuales. Incluso los “gays” las segregaron dentro de la comunidad homosexual. Mientras que hubo muchos directores gays que filmaron y hasta lograron transmitir un discurso gay, las lesbianas no tuvieron esa oportunidad de hacerlo tan tempranamente.

Esta doble opresión de la que hablan las autoras, es un reflejo de la condición social que viven las lesbianas, porque en esta invisibilidad de las mujeres como sujetas históricas, existe un elemento extra: su deseo hacia otras mujeres.

Para empezar, hay que enfatizar que las mujeres tienen poca participación como protagonistas en los largometrajes, ya que en el imaginario social los hombres son los sujetos



activos, los héroes de las historias; mientras que las mujeres son pasivas, sólo receptoras de las acciones.

¿Qué sucede entonces con los personajes lésbicos? La Asociación Gay y Lésbica Estadounidense contra la Difamación (GLAAD) dio a conocer los resultados de su estudio anual y detectó que de las 126 películas estrenadas por los 7 grandes estudios, sólo 22 (17.5%) contaban con un personaje homosexual, bisexual o transexual, el mismo porcentaje que en 2014. De ese colectivo el 77% de personajes representados eran hombres homosexuales en comparación con el 23% de lesbianas. Esto significa que las lesbianas siguen por debajo de las representaciones de los hombres (heterosexuales y homosexuales).

#### **1.4 Disolvencia/ Aportes**

A partir de la exploración de los diversos abordajes de las representaciones de la lesbiana en el cine mexicano se puede concluir que siguen siendo escasos. Durante el recuento histórico-cinematográfico, se ha observado también que en el ámbito académico, el tema gay ha sido más explorado en comparación con las representaciones lésbicas.

Los textos que hablan específicamente de las representaciones de la lesbiana en el cine mexicano, hasta ahora solo han sido abordados por cuatro autoras: Maricruz Castro Ricalde, Rosa Blanco-Cano, Yolanda Mercader y Sugeily Vilchis; no obstante, resulta revelador que los textos tanto de Maricruz Castro como de Rosa Blanco-Cano, hayan sido publicado en idioma inglés y fuera de México.

Las contribuciones de Yolanda Mercader, Sugeily Vilchis, junto con Hortensia Moreno han sido las únicas autoras que han abordado las representaciones de las lesbianas en el cine mexicano en distintos periodos históricos.

Los aportes de Yolanda Mercader (2008) sobre las representaciones de la lesbiana en el cine mexicano, parten de señalar cómo han sido narrados los personajes lésbicos. Pero no define qué es una lesbiana, solo se remite a establecerlo como sinónimo de homosexual femenina. No desarrolla los pronunciamientos sobre el rechazo que provocan las “lesbianas” en la sociedad mexicana. La clasificación que propone no logra ser referente para analizar la representación de “la lesbiana”, debido a que no explica a profundidad; en sus análisis cinematográficos intercambia el término para aplicarlo por igual a personajes bisexuales y transgénero.

Con respecto a los filmes que analizan Maricruz Castro, (2007) y Rosana Blanco-Cano, (2014) ambos ambientados en el año 2006; sus estudios los concentran en las “nuevas” representaciones que los directores (as) mexicanos (as) han construido en torno a “la lesbiana”. Los enfoques *queer* y sociológico han sido teorías más recurrentes para analizar estas representaciones ancladas en el imaginario social. Por esa razón es imprescindible sumar un análisis desde una perspectiva lesbofeminista, centrada exclusivamente en las *lesbianas*, porque, como otros colectivos, ellas forman parte de la historia cinematográfica del cine mexicano.

La representación de la lesbiana en la pantalla grande ha estado latente por momentos, pero ha emergido en narrativas cinematográficas que la estigmatizan; las connotaciones son mayoritariamente negativas, resultado de un pensamiento patriarcal que opta por reproducir el mismo discurso misógino y lesbofóbico.

Como resultado de lo anteriormente expuesto, en el siguiente capítulo se propondrá trazar el camino teórico-metodológico que dará sustento a esta investigación a partir de categorías que abonan a un mejor entendimiento de nuestro tema.

## Capítulo II

### Las lesbianas en la pantalla grande

En este capítulo se hará referencia en primera instancia, a la base teórica que ha servido de plataforma para realizar esta investigación: la *teoría filmica feminista*. Posteriormente, se abordarán las categorías y conceptos, que ayudan a comprender cómo interviene la representación en la cultura, específicamente en la cinematografía.

#### 2.1 Teoría filmica feminista

En este recorrido teórico, es relevante puntualizar de dónde surge la base teórica para realizar esta investigación: de la *teoría filmica feminista*. En los años setenta las críticas feministas de cine comenzaron a analizar la representación de las mujeres en el cine utilizando el estructuralismo, la semiótica y el psicoanálisis; estos estudios tuvieron sus orígenes en países como Inglaterra y Estados Unidos, siendo este último, uno de los países donde ha existido un mayor desarrollo teórico de la crítica feminista al cine dominante; de ahí, que tenemos a las primeras teóricas que desde una perspectiva sociológica y política, estudiaron la imagen en virtud de los tipos que encarnan los personajes, (por ejemplo la prostituta, el héroe, etcétera) en esta corriente se encuentran el trabajo de Marjorie Rosen con su texto *Popcorn Venus* (La Venus de palomitas), publicado en 1973; un año después aparece Molly Haskell, con su libro *From Reverence to Rape* (De la reverencia a la violación) publicado en 1974; por su parte, Sharon Smith escribió *Women Who Make Movies* (Mujeres que realizaron filmes) en 1975. De los trabajos anteriormente señalados, el de Haskell se distingue por su enfoque, ya que establece una relación fundamental: la del espectador y la imagen de la mujer en la pantalla, entre el sujeto que posee la mirada y el objeto de la mirada; es decir, la correlación entre mirada y poder.

De hecho, esta mancuerna “mirada-poder va a constituir la segunda fase de la investigación feminista en su duelo con el discurso, la teoría y la historia fílmica” (Colaizzi,1995:16) que inicia en Inglaterra, en torno al trabajo de la revista *Screen*, y se desarrolla en Estados Unidos a partir de 1976 por revistas como *Camera Obscura*; en este ambiente surge un texto relevante de la teoría fílmica feminista: “Placer visual y cine narrativo”, de Laura Mulvey realizado en 1975, donde hace un análisis de la relación entre la mirada patriarcal y el modelo hegemónico de representación; este ensayo representa los cimientos de la *teoría feminista del cine*, a partir de su crítica se pudo articular la manera en que la mujer es vista como objeto, producto de fantasías masculinas; otras teóricas relevantes son Claire Johnston y Pam Cook (1973-1975).

Teresa De Lauretis con su libro *Alicia ya no*, publicado en 1984 será un referente fundamental para la representación de las mujeres en el cine, así como su disertación sobre *la Mujer y las mujeres*, donde expresa que *la Mujer* es básicamente una falsa representación, producto de diversos discursos (médicos, religiosos, etcétera), en tanto que *las mujeres* son seres históricos reales (De Lauretis,1984:15); en tanto Mary Ann Doane, con su trabajo *The Desire to desire: the Woman's film of the 1940* realizado en 1987, menciona que los films que interpelan la subjetividad femenina lo hacen desde las fantasías asociadas a lo femenino (masoquismo, histeria, paranoia y neurosis).

Entre los objetivos que analiza la teoría feminista están: “la imagen y posición de la mujer en el cine, su representación como objeto del deseo masculino, así como la representación relacionada con la pertenencia a una raza, a una clase y con la preferencia sexual”, (Millán, 1999:47) haciendo énfasis en conceptos como deseo y placer, conceptos negados históricamente a la subjetividad femenina.

## 2.2 La representación

Actualmente vivimos una etapa cada vez más visual, donde “los intercambios de comunicación a nivel global cada vez son más rápidos y se vuelve necesario el análisis crítico sobre las formas de comunicación y las maneras en cómo se representa la realidad, enfatizar que la naturaleza de las imágenes que percibimos no son ni inocentes ni neutrales” como lo señala Giulia Colaizzi (2001:6), por eso lo cultural (imágenes, representaciones, significados e ideologías) es una área de reflexión importante para las feministas. Las representaciones que una sociedad tiene de sí misma y las maneras en cómo las vive y construye, son esenciales porque inciden en las relaciones sociales.

El concepto de *representación* en su forma básica refiere hacer presente algo que está ausente, (Casetti y di Chio 1990) aunque también engloba otros significados como significación y simbolización.

Desde los estudios culturales, la representación es una parte del proceso mediante el cual se produce el sentido, los signos e imágenes. Stuart Hall (2010) distingue dos tipos de representaciones: el primero es la correlación entre objetos entidades abstractas o inexistentes y representaciones mentales que hemos aprendido y sirven para interpretar e interactuar en el mundo. El segundo es el lenguaje entendido como un proceso que construye sentido, es decir, nosotras (os) producimos significado empleando conceptos y signos, las cosas nunca significan por sí solas; desde esta perspectiva, la representación entonces es un efecto de prácticas culturales que definen las condiciones para que ésta sea comprensible y aceptable. Así, en el *régimen heterosexual* se fijan los límites de lo que es posible pensar y vivir dentro de él. De esta manera es que se establece la estructura de género binaria que produce mujeres y hombres, aquí reflexiono ¿cómo representar una sexualidad que no cumple con el “ideal heterosexual”, es decir, un deseo homoerótico entre mujeres? es una cuestión que se develará más adelante.

Para Teresa De Lauretis (1984) como seres sociales, las mujeres se construyen a partir de efectos del lenguaje y la representación. De igual manera sostiene que el género es una representación y autorepresentación, producto de varias tecnologías sociales —como el cine—, de discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas críticas, tanto como las prácticas de la vida diaria (De Lauretis, 1989:2)

Otra dimensión de la representación es la que acontece en las *imágenes*. Desde un punto de vista etimológico, la representación tiene una doble acepción: la de ausencia (la representación es el objetivo que sustituye a lo representado) y la de presencia (imagen sustitutiva con sentido simbólico). El cine por definición evoca doblemente este carácter, contando además con tres niveles de representación: *nivel de contenidos representados* en la imagen, segundo, *nivel de modalidad de representaciones de la imagen* y finalmente *de nexos, representación cinematográfica* (unión de una imagen con otra) (Casetti y Di Chio, 1991).

Está implícito que el cine no muestra la realidad, sino su representación; el director selecciona, manipula fragmentos de una realidad que, aun siendo construida y ficticia, se presenta a los espectadores con características de veracidad casi absoluta (Bettetini, 1975).

Por su parte, Edgar Morin menciona que el cine no es la realidad porque así se diga; “si su realidad es ilusión, es evidente que esta ilusión es al menos su realidad” (2001:16). Acorde con este pensamiento, menciona Kaplan (1983) cuando advierte que el cine dominante esconde que el largometraje es una manufactura y perpetúa la ilusión de que a los espectadores (as) se les muestra algo que es “natural” y no es así, porque toda creación implica una intención.

Casetti y di Chio (1991) sugieren que hay quienes afirman que si se quiere obtener la realidad hay que reconstruirla, pero en el cine hay un dilema: ¿insistir en lo que se sustituye (el mundo real) o en el (sustituyente) (el mundo de la pantalla)? Desde esta perspectiva entonces, las representaciones de este análisis no son la realidad *per se*.

Las mujeres estamos inmersas en una cultura que no nos representa y como lesbianas aún menos, porque estamos por debajo de esta jerarquía sexo-genérica que valora la heterosexualidad por encima de cualquier otra.

Dentro del feminismo francés, González (2017) señala que para Luce Irigaray, lo femenino no es representable porque no puede ser “hablado”, es decir, estructurado desde el lenguaje porque el lenguaje es masculino, de acuerdo con Irigaray, el sujeto masculino se proyecta y se refleja en un sistema de representaciones que sirve de espejo (*speculum*) que solo lo representa a él; la constitución sexual de la mujer, los labios, senos etcétera, —el sexo que no es uno— queda en lo *irrepresentable*. La autora establece así una analogía entre sexo y lenguaje, donde el lenguaje femenino subvertiría el discurso masculino.

Entiendo lo *irrepresentable* como todo aquello que no puede salir del orden heterosexual, como *las lesbianas*. Es necesario reflexionar sobre las representaciones como algo no estático. Es necesario situarlo desde los contextos socioculturales de la época.

A su vez, es de suma importancia hablar sobre la *imagen*. John Berger apunta que una imagen es “una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos” (Berger, 2010:15). Las imágenes



se hicieron para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; posteriormente se reconoció que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado.

Ann Kaplan (1983) refiere que se puede hablar de la imagen desde dos puntos de vista principales: los *criterios sociológicos* (imagen relacionada a los personajes, por ejemplo, ama de casa, villano) y el *análisis cinematográfico* (función de un personaje en una narración).

Roland Barthes (1975) expresa que la cultura siempre trabaja con diferentes sentidos, por lo que los signos pueden variar en su significado, de ahí que defina la *denotación* como la significación explícita, exacta y evidente, mientras que la *connotación* es aquello que sugiere lo posible de ser interpretado de otra manera de quién considera un signo puede variar de significado.

### **2.3 La lesbiana y su deseo**

“Sabemos que el cine ha servido como depósito de imágenes del modo como la gente es y cómo debe ser. Imágenes que, al mismo tiempo, producen y ayudan a producir el modo general de pensar y sentir de nuestra cultura” (Dyer, 1982:2). Motivados por lo anterior, los estudios feministas han abordado las representaciones y los tópicos sobre “la feminidad y masculinidad” en la pantalla grande, porque son discursos que han emanado desde la ideología dominante, el *régimen heterosexual*. ¿Cómo son leídas socialmente las mujeres que rompen con el género que ha establecido para ellas la cultura patriarcal?

Las mujeres que rompen con esa cultura patriarcal son *las lesbianas*, y para efectos de esta investigación, se utilizan los términos de *lesbiana*, *lesbianismo* y *sexualidades lésbicas*, de manera alternada.

### 2.3.1 Conceptualización de la lesbiana

*El lesbianismo es dicho para ser borrado,  
es una ausencia, es un deseo, que,  
por definición, no puede existir.  
(Gimeno, 2013)*

El concepto *lesbiana* en México, aparece en el contexto del activismo feminista en 1975, la denominación usada hasta entonces fue la de homosexual femenina. En esta investigación *la lesbiana* va a ser una categoría que estará en una retroalimentación constante pero también en tensión por lo siguiente: desde mi enunciación como *lesbiana*, —a partir de mi orientación sexual— he estado en una interacción dialógica persistente cuando hago referencia a otras mujeres que se autodenominan lesbianas políticas; —cabe aclarar que yo también reivindico el significado político del término— segundo, las representaciones filmicas de “la lesbiana” en el cine mexicano generan mucha expectativa; tercero, los debates en torno a *las lesbianas*, se encuentran actualmente en constante tensión con otras teorías.

A continuación se mencionan las definiciones y teorías que contribuyen a una mejor explicación de los objetivos de esta investigación.

En la evolución de los vocablos en torno a la *lesbiana* y derivado de la reflexión feminista de los años setenta, considero pertinente hacer la distinción entre *homosexual femenina* y *lesbiana*. La palabra homosexual hace alusión al conjunto de prácticas sexuales, amorosas

entre dos o más personas, no obstante la semejanza que establece el término homosexual o gay con la situación de los hombres es reductor y engañoso, Jules Falquet (2004) refiere que:

El feminismo ha demostrado ampliamente que la opresión patriarcal coloca a las mujeres en una posición social estructuralmente muy diferente de la de los varones en casi todas las culturas que se conocen. Para vivir su cuerpo, ejercer su sexualidad y simplemente vivir, las mujeres están ubicadas en condiciones bastante menos ventajosas que los varones aunque fuesen ellos homosexuales. Usar el término de lesbiana, por tanto permite evitar la confusión entre prácticas que si bien todas son homosexuales no tienen en absoluto el mismo significado, las mismas condiciones de posibilidad ni sobre todo el mismo alcance político (p. 20)

Monique Wittig (2016) —feminista materialista francesa— desde su posición como lesbiana, ha abordado dos conceptos críticos a la heterosexualidad: *régimen heterosexual* y *lesbiana*; ambos se retomarán para entablar un diálogo sobre mi objeto de estudio. Asimismo, Adrienne Rich (1999) Teresa De Lauretis (1984, 1989, 2000) y Cheryl Clarke (1983) y Andrea Franulic serán otro referente significativo.

Wittig (2016), desde el feminismo materialista radical, afirma que *las lesbianas no son mujeres*, en cuanto que no están sujetas al poder político, económico y social de un hombre. No obstante, Andrea Franulic (2018) expresa que no otorgarles las energías productivas, (emocionales, productivas y sexuales) a los hombres rompe con la dicotomía mujer/hombre y abandonaríamos el lugar de las mujeres. Wittig incita a las mujeres a dejar de ser mujeres, en el sentido de abandonar el rol simbólico que los hombres crearon para ellas. En este punto coincido con su pensamiento, pero discrepo en que las lesbianas no somos mujeres, “pues nos separa a las lesbianas de las mujeres como lo hace el patriarcado y sus postulados progresistas que se imponen por sobre nuestra experiencia común” (Franulic, 2018:1). Considero —al igual que Franulic— que el lesbianismo está enlazado a la historia y por esa razón también está unido al *orden simbólico femenino*.

De acuerdo con Fuentes y Pineda (2018), Adrienne Rich, feminista y lesbiana creó los términos “*existencia lesbiana*” y *continuum lesbiano* para aludir a diferentes formas de relaciones solidarias entre mujeres, dejando de lado las relaciones sexo-afectivas entre ellas —un elemento que por décadas definió a *las lesbianas*, pero actualmente no se puede reducir esa diferencia sólo a la práctica sexual—. Rich propone la creación de la verdadera “sororidad” feminista que se ejerza por voluntad propia y sea política, a la cual pueda adscribirse cualquier mujer, lesbiana, heterosexual o bisexual por el bien común.

Cheryl Clarke (1981) refiere que una *lesbiana* es esa mujer “que ha tomado a una mujer como amante” y que el lesbianismo es una forma de “resistencia” al rechazar las relaciones heterosexistas y heterosexuales, porque en ellas está implícita una vida de servidumbre, y al no formar parte de esas relaciones la “lesbiana descoloniza su cuerpo” (Clarke, 1981:1).

*Las lesbianas*, a partir de la experiencia y subjetividades, buscamos nuestra propia autorepresentación, una afinidad que surja desde y para nosotras mismas, sin estar basadas en imaginarios masculinos; hay que resistir, porque ser *lesbiana* es un acto de resistencia como lo expresa Clarke.

Teresa De Lauretis desde su posicionamiento lésbico, nos ofrece a partir de sus textos sobre cine y representación, una perspectiva crítica sobre lo que esperamos ver las lesbianas cuando estamos en la sala oscura: buscamos identificarnos, buscamos ver nuestro deseo representado “buscamos un modelo de deseo perverso que dé cuenta de las representaciones de las lesbianas en el cine, la poesía”. Aquí cabe replicar el cuestionamiento que hace De Lauretis (1998) a la heterosexualidad: ¿cómo ver representado el deseo lesbiano a través de códigos cinematográficos que están llenos de presupuestos heterosexuales?

### 2.3.2 El deseo, deseo homoerótico y deseo lesbiano

La historia del arte occidental (su representación), las pinturas, esculturas son testimonio puntual de cómo los hombres miran y desean a las mujeres; a cambio, ellas rechazan o asumen las miradas pasivamente (Segarra, 2000). Bajo esta lógica patriarcal, se puede decir que las mujeres han sido siempre deseadas, —objeto de deseo y no deseantes; su “rol pasivo” adjudicado por los hombres, no les permite desear. En ese imaginario masculino las mujeres que desean “son malas”. Un ejemplo de ello en la literatura mexicana es Federico Gamboa con su novela *Santa* (1903), cuando describe a la Gaditana (una *prostituta* que se enamora de Santa), una mujer mala porque desea a otra mujer.

Como señala Whitney Chadwick, (1990) las manifestaciones del deseo femenino y de su placer sexual, sitúan lo femenino como algo mítico y son objeto de estudio que no se reduce a lo visual. Para el pensamiento occidental, el deseo de las mujeres ha “funcionado” de forma “misteriosa”, enigmática, porque así lo ha determinado la cultura patriarcal; los discursos tradicionales han configurado patrones fijos para “definir y al mismo tiempo contener o reprimir el deseo de las mujeres” (Segarra, 2000: 10), a esto habría que añadir lo expuestas que siempre hemos estado a las imágenes (pictóricas, cinematográficas), que dictan las formas en cómo y a quién debemos desear; como señala Griselda Pollock (2007:60), “el cine es una de las prácticas que construyen activa y seguramente las definiciones patriarcales para la categoría mujer”. Mientras que en el caso de los varones, el pensamiento hegemónico y por ende sus discursos artísticos, refiere que son ellos quienes “dominan sus deseos”, ya que el deseo así como el placer, son características atribuidas a los hombres. “Lo propio del hombre” sería pues el control de los deseos y en especial de aquel provocado por la mujer; de esta manera es que el deseo de las mujeres ha oscilado entre la censura y su adecuación al deseo masculino (Segarra, 2000).

El deseo como impensado ha sido negado durante siglos a las mujeres; en cambio lo que sí tenían fijado era que debían moldear sus deseos sobre los modelos que les dictaban los hombres —padres, esposos—, es decir, el simbólico androcéntrico imponiéndose. Pero ¿cómo saber si el deseo de la mujeres representado en la literatura, el cine han sido sus verdaderos deseos?, ¿qué sucede cuando el deseo de las mujeres no está dirigido a los hombres? Los códigos sociales, la cultura, las jerarquías y las prácticas económicas definen y limitan el deseo y controlan qué relaciones emocionales son posibles, como refiere Kaplan (1983).

Desde este campo de acción limitado para las mujeres, el deseo homoerótico femenino es una subversión al sistema patriarcal, el deseo de una mujer hacia otra igual que ella, es una amenaza radical al régimen heterosexual. Para Luce Irigaray (citado en Burgos, 2009) lo femenino carece de lugar si no es dentro de modelos y leyes emanados de los sujetos masculinos. Esto significa que no existen dos sexos sino uno solo; desde esta perspectiva el deseo femenino por otra mujer, no está considerado.

A partir de las teorías feministas, el deseo de las mujeres se vuelve central para convertirse finalmente en “sujetas de acción”; uno de los dispositivos culturales que ha sido fundamental para representar el deseo ha sido el cine, ya que esta poderosa maquinaria aparenta, actúa, esconde e incluso resalta el deseo como lo refiere Clara Bradbury-Rance (2019).

La representación del deseo como materialización de un mundo imaginario se expresa de distintas formas, pero ante todo tiene el sello de quien lo produce. “La mirada (y el deseo) del director queda registrada (dentro o fuera de campo) en la superficie de la composición escénica” (Segarra, 2000:82).

Si el deseo dentro del régimen heterosexual ha sido censurado para las mujeres, ¿de qué forma puede expresarse el deseo homoerótico entre mujeres?, ¿cómo se representa el deseo homoerótico femenino a partir del pensamiento heterosexual? Mejor aún: ¿cómo se representa el deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano? Estas interrogantes son

parte del interés por conocer cómo se han construido las representaciones del deseo homoerótico de las mujeres a partir de la narración cinematográfica.

Ángela Alfarache, señala que teóricas como Audrey Lorde, “han propuesto concebir al erotismo como un recurso de poder en las vidas de todas las mujeres: de esta manera el deseo se constituiría en una fuerza creativa abarcadora de todos los aspectos de la vida” (Alfarache, 2003:141). Reconocer la capacidad de erotismo entre las mujeres las conduce a apropiarse de su placer y goce en todos los ámbitos de su vida. En el caso de las lesbianas, el erotismo va a tener un papel importante para definir su sexualidad. Como refiere Alfarache citando a Creed: “la pareja lesbiana representa por definición, el narcicismo femenino y el autoerotismo por excelencia” (Alfarache, 2003:265). Al negarse a la praxis de la penetración peneana, el lesbianismo abre la posibilidad de concebir un entorno de relaciones eróticas y afectivas distintas para las mujeres (Alfarache, 2003).

Clara Bradbury-Rance (2019) retoma de Stacey Jackie (1994) el término “**homoerótico**” para recuperar el **deseo** dentro de la interpretación cinematográfica no sólo para las mujeres lesbianas, sino para todas, donde el homoerotismo es uno de los placeres que el cine proporciona a las mujeres espectadoras.

En este sentido, hablar de deseo homoerótico femenino en el cine mexicano, es un término — también—apropiado para referirnos a las representaciones que los cineastas diseñaron para referirse a “la lesbiana”.

Las teóricas de la diferencia como Cisoux e Irigaray inscriben el **deseo lésbico** en un *continuum* con la sexualidad femenina del apego a la madre (Hernández, 2009). Ambas autoras defienden la especificidad de una libido femenina y de la continuidad entre el amor materno y el deseo lésbico, como refiere Arantxa Hernández. Estas autoras adoptan “la estrategia de la adopción de lo femenino mediante la exploración de imágenes relacionadas con la morfología del cuerpo femenino” (Burgos, 2009:5).

En cambio, Teresa De Lauretis (1994) estudia el deseo lesbiano desvinculado de la sexualidad femenina; la teoría lésbica concibe al lesbianismo como una sexualidad distinta, y una subjetividad política diferenciada, como lo expresa Arantxa Hernández (2009).

El *deseo lésbico* es un deseo *perverso*, “separado tanto del deseo de la madre, como del falo paterno” (De Lauretis, 1994) un deseo que escapa a la heterosexualidad, que tiene su origen en la subjetividad lésbica. Este deseo lésbico pareciera que “no es funcional” dentro del sistema heterosexual masculino de privilegios, excepto como amenaza al régimen heterosexual.

#### **2.4 Régimen heterosexual**

Hago mención nuevamente del régimen heterosexual, propuesta teórico-metodológica del feminismo materialista francés (FMF), que ha sido la piedra angular para analizar la sexualidad como algo político en la opresión de las mujeres y no solo como preferencia sexual.

Dentro de esta corriente de pensamiento, Wittig analiza la heterosexualidad como *régimen político* y como instrumento ideológico (pensamiento *straight*) que se basa en la sumisión y la apropiación de las mujeres.

¿De qué forma se relaciona este posicionamiento con las lesbianas? la categoría de sexo como categoría política, establece como “natural” la relación heterosexual en la sociedad, de esta forma, cualquier otra sexualidad que no sea la heterosexual estará definida como “anormal”, perversa, y estará destinada a vivir en abyección es decir, los sujetos que no alcanzan a ser mujeres u hombres, dentro del sistema heterosexual. Para Wittig heterosexualidad y lesbianismo no son solamente prácticas sexuales, sino decisiones políticas que permiten salir o no de las relaciones sociales de apropiación por parte de los hombres. “Las mujeres son muy visibles como seres sexuales, pero como seres sociales, son totalmente invisibles” (Wittig, 2016:30). Nosotras oscilamos entre esta visibilidad-invisibilidad.



De la mano con este pensamiento está Adrienne Rich con el concepto de *heterosexualidad obligatoria*, con la que critica los roles sexuales determinados para mujeres y hombres en articulación con la organización social y económica. Asimismo Rich (2017) describe los mecanismos de este tipo de control masculino hacia las mujeres, las formas en que el poder masculino manifiesta su control en la heterosexualidad han convencido a:

... las mujeres de que el matrimonio y la orientación sexual hacia los hombres son componentes inevitables de sus vidas, por más insatisfactorios u opresivos que resulten. El cinturón de castidad, el matrimonio en la infancia, la cancelación de la existencia lesbiana (excepto como exótica y perversa) en el arte, la literatura, el cine; la idealización del enamoramiento y del matrimonio heterosexual, todas estas son formas de coacción bastante evidentes, siendo las dos primeras ejemplo de fuerza física, y las dos segundas de control de la conciencia (p. 27)

La heterosexualidad como una institución política nos permite comprender cómo se ejerce el poder sobre las mujeres a través de la regulación y control de su sexualidad; precisamente una exhibición abierta de la sexualidad femenina representa una amenaza para el patriarcado, más aún si esa sexualidad es *lésbica*, entonces es completamente destabilizadora, porque excluye a los hombres y en un sistema androcéntrico como el nuestro, es inconcebible.

Otra forma de control masculino es a través de la ideología del *amor romántico* heterosexual, que desde la infancia aparece en los cuentos de hadas, los medios masivos (cine, televisión), la publicidad, las canciones populares, los cortejos nupciales, etcétera. Son instrumentos que los varones siempre tienen al alcance para continuar ejerciendo su dominio. Además de develar a la institución, Rich aborda la existencia lesbiana y cómo esta ha sido silenciada y negada, como una forma de perpetuar la heterosexualidad obligatoria es hacer propaganda heterosexual que funciona alabando y mitificando las relaciones heterosexuales, desprestigiando u ocultando otras posibles sexualidades, como la lesbiana, pues pone en riesgo la perpetuación de un sistema patriarcal que se basa en la dominación de un grupo sobre otro. Rich (2017) al igual que Clark (1988) entiende el lesbianismo como una forma

de resistencia, de subversión, que desafía la heterosexualidad y supremacía masculina.

## **2.5 Disolvencia/Una mirada lésbica**

Hemos visto la trascendencia de la teoría fílmica feminista, al subrayar la importancia de las representaciones como producto social y cultural, (Castejón, 2004) ya que éstas repercuten en la vida social. Poner el foco de la lente en las representaciones de las mujeres como principal objetivo, ha sido uno de los grandes logros de las teóricas feministas de cine; pues gracias a sus aportes, es como se pudo llegar a dilucidar la representación de la lesbiana en el cine.

En el caso específico del deseo, desde el feminismo se ha establecido como una categoría esencial, para hablar de las mujeres como sujetas de deseo y no sólo como objetos de deseo. Los aportes de la teoría feminista en este terreno han sido fundamentales, para desmontar las fantasías e imaginarios que la cultura patriarcal fabricó desde hace mucho tiempo y que siguen perpetuado en diferentes ámbitos, a través de diversas tecnologías sociales.

Por otro lado, hablar sobre *las lesbianas* y su deseo homoerótico es hablar de subversión, resistencia, y sororidad; pero también de definiciones que han sido construidas desde lo negativo por una mirada patriarcal que controla la sexualidad de todas las mujeres.

En cuanto al régimen heterosexual y la heterosexualidad obligatoria, se han presentado como el sustento teórico para señalar la opresión de la que son objeto las mujeres, así como la supresión de cualquier otra sexualidad que no sea la heterosexual. En este caso, la sexualidad lésbica.

## Capítulo III

### El deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano en los años setenta

Este capítulo se compone del análisis de dos filmes, que actualmente son considerados un hito en la historia del cine mexicano en cuanto a la representación de “la lesbiana”: *Alucarda la hija de las tinieblas* (1975) y *Tres mujeres en la hoguera* (1977). Cada análisis está integrado por tres partes: el contexto social, los creadores (as) de la obra y las escenas. Asimismo, se destacan conceptos como *erotismo*, *cuerpo* y *estereotipo*, que se van a encontrar a lo largo de ambos textos cinematográficos. Damos inicio con *Alucarda, la hija de las tinieblas*.

#### 3.1 Contexto sociocultural

La industria cinematográfica durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez, (1970-1976) dio cabida a nuevos directores jóvenes<sup>22</sup> (Agustín, 1998; García, 1998). Este cine incentivado por el Estado se caracterizó por realizar películas de crítica social, muchas veces inspiradas en hechos reales, ejemplo de ello: *El castillo de la pureza* (1972), *Canoa* (1975), *El apando* (1975) y *Las poquianchis* (1975).

En este contexto surgió en México el llamado *cine esotérico*, que mezclaba religión, esoterismo y horror (García, 1998). Este cine desafió muchas de las convenciones temáticas y estéticas que se habían establecido en México, (Zermeño, 2015:16). La cinta que inauguró el cine esotérico fue *Fando y Lis* (1967) de Alejandro Jodorowsky; su contenido experimental causó mucha polémica. No obstante, esta corriente cinematográfica tenía sensibilidad y

---

<sup>22</sup> Entre ellos: Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jorge Fons, entre otros.

afinidad con un importante sector de la juventud mexicana. Estuvo representado por cintas como *Ángeles y querubines* (1971) y *La montaña sagrada* (1972).

En ese ambiente se produce de manera independiente *Alucarda, la hija de las tinieblas*, (1975) de Juan López Moctezuma. El guion está inspirado en la novela *Carmilla*<sup>23</sup> de Sheridan Lefanu; está ambientado en un convento a finales del siglo XVIII. Asimismo, es un filme clasificado dentro del género del *terror* y el *cine fantástico*.

Durante su estreno nacional, la cinta fue considerada “un compendio indigesto de los clichés más burdos del cine de horror reciente” como declaró Leonardo García Tsao, (1978:1) mientras que para Jorge Guerrero Suárez (1978) “Alucarda es un espantoso producto del cine mexicano que más bien parece hecha con la técnica más rudimentaria de los años 30”. Cabe mencionar que este filme fue censurado por su *anticatolicismo*, los desnudos, y las referencias al *satanismo*, motivo por el cual se exhibió tres años después de su realización.

### **3.2 La lesbiana monstruosa, *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1975)**

*Alucarda, la hija de las tinieblas* ha sido considerado un filme de culto<sup>24</sup> por parte de muchos seguidores del cine de horror mexicano, así como algunos críticos cinematográficos. La crítica a este filme proviene justamente de la valoración de una obra que enfatiza el sadismo, lo sanguinario, lo sobrenatural, los desnudos femeninos, como elementos *atractivos* para abordar el deseo homoerótico entre mujeres.

---

<sup>23</sup> Sheridan Le Fanu, publica en 1872 un texto corto, donde *Carmilla* es una “lesbiana” misteriosa que oculta un secreto. No hay certeza de que la novela de Le Fanu, le llame lesbiana a Carmilla; no obstante Irene Pelayo, (2011) en su tesis doctoral se refiere a ella de esa manera.

<sup>24</sup> Alrededor de los años setenta cierto sector de la crítica empleó el término “película de culto” para referirse a ese tipo de títulos que estaban predestinados a convertirse en parte de la cultura popular. Parra, Javier (2016). “E. Cartelera” ,<https://www.ecartelera.com/noticias/35883/peliculas-terror-culto-60-70-deberias-conocer/>, recuperado 2 de julio de 2020 .La película de culto hace referencia a una cinta de serie B, es decir de bajo presupuesto que no fue valorada en su momento de estreno y que al paso del tiempo fue revalorizada tanto por la crítica como por los (as) espectadores.

La literatura alrededor de esta cinta ha sido escrita desde un punto de vista androcéntrico; donde lo escrito por ellos ha trazado todo un camino que se debiera recorrer; no obstante, esta investigación no tiene esa intención. Al respecto, cabe recordar que el género de horror es uno de los más valorados dentro de la industria del cine<sup>25</sup> por la cultura patriarcal, así como los subgéneros que se desprenden de este (cine fantástico y gore); ambos géneros considerados “mayores” y que están relacionados con el mundo *masculino*. A diferencia de las mujeres, donde el género con el que se les vincula es el *melodrama*.

Esta diferencia de género en la industria cinematográfica continúa siendo muy marcada, en dos ámbitos que representa la industria: lo cinematográfico<sup>26</sup> y lo fílmico, donde uno y otro siguen dominados por un sistema sustentado por hombres. ¿Qué lugar tiene el cine mexicano en este entramado? Uno muy relevante, porque produce y reproduce estas pautas marcadas por el cine dominante.<sup>27</sup>

Mucho se ha escrito al respecto de este filme, desde su manufactura, hasta su repercusión más allá de las fronteras del cine nacional. Sin embargo, esta investigación busca una mirada alternativa que encuentre un resquicio en el régimen heterosexual.

Como lesbofeminista, este análisis pretende ser una opción dentro de la cultura patriarcal que domina el discurso cinematográfico. Una mirada, que no recorre necesariamente lo que se ha dicho desde el discurso heterosexual, para poder identificar y analizar la forma en que

---

<sup>25</sup> Según datos de la Universidad de Madison en E.E.UU., los géneros que han crecido en popularidad en las últimas décadas son el Thriller, el horror y el documental, en Producción audiovisual, 08/03/2019, por Rodrigo Espinela, recuperado el 01 de julio de 2020, en <https://produccionaudiovisual.com/produccion-cine/que-generos-cinematograficos-han-ganado-mayor-popularidad-en-las-ultimas-decadas/>

<sup>26</sup> Christian Metz (1964) definió lo cinematográfico todo aquello relativo a la producción, en tanto lo fílmico se refiere al estudio del filme como texto (Sánchez, 2002, p.88).

<sup>27</sup> Con *cine dominante* me refiero al cine de Hollywood.

el director aborda el deseo homoerótico entre mujeres y representar lo que para él significa “la lesbiana”.<sup>28</sup> La mirada lesbofeminista se dirige a desentrañar los caminos retorcidos por donde han hecho transitar el deseo homoerótico entre mujeres, para representarlo como sobrenatural, transgresor y monstruoso, con lo que ese deseo se quedaría solo en la fantasía. Si bien es importante el contexto para entender cómo y por qué ciertas representaciones, no es el mero contexto el que generará espontáneamente estos productos culturales, sino que son creados por alguien que vive dentro de ese contexto y lo interpreta.

De esa interpretación nacen discursos que tejen estas representaciones que nos son dadas a través de una determinada iconografía.

Por este motivo, la teoría fílmica feminista es la propuesta teórica más significativa —y que sigue vigente— para estudiar las representaciones de las mujeres en el cine; ya que este análisis ha tenido entre otros ejes de estudio, la representación relacionada a la preferencia sexual (Millán; 1999).

Teóricas como Molly Haskell, establecieron una relación fundamental: la del espectador (a) y la imagen de la mujer en la pantalla, entre el sujeto que posee la mirada y el objeto de la mirada, es decir, la correlación entre mirada y poder. Un poder que está enquistado en diversas instituciones y personalidades sociales, que tienen el dominio para producir, distribuir y consumir, un producto cultural (en este caso, los filmes que tienen en su argumento la representación de “la lesbiana”) que va a responder a las necesidades de un segmento de la población: los hombres heterosexuales.

---

<sup>28</sup> Retomo aquí mi diferencia de “las lesbianas”, entrecomillado, para remarcar con esa intención la representación que han construido los cineastas en el cine mexicano. En contraposición a *las lesbianas* que matizo en cursivas, para diferenciarlo del concepto feminista que tiene un significado distinto al que los directores crearon cinematográficamente.

Las representaciones que una sociedad tiene de sí misma y las maneras en cómo vive y construye esas representaciones son fundamentales porque inciden en las relaciones sociales. Para Teresa De Lauretis (1984) como seres sociales, las mujeres estamos construidas a partir de los efectos del lenguaje y la representación; por esta razón resulta importante cuestionar las representaciones que el cine mexicano ha producido para significar a la lesbiana. En este sentido, el lenguaje —como elemento constitutivo de producciones simbólicas-imaginarias— está involucrado en el proceso que construye sentido, es decir nosotras (os) producimos significado empleando conceptos y signos, las cosas nunca significan por sí solas (Hall, 2010).

Ahora bien, ¿cuáles son los mecanismos en la representación cinematográfica que construye la heterosexualidad obligatoria, para determinar la posición de la mujer “lesbiana” en la pantalla grande?, ¿la representación de “la lesbiana” es construida bajo los mismos esquemas que se construyen las representaciones de las mujeres heterosexuales o es diferente? Estos cuestionamientos, serán respondidos a partir del análisis de *Alucarda la hija de las tinieblas*.

Es importante distinguir cómo los mecanismos de representación determinan la posición de la mujer en el cine; “la representación de la mujer es vista como un espectáculo, un cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo” (De Lauretis, 1984:13). Desde estos parámetros (cuerpo, lugar de la sexualidad, objeto de deseo) la representación de la lesbiana estará definida por una mirada masculina que domina toda construcción simbólica de los cuerpos femeninos. ¿Es posible representar el deseo homoerótico desde una mirada heterosexual?

Los diversos cuestionamientos, obedecen a esa necesidad de develar los dispositivos que se ponen en marcha para representar a la lesbiana de una forma abyecta, y por ende “anormal”.

Dicho lo anterior, se proponen algunas categorías analíticas que serán clave para identificar esa construcción del deseo homoerótico y por ende la “representación lésbica” en *Alucarda, la hija de las tinieblas*: a) erotismo, b) cuerpo, c) estereotipo.

Hay que mencionar además que otra dimensión de la representación es la fabricación de imágenes. Estas siempre son fundamentales, porque las imágenes que percibimos no son ni inocentes ni neutrales como lo expresa Colaizzi (2001:6), sumado a esto, dentro del análisis de las representaciones<sup>29</sup> están implícitas las formas de ver (Berger, 2010) que son estructuradas desde el orden dominante. Las imágenes se apoyan en códigos que han sido determinados y mediados por el entrenamiento visual que hemos tenido; para el análisis de la imagen cinematográfica, hay dos conceptos que acompañan el análisis de la representación cinematográfica la mimesis<sup>30</sup> y la diégesis<sup>31</sup> (Millán, 1990).

Para dar inicio al análisis de *Alucarda, la hija de las tinieblas*, se puntualiza que se hablará de los creadores<sup>32</sup> del filme, porque es importante conocer quién está concibiendo la obra,

---

<sup>29</sup> La investigación de las representaciones en el terreno cultural puede abordarse en dos niveles: A) Análisis de la estructura de la representación y de la historia de sus cambios, así como su carácter de vehículo de ideas, imágenes. B) Campo de la interrelación entre cultura dominante y sujetos receptores. Este nivel indaga la capacidad de reinterpretación de los sujetos que están en capacidad de realizar las imágenes dominantes; tiene como trasfondo la teoría de la recepción. (Millán, 1995:37)

<sup>30</sup> Se refiere a lo simbólico de la imagen, cómo se construye la imagen, los encuadres, los puntos de vista, la mirada como interpretación (Millán, 1990)

<sup>31</sup> Hace referencia a la historia, la caracterización de los personajes, es decir, el mundo ficticio.

<sup>32</sup> Tania Claudia Castillo, directora egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), directora del cortometraje “Primavera (2014)”, selección Oficial del Sundance Film Festival, menciona que la estructura básica para crear y leer una obra cinematográfica cuenta con dos elementos esenciales: 1. Saber quién construye la historia, esto es el autor (a) y sus particularidades. 2. Como la obra se hace en colectivo es relevante conocer quiénes conciben la obra, quienes la ejecutan y cómo queda la obra al final. Por lo que en este ámbito están involucrados (as) el escritor (a); el director (a); el director (a) de fotografía, el director (a) de arte; el diseñador (a) sonoro y el editor (a).



qué ideas trasladada de su psique al lenguaje cinematográfico; en segundo lugar, se examinarán algunas escenas o secuencias, según el caso; y finalmente, se presentará un análisis de la caracterización directa e indirecta del personaje o personajes lésbicos<sup>33</sup>.

### 3.2.1 Los creadores de la lesbiana monstruosa

El filme *Alucarda, la hija de las tinieblas*, fue dirigida por Juan López Moctezuma, un actor, director y locutor radiofónico. Sus inicios en el cine fueron como actor y posteriormente como productor de películas de Alejandro Jodorowsky (*Fando y Lis*, 1968; y *El Topo*, 1970). También ayudó en la concepción de las cintas *Auáandar anapu*, (el que cayó del cielo) (1975), y *Pafnucio Santo* (1977), ambos largometrajes de Rafael Corkidi, quien fue su director de fotografía en la película: *La mansión de la locura* (1973); una adaptación de los relatos menos conocidos de Edgar Allan Poe.

López Moctezuma era anglófilo<sup>34</sup>, especialmente del romanticismo del siglo XIX; de ahí que tuviera una gran admiración por el vampirismo<sup>35</sup> y las artes oscuras (Farías, 2016). El largometraje *Mary, Mary, bloody Mary*, (1974), tiene como trama a una mujer vampira que ataca a mujeres y hombres. Posterior a la producción de *Alucarda, la hija de las tinieblas*, logró filmar otras cintas. No obstante, por problemas familiares, entre otros, pasó sus últimos días en un hospital psiquiátrico.

---

<sup>33</sup> La caracterización directa del personaje, es una herramienta de la *narratología* que nos permite ver de forma focalizada las particularidades de los personajes creados. Esto nos permite identificar las trayectorias de dichos personajes en el cine mexicano.

<sup>34</sup> El cineasta Carlos López Moctezuma, tenía el anhelo de competir en el cine estadounidense, dentro del género de horror, motivo por el cual el audio original de esta película está en inglés; aunque según los registros de los críticos, esta cinta nunca se proyectó en Estados Unidos en esos años. (García Riera, citado en Carlos Zermeño, 2015)

<sup>35</sup> Cabe mencionar que en aquellos años, el de horror estaba en su apogeo; filmes como *El exorcista* (1973) y *Carrie*, (1977) tuvieron mucho éxito.

En virtud de lo anterior, se puede decir que Juan López Moctezuma es un director que está inmerso en la cultura gótica y tiene como uno de sus referentes el vampirismo. Su gusto y conocimiento por la literatura inglesa han sido su punto de partida, para crear personajes sobrenaturales dotados de un discurso crítico, que señala la rigidez de instituciones, que él observa como decadentes, y lo retrata en sus obras, como en el caso de *Alucarda, la hija de las tinieblas*, que se desarrolla en un convento católico.

Su interés por crear personajes fantásticos que rayan en lo patológico, así como ambientaciones de época, han sido temas recurrentes en su labor como cineasta. Empero, no es el único en la escena del cine de los años setentas en México, que incurre en estas *transgresiones* visuales; pues al igual que Jodorowsky y Corkidi, su cine resulta incómodo e inverosímil para muchos (as).

En el caso de *Alucarda, la hija de las tinieblas*, tiene como soporte a un grupo de creadores que se acoplaron a sus ideas, sus planteamientos poco convencionales y que representa la contraparte del cine que se venía produciendo con mayor éxito en ese periodo: el *cine de ficheras*.

El guion de *Alucarda, la hija de las tinieblas* estuvo a cargo de Juan López Moctezuma, Alexis Arroyo y Yolanda López Moctezuma (quién no aparece en varias fichas técnicas del filme). La Fotografía es de Xavier Cruz; Música de Tony Guefen; Edición de Maximino Sánchez. De los seis creadores de este largometraje solo hay una mujer, que es parte del equipo de guionistas. Estos señalamientos son pertinentes porque, tanto el guion, las secuencias, el montaje y finalmente la obra terminada que entre todos fabricaron, va a tener un significado muy específico para determinar qué elementos emplearon al momento de construir el deseo homoerótico entre mujeres, qué recursos audiovisuales eligieron para representar a “la lesbiana” como monstruosa y *anormal*.

Las escenas elegidas son las que han contribuido a significar el deseo homoerótico entre mujeres y por ende, a asumir que son mujeres “lesbianas”. A continuación, las escenas elegidas.

### 3.2.2 ESCENA 1. Alucarda le declara su amor a Justine. El erotismo entre mujeres

Justine recién conoce en el convento a Alucarda y rápidamente se convierten en amigas, su relación se fortalece tanto, al grado que Alucarda le confiesa su amor en un día de campo, donde ambas visitan una capilla abandonada, lúgubre, que está cubierta por mantas de color rojo *desteñido*, (parecido a la *sangre*) y figuras siniestras (al principio, Alucarda desconoce que ese es el lugar donde nació). En ese espacio, rodeada de un ambiente tétrico y solitario, Alucarda le dice a Justine cuánto la ama.

Un primer plano, (PP) enfocado en el rostro de Alucarda, (1) mientras acaricia el rostro de Justine y la mira fijamente le dice:

Podríamos vivir eternamente en vez de convertirnos en un montón de polvo ¿Tienes miedo a la muerte?

Justine: si, todos lo tenemos

Alucarda: me refiero a morir amando, morir juntas, morir amando juntas para que podamos vivir eternamente con la misma sangre corriendo por nuestras venas. Querida Justine yo vivo en ti, ¿morirás por mí? Te quiero tanto, nunca he estado enamorada de nadie y nunca lo estaré, excepto de ti.

Justine: (emocionada) ¿lo dices en serio?

Alucarda: tienes razón al preguntarlo. No sabes cuánto te quiero, espero que tú me quieras tanto como yo a ti; llámame cruel y egoísta pero el amor es así, no sabes lo celosa que soy, (enojada) tienes que amarme hasta la muerte.

Justine: Alucarda por el amor de Dios, no me hables de la muerte.



Fotograma (1) La declaración de amor de Alucarda  
Fuente: *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1977)

Alucarda quiere sellar un pacto de amor entre ellas; saca una daga para herir la mano de Justine y hacerlo, pero ésta se asusta y Alucarda no lleva a cabo el ritual.

Los primeros planos que encuadran los rostros de dos personas que están dialogando entre sí, siempre denotan una fuerza dramática y se emplea para que el personaje, muestre una gestualidad delicada y directa. La mirada, las caricias de Alucarda hacia Justine y finalmente la declaración de amor hecha por Alucarda, expone de manera explícita una relación que va más allá de una mera amistad; una mirada apacible, directa hacia los ojos de la otra, delata interés y una caricia lo enfatiza aún más, esta significación del deseo homoerótico hasta aquí es plausible. Sin embargo, las relaciones sexo-afectivas entre mujeres no funcionan de esa forma, no en esos contextos, de los años setenta, donde las posiciones de mujeres y hombres, están definidas por roles sociales bien definidos, en los cuales las mujeres no pueden o no podían expresar su deseo; más aún, su deseo por otra mujer. Es un acto que se escapa de los límites socialmente establecidos por el sistema que controla cómo vivir y expresarse; es decir, el sistema patriarcal.

Parte sustancial de las normas de género, de feminidad y masculinidad, es el deseo y la sexualidad. No hay que olvidar que “ser mujer en nuestra cultura es adoptar las marcas de *feminidad* y orientar nuestro deseo hacia los hombres” (Burgos, 2009).

Esta declaración que se nos presenta como sencilla, directa y sin ninguna problemática por parte de una de las protagonistas es, hasta cierto punto, engañosa; Alucarda expone sus sentimientos de manera directa, confiada y hasta dominante; en tanto Justine, reacciona de manera más pasiva y emocionada. Estas actitudes representan un binarismo de género, donde Alucarda sería la sujeta activa y Justine la pasiva; un pensamiento que se centra en dualidades; una relación que refleja como espejo las relaciones heterosexuales.

Los años setenta en medio del movimiento feminista, las mujeres se estaban cuestionando precisamente su sexualidad, su acceso al deseo y su placer. A partir de las teóricas feministas, el deseo de las mujeres comienza a dejar de verse sólo como un objeto de fascinación y de representación para convertirse en “sujeta de acción” (Segarra, 2000).

El **erotismo**, por otro lado, ha sido un punto central en la definición de la sexualidad de las mujeres. Al interior del género, (entre las mujeres) la diferencia para distinguir entre “mujeres homosexuales”<sup>36</sup> y “mujeres heterosexuales” es a partir de su tipo de erotismo (Alfarache, 2013:140). Mientras las primeras serán estigmatizadas, porque su erotismo no está destinado a la reproducción, las segundas serán valoradas socialmente de manera positiva.

---

<sup>36</sup> La palabra homosexual hace alusión al conjunto de prácticas sexuales, amorosas entre dos o más personas. A diferencia de las *lesbianas*, quienes desde un planteamiento político, cuestionan el sistema dominante. Las mujeres homosexuales, son aquellas que tienen relaciones sexo-afectivas con otras mujeres; y no están mediados por ningún discurso político.

Alucarda, concebida desde un pensamiento heterosexual, se le ha adjudicado un rol activo que se perfila como “sujeto deseante”; habla desde un amor concebido como absoluto, que tiene un patrón fijo, tanto, que puede llegar hasta la muerte. Es un deseo-muerte, como refiere Foucault, (2011:189) “el deseo bien vale la muerte”. Pero esa unión entre eros y tánatos es un ejercicio del poder para ejercer el control sobre los individuos. Alucarda tiene el control para decidir sobre la voluntad de Justine; ella es pensada como un hombre –y un hombre posesivo, que deja entrever que puede volverse violento, por la forma en como sujeta a Justine cuando le dice lo celosa que es—cuando manifiesta su deseo por ella.

El discurso del amor romántico también se vislumbra cuando hace referencia a un amor que puede conducirte hasta la muerte, “se tiene que amar a la otra, hasta la muerte”. Este argumento que ha sido producido y reproducido desde el régimen heterosexual, usa los celos como estrategia de violencia para mantener el dominio y la obediencia (Mogrovejo, 2019). Los celos forman parte de un discurso más amplio y “aceptado” en distintos ámbitos sociales; en la pantalla grande hay títulos que hacen alusión directa desde los años cincuenta con la cinta *Un tranvía llamado deseo* (1951) por mencionar un ejemplo.

La ideología del “amor romántico” heterosexual está reforzada no sólo por el cine, sino también por la televisión, la publicidad, los cuentos de hadas, las canciones; hay un adoctrinamiento infantil de las mujeres en el “amor”, como señala Adrienne Rich (2017).

Desde esta perspectiva, estas imágenes representan una posibilidad: cuando las mujeres desean y aman a otras, lo hacen igual que un hombre, porque son como un *hombre*. Pero justamente la teoría lesbofeminista busca cuestionar y erradicar esas prácticas violentas que reproduce el orden patriarcal a través de sus dispositivos culturales como el cine; sus propuestas están encaminadas a destruir un sistema que oprime y violenta. El

lesbofeminismo plantea una vuelta de tuerca a la “propuesta civilizatoria contemporánea, a los sistemas políticos, económicos y sociales” (Vergara, 2018:17).

El imaginario masculino difunde esta narrativa cinematográfica, sobre “la lesbiana” como celosas, posesivas y dominantes en el cine mexicano, justo cuando la segunda ola del feminismo está reivindicando la figura de la *lesbiana*, que apenas está siendo asumida, está construyendo un discurso para convertirse en un concepto político, como menciona de De Lauretis, (2000).

En *Alucarda, la hija de las tinieblas*, hay una secuencia que llama poderosamente la atención, por varios motivos: es la secuencia donde se presentan los desnudos femeninos de las protagonistas, Alucarda (interpretada por Tina Romero) y Justine (Susana Kamini). Esta secuencia curiosamente es la más larga<sup>37</sup> de la película, dura más de dos minutos. Asimismo, estas escenas retratan de manera explícita el deseo homoerótico entre mujeres; unos de los pocos filmes<sup>38</sup> en México de los años setenta que presentaba esta trama entre mujeres. Un deseo que se verá envuelto en simbolismos que mezclan satanismo, aquelarres, y todo un entramado de pasiones “prohibidas”.

### **3.2.3 ESCENA 2. Alucarda logra hacer un pacto con Justine, para sellar su amor. Fetichizar el cuerpo femenino**

Justine cae enferma (en realidad comienza a presentar síntomas de una posesión diabólica) reposa en su dormitorio, un lugar sórdido donde sólo la acompaña Alucarda, quien muestra

---

<sup>37</sup>El film *Blue is the warmest colour* (La vida de Adele) (2013), es un filme que causó polémica por la larga escena de sexo “lésbico” entre las protagonistas, duró 7 minutos. Con las debidas proporciones de los diferentes contextos entre ambas películas; lo que deseo resaltar es esa mirada escopofílica ejercida por los directores hombres para filmar escenas eróticas o *pornográficas* que pese a la diferencia de épocas siguen reproduciendo.

<sup>38</sup> Para inicios de los años setenta se habían producido tres largometrajes: *Las reglas del juego* (1970); *El deseo en otoño*, (1972); y *El festín de la loba*, (1972).

su enojo y culpa a las monjas por su “enfermedad”. Dice que pagarán por ello, “por lo que les han quitado” e invoca a Satanás; Alucarda entra en una especie de trance, y comienza a invocar a “Satanás”, “Astaroth”; al mismo tiempo, le dice a Justine que harán un pacto que sellarán con sangre para hacerles pagar (refiriéndose a las monjas y sacerdotes).

Alucarda, al igual que Justine está en la habitación, y en un momento dado aparece “un gitano” (que en realidad es *Satanás*), quien le entrega un cuchillo a Alucarda, mientras Justine está en el suelo llorando. En ese mismo acto, hay un plano abierto (PA) donde se observa a Alucarda completamente desnuda portando el cuchillo; el gitano que está en cuclillas, le descubre el pecho a Justine, que sigue en el suelo. (2)



Fotograma (2) Justine antes del pacto de amor

Fuente: *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1977)

En la siguiente toma, se observa el cuerpo de Justine ahora también completamente desnuda; a diferencia del gitano, que está en medio de ellas y completamente vestido. Al mismo tiempo que Justine se pone en pie, Alucarda le dice repetidamente con los ojos cerrados que es hermosa y que la mire. Mientras, se observa al gitano haciendo una especie de “ritual” en



medio de ambas y le dice a Alucarda que ahora deben unirse una con otra, y posteriormente unirse a él (3).



Fotograma (3) El pacto de amor entre Alucarda y Justine  
Fuente: *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1977)

En esa misma atmósfera claustrofóbica, Alucarda y Justine mantienen (a ratos) los ojos cerrados; el gitano guía la mano de Alucarda con el cuchillo para hacer una pequeña herida en el seno de Justine; luego repite la misma acción pero en el seno de Alucarda.

Una vez heridas, el gitano toma un poco de sangre del pecho de Alucarda con su dedo y la coloca en los labios de Justine; ese mismo acto lo hace con Alucarda, quien bebe la sangre de esta última; mientras, la cámara enfoca en primer plano (PP) los rostros de ambas mujeres que permanecen con los ojos cerrados, su cabeza inclinada levemente hacia atrás, vemos claramente los labios de ambas “saborear” la sangre y por breves segundos ellas mantienen sus labios entreabiertos.

Antes de finalizar esta secuencia, el gitano desaparece; Alucarda le pide a Justine que la mire, ella abre los ojos y Alucarda se dispone a besarla lentamente en los labios, —la cámara

sigue enfocándose en primer plano (PP)— posteriormente, Alucarda baja lentamente hasta el pecho de Justine y comienza a besarla sobre la herida infringida por el gitano (4); en tanto la cámara enfoca el rostro de Justine gritando.



Fotograma (4) Después de sellar el pacto, el erotismo de Alucarda y Justine.

Fuente: *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1977)

Antes de que finalice toda la secuencia, se ve a Alucarda y Justine en medio de un aquelarre, que se convierte en orgía. En medio de ese aquelarre, y de ellas, está la figura de una bestia, —un macho cabrío— (que connotativamente es el diablo) que une las manos de ambas jóvenes.

¿Qué representa toda la secuencia anterior? En primer lugar, están representado el amor entre dos mujeres jóvenes; un deseo homoerótico que para salvarlo es necesario acudir a fuerzas sobrenaturales para que no desaparezca. ¿Por qué resultaría importante una escena erótica de este tipo, para la trama? ¿Por qué precisamente los desnudos son de mujeres jóvenes y atractivas? Para Eli Bartra, “El desnudo femenino, en manos sobre todo de los hombres, ha contribuido a crear y recrear la imagen de pasividad, debilidad y belleza artificial que integran el cúmulo de estereotipos femeninos” (Bartra, 2018:28). La mirada masculina se ha apoderado de la sexualidad femenina, —toda—. Ann Kaplan refiere que, como consecuencia de la alianza entre patriarcado y heterosexualidad, su discurso ha podido controlar la sexualidad femenina, incluyendo las relaciones *lesbianas* (Kaplan, 1983:365).

Poder ver a las mujeres desnudas ha sido una práctica común en el arte, (pintura, esculturas). Sin embargo, no todos los **cuerpos** de las mujeres han sido representados, pues el orden hegemónico es quien ha determinado que cuerpos son *dignos* de ser admirados. “El desnudo constituye estética y artefacto de sublimación, cumple ciertos protocolos. Por definición *cuerpo ideal* y no cuerpo real: siempre se ha supuesto que corresponde al ideal del cuerpo en un momento determinado de la historia” (Abigail Solomon-Godeau, citado en Bartra, 2018:26).

Las representaciones son relevantes porque significan y simbolizan; son un efecto de prácticas culturales, que determinan las condiciones para que ésta sea comprensible y aceptable. En la representación participan emisores que recurren a prácticas determinadas por el contexto histórico, social y cultural (González, 2018), que están mediadas por el poder. Para finales de los años sesenta y principios de los setenta la industria cinematográfica mexicana está entrando en su etapa de “destape mexicano”, donde las imágenes, los contenidos eróticos, estaban incrementando. (Pérez, 1984).

Aquí surge la pregunta: ¿quién ostenta el poder para producir y reproducir imágenes de mujeres que representan una fisura en el orden heterosexual? El sistema patriarcal, que por mucho tiempo ha definido lo que puede ser visto o definido a partir de sus parámetros que construyen “la normalidad”. Este sistema también ha determinado dentro de esas fisuras, quiénes son “las lesbianas”; críticos como (Taibo, 1978; Guerrero, 1978, y García 1978); entre otros, han mencionado que el “lesbianismo” es uno de los ingredientes de esta cinta. En el imaginario social, “las lesbianas” son mujeres que se sienten atraídas sexualmente por otras mujeres; pero, ¿qué elementos recrean los realizadores para que los espectadores lleguen a esa conclusión? Sencillamente ven en la pantalla grande a dos mujeres teniendo relaciones sexuales y ese es el referente *per se*. Chris Holmund escribe que la mujer es “más visiblemente lesbiana cuando hace el amor con otra mujer” (Holmund, citado en Bradbury- Rance, 2019:164). Esto es lo que ha definido a “las lesbianas” “en el cine contemporáneo, la especificidad sexual determina la legibilidad lésbica; el sexo se vuelve la evidencia visual por medio de la cual se registra la sexualidad” (Bradbury-Rance, 2019:31)

Los desnudos de Alucarda y Justine son uno más que pasa a la lista de las producciones mexicanas que no tienen razón de ser (García, 1978). Hacer un pacto satánico que involucra erotismo y, por ende, un desnudo entre mujeres, ha sido un elemento muy arraigado en el imaginario masculino que hunde sus raíces en la moral judeocristiana.

López Moctezuma no renuncia a estos imaginarios, sino por el contrario, los alimenta y al mismo tiempo hace gala de ese poder que tiene para mirar a las mujeres. Es necesario enfatizar que las imágenes filmicas son construidas desde una perspectiva masculina, donde la mujer es instalada como el objeto cinematográfico del deseo, y aparece como representación y terreno de la sexualidad (De Lauretis, 1984:).

A continuación, se considera el **estereotipo** que eligieron el director y su equipo creativo, para conformar este relato cinematográfico: la vampira lesbiana. Estos personajes fantásticos, están insertados en diversos géneros cinematográficos como el horror, la ciencia ficción o la comedia. El estereotipo para Stuart Hall, son “unas cuantas características” “sencillas, vividas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas acerca de una persona; reducen todo acerca de ella a esos rasgos, los exageran, los simplifican y los fijan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad” (Hall, 2010 :432).

Consideremos ahora el mundo sobrenatural. Para Tzvetan Todorov<sup>39</sup> “lo fantástico corresponde a la presencia de un acontecimiento sobrenatural o difícil de explicar dentro de las leyes naturales o del mundo considerado como familiar, que genera incertidumbre o extrañamiento” (Todorov, 1998: citado en Cabrera, 2017). En el caso de *Alucarda, la hija de las tinieblas* hay un mundo caracterizado por aspectos culturales como la religiosidad, entre otros, que se ven alterados por eventos sobrenaturales (Cabrera, 2017). Estos eventos sobrenaturales, los llevaron a la pantalla grande varios realizadores mexicanos, y dieron origen al *cine de horror*, representado por primera vez con la cinta *La llorona* (1933), basada en la leyenda mexicana de este personaje. En los albores de los años sesenta, aparecen filmes dentro de esta categoría con la figura de la vampira: *El mundo de los vampiros* (1961), *Santo contra las mujeres vampiro* (1962) y *Las vampiras* (1969).

La relación entre lesbianas y vampiros en la cinematografía internacional tuvo su mayor apogeo entre los años sesenta y setenta, (Pelayo, 2011) cuando las representaciones de “la lesbiana” giraban en torno a desnudos y sangre. Iván Gómez (2017) registra que en el cine

---

<sup>39</sup> Lingüista, filósofo e historiador.

español la imagen de “la lesbiana” estuvo relacionada a la figura erotizada de la vampira en filmes como *El ataque de las vampiras* (1973).

Con respecto a la pregunta que se hizo anteriormente: ¿la representación de las lesbianas es construida bajo los mismos esquemas que se construyen las representaciones de las mujeres heterosexuales o es diferente? Con el estereotipo de la lesbiana vampira se puede responder a ello.

En la iconografía elaborada por los cineastas, las lesbianas vampiras se muestran *femeninas*, “delgadas, pálidas, melancólicas, ojos penetrantes, y con una larga y oscura cabellera suelta”, (Zermeño, 2015:90); unas características que crean un precedente: las lesbianas no son fáciles de diferenciar de las mujeres heterosexuales, condición que las vuelve doblemente peligrosas, porque pueden destruir a hombres y mujeres por igual.

Ambas —“lesbianas” o heterosexuales vampiras—son seductoras e inteligentes, tienen un rol activo adjudicado, lo que las llevará a una confrontación directa con los hombres, quienes representan una amenaza (simbólica) para la identidad masculina (Mira, 2008).

Por ello, las lesbianas vampiras son concebidas como seres abyectos que no deben existir; no es casualidad que quienes las matan son en su mayoría hombres, que restablecen simbólicamente *la normalidad*.

Otro de los rasgos imprescindibles en el cine de vampiras (os) es el *mordisco* y la posterior succión de sangre. No obstante, en el caso de Alucarda y Justine, el tópico se desarrolla diferente, ya que el director omite la mordedura y en su lugar exhibe la succión que no es el cuello, —como marca el canon— sino el pecho, que de este modo puede exhibirlo y fetichizar reiteradamente una parte del cuerpo femenino, como “si hubiera sido desensamblada” (Hall, 2010:437); para ello el director de fotografía decidió tomar un primerísimo primer plano (ppp), para resaltar una parte del cuerpo que está hipersexualizada: los pechos. Donde éste es

visto como “locus de la sexualidad, sede del placer visual y señuelo de la mirada masculina” (De Lauretis, 1984:26). La mujer en el cine ha sido un cuerpo para ser mirado, un objeto, un fetiche como señala Castejón (2004:306).

*Alucarda, la hija de las tinieblas* (1975) es también una cinta que podemos ubicar dentro del subgénero del cine llamado *sexploitation*<sup>40</sup>; este género tuvo sus orígenes a finales de los años sesenta, principios de los setenta, en E.E.U.U y otros países de Europa, donde la homosexualidad femenina en el cine de terror resultó ser la excusa perfecta para verlas semidesnudas o desnudas (Sánchez, 2017).

Por su parte, Carlos Zermeño, (2015) señala que el imaginario que rodea la figura del vampirismo está asociado a la religión y en occidente al catolicismo, por lo que un escenario con monjas, y sacerdotes es natural. Esto le permitió al director hacer una crítica a la institución; ya que al evidenciar una escenografía, mísera, con crucifijos hundidos en las paredes, y exorcismos que remiten a los tiempos de la inquisición. Está mostrando la decadencia de la Iglesia.

Llegados a este punto, y desde un posicionamiento lesbofeminista surge un cuestionamiento: ¿por qué la representación de una lesbiana vampira sería una doble transgresión para el régimen heterosexual? Primero, porque en el terreno simbólico como *vampira*:

... la imagen femenina se convirtió en una sexualidad amenazante, el ser que venía del inframundo y quería devorar hombres. En este caso las mujeres eran independientes,

---

<sup>40</sup> La estética de las películas de *sexploitation* se basó en el nexo de la desnudez y la sugestión sexual, cuerpos retorcidos, fragmentados en camas, torsos femeninos desnudos y números de baile. En las películas de culto, se mostraban escenarios de un deseo femenino sexual exacerbado. (Gorfinkel, 2011) (Traducción propia)

violentas. De acuerdo a la época y los valores conservadores tales actitudes presentes en las mujeres vampiro señalaban su búsqueda por tomar el control que “les pertenecía a los hombres”, y por tanto debían ser castigadas” (Naief Nehya, 2006: 216, citado en Cabrera, 2017:216)

En segundo lugar, —fuera del campo simbólico de la sala oscura— como *lesbianas* rechazan una heterosexualidad obligatoria, (Adrienne Rich, 2017); es decir, buscan a toda costa escapar del poder masculino que se traduce en imposiciones sociales, tales como el matrimonio heterosexual, la idealización del romance, la negación de su propia sexualidad, entre otros. Las *lesbianas*, subvierten la posición que socialmente se les ha impuesto (la marginalidad, el rechazo y el silencio) y esto es considerado una amenaza para el orden patriarcal.

Otro cuestionamiento que surge del análisis de la puesta en escena es: ¿por qué el pacto de amor entre dos mujeres debe estar mediado por un hombre y, peor aún, un hombre que representa la maldad? Esto invalida el deseo homoerótico entre Alucarda y Justine, porque lo hace parecer como producto de la inconsciencia, algo que en condiciones “de normalidad” ellas no harían.

Otro rasgo asociado a lo masculino es el cuchillo que porta el gitano y que está en medio de Alucarda y Justine; un objeto con connotaciones heterosexistas, porque revela una extensión fálica que es ofrecida a la mirada del hombre, (Zecchi, 2014). El falo sería un símbolo de poder, donde la mujer quedaría fuera de ese simbolismo. Luce Irigaray señala cómo la lógica patriarcal se rige por la representación del falo. Lo femenino carece de lugar si no es dentro de modelos y leyes emanados de los sujetos masculinos; esto significa que no existen dos sexos sino uno solo; desde esta perspectiva el deseo femenino por otra mujer, no está considerado, Luce Irigaray (1975).



### **3.2.4 ESCENA 3. Alucarda va al confesionario. La seducción de la oscuridad y el mal. El estereotipo de la lesbiana vampira**

Alucarda es enviada al confesionario (después de haber *blasfemado*) donde es atendida por el padre Lázaro, quien le dice que está ahí porque ha pecado, pero Alucarda le reitera que no ha hecho nada malo, que no ha mentido, que lo que tiene que decir es que ama la vida... con Justine; que la ama y por ello hicieron un pacto. Después de esto, comienza a recriminarle al padre diciéndole que se hace llamar bendito, creer en la vida eterna y adorar a Dios; pero él ama la muerte. Ella ama a Justine, mientras él quiere matar. Por eso han hecho un pacto de sangre; y le reitera que la culpa no es de ellas sino de él. Le menciona que él se avergüenza del cuerpo, por eso lo cubre con una sotana, que tiene miedo a la vida. Pero también sabe que le gustaría poseerla; al escuchar esto, el rostro del sacerdote refleja incredulidad, miedo. El sudor y el rostro desencajado así lo demuestra.

La escena concluye con el “acoso” de Alucarda hacia el sacerdote, mientras él la rechaza y huye del confesionario. El diseño de sonido que acompaña el final de esta escena tiene como fondo “rugidos de un animal”, justo cuando Alucarda le dice al sacerdote que la posea. Esta escena en el confesionario privilegia también los primeros planos (PP), tanto de Alucarda como del padre Lázaro, para destacar el tono dramático del diálogo que entablan; para ello, también se apoyan en el sonido (diegético) como efecto especial, para remarcar que estamos escuchando algo parecido a una *bestia*.

En primera instancia, ¿qué significa el confesionario? La Iglesia católica tomó el control de la sexualidad por medio de la confesión; según Foucault (2013), la confesión es una práctica de implantación perversa, una forma de poder, que incita a las personas a “decir la verdad” (producir conocimiento), sobre sus deseos sexuales, emociones y disposiciones (Foucault, 2013:60).

La Iglesia, es una de las instituciones más patriarcales y jerárquicas que existen; las monjas, novicias, madres superiores representan lo subalterno; en esta dimensión, la institución funciona como síntesis del orden social (Lagarde, 2019). En la diferencia de sexo, el hombre, —a través del sacerdocio— es quien representa el poder de Dios sobre la tierra. Las mujeres, son relegadas y subordinadas, porque desde el pensamiento primigenio religioso judeocristiano, son ellas “quienes han caído de la gracia de Dios”. El discurso religioso ve a las mujeres desde ópticas muy polarizadas, o son vírgenes o son brujas y si son esto último, también representan la lujuria.

En esta escena de Alucarda con el sacerdote, hay dos disertaciones: la del orden institucional, que es rígida, punitiva y limitante contra las mujeres; y por otro lado, la representación “bestial” que construye el realizador sobre Alucarda. En un primer momento, Alucarda representa la transgresión a las normas sociales y religiosas; amar a otra mujer dentro de un recinto que está reservado para ejercer únicamente el orden patriarcal, es subversivo. Ella defiende que ama la vida y eso incluye amar a Justine. Su lógica es vivir con quien ella ama; a diferencia de él, quien busca matar. Esta es una crítica directa al dogma judeocristiano, que censura y castiga no sólo las relaciones homosexuales, sino a las mujeres que quieren escapar de esa heterosexualidad obligatoria, y reapropiarse de su sexualidad.

Este discurso anticatólico es parte de la “apertura” que se estaba viviendo socialmente y que se reflejaba hasta cierto punto en el ámbito cinematográfico. A principios de los años setenta ya habían comenzado las críticas al catolicismo; en 1973 se había filmado *El santo oficio*<sup>41</sup>, que hizo referencia a La Santa Inquisición. Asimismo, eran los años en que

---

<sup>41</sup> Este largometraje está inspirado en hechos reales, de lo que le ocurrió a la familia Carvajal en la Nueva España en el siglo XVI. Donde fueron objeto de atrocidades, amenazas y persecuciones por parte de la Iglesia católica.

comenzaron a ganar terreno otros movimientos religiosos<sup>42</sup>. “Visiones del fin del mundo, fantasía, delirio de imágenes carentes de sentido, efectos especiales que llegan a la ilusión total, (...) el “gran” espectáculo llevado a la pantalla y también la búsqueda de nuevas formas y contenidos, esboza algunos elementos sobresalientes en la historia del cine a partir de mediados de los años setenta” (Faulstich, Korte, 1995:13).

Mientras por un lado *Alucarda, la hija de las tinieblas* sirve como medio de crítica social para cuestionar a las instituciones, especialmente la Iglesia; por otro, reitera la figura de la mujer perversa, que representa la lujuria y finalmente deviene en monstruoso que resulta ser “la lesbiana”.

¿Si Alucarda ha revelado que ama a Justine, por qué habría de seducir a un sacerdote? Y ¿por qué cuando “hostiga” al sacerdote, lo que se escucha en segundo plano es el “rugido de algo muy parecido a un *bestia, un monstruo*<sup>43</sup>?

Alucarda en contraposición con el sacerdote, es representada como la maldad, “fuente de tentaciones y deseos que pondrá a prueba la pureza del alma, la virtud y el respeto al deber que debe guiar la conducta masculina” (Casas, Flores, 2014:46). Ella representa la lujuria, el deseo desenfrenado. No importa que ame a Justine, su lujuria la puede llevar a estar disponible sexualmente aún para el sacerdote. Como señala Monique Wittig: “Estén donde estén, hagan lo que hagan, ellas son vistas como sexualmente disponibles para los hombres” (Wittig:2016:29). Una fantasía muy arraigada en el imaginario masculino.

Por otro lado, esa vinculación de Alucarda con lo *bestial* está profundamente enraizada en la cultura patriarcal. El **cuerpo** de “la lesbiana” “*animalizado*, parte de dos concepciones:

---

<sup>42</sup> La Iglesia de Satanás; la Sociedad Internacional para la Conciencia Krishna; la Iglesia de la Cienciología entre otras.

<sup>43</sup> El término *monstruo* lo entenderemos según lo que el folclor define: un ser malo, horrible o con escala distinta a la norma, (Casas, Flores, 2014: 73)

una que asocia al genérico con la naturaleza y el mundo animal y otra, con orígenes en los bestiarios medievales, que asocia la homosexualidad con *bestialidad*” (Alfarache, 2013:264). Como refiere Beatriz Gimeno (2008), un ser humano es quien tiene grado cero de monstruosidad. En este sentido, históricamente la mujer siempre es el monstruo con respecto al hombre.

En este relato filmico, Alucarda tiene un final trágico; su vida llega a su fin a manos del padre Lázaro, durante un *exorcismo*. Ella muere en medio del fuego, hasta que su cuerpo queda reducido a cenizas y desaparece. (5)

No es de sorprender que la muerte de la vampira lesbiana sea a manos de los hombres, quienes sustentan el sistema patriarcal a través del poder y las instituciones. Ellos son los encargados de volver la situación a la “normalidad”. El sacerdote, bajo el precepto religioso, mata a una joven que ha quebrantado el orden “divino”, “natural”, de la mujer que es “desear a un hombre y engendrar hijas (os)”.



Fotograma (5) La muerte de Alucarda

Fuente: *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1975)

### **3.3 La lesbiana depravada, Tres mujeres en la hoguera (1977)**

#### **3.3.1 Contexto sociocultural**

La segunda mitad de los años setenta estuvo gobernada por José López Portillo, (1976-1982); lo que derivó en un cambio en la industria cinematográfica. Mientras que en la gestión de Echeverría había una producción de cine estatizada; el gobierno de López Portillo, a través de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), que dirigía su hermana, Margarita López Portillo, implementó una nueva política que consistió en dos puntos fundamentales: primero, importar cineastas para los proyectos de calidad y segundo, poner en manos de la iniciativa privada la mayoría de la producción cinematográfica, (Sánchez, 1989).

Emilio García Riera (1998), menciona que los productores privados hallaron muy rentable la fabricación de un cine protopornográfico y populachero, al que llamó lépero. El cine de *prostitutas*, desnudos, “choteo de la homosexualidad, travestismo” (García, 1998:306); fue el cine que se estimuló a lo largo de todo el sexenio lopezportillista.

Entre 1967 y 1977 se marca el inicio del “destape mexicano”, las imágenes y los contenidos eróticos, sexuales o pornográficos proliferan en este periodo. En el cine nacional, ese “destape” tiene dos vertientes: la primera inicia con cintas como *Bellas de noche* (1974); posteriormente se conocerá como el cine de “ficheras”, donde el género que prevalece es la comedia. Otra vertiente es la que busca tratar esos temas de manera “más seria”, pero paradójicamente estos largometrajes son los que sufren la censura, como *Tres mujeres en la hoguera* (1977) (Pérez, 1984).

Esta película fue filmada en 1977 pero fue enlatada durante dos años por la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) por su contenido “audaz”, ya que la

cinta fue calificada como pornográfica. El filme sufrió la censura del sexenio anterior, debido a que contiene escenas sexuales, desnudos femeninos, y “pretensiones de describir concienzudamente” las relaciones sexuales entre dos mujeres. Su “reestreno” fue autorizado para exhibirse únicamente en funciones de medianoche y en solo cinco salas capitalinas como señala Eduardo de la Vega Alfaro.

La crítica cinematográfica calificó a *Tres mujeres en la hoguera*, (1977) como un melodrama que pretende cuestionar las costumbres e hipotéticas depravaciones de la burguesía mexicana, y por otro lado, expresaron que la historia reduce el tema del lesbianismo a un asunto de fotonovela (De la Vega, 1979). Mientras que para Tomás Pérez Turrent (1984), el amor sáfico está generosamente descrito en medio de un depravado comportamiento de las capas ociosas y ricas de nuestra sociedad.

En cambio la actriz Pilar Pellicer, quien interpretó a Mané en este largometraje, mencionó que: “la película hubiera quedado mejor si no se hubiera tenido ese temor de aceptar que se trataba de una cinta *lésbica*, aunque en su momento no se realizó con esa vertiente” (NMV, 2017).

### **3.3.2 Los creadores de la lesbiana depravada, *Tres mujeres en la hoguera***

Al igual que *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1975), *Tres mujeres en la hoguera* fue considerada una película de culto, años posteriores a su estreno, debido a que fue la primera en mencionar la palabra *lesbiana* y a que trató el tema del deseo homoerótico entre mujeres de forma explícita.

Este largometraje, estuvo dirigido por Abel Salazar quien fue actor, (perteneciente a la época de oro del cine mexicano), director y productor (su casa productora ABSA, fue de las precursoras en el cine de terror); el guion estuvo a cargo de Carlos Valdemar, basado en un argumento de Luis Alcoriza. El director de fotografía fue José Ortiz Ramos, (aunque cabe

señalar que las escenas filmadas bajo el mar estuvieron a cargo del oceanógrafo Ramón Bravo); el director de sonido fue Javier Mateos; la edición de Jorge Bustos; y Música de Luis Hernández Breton. La cinta fue catalogada dentro del género del melodrama.

Nuevamente, nos enfrentamos a una obra completamente elaborada por hombres; una visión alimentada desde los imaginarios masculinos, donde veremos cómo se entreteje el imaginario colectivo, anclado en las míticas historias sobre las mujeres y sus cuerpos, así como el lenguaje que, es predominantemente masculino y se nutre de su propia mirada para representar el deseo homoerótico entre mujeres.

Veamos algunas escenas elegidas que han alimentado el imaginario social sobre lo que es “la lesbiana”.

### **3.3.3 ESCENA 1. La mantis religiosa. La mujer como devoradora-destructora del hombre**

Gloria y Susi son una pareja que fueron invitadas a pasar unos días a la mansión costera de Alex y Mané, un matrimonio que lleva una vida hedonista, sofisticada, y de “relación abierta”. Después de un día de fiesta, Susi se dispone a recorrer la mansión para conocerla, (la mansión está rodeada de lujos y comodidad), en ese recorrido fija su mirada en un cuadro que llama su atención, la cámara en un primer plano (PP) enfoca la parte superior del cuadro que parece ser la cabeza de un insecto, pero con rasgos de mujer, es decir, un híbrido, porque tiene senos y una figura que semeja el cuerpo de una mujer; al tiempo que el lente de la cámara se aleja del cuadro, aparece Alex, quien le dice a Susi:

Es un insecto maravilloso y feroz que durante la cópula devora lentamente la cabeza del macho.

Fue un acierto pintarlo con formas de mujer. Es el mejor símbolo de la liberación femenina, “la mantis religiosa”

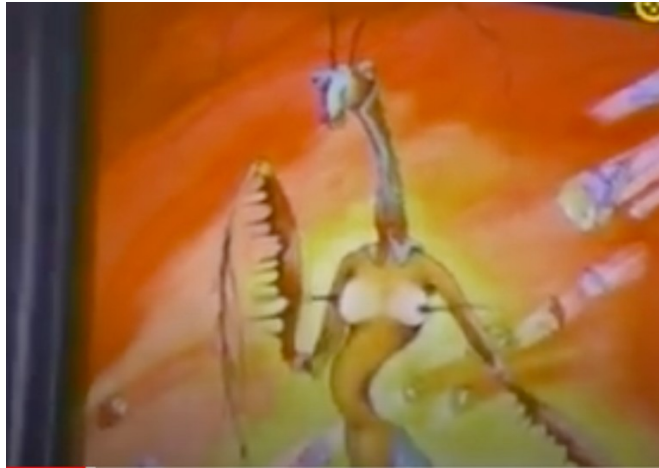
Susi: qué horror

Alex: pero el instinto del placer es tan fuerte que según dicen, continúa el acto sexual; aún ya decapitado. Es poderosamente fascinante ¿no cree?

Susi: (mueve la cabeza en tono de desaprobación). Al voltear su cabeza hacia Alex, observa una mandíbula de tiburón, colgada en la pared. En ese momento Alex le dice: Fue un gran adversario

Susi: ¿usted lo mató?

Alex: sí, nos encontramos en una ocasión. Ya tenía antecedentes de su voracidad y deseaba enfrentarme a él.



Fotograma (6) La mantis religiosa, símbolo de “la liberación femenina”

Fuente: *Tres mujeres en la hoguera* (1977)



Fotograma (7) Susi y Alex frente a la vagina dentada

Fuente: *Tres mujeres en la hoguera* (1977)



En esta secuencia, Alex hace alarde de su valentía para impresionar a Susi, al haberse enfrentado al animal y salir triunfante al haberle disparado su arpón.

Se ha señalado anteriormente, que el pensamiento feminista busca analizar y revelar el significado de las manifestaciones audiovisuales que están inmersas en la cultura (Ortiz, 2010) porque estas construcciones, están dotadas de significado y relaciones de poder.

¿Cómo ha prevalecido la idea en el imaginario colectivo, que las mujeres que no se amoldan a una heterosexualidad obligatoria se les puede representar como lo no-humano, como lo más cercano a la monstruosidad?

Tomar como ejemplo de “liberación femenina” a un insecto, como la mantis religiosa, que asesina a su pareja macho después de la cópula, demuestra una visión limitada, ininteligible y misógina de lo que serían las mujeres.

Esta escena donde los escritores equiparan un insecto, un animal, con las mujeres, reproduce lo más funesto del pensamiento patriarcal: una misoginia naturalizada, a tal punto, que siguen viendo a las mujeres como “la perdición para los hombres”; para ellos, las mujeres poseen una seducción de magnitudes insospechadas frente a la cual poco se puede hacer, y los puede arrastrar hasta la muerte. Ellas seducen para atrapar, y alejar al hombre de lo divino. Como afirma Jean Baudrillard (1990) la seducción está del lado del Diablo, y se apodera de todos los placeres.

La figura de la mantis religiosa tiene una historia artística en el arte, donde tuvo un lugar relevante entre artistas surrealistas. Estos creadores, continuaron con la tradición del miedo del hombre hacia la mujer, apoyándose en las teorías de Freud y de la *femme fatale*; de tal forma que establecerán como figura femenina principal en sus obras a la mantis religiosa. Las prácticas sexuales de la mantis funcionarán de metáfora para expresar la obsesión por la

sexualidad y el erotismo que “agobiaba” a algunos surrealistas, ya que vinculaban a la mujer con el canibalismo y la muerte (Martínez, 2017).

La mantis religiosa se convierte en una alegoría en las obras surrealistas de los años treinta, representada por las obras de Masson, Dalí, Picasso, Alberto Giacometti, Max Ernst, entre otros. Por su parte, Robert Callois explicaría con base en el psicoanálisis que la mantis, representa los dos principios básicos de esta teoría: Eros y Tánatos. Dicha teoría hace referencia “al temor que sienten los surrealistas por ser devorados por la mujer durante la cópula y al deseo por formar parte también de ese canibalismo sexual, considerado como una unión divina con su amante” (Martínez, 2017).

Para Desiré Martínez, una de las maneras más comunes de representar a la mantis era con la forma de una vagina dentada, que simboliza el canibalismo y la castración, un miedo constante del penetrador. Asimismo, refiere que la mantis religiosa en el arte surrealista funciona “como un símbolo perfecto de la madre fálica, fascinante, castradora” (Rosalind Krauss, citada en Martínez, 2017). Desde esta perspectiva, los hombres, valoran a la mujer de una forma ambivalente: por un lado es objeto de deseo sexual, pero por otro son una amenaza para ellos, (temen ser castrados o devorados).

En el caso de Alex, su noción acerca de la liberación femenina es desfavorable; porque el mensaje es ¡las mujeres obtienen “una libertad” en detrimento de los hombres! Esto es lo que les representa la autonomía sexual, de las mujeres para ellos.

Asimismo, la imagen de la mantis como símbolo de la liberación femenina, alude a las mujeres en dos sentidos: vincula a las mujeres con insectos, provocando repulsión, “las metamorfosis reproducidas por el cine y la novela penetran el imaginario social vinculando otredades monstruosas que provocan horror” (Piedrahita, 2016: 59). Segundo: la mantis representa una imagen endemoniada del feminismo, que no corresponde a la lectura de las

feministas para quienes representó la integración masiva de las mujeres a una mayor educación, al trabajo remunerado y el acceso a la píldora anticonceptiva, elementos primordiales para que una nueva ola de feminismo volviera a surgir (Lau, 2011).

Veamos más detenidamente a Alex en su papel de hombre de “mundo”, cuando intenta deslumbrar a Susi explicándole cómo funciona la naturaleza. O lo que es igual, los hombres les explican a las mujeres bajo sus propios términos y “conocimientos”, cómo funciona el universo en el que vivimos.

Los argumentistas, reprodujeron en Alex y Susi una perspectiva dual que los representa: macho/hembra, cultura/naturaleza, activo/pasivo; “existe una tradición lógica binaria que entiende las cosas según un referente de pares: lo oscuro y lo luminoso, lo húmedo y lo seco, lo negro y lo blanco (...) de la misma forma el mundo humano se divide en lo femenino y masculino, y lo primero se adscribe a las mujeres, mientras que lo segundo está adjudicado a los varones” (Tuñón,1998:23).

Ante esto, hay que recordar que el cine como medio masivo, es también un espacio donde se obtiene conocimiento de forma rápida; razón por la que debemos ser críticas (os) con las formas de representación de la realidad, donde el cine se ha constituido como un medio potente para plasmar el imaginario socio-sexual, como refiere Giulia Colaizzi (Colaizzi, 2001).

La mujer como devoradora-destructora del hombre es un imaginario patriarcal, arraigado en la literatura occidental: como Circe, bruja, hechicera, que transforma en cerdos a los hombres; como las sirenas que cantan para perder a los marineros, (Rojas, 2013) etcétera.

Por otro lado, también está la imagen de una quijada de tiburón, que hace referencia a la vagina dentada, como representación colectiva del temor masculino que evoca

ansiedad, fantasía erótica, frente a la sexualidad femenina; una cosmovisión muy enraizada en la cultura occidental y mesoamericana.

En occidente, alrededor del siglo XIII, la Iglesia había difundido el argumento de que las “brujas podían hacer crecer dientes en sus genitales” (Sanyal, Miyhu 2018:80); los hombres entonces utilizaban palos y piedras en forma de pene para arrancar los dientes de una mujer mordedora y quebrar tanto su voluntad, como la mandíbula entre sus piernas; posterior a esto, podían ser desposadas o asesinadas, como señala Sanyal (2018). El hombre es visto como héroe; al igual que Alex, que exhibe esa vagina dentada como trofeo en su mansión. Él ha desposado, pero posiblemente también ha asesinado.

La contraposición entre una mantis religiosa (las hembras que devoran al macho durante el sexo) y una mandíbula de tiburón (que simboliza una vagina dentada). Es parte de ese imaginario masculino ambivalente, donde las mujeres son depredadoras del macho, disfrutan sexualmente, con la aniquilación de éste; pero por otro lado, los hombres con el “mito de la vagina dentada” son quienes triunfan al romper los dientes y al mismo tiempo la voluntad de las mujeres. Por eso, como una respuesta a esa emancipación, de las mujeres —representadas en la mantis religiosa—, tienen como fantasía la idea de la “vagina dentada”, que demuestra el poderío masculino, un miedo que ha sido domado; una prevalencia de los hombres sobre las mujeres.

Lo anterior, ilustra cómo la mujer “ha sido más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito”, como lo expresa Rosario Castellanos (1984:7)

Otra de las escenas más significativas de *Tres mujeres en la hoguera*, es cuando Susi, menciona la palabra *lesbiana*; un término que no se había mencionado antes en el cine mexicano. A continuación la secuencia.

### 3.3.4 ESCENA 2. Gloria es una desgraciada lesbiana. La lesbiana irrumpe por primera vez en el cine

Después de una cena elegante que compartieron Alex, Mané, Gloria y Susi, estas dos últimas discuten en el comedor, debido a que Susi quiere quedarse más tiempo de lo planeado. Gloria está en desacuerdo y se suscita una fuerte discusión con el siguiente diálogo:

Gloria (molesta) cállate y óyeme: Te regresas conmigo

Susi: ¿pero qué te pasa? No es para que te pongas así.

Gloria: es que de mí no se van a burlar, y menos...el asqueroso ese

Susi: es que yo nunca he tenido la oportunidad de vivir así, de viajar, de disfrutar la vida...

Gloria: si te quedas, terminarás siendo una basura. Susi:

¿crees que soy una desgraciada lesbiana como tú?"

Gloria: ¿Ah nooo?

Susi: No, no no, cuidado, yo en todo acaso soy deportista, pero ni le doy importancia ni me afecta, ni me torturo; las lesbianas son Mané y tú. ¿Crees que no me he dado cuenta que está enamorada de ti?, ¿que te regala joyas y vestidos?

Gloria: Susi, Susi por favor...yo

Susi: (enojada) yo no tengo la culpa de tus celos, ni de que te portes como un novio celoso.



Fotograma (8) Susi le dice a Gloria que es una desgraciada "lesbiana"

Fuente: *Tres mujeres en la hoguera* (1977)

La secuencia concluye cuando Susi se da la media vuelta y se va, dejando a Gloria sola y afligida. Pero, ¿cuál es la importancia de nombrar la palabra lesbiana en el cine mexicano por primera vez?

El cine mexicano, ha utilizado muy pocas expresiones para referirse a las mujeres que rechazan los roles socialmente establecidos y por ende, se apartan de la heterosexualidad. Esto guarda relación con la subrepresentación que han tenido las mujeres que aman a otras en el cine nacional.

Sin embargo, antes de que se mencionara desgraciada lesbiana, de forma peyorativa como lo hace Susi, ya existe un antecedente en otro filme, de un vocablo que también evoca una carga negativa para las mujeres que no cumplen con el mandato heterosexual: la palabra “marimacho”, que está muy vinculado al término “lesbiana”.

En la película *La negra Angustias* (1949), la protagonista, Angustias, rechaza una propuesta de matrimonio porque no ama a ese hombre; esto la convierte en sospechosa ante los demás, ya que el hombre rechazado dice que no es “hembra” porque desprecia a los hombres; mientras que las mujeres del pueblo, dicen que no quieren “marimachos” entre ellas. En este filme se utiliza el término “marimacho” como una sospecha de que a la protagonista no le gustan los hombres. Para el imaginario social, el hecho de no querer casarse con un hombre, equivale a ser una mujer que muy probablemente “no le gusten los hombres”; sin embargo, en la película no existen otros indicios, de que la protagonista tenga deseos por otra mujer; al contrario, durante la trama se revela que se enamora de un hombre. No obstante, su sexualidad ya es sospechosa.

En primera instancia, señalar a mujeres que no cumplen con el ideal heterosexual, las lleva a la estigmatización; debido a la rigidez de la división genérica de la sociedad y la no aceptación de la diferencia (Muñiz, citado en Fuentes, 2015).

Los términos “marimacho” y “lesbiana”, en el cine mexicano, si bien pertenecen a contextos socio-culturales diferentes, comparten las marcas perniciosas de una sexualidad que es considerada anormal. Para el imaginario social de la sociedad mexicana, la palabra

marimacho, se ha llegado a utilizar como sinónimo de lesbiana, donde ambos vocablos hacen referencia a mujeres que aman a otras mujeres.

Antes de que la palabra “lesbiana” fuera reivindicada en el contexto de los años setenta, hubo otros términos para designar a las mujeres homosexuales. Durante las primeras décadas del siglo XX en México, el safismo era la palabra para hacer referencia a la homosexualidad femenina, una condición que en la mayoría de los casos pasaba inadvertida socialmente, ya que sólo se reconocía la homosexualidad masculina. (Mckee, 2004).

“Yan María Yaoyólotl y Luz María Medina, mencionan que en los años setenta en México las palabras más usadas para referirse a “las mujeres homosexuales” eran “lesbiana”, “manflora”, “invertida”, “tortillera”, “prohombre” e “incompleta” (Fuentes, 2015:87). A excepción de “prohombre” e incompleta”, los demás términos continúan utilizándose bajo ciertos contextos.

En 1975 durante la Conferencia del Año Internacional de la Mujer, realizado en la Ciudad de México la palabra lesbiana se imprime por primera vez en un periódico reconocido a nivel nacional: Excélsior. Aún así, las palabras “homosexual” o “lesbiana” tenían como finalidad agredir, o avergonzar explícita y públicamente a las mujeres, (Fuentes, 2015).

Susi, al decir “desgraciada lesbiana”, pronuncia una palabra —llena de claroscuros— considerada tabú en la sociedad mexicana. Esto nos lleva a señalar el lenguaje como imprescindible para considerar las representaciones. “La lengua, es el terreno idóneo para deconstruir los códigos de las marcas sexuales discriminantes, estigmatizantes; de igual manera, el lenguaje en sus diversas manifestaciones, se convierte en el espacio de la confrontación, la negociación y el surgimiento del sentido” como afirma Maricruz Castro (2010:5).

En primer lugar, Susi reconoce que Gloria es una “lesbiana”; lo que representa una visibilidad para un colectivo que había estado latente en la sociedad. Sin embargo, este concepto de “lesbiana”, solo hace alusión al pensamiento heterosexual masculino.

Es decir, la definición de “lesbiana” que éste construyó en el cine mexicano, se refiere únicamente a la relación sexo-afectiva entre mujeres, representada con base en sus fantasías, de cómo se relacionan entre ellas, como expresan su deseo homoerótico y cómo interactúan con otros grupos sociales. Se basan en imaginarios para describirlas y nombrarlas porque, como expresa Clara Bradbury-Rance: “la lesbiana se encuentra mediada a través de la cultura, su sexualidad definida solo a través de un vernáculo patriarcal agotado, una representación de un papel sexual o un estilo culturalmente imaginado” (Bradbury-Rance, 2019:171).

La lesbiana desde mi postura lesbofeminista, la defino como una mujer que no solo se relaciona sexo-afectivamente con otras mujeres, sino que en su dimensión política, cuestiona al sistema dominante, a ese régimen heterosexual, como menciona Monique Wittig, y que representa una ruptura epistemológica fundamental e invita a una revolución socio-cultural, como señala Jules Falquet (2004).

¿Por otro lado, por qué se elige la palabra desgraciada para una lesbiana? En un sentido literal, desgraciada significa que la persona se encuentra en un sentido lamentable, que carece de felicidad. Una definición con connotaciones negativas, que también guarda semejanza con la palabra inglesa *disgrace*, que habla de una falta de vergüenza y enfatiza la idea de que la persona desgraciada, se ha alejado de las normas sociales. Es decir, la “lesbiana” es vista como sujeta infeliz, que no podrá acceder a una “vida normal” y por ende, “no será dichosa”; la transgresión al orden hegemónico, —como lo imagina la cultura patriarcal— le traerá desdicha, como un elemento indisociable en la vida de las mujeres que aman a otras



mujeres. El mensaje es contundente: fuera de la heterosexualidad obligatoria “se tendrá” pesadumbre.

A pesar de que esa representación de la “lesbiana” no es tan positiva —porque están vinculadas a la depravación, lo perverso, y lo pornográfico—finalmente hay visibilidad, un reconocimiento a su existencia. En este caso, uno de los proyectos fundamental del análisis feminista del cine, consiste en hacer visible lo invisible, como señala Annette Kuhn (1991).

En segundo lugar, nombrarse “deportista”, significa, que son conductas que puede dejar de practicar, porque un deporte es recreación, un pasatiempo, nada más. Susi no se asume como lesbiana, al contrario, se distancia al decir que las lesbianas son Gloria y Mané. Y tiene razón, su conducta correspondería más a una mujer bisexual, al igual que Mané.

En tercer lugar, Gloria es comparada con un hombre; los escritores equiparan las actitudes de ella con las del hombre rechazado y celoso. El rol del género masculino es extrapolado para una mujer, que está subvirtiendo las normas sociales desde el imaginario masculino; se traduce en un binarismo: si no es mujer, entonces es hombre; donde él es la medida universal.

Gloria se niega a ser una “mujer”; específicamente esa representación de la mujer que construye la cultura patriarcal. En esta definición, cabe la diferencia que hace De Lauretis (1984) para referirse a la mujer y a las mujeres. Para la autora, la mujer hace referencia a una construcción ficticia, un destilado de discursos (científicos, literarios, jurídicos); mientras que las mujeres son los seres históricos reales, que no son definidas dentro de esas formaciones discursivas; tienen una existencia material.

Ahora bien, en ese mismo contexto de 1977, aparece en México el primer grupo de lesbianas con un cimiento feminista en la historia mexicana.

Yan María Castro, iniciadora del Movimiento, detalla que desde el feminismo se fracturaba la idea de que ser lesbiana sólo se refería a la preferencia sexual; es decir, a la persona con quien se tenían relaciones sexuales o al objeto de deseo, en términos psicoanalíticos. Ser lesbiana expresaba una conciencia de ser mujer, de defender sus derechos y de estar de acuerdo en que había violencia y opresión contra las mujeres, y que al llamarse “homosexuales” se invisibilizaban entre los hombres, por eso la insistencia de diferenciarse de ellos (Fuentes, 2015:132).

Justo cuando el movimiento lésbico está surgiendo, los creadores cinematográficos envían un mensaje mediático sobre lo que representa para ellos una “lesbiana”. Cabe resaltar la influencia de los medios de comunicación en la sociedad, en sus procesos mentales, y sus sistemas de creencias.

Si la heterosexualidad obligatoria construye la realidad a través de diversas tecnologías sociales, —como el cine— se producirán y reproducirán estereotipos y prejuicios para representar una imagen abyecta de las mujeres que se apartan del modelo de la mujer heterosexual, (Gimeno, 2013)

### **3.3.5 ESCENA 3. El espectáculo del amo. La fiesta de Alex, Gloria, Susi y Mané. La encarnación del sistema patriarcal**

Otra secuencia paradigmática de Tres mujeres en la hoguera es cuando Álex prepara una fiesta para Gloria, Susi y Mané en el vestíbulo de su mansión; éste, les obsequia una sirena hecha de helado y Susi la prueba acercándose a uno de los pechos, (de todas las partes del cuerpo de la sirena, precisamente un seno es el adecuado para enfatizar el “homoerotismo” entre mujeres, pero también para complacer la mirada masculina).

Durante la reunión, todas bailan, beben hasta emborracharse y al calor de las copas comienzan a besarse entre ellas y Álex; él es el único hombre y todas aparecen bailando alrededor de él, besándolo y besándose entre sí.

Un plano general (PG) es idóneo para abarcar a un grupo de personas y ubicar a los personajes con el espacio; en este caso el lujo de la mansión, el vestuario, los bailes y la interacción sexual entre ellas, incluyendo a Álex. (9) La fiesta termina en una de las recámaras con jacuzzi, dentro de él están Gloria y Álex teniendo relaciones sexuales, mientras en el jacuzzi continuo, está Susi haciendo lo mismo con Mané, posteriormente cambian de parejas, hasta que amanece.



Fotograma (9)  
Alex bailando en la fiesta con Gloria, Susi y Mané.



Fotograma (10)

Gloria, Susi, Mané y Alex en el ocaso de la fiesta. Fuente: *Tres mujeres en la hoguera*

La secuencia finaliza con Álex viendo fotografías proyectadas en la habitación donde están teniendo el encuentro sexual, pero a la vez, la cámara, a través de una mirilla, las observa a todas.

¿Existe algo más elocuente que la secuencia arriba mencionada para representar cómo actúa el poder patriarcal? John Berger menciona que las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, porque siempre se supone que “el espectador ideal es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle” (2010:74).

Para De Lauretis, “el cine coloca a la mujer como objeto y fundamento de la representación, es origen y fin del deseo del hombre y de su impulso de representarlo, a la vez objeto y signo de su cultura y creatividad” (1984:18).

Álex encarna la justa medida de lo que representa el sistema patriarcal, un orden social basado en la dominación por parte de los hombres; Álex, es la mirada dominante cargada de poder social, político, económico y sexual. Él posee riqueza y el cuerpo de las mujeres. Desecha cuando decide que ya no le sirven, destruye, manipula, y también decide

quién vive y quién muere. Derecho de hacer morir o dejar vivir, como refiere Foucault (2011).

Gloria, Susi, y Mané bailan alrededor de Álex, él es el amo y señor; el eje de la mirada está organizado desde el ojo del varón, desde su goce y fantasía. “Para él bailan todas, se desnudan todas. El placer gira en torno al falo, del amo; en torno a su dinero. El varón todopoderoso dicta la ley. Álex es aquel a quien se deben de inclinar todas; aquella que no lo hace, es sacrificada” (Marquet, 2016). “El perverso... vive para el goce, sabiendo cuanto es dable saber sobre el goce propio y el ajeno, predicando su evangelio, afirmando sus derechos sobre el cuerpo, ostentando su dominio” (Braunstein: 245, citado en Marquet, 2016).

La mujer que intenta subvertir el orden, que es independiente de los hombres, que se revela a sus imposiciones, a sus deseos sexuales y pretende vivir fuera del orden, en las periferias, es aniquilada, como ocurre con Gloria.

Esta secuencia reproduce puntualmente lo dicho por Laura Mulvey, cuando habla de los placeres posibles que ofrece el cine. Uno es la escopofilia (el placer de mirar a otra persona como objeto). El cine mexicano de los años setenta reproduce las estructuras del cine dominante; donde la mirada escopofílica-voyeurística se construye sobre nociones de diferencia sexual (Mulvey, 1975; Kaplan, 1983) definidas por la cultura. Mulvey define tres miradas masculinas asociadas al cine: a) la cámara que registra el evento fílmico (que está dirigida por un hombre); b) la de los personajes hombres que contemplan a las mujeres dentro del texto fílmico; y c) la del espectador, que se identifica con esa mirada masculina y cosifica a las mujeres en la pantalla.

Álex (el personaje dentro de la película), mira a sus invitadas, las cosifica; a su vez, esta proyección que fue censurada y catalogada como pornográfica, relegada a exhibirse en horarios de media noche, era vista en su mayoría por hombres (los espectadores). En tanto

que la cámara, dirigida por el director, y el director de fotografía (hombres). Los registra a través de una mirilla, en las escenas sexuales.

Se ha señalado ya que una de las prácticas más comunes dentro de la pornografía masculina es la apropiación de la sexualidad lésbica, donde la homosexualidad femenina es un pretexto para satisfacer el deseo de los hombres heterosexuales (Sánchez, 2017).

Las escenas de desnudos entre Susi, Gloria y Mané, al igual que Alucarda, están diseñadas por y para el imaginario masculino. Al sistema patriarcal, le interesa escasamente si esos cuerpos sexuados representan a “lesbianas” o mujeres heterosexuales. Para el orden hegemónico, todos los cuerpos de las mujeres deben estar sexualmente disponibles.

Las mujeres son vistas como objeto erótico doblemente: primero, para los personajes hombres dentro de la trama; segundo, para los espectadores del auditorio que asisten a ver el filme.

Llegados a este punto, cuestiono: ¿Tres mujeres en la hoguera fue una cinta censurada por los desnudos de sus protagonistas? ¿Por qué sólo vemos los desnudos de las mujeres, cuando también hay un protagonista masculino?

Dentro de la ideología dominante y las estructuras psíquicas que lo respaldan, la figura masculina no soporta el deseo de la objetivación sexual. “El hombre es renuente a mirar a su semejante exhibicionista” (Mulvey, 2017:87), y es él mismo quien controla el universo diegético del filme.

Por otra parte, hay una tensión constante entre lesbianismo y heterosexualidad; ambos representados por Gloria y Álex, respectivamente. El régimen heterosexual, permite ver representado el deseo homoerótico entre mujeres, pero sólo para ponerlo bajo el dominio de la heterosexualidad. “La existencia lesbiana, únicamente es representable cuando su

representación contribuye al mantenimiento de un orden de exclusión, es decir, cuando se pone al servicio de un sistema heterosexista y homo (lesbo)fóbico”, Gimeno (2013:72).

El golpe final de la heterosexualidad contra el lesbianismo es la muerte de Gloria, a manos de Álex y Mané. El poder que despliega Álex es absoluto, (económico, político, social, y sexual) donde el mensaje para las lesbianas es desolador.

En 1977, “la lesbiana” es reducida a insecto, aniquilada; representada como la depravación, un desafío al orden heterosexual. Por ello, se tienen que borrar a las lesbianas que ponen en peligro al sistema patriarcal.

### **3.4 Disolvencia/Despatriarcalizar la mirada**

Se ha considerado para esta investigación, el pensamiento de teóricas lesbofeministas, así como de teóricas feministas de cine, para desarticular las nociones que el imaginario masculino ha fincado sobre la idea de lo que son “las lesbianas”.

Los dos largometrajes presentados anteriormente, forman parte de la historia cinematográfica de nuestro país; por ello, nos interesó ofrecer una propuesta desde una perspectiva lesbofeminista, que pretende ir más allá de las lecturas androcéntricas que se le han dado a la representación de la lesbiana en el cine mexicano, expresadas en su deseo homoerótico.

Para tales efectos, se propuso mostrar cómo la heterosexualidad obligatoria ha exhibido al lesbianismo como algo monstruoso, depravado y sin futuro. Para ello, el erotismo, estereotipo y cuerpo fueron categorías metodológicas que permitieron poner atención al imaginario patriarcal y sus fantasías sobre “las lesbianas”.

En consecuencia, se considera que se ha podido revisar y dilucidar desde otra mirada las representaciones de *la lesbiana* en el cine mexicano.

## Capítulo IV

### El continuum en la representación del deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano.

En este capítulo se hará referencia a una serie de tópicos que están asociados a un *continuum* en las representaciones que se construyeron en el cine mexicano en los años setenta. La importancia de este periodo, radica en la diversidad de estereotipos, simbolismos, e imágenes que los directores utilizaron para construir la representación de “la lesbiana”, tomando como punto de partida su deseo homoerótico.

Dicho lo anterior, se eligieron dos filmes de distintos periodos (años cincuenta y dos mil seis) para mostrar la forma en que determinados tópicos se han reproducido en las representaciones, a pesar de la diferencia de contextos. Es necesario subrayar que los años cincuenta serán el primer referente de las representaciones de “la lesbiana” en el cine mexicano. Ciertos elementos narrativos que se presentan en el largometraje *Muchachas de uniforme* (1950), se verán reflejados a priori en las imágenes que los cineastas de los años setenta nos ofrecerán como una representación de “la lesbiana”.

Mientras que en el caso del filme *Así del precipicio* (2006), los estereotipos producidos en la década de los años setenta, se verán replicados *a posteriori* en el diseño de los personajes lésbicos. Representaciones que continúan dentro de los imaginarios patriarcales.

#### 4.1 Contexto sociocultural

Posterior a la Segunda Guerra Mundial, el gobierno del presidente Miguel Alemán (1946-1952), tuvo como distintivo la *modernización* del país a través de su industrialización. Se pensaba que “la modernización de México dependía de la multiplicación de fábricas, técnicos y obreros”, (Aboites, 2010:273). Esa industrialización, estaba muy vinculada a la



urbanización<sup>44</sup>; el gobierno consideraba que el futuro estaba en las ciudades, y ya no en el campo. Esto dio como resultado un creciente número de obreros y una nueva clase media urbana.

Para 1950, las mujeres ya se habían incorporado a ese desarrollo industrial, “también estaban presentes en las profesiones (sobre todo medicina y leyes), en el comercio, la burocracia, en la banca y en el trabajo agrícola (Lau, 2011:137). Sin embargo, sus derechos políticos estaban acotados al sufragio municipal. Para obtener presencia en el ámbito político, social y económico, en los primeros años de la década de los cincuenta diversos grupos de mujeres intentaron unirse en un solo organismo para tener más fuerza política<sup>45</sup>. (Lau, 2011). En el ámbito cultural, el periodo de 1946 a 1950 fue relevante para el cine mexicano; Emilio Fernández obtuvo fama a nivel internacional gracias a sus producciones que consiguieron premios internacionales. Mientras tanto, la carrera mexicana del director Luis Buñuel iba en ascenso. Como resultado del desplazamiento de la población rural hacia las ciudades, este proceso se reflejó en el cine mexicano de la época, (en los géneros de drama y comedia). Julia E. Melche (1997) menciona que en el sexenio alemanista, es cuando abundan los centros nocturnos, los salones de baile y bailarinas exóticas.

En la narrativa filmica del cine nacional, se “contaba una misma historia con leves variantes: una chica provinciana o, en general, de origen humilde, caía por culpa de las circunstancias —casi nunca por su propio deseo— en el cabaret, donde un padrote la

---

<sup>44</sup> Las áreas urbanas que fueron beneficiadas en este proceso fueron: la zona metropolitana de la Ciudad de México, Monterrey y Guadalajara. (Aboites, 2010)

<sup>45</sup> En la década de los años cincuenta, uno de los primeros grupos en aspirar a eso fue la Alianza Nacional Femenina. Con el mismo objetivo en 1950 se conformó el Consejo de Mujeres de México, y un año después la Confederación de Mujeres de México; sin embargo el grupo que sí logró sobresalir fue la Alianza de Mujeres de México, creada en 1952.

acosaba” (García, 1998:154). En ese entorno, las películas más sobresalientes fueron: *Salón México*, (1948) y *Aventurera* (1949), entre otras.

Otra modalidad filmica, llevada a cabo en la posguerra iniciada por Italia<sup>46</sup>, consistía en filmar historias sobre la ciudad. “En estas ficciones urbanas se explota el lado oscuro de la urbe capitalina, donde irrumpen los habitantes de las vecindades, teporochos y vagabundos, o sea, los seres marginados socialmente” (Melche, 1997:25). Ejemplo de ellos son los filmes *Un rincón cerca del cielo* (1948); posteriormente, aparece la tan aclamada cinta *Los olvidados*<sup>47</sup>, (1950) con una visión menos sentimental de la vida cotidiana.

#### **4.2 El encierro de los años cincuenta, el caso de Muchachas de uniforme, (1950)**

En 1950 el cine de cabaret y arrabal estaba en su esplendor; las películas que hacían alusión a la “perdición o desgracia de las mujeres” lo dejaban claro desde el título de la película: *Traicionera*, (1950) *Vagabunda*, (1950), *Arrabalera* (1950), *Mala hembra* (1950), etcétera. Al mismo tiempo, la comedia fue otro de los géneros que estaba en apogeo; en ese momento los filmes que sobresalieron: *La marca del zorrillo* (1950), *¡Ay amor...cómo me has puesto!*, ambas protagonizadas por Germán Valdés *Tin Tan*. También figuraron *El bombero atómico* (1950) y *Una gallega baila mambo* (1950).

Al mismo tiempo, la emergente clase media mexicana imponía en el país nuevas costumbres importadas del modo de vida estadounidense; eso provocó una reacción conservadora —por parte de la Iglesia católica y otros sectores sociales— que se reflejó en el cine nacional; dichos sectores “lamentan la desintegración de la familia y los peligros de

---

<sup>46</sup> El neorrealismo es el cine que tiene lugar en el cine italiano en la inmediata posguerra y que se caracteriza por un nuevo modo de producción, donde los rasgos estéticos son: rodaje en exteriores, en barrios populares; atención prioritaria a los temas de trabajo, modos de vida, situaciones cotidianas; combinación de drama y hasta tragedia con elementos humorísticos. (Sánchez, 2002)

<sup>47</sup> En 1950 fue acreedora a once premios Ariel; un año después ganó el premio al mejor director en el Festival de Cannes, Francia.

una vida moderna” (García, 1998:157). Esto dio como resultado la producción de melodramas con un claro sesgo machista como la cinta: *Azahares para tu boda* (1950).

En ese entorno, surge “una rareza” (como menciona Rafael Aviña, 2010) en el cine mexicano, el filme: *Muchachas de uniforme* (1950) dirigida por Alfredo B. Crevenna. Una película que exhibía por primera vez en la pantalla grande de la cinematografía mexicana ciertas connotaciones “lésbicas”.

Para Rafael Aviña (2010) el tema de la homosexualidad antes de la década de los años sesenta era inconcebible en el cine mexicano. *Muchachas de uniforme* (1950) junto con *La casa del ogro*, (1934) pueden considerarse como los antecedentes en temas de homosexualidad tanto en mujeres como en hombres, respectivamente. Una singularidad de *Muchachas de uniforme* es que fue rescatado de un archivo filmico de Berlín por la Filmoteca de la UNAM, (Aviña, 2010).

El guion de este largometraje está basado en la obra de teatro de la novelista y dramaturga germanohúngara, lesbiana y antifascista Christa Winsloe (1888-1944), baronesa Halvany. Esta obra —*Gestern und heute* (Ayer y hoy)<sup>48</sup>— tiene como argumento a una joven huérfana que llega a un internado de monjas. Ahí conoce a una profesora de literatura que le toma cariño. La joven también le toma aprecio, al grado que durante la representación de la obra *Don Carlos* de Friedrich Schiller, la joven recita su parlamento de amor mirando fijamente a su profesora. Se arma un escándalo en el internado de tal magnitud, que la joven al sentirse señalada intenta suicidarse.

En la obra de teatro, la joven sí logra suicidarse, pero el argumento llevado a la pantalla grande por Leontine Sagan en 1931 —*Mädchen in Uniform*— cambió el relato final y no tuvo

---

<sup>48</sup> La obra cambió varias veces de nombre *Ritter Nérestan* (Caballero Nérestan) cuando se estrenó en Leipzig y *Krankheit der Liebe* (Mal de amor) al estrenarse en Berlín.

un desenlace trágico. Esta cinta es relevante por varias cuestiones: *Mädchen in Uniform* fue el primer film alemán “producido en régimen de cooperativa (pagaban en participaciones y no en salarios), fue también la primera película hecha por mujeres, mujeres politizadas” (Hadleigh, 1996:8). Además de ser una clara referencia al lesbianismo, también tuvo una crítica a la rigidez militarista prusiana, como señala García (1998). Posterior al estreno de la película, el régimen nazi cambió el final y la joven termina suicidándose.

La primera versión realizada por Sagan se convirtió en un éxito en Europa; por su parte, Goebbels la prohibió por su temática homosexual. La represión y la censura comenzaban a emerger en Alemania; por ese motivo, la mayoría de las personas que participaron en la producción de *Mädchen in Uniform* huyeron del país poco después. Leontine Sagan por ejemplo, huyó a Inglaterra. Sin embargo, la menos afortunada fue Christa Wisloe, quien fue asesinada en Vichy (Francia) en 1944.

Posterior a estos eventos, se realizaron varios *remakes*<sup>49</sup>, entre ellos, la versión mexicana *Muchachas de uniforme* dirigida por Alfredo B. Crevenna en 1950. El estreno de este film fue en 1951, en el cine México. Fue clasificada como apta para adolescentes y adultos. Llama la atención que la publicidad en los periódicos promovía la cinta con frases provocadoras. Ejemplo 1. La cartelera del periódico Excélsior lo anunció así:

---

<sup>49</sup> En 1958 Geza Radvanyi, dirige *Corrupción en el internado* (*Mädchen in uniform*); protagonizada por Lily Palmer, Romy Schneider y Christine Kauffman.



Para Juan Dieguito<sup>50</sup>, esta producción cambió el rumbo planteado por la historia en la edición alemana, pues la película original resaltaba una pasión insana y se llegaba al final abordando de forma valiente el tema de “amores inconfesables entre la maestra y la alumna”. Mientras que en la adaptación mexicana, “salvaron el obstáculo” con una “resolución tierna y conmovedora”. Asimismo, el autor más que escribir una crítica, hace una reseña, resaltando las cualidades histriónicas de las protagonistas del filme.

Por su parte, Emilio García Riera (1996) señala que “la película se le encargó a un alemán para que realizara la versión mexicana; pero eso no salvó la película”. Desde superspectiva, esta cinta es la historia de un melodrama por una jovencita, “que sólo podía parecer *lesbiana* a quienes desconocieran sus carencias afectivas” (García, 1992: 328). Asimismo, señala que el final de la historia “dejaba tranquilo a todo el mundo” porque la joven muere y la profesora se convierte en monja.

Las críticas mencionadas anteriormente nos permiten avizorar que al parecer —su mirada masculina— la importancia de este filme radicaba en contrastar el final de la versión mexicana, con la historia original. Una forma de ver cómo el imaginario masculino, señala *el deseo entre mujeres que escapa de la heterosexualidad* como un imposible. A continuación, veremos quiénes concibieron el *remake*<sup>51</sup> de *Muchachas de uniforme* en México.

---

<sup>50</sup> Responsable de la crítica cinematográfica en la revista *Cinema Reporter*, en junio de 1951.

<sup>51</sup> Nueva versión de una película.

#### 4.2.1 Los creadores de la lesbiana suicida

Alfredo Bolongaro-Crevenna nació en Frankfurt (Alemania), estudió ingeniería química en la Universidad de Oxford, Inglaterra; posteriormente, viajó a Berlín para ingresar a la UFA<sup>52</sup> como argumentista. Su plan era llegar a Hollywood, pero visitó a un amigo en México y ahí conoció al director de cine Francisco P. de Cabrera, quien lo invitó a participar en la industria cinematográfica y así comenzó su carrera en nuestro país.

Tuvo una carrera prolífica como director, ya que su periodo de realización abarca de los años cuarenta hasta 1992; fue el primer director que llevó a la pantalla grande el universo de Juan Rulfo con la película *Talpa* (1956).

El director Alfredo B. Crevenna, muestra su interés en explorar —en cierta manera—la sexualidad femenina, donde aborda una problemática (o varias) por las que atraviesan mujeres de distintas edades, y clases sociales; muestra de ello son los filmes: *Quinceañera* (1960), *Teresa* (1961) y *Chicas casaderas* (1961), entre otras.

El argumento de *Muchachas de uniforme* está basado en la obra de teatro de Christa Winsloe, la adaptación estuvo a cargo de Egon Eis, un escritor austriaco que huyó de Alemania durante el régimen nazi y Edmundo Baez, un guionista mexicano que estudió en Hollywood. En tanto el director de fotografía fue Ignacio Torres; el director de sonido Nicolás de la Rosa; y la edición de Rafael Portillo.

Siguiendo con la tradición cinematográfica de la época, donde las mujeres sólo forman parte de la industria como maquillistas o vestuaristas, existe una peculiaridad entre los realizadores, ya que casi la mitad de ellos son extranjeros o estudiaron en el extranjero. Lo

---

<sup>52</sup> Universum Film AG, mejor conocido como UFA, fue el estudio cinematográfico más importante en Alemania, durante el esplendor de la República de Weimar.

que puede significar que sus ideologías o experiencias previas en otro país pudieron haber influido para plasmar sus ideas con respecto a la historia de jóvenes que viven en un internado y sus experiencias en un mundo de encierro. Lo que sí es un hecho, es que hay un *continuum* en las representaciones de “la lesbiana” en el cine mexicano, o en el esbozo de proyectar el deseo homoerótico entre mujeres.

A continuación, se presentará la secuencia seleccionada del film *Muchachas de uniforme*, con el objetivo de identificar y analizar los tópicos que se repiten en los filmes de *Alucarda*, *la hija de las tinieblas* (1975) y *Tres mujeres en la hoguera*, (1977), ambos largometrajes de los años setenta. La intención es identificar similitudes en las representaciones de “la lesbiana” que los cineastas han construido en diferentes contextos históricos. Es ante todo, una especie de diálogo visual entre dos décadas, (los años cincuenta y los años setenta) que han sido un parteaguas para narrar el deseo homoerótico en el cine mexicano.

A continuación, la escena escogida.

#### **4.2.2 ESCENA 1. Manuela declara su amor en la obra teatral...a su profesora. El primer referente “lésbico” en el cine mexicano**

Manuela es una joven huérfana que recién llega a un internado dirigido por monjas, ahí conoce a la señorita Lucila, quien es la profesora de literatura. Manuela le toma aprecio rápidamente a su profesora. El internado es un lugar represivo con pocos espacios de esparcimiento y una disciplina férrea impuesta por la madre superiora, quien dirige el convento con mucha severidad y rigidez. A pesar de que hay alumnas de distintos estratos sociales, todas las alumnas están uniformadas. (Fotograma 11)





Fotograma (11) Las alumnas en el internado.

Fuente: *Muchachas de uniforme* (1950)

En un momento de celebración, las alumnas montan la obra de teatro *Quo Vadis* en el internado; sus familiares asisten como público, así como el resto de las monjas, entre ellas la madre superiora y la señorita Lucila (la profesora). Manuela, quien es la protagonista, (interpreta a Vinicio, un personaje masculino). Antes de salir a escena, Manuela bebe alcohol en el ponche que las alumnas prepararon. El uso de primeros planos (PP) en esta secuencia, ayuda a acentuar los sentimientos de las protagonistas. Durante la escena de amor donde Vinicio (Manuela) le declara su amor a Ligia, Manuela recita todo su parlamento viendo directamente a los ojos a Lucila (como si fuera Ligia) (12). Ésta muestra incomodidad durante la escena; al mismo tiempo la madre superiora voltea a ver a la profesora Lucila y ella rehúye la mirada.



Fotograma (12) Manuela (interpretando a Vinicio en la obra *Quo Vadis* y la señorita

Lucila entre el público mirando a Manuela)

Una vez terminada la obra, las alumnas siguen brindando en su dormitorio por el triunfo de Manuela; María Teresa, (la alumna rica y resentida) le propone un brindis a Manuela; ésta toma la copa y dice:

Manuela: Señoras y señores agradezco sus aplausos pero en esta gran ocasión, no hay que olvidar a los seres queridos; yo brindo por ella.

Sus compañeras se muestran sorprendidas...

Alumnas: ¿y quién es ella?

Manuela: (riendo) ¿Y todavía preguntan? ¿Han visto mayor tonta?, ¿quién ha de ser?... ¡y ustedes también son tontas! ¿No han notado mi elegancia? Ninguna tiene un camisón mejor que este y es de ella, me lo regaló con sus propias manos ¿y saben por qué ahora puedo dormir? Porque ella misma lo bordó y es como si estuviera cerca de mi corazón...

Lupe Rodríguez (alumna): No hables tan alto, pueden oírte...

Manuela: (desenfadada) Ja qué me oigan, qué me importa ¿y saben por qué hoy pude actuar? Porque ella me miraba con sus ojos fijos y yo a ella...

Lupe Rodríguez: Cuidado Manuela oigo pasos.

Manuela: No tengo miedo, ya no me puede pasar nada, porque la tengo a ella, me cuida, me protege y me quiere. Sí, yo sé que me quiere y yo también...

En ese instante llegan al dormitorio la madre superiora, Mere Josephine y la señorita Lucila.

Manuela: Sí la quiero, y usted puede saberlo, ¡viva la señorita Lucila!

Mientras tanto Lucila se queda asombrada por lo que acaba de ver. La escena finaliza cuando Manuela cae desmayada sobre la cama por tanto alcohol que bebió. Al día siguiente, Manuela se encuentra aislada de sus compañeras, sin saber el motivo. En tanto la señorita Lucila se encuentra conversando con la madre superiora; ésta le recrimina su actitud hacia las alumnas, porque “hay libertinaje”. Aquí el diálogo entre ambas:

Srta. Lucila: la muchacha no tiene la culpa.

Madre superiora: Pero no me va a negar que... (hay un silencio incómodo entre ambas) Srta.

Lucila: (en tono desafiante) ¿Por qué se interrumpe? ¡Dígalo, no le tenga miedo a las palabras! Ya no es hora de callar. Usted quiso decir que Manuela... está enamorada de mí. Sí, eso es lo que usted piensa y todas las demás. Y eso es lo que le han hecho creer esas muchachas inocentes.

Esta escena climática es la que antecede el final trágico de Manuela, debido a que sus compañeras le susurran al oído “el pecado que cometió”. Manuela al no creer y soportar el pecado que “dicen” cometió, decide suicidarse arrojándose desde el campanario, ante los ojos de todas las alumnas y las monjas. Al final, en el lecho de muerte, le pide perdón a la señorita Manuela, “porque estaba loca” y pide perdón a Dios. (13)

El sacerdote la absuelve (sólo se ve la sombra y el audio en voz en off). En tanto la señorita Lucila, posterior a la muerte de Manuela, decide hacerse monja.



Fotograma (13) El suicidio de Manuela

Fuente: *Muchachas de uniforme* (1950)

Esta secuencia fue elegida en comparación con el filme *Alucarda, la hija de las tinieblas*, (1975). En ambas hay un elemento sustancial: la declaración de amor, de Manuela hacia la señorita Lucila y de Alucarda hacia Justine. Veamos paso por paso, las similitudes del ambiente en el que se presentan estas declaraciones amorosas y por qué culminan en tragedia.

El escenario en el que se desarrollan ambas historias es desde el encierro, el cautiverio; Manuela y Alucarda habitan en un convento que salvo algunas excepciones, se caracteriza por el ambiente que priva de represión, física y emocional. En el caso de Manuela, este orden es impuesto por la Madre superiora que mantiene el convento con las reglas más estrictas; es un convento que funciona también como internado para señoritas, donde se les brinda educación, con carácter religioso.

Para Alucarda, el convento es un espacio que muestra decadencia; donde el orden recae en el sacerdote que está a la cabeza del lugar. ¿Pero qué significa el cautiverio para las

mujeres? Marcela Lagarde menciona que las mujeres están cautivas “porque han sido privadas de su autonomía vital, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger y de la capacidad de decidir sobre los hechos fundamentales de sus vidas y del mundo” (2011:61). Desde esta óptica, las mujeres que eligen una relación que se “desvía” de la heterosexualidad, y habitan estos recintos, estarán en constante vigilancia por una institución que encarnan el poder patriarcal. La manifestación de un deseo homoerótico entre mujeres será castigado, restringido, y señalado como pecado.

Ambas protagonistas —Manuela y Alucarda—están en situación de orfandad; una condición que las coloca en los márgenes de la sociedad, porque no forman parte de una familia, la institución garante del régimen heteropatriarcal; viven con restricciones instauradas por la Iglesia, otra institución que pretende preservar y reproducir formas particulares de sexualidad, así como normas y valores.

Estos ambientes estrictos, donde personas de un mismo sexo conviven durante largos periodos, son propicios para que surjan amistades fuertes, pero también relaciones sexo-afectivas que pueden concluir al finalizar el encierro o continuar, como expresa Irene Pelayo (2011).

Son espacios ocupados generalmente por mujeres adolescentes, como en el caso de Manuela, “el internado es el lugar donde se puede contemplar a las adolescentes mientras desarrollan sentimientos a los que quizá no llegan a dar nombre pero que el lector entiende” (Mira, citado en Pelayo, 2002:414). Para la madre superiora, Manuela cometió un pecado tan grande que es “innombrable”, “nunca hubo algo semejante”. Ese “pecado” al que hace alusión la madre superiora al parecer es el *lesbianismo*. Lo que resulta revelador a lo largo de la trama es que nunca se menciona esa palabra, (ya que las alumnas se remiten a

compartirlo, hablándolo al oído) solo se sabe que es un pecado que no se compara con el embarazo fuera del matrimonio<sup>53</sup>.

Alucarda, también cae en “pecado” porque ama a Justine; para conservar ese amor, comete herejía, hace un pacto satánico. Transgrede las normas divinas doblemente. Un acto de esta naturaleza no puede pasar desapercibido ni ser tratado con naturalidad por el régimen heterosexual. Por esa razón, al final de la trama ambas mueren. Manuela se suicida, al no soportar el señalamiento de sus compañeras, así como la severidad con la que la Madre superiora la trató. En el lecho de muerte alcanza “el perdón” por medio del sacerdote; en tanto Alucarda muere a manos de un hombre, el sacerdote que la intenta exorcizar. Finalmente son los hombres quienes restauran “el orden natural”; aunque es simbólico, este acto refuerza el imaginario social de lo que debe existir y lo que no, la posibilidad ontológica. El asesinato o suicidio, es lugar común para las mujeres que “transgreden” el orden social que está regido por la heterosexualidad obligatoria. Como menciona Beatriz Gimeno (2013:79)

... hay que borrar a las mujeres que ponen en peligro con su misma existencia los fundamentos del sistema (...) no nombrar el lesbianismo, ni siquiera para penalizarlo, es lo que generalmente han hecho los códigos legislativos. La razón no era que fuera tolerado, sino que la represión no se hace a través del Estado, sino a través de la familia y los hombres de los que cada mujer dependía, su padre, su hermano, su tutor. La represión de la sexualidad masculina es cuestión pública; la femenina es privada.

Por otro lado, a varios lustros de distancia entre un film y otro, hay un elemento que se reproduce de manera constante para las películas que hacen alusión al “lesbianismo”: *la censura*. Cabe recordar que la censura ha estado presente en tres de los cuatro filmes que se

---

<sup>53</sup> Claudia, una de las alumnas queda embarazada de su novio durante su estancia en el internado.

presentan en esta investigación; las razones son multifactoriales, desde los desnudos que aparecen en la historia, las críticas que se hacen al catolicismo, hasta los temas que abordan los filmes como la homosexualidad femenina, en periodos que la Iglesia tenía más influencia en la población.

En la primera mitad del siglo XX, México que está “entrando” a la modernidad, pero sigue reproduciendo prácticas conservadoras e intolerantes de los años cuarenta; Carlos Monsiváis (1995) señala los siguientes hechos:

... nadie discrepa de la autoridad patriarcal; se considera eterna la sumisión femenina, y se admite sin problemas a su símbolo casi paródico, la Sufrida Mujer Mexicana, que le agradece al macho sus maltratos y de la que el cine proporciona algunos ejemplos. De los más destacados, *Azahares para tu boda*, (el personaje de Marga López), *La oveja negra* (el personaje de Dalia Iñiguez). (Monsiváis 1995:194)

En esos años la carga de moralidad recae en la buena mujer, la familia; el deseo sexual y el erotismo se vuelven caminos espinosos para la industria cinematográfica, ya que hay una necesidad de mediar entre la moral propugnada y la posible. “Para la doctrina católica el ejercicio de la sexualidad es el pecado por excelencia y la mujer es su agente fundamental, más allá de la sublimación mariana y del invento del amor cortés (Tuñón, 1998: 228).

El tema de la homosexualidad en esos años está visibilizado, en parte, por las notas periodísticas. Julia Tuñón (1998) menciona que la prensa<sup>54</sup> expone el tema del abuso policiaco hacia las personas homosexuales. “La homosexualidad y la bisexualidad se hayan muy extendidas en el Distrito Federal y de estas extravagancias eróticas toman ventaja algunos agentes policíacos para hacer dinero”<sup>55</sup> (Tuñón, 1998:234).

---

<sup>54</sup> Términos como “aberraciones eróticas” son utilizados por algunos periódicos.

<sup>55</sup> *La prensa*, 30 de enero de 1950.

De igual manera, esta autora expresa que el tema del *lesbianismo* también es tratado por la prensa; sin embargo, las notas que hacen referencia al asunto están ligadas a la nota roja, con historias donde existen triángulos amorosos, engaños y muertes. Cabe señalar, que la nota roja se convierte en uno de los vehículos que refuerza la moral dominante.

En ese contexto, el cine mexicano está influido por el código Hays<sup>56</sup> que rige el sistema de Hollywood. Este código fue creado para frenar el cambio social, específicamente la nueva *mujer sexual* (Hadleigh, 1996); además, prohibía cualquier insinuación de diversidad sexual.

Para la década de los años cincuenta, la Legión Mexicana de la Decencia se encargó de clasificar las películas y espectáculos que aparecían en cartelera. La iglesia recomendaba el fiel acatamiento de esas instrucciones; una película considerada “moral” es la que no mostraba escenas obvias de sexo (Tuñón, 1995).

*En Muchachas de uniforme*, la narrativa gira en torno a un amor que no es pasional, no hace referencia a lo sexual, es un amor sublimado el que siente Manuela por la profesora Lucila. La vuelta de tuerca que le dieron los adaptadores al personaje de Manuela, es que debido a las carencias afectivas desde la niñez, vuelca todo su cariño, su amor, hacia la profesora que la convierte en su protegida y preferida. Sin embargo, la connotación homosexual está latente, por ese motivo, no pasa desapercibida para la Madre superiora; el “pecado” que Manuela ha cometido, fue sentir *amor [deseo] por otra mujer*. Y a diferencia del argumento original, Manuela “lesbiana” o no (como menciona García Riera, 1998) fallece, enviando un mensaje de “moralidad” en el cine mexicano: las mujeres que optan por caminos distintos a la heterosexualidad, las que se “desvían”, estarán en “pecado”, por

---

<sup>56</sup> Determinaba las normas de lo que se podía mostrar desde 1934 hasta 1967.

desacato a la ética sexual cristiana; su destino será terrible y no tendrán un lugar en la sociedad.

Alucarda fue censurada por su narrativa anticlerical y los desnudos. El personaje de Manuela sugiere un amor-deseo por otra mujer y sufrió censura cuando fue proyectada en televisión. Por otro lado, hay otro elemento que se vincula cuando hablamos del código Hays: *el modelo de representación institucional (MRI)*.<sup>57</sup>

Para Margara Millan (1998), “El MRI tiene como características una serie de convenciones que producen la representación y que se repiten, creando significados. Asimismo es un concepto generalizador que permite analizar las tendencias culturales dominantes, la relación entre sus contenidos y sus formas” (1998:38).

Una de las marcas del MRI (Moreno;1997) es la identificación del “sexo” de los personajes; en la iconografía fílmica hay signos visuales y auditivos que se apoyan en convenciones culturales; éstas se manifiestan en el vestuario, las posturas, los gestos, el tono de voz, etcétera. Esas particularidades se asocian cultural y socialmente con la diferencia sexual; diferencias que estn ancladas a un binarismo sexual: mujeres y hombres.

Dicho modelo de representación construyó y propagó cánones de belleza eurocéntricos, colocó a la mujer como objeto sexual, creó todo un *star system*, así como un nuevo proceso diegético, la negación de la cámara para dar la idea de ilusión total; asimismo, esta mirada induce a identificarse con papeles de víctimas, siendo incapaces de llevar a cabo ciertas tareas. (González, 2014).

---

<sup>57</sup> El código y el MRI fueron asociados por la prensa norteamericana, “Los diarios *New York Dramatic Mirror* y *Moving Picture World* contribuyeron a prescribir no sólo los contenidos para las clases más “elevadas” y las censuras para el proletariado (Código Hays), sino la conformación de un “lenguaje” en un MRI, similar a otras expresiones burguesas” (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2020)



Ahora bien, ¿qué relación guarda el MRI con los personajes de Manuela y Alucarda? En primer lugar, el MRI es relevante porque dotó de determinadas características las representaciones de las mujeres; en el cine mexicano se construyó una iconografía que responde a las normas del cine dominante<sup>58</sup>; pero al mismo tiempo fabricó su propio MRI. “El cine mexicano crea su propio Modelo de Representación Institucional (MRI) si se quiere siguiendo las normas de Hollywood, pero definitivamente incorporando la marca idiosincrásica” (Millán, 1998:91). Justamente entre los años cuarenta y cincuenta, se establecieron los estereotipos femeninos, esposas-madres abnegadas, *prostitutas*, santas. Recordemos que los estereotipos una vez introyectados tienden a fortalecerse, repetir e incidir, como señala Julia Tuñón (1998).

En segundo lugar, los estereotipos que construyó el MRI en el caso de las mujeres, continúan replicándose en el cine nacional; ejemplo de ello son los cánones de belleza impuestos a las actrices. Los cineastas, —en su gran mayoría hombres—, han implementado todo un estereotipo para las mujeres; ellas deben ser “bellas y femeninas” especialmente las protagonistas.

Por este motivo observamos los mismos estereotipos físicos: Manuela es una mujer rubia, alta, delgada, de ojos azules; Alucarda es blanca, de cabello largo, delgada, de ojos verdes; ambas son jóvenes. En tanto la protagonista del filme *Tres mujeres en la hoguera*, —Susi— posee las mismas características que las anteriores. Estas representaciones responden al imaginario masculino; no importa si las mujeres son *lesbianas* o heterosexuales.

¿Por qué circunscribir el deseo homoerótico entre mujeres a entornos de encierro, como el convento (internado)? En primera instancia, porque que son entornos

---

<sup>58</sup> También llamado cine hollywoodense.

habitados exclusivamente por mujeres, con reglas estrictas, por lo cual, la convivencia diaria y la falta de contacto con el sexo opuesto puede favorecer las relaciones sexo-afectivas entre ellas. “El lesbianismo no voluntario, el que no surge de una decisión que afirma la libre elección erótica, sino lesbianismo como único y último recurso, es común” (Lagarde, 2015: 373)

Otra posibilidad, es el deseo genuino por otra mujer; Lagarde (2011) expresa que el objeto de deseo de una mujer que está en cautiverio de convivencia con otras mujeres, es la mujer. Las monjas, novicias, o alumnas se enamoran y desean a sus compañeras; no hay que olvidar que las religiosas son seres sexuados y eróticos.

Manuela y Alucarda se vuelven transgresoras, porque el deseo homoerótico entre mujeres dentro del convento está prohibido, “desde la ética son perversas; enfermas y locas por lo que se refiere a la salud y pecadoras ante el poder de Dios, que consagra la heterosexualidad como único medio para realizar la gracia” (Lagarde, 2015:198).

Por otra parte, hay que señalar que en todo espacio, se gestan relaciones de poder, el convento representa una institución jerárquica, vertical y autoritaria. La obediencia es uno de los principios básicos de la sumisión individual. El convento desde este punto de vista se convierte en un entorno muy parecido al ejército, donde se disciplina y se acatan órdenes sin cuestionar.

Pero también como espacio de clausura, puede albergar procesos de disciplina para conductas que alteran el orden; “El poder disciplinario es un tipo de ejercicio de poder que tiene como función principal “enderezar conductas” (García, 2010:75). Manuela, tanto como Alucarda tienen conductas que se “desvían” de los valores y dogmas religiosos; de un orden que las instituciones (médicas, sociales y religiosas) han logrado instalar a las mujeres.

Por tanto, esos recintos son también el mejor pretexto para contener las conductas subversivas de esas mujeres “lesbianas”. El encierro separa, protege el contacto exterior con los otros (as).

Para concluir podríamos preguntarnos: ¿cuáles son las diferencias narrativas entre *Muchachas de uniforme* y *Alucarda, la hija de las tinieblas*? *Muchachas de uniforme* es un universo femenino, (Aviña, 2011) todos los personajes son mujeres; sólo existen dos hombres (el sacerdote y el novio de la Srta. Lucila) pero nunca aparecen a cuadro, sólo se escuchan sus voces en off. Esta particularidad es notable, debido a que es una de las pocas películas en el cine mexicano que prescinde de los personajes masculinos visualmente. Para la época en que fue producida es un gesto positivo este universo diegético creado por Crevenna.

Mientras tanto, *Alucarda, la hija de las tinieblas*, cuenta con un reparto mixto, en el cual, las figuras de poder, están representadas por el sacerdote y el médico. El contexto social, así como las nuevas corrientes cinematográficas, hacen que el encierro de los setentas esté inscrito en varios géneros cinematográficos como el terror, el gore, el sexploitation; a diferencia de *Muchachas de uniforme* que pertenece al drama.

Por otro lado, esta dinámica narrativa, que tiene como ambientación lugares de encierro para mujeres que expresan un deseo homoerótico, se verá replicada años después en la cinta *La culpa de los hombres* (1955) pero ahora en un entorno carcelario. La prisión será pues el escenario para representar a “la lesbiana”, así como la proyección de su deseo homoerótico.

A continuación, veremos cómo el *continuum* se renueva para aparecer décadas posteriores en un ambiente de “progreso” y “más libertad” sexual: los años dos mil

### 4.3 Las lesbianas seductoras, *Así del precipicio* (2006)

#### 4.3.1 Contexto sociocultural

En 2000 Vicente Fox, candidato del Partido Acción Nacional ganó la presidencia de la república; México llegaba a una alternancia en el poder después de setenta y dos años de hegemonía del PRI. En ese momento tres cuartas partes de la población vivía en las ciudades. Las mujeres, tenían cada vez menos hijos<sup>59</sup>, ya que se habían incorporado de manera masiva al mercado de trabajo (Aboites, 2010). El analfabetismo había descendido de 45% en 1960 a 9.5%. El número de hogares encabezados por mujeres aumentaron, así como los divorcios. El activismo ciudadano que tomó fuerza a finales de los años noventa, a través de la defensa de los derechos humanos, de las mujeres, de las personas homosexuales, incrementó su participación en organizaciones no gubernamentales<sup>60</sup>.

Por otro lado, en el ámbito cultural, la industria cinematográfica no atravesaba un buen momento<sup>61</sup>; a pesar de que en 2001 se produjo uno de los filmes más exitosos a nivel nacional e internacional: *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu. En ese contexto, según Carlos Bonfil (2011) “el cine nacional estaba totalmente sujeto a la ley del mercado y debía subsistir imitando, de algún modo, las fórmulas comerciales exitosas, los géneros de moda, las innovaciones técnicas, a menudo económicamente inalcanzables”. (Bonfil, 2011:117)

---

<sup>59</sup> El promedio descendió de 6.1 en 1974 a 2.5 en 1999. (Aboites, 2010)

<sup>60</sup> En 1997 Patria Jiménez una líder histórica del movimiento lésbico, obtuvo un escaño en la Cámara de Diputados en la Ciudad de México; dos años después llevó la Marcha del Orgullo hasta el Zócalo (Careaga, 2011).

<sup>61</sup> “En enero de 2003, Vicente Fox propuso la desaparición paulatina de tres instituciones que son parte nodal de la infraestructura filmica en el país: el Instituto Mexicano de Cinematografía (imcine), los Estudios Churubusco, y una escuela de cine, de donde han egresado los mejores talentos, el Centro de Capacitación Cinematográfica (ccc). Estas instituciones parecían no tener, a juicio del mandatario y de su burocracia económica, la productividad necesaria: no eran ni operativas ni rentables, sólo generaban gastos innecesarios, y entorpecían la dinámica de acercamiento al capital transnacional que podía reactivar, con mayor eficacia, la producción filmica en México.” (Bonfil, 2011)

Como opción, los cineastas y productores optan por un cine alternativo, donde el cine digital cobra fuerza; de esta manera se forman “cooperativas filmicas donde los socios —el director, sus colaboradores técnicos—buscan financiamiento de organismos culturales nacionales e internacionales para garantizar una mayor libertad en la exploración de temas tan delicados en México como la *diversidad sexual* (Bonfil, 2011:118). Esto trajo como resultado un incremento en la difusión de muestras independientes de cine chicano, cine indigenista, cine gay y cine feminista, como refiere Carlos Bonfil.

Algunas películas representativas de este periodo son *Perfume de violetas (2001)* *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor (2003)*; *Temporada de patos (2004)*; *En el hoyo (2006)*; entre otras.

#### **4.3.2 La modernidad y lo cosmopolita. El caso de Así del precipicio**

En los primeros años del siglo XXI, México fue gobernado por el Partido Acción Nacional, (2000-2012), el “Estado ultraconservador disfrazado de global” (Monsiváis, citado en Blanco-Cano 2014). Este Estado difundió nuevas narrativas culturales que se movían en dos sentidos; por un lado pretendía el fortalecimiento del modelo tradicional de familia, y por otro lado, sugería la libertad de los individuos cosmopolitas, modernos, y competitivos en la sociedad mexicana, como refiere Rosana Blanco-Cano (2014).

El México contemporáneo, moderno, tolerante y sofisticado (Castro, 2015; Blanco-Cano, 2014) es representado en la cinta *Así del precipicio (2006)*. Un filme que intenta hacer eco de este marco cultural moderno y tolerante; pero su dinámica narrativa va a demostrar discursos contradictorios entre esa modernidad y la representación cultural de “la lesbiana”. *Así del precipicio* tuvo su estreno el 24 de noviembre de 2006 en las cadenas de Cinépolis, Cinemex, Cinemark y Cinemas Lumiere. El debut de la cinta fue polémico por

varias cuestiones: primero, porque algunos periódicos, redactaron encabezados morbosos<sup>62</sup> que resaltaban las escenas lésbicas y los desnudos de las protagonistas, aún cuando también existen escenas de homoerotismo masculino; segundo, según declaraciones por parte de la directora de la película, hubo “intentos” de censura” contra el largometraje; durante una entrevista al periódico *El Universal*, declaró lo siguiente:

... personas del órgano gubernamental, cuya rama de cine se encarga de clasificar las películas exhibidas, sugirió que se quitaran dos escenas: La primera de un desnudo de Ana de la Reguera y otra sobre una relación lésbica de Ana Ciocetti.

Dijeron que le bajáramos a ello. Que se le ve demasiado (a de la Reguera), pero no nos dejamos. Desde que escribí el guion, la gente me decía “la producimos pero quita lo de las lesbianas, la escena del sexo o el beso entre hombres” (Huerta, 2006, *El Universal*, 16 de noviembre).

Sin embargo, Javier Arath Cortés director de cinematografía de RTC, negó las acusaciones de la cineasta, y añadió que esta declaración tal vez obedecía a una estrategia publicitaria para atraer al público a las salas<sup>63</sup>. Lo que es un hecho es que no hubo denuncia formal por parte de la directora; sus afirmaciones quedaron en el aire, pero abonaron a la campaña publicitaria de la cinta. El estreno del filme coincidió —quizá de manera estratégica— con la aprobación de la Ley de Sociedades de Convivencia que tuvo lugar también en el mes de noviembre de 2006.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Ejemplo: “Se besan hasta por ocho horas. Ingrid Martz y Ana Ciocetti hicieron escenas lésbicas en la cinta “Así del precipicio”. *El Universal*, César Huerta, 22 de octubre de 2006, pág. 14; “Va sin censura. Ingrid Martz está satisfecha de su participación en la cinta, donde interpreta a una lesbiana”. *Diario Monitor*, Claudia Gabriela Mendoza, 16 de noviembre de 2006, pág. 5; “Justifica Ana de la Reguera su desnudo”. *El Universal*, Gamaliel Luna, 05 de septiembre de 2005.

<sup>63</sup> (2006). “Película Así del precipicio, crea polémica”, <http://www.nacion.com/viva/2006/noviembre/20/espectaculos901057.html>, consultado el 10 de septiembre de 2020; Espinosa, Leticia (2006). “La conflictúa un desnudo”, *Reforma*, <https://www.tapatalk.com/groups/mundolatino/ana-de-la-reguera-t13607.html>, consultado el 11 de septiembre de 2020.

<sup>64</sup> El 9 de noviembre de 2006 se aprobó en la Asamblea Legislativa del Distrito Federal la Ley de Sociedad de Convivencia en el Distrito Federal, la cual permite la unión jurídica de personas de diferente o del mismo sexo

En cuanto a la crítica cinematográfica, buena parte de ésta se limitó a reseñar la película, poniendo especial énfasis en el amor “lésbico” y las drogas. César Huerta (2006) resalta en su artículo que tanto Ingrid Martz como Ana Ciocetti (ambas protagonistas) estuvieron desnudas y besándose “por ocho horas” y que ninguna película o telenovela nacionales habían hecho tan evidente una relación así.

Para Marco González (2007) *Así del precipicio* es un drama tedioso, con diálogos forzados, generosos desnudos por parte de Ana de la Reguera, además de escenas románticas “lésbicas” entre Ingrid Martz y Ana Ciocetti.

*Así del precipicio* es la ópera prima de Teresa Suárez<sup>65</sup>, directora y guionista del filme; estudió teatro y actuación; sus estudios de cine los realizó en el New York Film Academy. Según el portal de cine y audiovisual latinoamericano, (2020) ha trabajado como directora de arte en más de doscientos comerciales al lado de Alejandro González Iñárritu.

Esta película es hasta cierto punto autobiográfica, ya que el título de la misma se retomó de “una frase que su madre le dijo a la directora hace algunos años: estás así del precipicio le reclamó, y fue ella quien animó a Teresa a contar esta historia impregnada de adicciones” (Reyes, 2006:1) de igual manera, la realizadora menciona que se identifica con las tres protagonistas, pero se siente más cercana a Lucía (Ana de la Reguera), quien personifica a la asistente de dirección de arte.

Teresa Suárez imaginó contar una historia que fuera más “abierta”, porque ella se considera una persona muy libre, que respeta a las demás, sean gays o lesbianas. Para ella lo importante es la felicidad de la gente (Cárdenas, 2006). Desde esta mirada, la

---

para establecer un vínculo legal que les permita ayuda y cooperación mutua. [http://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=noticias&id=2941&id\\_opcion=446&op=447](http://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=noticias&id=2941&id_opcion=446&op=447)

<sup>65</sup> Dirigió también el largometraje *¿Qué le dijiste a Dios?* (2014)

directora construye un mundo “femenino” donde representa una de las sexualidades más estigmatizadas de la sociedad mexicana: “las lesbianas”.

#### **4.3.3 Los creadores de la lesbiana seductora**

Como se mencionó anteriormente Teresa Suárez, es directora y guionista del filme; el director de fotografía fue Jaime Reynoso; la edición estuvo a cargo de Roberto Bolado; el director de sonido fue Andrés Franco; el director de arte fue Darío Ramos; finalmente el director musical fue Rodrigo Barberá. Otro aspecto a considerar en la producción del largometraje, es el sistema de coproducción que tuvo, ya que fue financiada principalmente por la industria privada (Cinépolis y Jumex) y Fidecine. En cuanto al género al que pertenece la película, se puede ubicar en la comedia y el drama.

De nuevo nos encontramos frente a un equipo de creadores dominado por hombres; con la diferencia que es dirigido por una mujer, basándose en un guion escrito por ella misma. Bajo esta nueva mirada, se revelará si existen diferencias en la construcción del personaje de *la lesbiana* cuando la dirección, como en este caso, está a cargo de una mujer.

*Así del precipicio*, es un filme que cuenta la historia de tres amigas: Lucía, adicta al sexo, las relaciones destructivas y la droga; Carmen artista plástica, pero también adicta a las drogas y Hanna, una joven judía que está atravesando una crisis emocional en su matrimonio. Esta última, un día conoce a una mujer y comienza a involucrarse sentimentalmente con ella. La historia que nos interesa analizar, es la de Hanna, porque se relaciona sexo- afectivamente con otra mujer. Descubriremos la forma en que la directora construye la narrativa para representar a “la lesbiana” en el cine mexicano. Dicho lo anterior, veamos una de las escenas más representativas.



#### 4.3.4 ESCENA 1 Hanna fantasea con Sara Li y sus pasteles. Las lesbianas como atractivo visual

Hanna, (Igrid Martz) conoce a Sandra Román (Ana Ciocetti) en una joyería, ésta última le pregunta por un reloj que anda buscando; Hanna le dice que no lo tienen pero que en dos semanas le llegan y se ofrece a apartarle uno. Desde ese momento, ambas intercambian miradas que revelan un interés más allá de la simple venta del reloj.

Una tarde Hanna le llama por teléfono a Sandra, para decirle que ya cuenta con el reloj que le encargó; al terminar la conversación. Ambas se quedan pensativas, pero Hanna, se recuesta sobre la cama y sonríe, en ese momento cortan la escena.

La siguiente imagen que se aprecia es un pastel en color rosa, con forma de seno que está sobre la mesa. Hay una mujer en bata, que le está dando el toque final a su pastel, y lo mete al horno. Toda la ambientación es color rosa.

En ese momento, Hanna, entra a la cocina en camisón y le pregunta a la mujer que está cocinando:

¿Quién es usted? La mujer voltea y le dice:

Soy Sara Li<sup>66</sup>. (Representada por Sandra, quien luce una peluca negra corta). ¿Quién eres tú?

Hanna: (responde tímidamente) Hanna, mucho gusto

Sara Li: ¿Has probado mis pasteles?

Hanna: Sí, el de zanahoria me encanta

Sara Li: Precisamente estoy haciendo uno de zanahoria, ¿quieres probar?

Hanna: Sí, claro.

Sara Li le acerca crema batida y le da de probar en la boca. Hanna prueba la crema, al tiempo que mira fijamente a Sara Li.

Sara Li: (con voz suave y mirando a Hanna) Mi preferido es el de limón, (sonriendo)

Hanna: (con voz nerviosa y en todo momento mirando a Sara Li) ¿a qué temperatura los horneas?

Sara Li: Con 60 minutos a 160 grados, quedan ¡aaaah! Esponjaditos, (mientras se va acercando lentamente a Hanna, con voz suave y sugerente) y listos para comerse.

Al mismo tiempo, prueba la crema batida con un dedo y se lo lleva a la boca, sin dejar de

---

<sup>66</sup> Sara Li, hace alusión al nombre de una marca de pasteles de origen estadounidense que se llama *Sara Lee*.

mirar a Hanna. Ésta le observa fijamente los labios y los ojos.

Sara Li: (intenta darle a probar algo a Hanna y “sin querer” le deja caer un poco de dulce de leche en su pecho. Pasa su mano sobre el pecho de Hanna y exclama: ¡Ay! Ay!

Hanna: La mira directamente a los labios y los ojos, como esperando algo...

Acto seguido, Sara Li rodea del cuello a Hanna con su brazo; la besa y la recuesta sobre la mesa de la cocina; retira los objetos que hay alrededor, mientras se retira la bata que lleva puesta, descubriendo su cuerpo semidesnudo. Sara Li está sobre Hanna; le desabotona su camión, dejando al descubierto la parte superior, el pecho. La cámara las toma en primeros planos, y planos generales mientras ellas se besan. (14)



Fotograma (14)

Hanna y Sara Li (Sandra) en la cocina. Fuente: *Así del precipicio* (2006)

En ese instante, la escena es interrumpida cuando aparece a cuadro una mujer negra; con una caracterización que emula a “Aunt Jemima;”<sup>67</sup> les pregunta sorprendida: ¿what are you doing?

<sup>68</sup>. Tanto Sara Li como Hanna, voltean a verla y se quedan atónitas.

---

<sup>67</sup> *Aunt Jemima* es una marca estadounidense de harina de hot cakes y jarabes de maple que pertenece a la compañía Pepsico.

<sup>68</sup> ¿Qué están haciendo? (Traducción propia)

La escena concluye cuando se escucha la voz de Carmen hablándole a Hanna, quien se encuentra acostada en la cama y medio dormida; lo que significa que todo ha sido un *sueño* para Hanna.

*Así del precipicio* es uno de los primeros filmes del siglo XXI que aparece en medio de un ambiente de “modernidad”, donde “la homosexualidad femenina, es presentada como parte de un mundo contemporáneo”<sup>69</sup> (Castro, 2014:209). Una de las cintas que marcan la reaparición de “la lesbiana” en el cine mexicano<sup>70</sup>.

El *continuum* en las representaciones de la lesbiana en el cine mexicano, que surgió en los años setenta con cineastas como Juan López Moctezuma, y Abel Salazar, se verá reflejado en esta cinta que reúne elementos tanto imaginarios como simbólicos, que se han reproducido a lo largo de varias décadas; códigos cinematográficos (visuales, sonoros, estilísticos) y estereotipos, que han contribuido a la representación de sexualidades lésbicas.

La relevancia de este filme reside en dos aspectos: el contexto social en el que se produce, los años dos mil, considerados como la nueva puerta de acceso a una sociedad más plural, abierta, globalizada y moderna; y porque es el segundo largometraje en el cine mexicano dirigido por una mujer<sup>71</sup>, que incluye personajes lésbicos.

La escena elegida responde a un momento climático de la historia entre Hanna y Sandra (Sara Li), porque es la representación del deseo homoerótico entre mujeres; una representación que al menos en este contexto está desprovista de violencia física para las protagonistas; tanto en el universo diegético como mimético.

---

<sup>69</sup> Castro, 2014. Traducción propia.

<sup>70</sup> Cabe recalcar que durante dos décadas, (los años 80 y 90) hubo mínima producción cinematográfica donde apareciera una representación lésbica. Hasta ahora se han encontrado solo 5 filmes entre ambas décadas. *Las 7 cucas* (1981); *Frida, naturaleza muerta*, (1983); *Naná* (1985); *Ciudad de ciegos* (1990-91); *La reina de la noche*, (1995).

<sup>71</sup> Hasta ahora solo se tiene registrada la película *Naná*, co-dirigida por Irma Serrano en 1985.

Parte de los objetivos de esta investigación, es mostrar las diferencias (si existen) en la construcción del personaje de “la lesbiana”, cuando la dirección está a cargo de mujeres. En este caso, Teresa Suárez desde su mirada, relata que diseñó los personajes lésbicos “sin juzgarlos”; (Huerta, 2006:1) para ella, el lesbianismo es una preferencia sexual, no cuestiona ni problematiza al respecto.

Desarrolla sus personajes, —quizá— con base en lo que ella ha visto. “La directora Teresa Suárez, no tiene un interés en estudiar profundamente los mecanismos de autoidentificación sexual, el problema que surge en la elección de un objeto de deseo poco ortodoxo o las posibles diferencias que podrían existir entre un galanteo homosexual o heterosexual” (Castro, 2015: 208) (Traducción propia). La cineasta, más allá de representar una sexualidad lésbica con matices, con personajes complejos, —cómo sucede en la vida real— construye personajes planos, estereotipados. Como lo han hecho los directores.

Lo anterior, nos lleva a subrayar uno de los elementos que conforman el *continuum* que se reproduce tanto en este relato filmico, como en *Tres Mujeres en la hoguera* y *Muchachas de uniforme*: el estereotipo de la mujer madura que pervierte a una mujer más joven.

En el caso de la representación lésbica, desde los años setenta se ha reproducido el tópico de *la lesbiana sofisticada*<sup>72</sup>; esta lesbiana es regularmente una mujer mayor, adinerada, y que ha triunfado en el mundo de los hombres. Generalmente, ella es quien seduce a la mujer joven e “inexperta”. (15)

---

<sup>72</sup> Estereotipo que propone Caroline Sheldon, (1982)



Fotograma (15) Sandra Román, seduciendo a Hanna en la sala de su casa

Fuente: *Así del precipicio* (2006)

Por otro lado, Richard Dyer (1982) señala que en la estructura de las relaciones lésbicas tal como el cine las exhibe, parece como si las películas tuvieran que recurrir a recrear la desigualdad social de las personas heterosexuales dentro del mundo homosexual. Es decir, mientras que las relaciones heterosexuales implican a personas definidas como socialmente desiguales (opresores y oprimidos, hombres y mujeres); los filmes muestran estas diferencias sociales en las relaciones lésbicas, enfatizando la diferencia de edad y el factor económico<sup>73</sup>. En este caso, la mujer madura, sofisticada, culta, con alto poder adquisitivo, está personificada por Sandra, (Sara Li) en tanto que la mujer joven, y tímida, está representada por Hanna. Estos personajes están concebidos desde la dualidad, donde Hanna desempeña el rol pasivo y Sandra el rol activo. Similar a los casos de Alucarda y Justine.

Aquí surge una interrogante: ¿Es disruptiva la mirada de Teresa Suárez en el cine mexicano que surge en el año dos mil o es una mirada más que se suma al imaginario masculino? Hagamos un dolly-in<sup>74</sup> a la escena antes mencionada.

---

<sup>73</sup> Un claro ejemplo es la película estadounidense *Carol* (2015)

<sup>74</sup> Movimiento de la cámara que consiste en acercarse al personaje u objeto para filmarlo.

Examinemos en primer lugar, qué tipos de cuerpos son los que exhibe la realizadora en la pantalla grande para encarnar sus personajes. Hanna, es una joven rubia, delgada, atractiva; simboliza el modelo de belleza eurocéntrico; tiene excelentes modales y una voz suave. En tanto que Sandra, es una mujer madura, pero atractiva al igual que Hanna; estéticamente son muy parecidas, ambas rubias, delgadas, con cabello largo. Cumplen puntualmente con el estereotipo que los hombres han creado para su goce visual; “mujeres atractivas y deseables para la vista masculina” (Castro, 2015:217) (Traducción propia)

A lo largo del filme, la directora hizo uso de primeros planos (PP) y planos generales (PG) utilizando las formas tradicionales de representar el cuerpo femenino; estas formas de representación, han sido construidas exclusivamente desde la mirada masculina, una mirada que controla, define e implementa formas específicas de mirar a las mujeres. Como afirma Teresa De Lauretis, (1984) “Son los hombres quienes han definido las “cosas visibles” del cine, quienes han definido el objeto y las modalidades de la visión, del placer y del significado en función de esquemas perceptivos y conceptuales que han proporcionado las formas ideológicas y sociales patriarcales.” (De Lauretis, 1984:110). Enseguida veremos como la escena que nos retrata la directora está empapada de esta mirada masculina.

Como primer elemento tenemos el escenario donde se presenta el encuentro erótico entre Hanna y Sara Li, (Sandra). Esta escena erótica se presenta en la cocina, uno de los espacios estereotípicamente asignados a las mujeres; “de la misma manera que el comedor es el lugar privilegiado donde se hace escuchar la voz paterna, la cocina es el lugar por excelencia de la madre” (García, 2010:68); María Inés García sostiene que este espacio transforma a la mujer en madre, y sólo como tal será reconocida socialmente.

Otra característica de este espacio es la ambientación; la cocina, así como la mayoría de los objetos son de color rosa; un color considerado “femenino” y por lo tanto asociado a

las “cualidades” de las mujeres, tales como: sensibilidad, amabilidad, cortesía, ternura. Pero también es el color del desnudo, Eva Heller (2008) menciona que el color rosa nos hace pensar en la piel, lo cual lo convierte en un color erótico. Por ello es considerado el color del desnudo.

Como parte de la narrativa visual, el empleo del color en el cine no sólo es un recurso estético, sino un lenguaje más, porque posee significados y una intencionalidad (Peñalver, 2019) que está dirigida a la mirada de la audiencia. En este caso, el director de arte, recrea una atmósfera *hipersexualizada*<sup>75</sup> de un encuentro homoerótico entre mujeres; en su imaginario, las mujeres que aman a otras mujeres responden a los mismos “estímulos” y “cualidades” que los hombres les han otorgado; su visión del deseo homoerótico, responde a una visión heterosexual. Lo que nos lleva a identificar de nuevo, el *Modelo de Representación Institucional* (MRI), que tiene como base los cánones de belleza eurocéntricos; y que fueron personificados por Manuela y la señorita Lucila en *Muchachas de uniforme*.

Prosigamos en nuestro análisis con la escena erótica entre Hanna y Sara Li. Una vez instaladas en ese ambiente doméstico, como es la cocina, Sara Li es quien asume el rol activo, ella toma la iniciativa de besar a Hanna, quien asume todo el tiempo un rol pasivo. Sara Li usa una bata, una peluca negra, un conjunto rosa que muestra toda su figura y un maquillaje acentuado; imitando la figura de una flapper.<sup>76</sup> (16)

---

<sup>75</sup> “La hipersexualización es la práctica de enfatizar las características sexuales de las personas ponderándolas e incluso, obviando otro tipo de cualidades. Algunas de estas estrategias son la fragmentación de los cuerpos o el empleo de atuendos que resalten aquellas partes con mayor atractivo sexual (escote, prendas ceñidas, transparencias, etc.), posturas poco naturales o exageradas (movimientos de caderas o apertura de labios y piernas”. (Piñeiro, 2020:128)

<sup>76</sup> Las *flapper* eran mujeres jóvenes de los años veinte que representaban a las mujeres emancipadas; utilizaban el cabello corto, maquillaje recargado y ropa reveladora. Algunos filmes que representaron esta figura femenina son: *La caja de Pandora*, (*Pandora's box*) 1927 e *It*, (*Eso*) 1927. (Cruzado, 2009; Reyes, 2012)



Fotograma (16) Hanna y Sara Li (Sandra) en la cocina

(bis) Fuente: *Así del precipicio* (2006)

En tanto Hanna usa solo un camisón (rosa) y se deja seducir por Sara Li. Ésta la besa en los labios y posteriormente la recarga sobre la mesa, se coloca sobre ella para besarla; al mismo tiempo que ella se retira la bata, desnuda a Hanna de la parte superior, dejando al descubierto su pecho. La escena, se remite al pensamiento binario, arriba/abajo, madura/joven. Una imagen que nos remite a Alucarda y Justine; donde la primera actúa adoptando un rol considerado masculino, mientras que Justine, el rol pasivo, por lo tanto atribuible a lo “femenino”. Fotograma (17)



Fotograma (17) Sara Li (Sandra) descubriendo el pecho de Hanna

Fuente: *Así del precipicio* (2006)



La indumentaria, el maquillaje, la estilización de los cuerpos delgados, constituyen mandatos genéricos; son dispositivos que el control masculino, (Mogrovejo, 2014) ha introyectado en la psique de las mujeres a través de diversos mecanismos, en este caso el cine, a través de diversos modelos de representación.

En un acto sexual visto a partir del binario mujer/hombre; el hombre que se sitúa arriba de la mujer implica una relación de dominación, de posesión, e incluso de abuso de poder; manifiesta una subordinación femenina, “la postura clásica del misionero”, (Cruzado 2009). Una imagen que reafirma el dominio visual de la cultura patriarcal.

La lente de la cámara fotografía los cuerpos completos de ambas mujeres, —Hanna y Sara Li— en planos generales (PG), alternando con primeros planos (PP) hacia diferentes partes del cuerpo: el pecho desnudo de Hanna, las nalgas y las piernas de Sandra (Sara Li), (Blanco- Cano, 2014).

Cuando se fragmenta a las mujeres de esta forma, implica una forma extrema de reduccionismo, el cuerpo de las mujeres se convierte en “una colección de partes sexuales”, una estrategia de representación de los cuerpos de las mujeres, de cualquier raza; donde hay un desmantelamiento simbólico o fragmentación, como señala Stuart Hall (Hall, 2010:437). Esto reitera las formas en cómo se sigue mirando el cuerpo de las mujeres; continúan siendo expuestas como objeto sexual, son el “leitmotiv del espectáculo erótico” (Mulvey, 2007:86). Reiteradamente, el cine proyecta imágenes de mujeres que pretenden ser el modelo ideal. Los cuerpos semidesnudos de Hanna y Sandra se ajustan a una belleza hegemónica, que cumple con dos condiciones: lucir jóvenes y hermosas. Eli Bartra, (2018) señala que “los cuerpos siempre jovencísimos y hermosos han dominado el universo del desnudo en todas las artes de todos los tiempos y en todo el mundo (...) Se trata del fetiche mayor: juventud y belleza de mujeres que provocan que se las mire, represente y desee; si no, no son dignas de la mirada masculina” (Bartra, 2018:128).

Estos retratos están hechos para el consumo masculino.

Aquí cabe subrayar que esta puesta en escena, no corresponde solamente a la mirada de la directora, sino a todo su equipo creativo que está integrado por hombres, que están habituados a reproducir las formas de un cine tradicional, dominante, donde “el cuerpo de la mujer es el objeto imprescindible y fundamental de la producción cinematográfica comercial”, como expresa Zecchi (2014:213).

La escena anteriormente descrita está narrada a partir de lo onírico, de una fantasía sexual de Hanna; un aspecto que nos revela cómo el deseo homoerótico entre mujeres, se plantea a partir de la fantasía sexual; una fantasía que está implantada en el imaginario masculino.

De acuerdo con Teresa De Lauretis, (1995) las representaciones son los contenidos de las fantasías que se transforman en imágenes y narraciones; posteriormente éstas se convierten en “las tramas (guiones o puestas en escena) del deseo del sujeto”. (De Lauretis, 1995:39).

En cuanto a la forma en que están representados los personajes “lésbicos” de Hanna y Sandra (Sara Li), siguiendo ese continuum en las representaciones, se puede observar la prevalencia discursiva que apela a una nación “moderna”, para enmarcar la presencia de las sexualidades “lésbicas” en el cine mexicano; algo similar como lo que sucedió en los años cincuenta, con la cinta *Muchachas de uniforme* que apela a un contexto de renovación social y cultural.

En dos mil seis, la representación de “la lesbiana” se realiza en medio de un contexto en que la producción cinematográfica busca representar la globalización, el cosmopolitismo, la multiculturalidad y tolerancia. Otros filmes que proyectan ese ideario son *Niñas mal* (2007) y *Todo incluido* (2008).

Consideremos ahora la forma en cómo se diseñó la narrativa del deseo homoerótico entre Hanna y Sandra (Sara Li). Ambas mujeres pertenecen a una clase social privilegiada, atraviesan por crisis emocionales que las llevan a poner en duda su permanencia dentro de sus matrimonios. No cuestionan su enamoramiento por otra mujer; mejor aún, cuando Hanna decide “salir del closet” sus amigas la apoyan y la respetan. El ambiente que priva en la película es de total respeto, y apertura. Un signo positivo para las representaciones de la lesbiana en el cine mexicano, en comparación con los años setenta y anteriores.

El deseo homoerótico entre mujeres está configurado a partir de la experiencia previa que ambas tuvieron con los hombres; dicho de otra forma, como están insatisfechas en sus matrimonios, optan por relacionarse con una mujer. Su deseo, “aparece” a raíz de las malas experiencias que tuvieron con ellos; “la preferencia por uno u otro sexo es descubierta dependiendo de si las relaciones sexuales son placenteras o insatisfactorias” (Castro, 2015:208) (Traducción propia). En este sentido, más allá de creer que ambas construyen una “identidad lésbica”, se puede decir que Hanna ha descubierto su bisexualidad; condición que ha aceptado sin mayor preocupación o cuestionamiento. No sufre rechazo, ni discriminación.

La representación de las sexualidades lésbicas en *Así del precipicio*, no representa ninguna transgresión al orden patriarcal. Por el contrario, la imagen de las mujeres que aman a otras mujeres se vuelve atractiva para los hombres heterosexuales porque personifican sus imaginarios masculinos, sus fantasías.

Otro aspecto a destacar: las contradicciones discursivas que se encuentran en la trama; por un lado, la cinta quiere mostrarnos la idea de México como un país cosmopolita, y multicultural, lo cual hasta cierto punto se cumple.

Pero por otro lado, hay otro significado en esa semiosis. El deseo homoerótico entre mujeres pareciera producto de “la exposición de costumbres extranjeras a la moral latinoamericana” (Castro, 2015:210); Hanna es judía, mientras que Sandra, (Sara Li) es una mujer que ha viajado, lo que significa que ha estado en contacto con otras culturas. Ninguna de las dos ha deseado exclusivamente a mujeres, es un deseo que ha llegado a ellas, a partir de desencuentros de “amor” heterosexual.

Dentro de este continuum, entre los años setenta y dos mil, hallamos otro elemento significativo en torno a las mujeres que aman a otras mujeres. El uso del término *lesbiana*. Anteriormente vimos que la cinta *Tres mujeres en la hoguera* fue la primera en utilizarla; en el caso de *Así del precipicio*, este vocablo si se vuelve a mencionar, pero de forma deplorable, porque expresa el mismo tono despectivo<sup>77</sup>. En cambio, comienza a utilizarse el eufemismo de *lencha*<sup>78</sup>, que sólo es pronunciado también por una vez por la amiga de Lucía, Carmen.

Aunque México es un país pluricultural, sigue perpetuando el racismo, como lo muestra el filme, al colocar una jerarquía racial que excluye a los mexicanos que son indígenas o mestizos como partícipes de la modernidad, (Blanco-Cano, 2014). Estos últimos, aparecen representados en contextos precarizados y marginales dentro del filme.

Como resultado de las construcciones que los hombres han producido para representar a la lesbiana en el cine mexicano a partir de sus imaginarios para fabricar el deseo homoerótico entre mujeres, resulta interesante señalar un *continuum* entre las representaciones de “la lesbiana” en los filmes de las diferentes décadas que hemos presentado.

---

<sup>77</sup> Mientras en *Tres mujeres en la hoguera* Susi le dice “desgraciada lesbiana” a Gloria; el esposo de Sandra (Sara Li), le dice que “le va a tirar los dientes a esa lesbiana”, refiriéndose a Hanna.

<sup>78</sup> En el argot de la comunidad lésbica se usa como sinónimo de lesbiana.

Un común denominador en la construcción de los personajes lésbicos en el caso de Manuela, Alucarda, Justine, Susi y Gloria, es que ha sido que están desprovistas de cualquier vínculo familiar; su condición es la orfandad y el aislamiento social, ninguno de los filmes muestra un vínculo afectivo con otras mujeres que no sean sus parejas sentimentales. No tienen el referente, ni el respaldo de una familia<sup>79</sup>. En tanto que Hanna y Sandra (Sara Li), el único referente que les proporcionan como “familia” son los hombres, sus esposos. Situación que nos remite a la idea de la heterosexualidad obligatoria, (Rich, 2017) porque los (as) cineastas han colocado a los hombres como figura imprescindible en la vida de las mujeres, incluso si son lesbianas.

La respuesta a la interrogante de si existen diferencias en la “construcción” del personaje de la lesbiana cuando la dirección está a cargo de mujeres, no es tajante, pues se percibieron algunos cambios notables, especialmente en la sobrevivencia de los personajes lésbicos al final de la historia; pues a diferencia de periodos anteriores, las “lesbianas” fallecían al final de la película. En el caso de *Así del precipicio*, incluso tiene un *final feliz* para Hanna y Sandra, porque permanecen juntas.

Sin embargo, este sería el único componente que ha diferenciado la dirección de Teresa Suárez, con respecto a sus homólogos masculinos. Porque el filme ha colocado a las mujeres, —una vez más— como objeto de consumo para el público masculino.

Aquí es sustancial recuperar la vinculación entre heterosexualidad obligatoria y economía; se ha naturalizado la “sexualización de las mujeres” como parte del trabajo en cualquier ámbito. Existe la exigencia de que las mujeres “vendan atractivo sexual a los hombres, quienes tienden a detentar el poder económico y la posición para imponer sus

---

<sup>79</sup> Al decir familia, me refiero a los vínculos que pudieran existir entre hermanas, tías, abuelas, o abuelos. No hago referencia sólo al modelo patriarcal de familia que considera madre, padre y otras hijas (os).

preferencias” (Rich, 2017:28). No hay que olvidar que la producción estuvo en gran parte financiada por dos grandes compañías (Jumex y Cinépolis) que están dirigidas por hombres. Desde esta perspectiva, se puede decir que Teresa Suárez ha adoptado una mirada masculina, pero no en sentido estricto, ya que “La mirada no es necesariamente masculina (en sentido literal), pero poseer y ejercer la mirada, dado nuestro lenguaje y la estructura del subconsciente, es estar en la posición “masculina”. (Kaplan, 1983:62). *Así del precipicio*, tuvo una narración filmica estructurada por medio de un lenguaje y un discurso con raíces masculinas.

#### **4.4 Disolvencia/La mirada que persiste**

En este último capítulo, hemos considerado la representación de la “lesbiana” en el cine mexicano, a partir de un continuum en los tópicos de representación que se generaron en los años setenta, que además fungieron como puente entre esta década y los años cincuenta.

Se pudo observar que ese continuum se reprodujo partiendo de las mismas categorías que se utilizaron en la década de los años setenta: cuerpo, estereotipos y erotismo. Mientras que del periodo de los años cincuenta, se presenta uno de los modelos que persiste hasta hoy día, el Modelo de Representación Institucional (MRI); con algunas variantes según el contexto social.

El cambio de representaciones entre ambas décadas, —años cincuenta y dos mil— es evidente cuando observamos a las protagonistas de los años dos mil tener un final *feliz*, a diferencia de las décadas pasadas. Aun así, pudimos corroborar la persistencia de un dispositivo que ha controlado los modos de hacer y ver cine mexicano: la mirada masculina.

## Conclusiones

La odisea que inicié como visitante habitual a las salas cinematográficas, donde un filme (Al caer la noche 1995 de Patricia Rozema) me interpeló por primera vez, al ver representado en la pantalla grande el deseo homoerótico entre mujeres, con una trama que me hizo pensar que el amor y el deseo entre dos mujeres era posible, me llevó a una travesía que derivó en este trabajo de investigación, lleno de desvelos, ansiedades, reflexiones, revelaciones, críticas y autocríticas hacia situaciones, experiencias y también conceptos que yo creía que eran inmutables y evidentes.

Nada más lejano a la realidad que eso, pensar que nuestras concepciones son siempre las más acertadas e inamovibles; lo menciono porque en este recorrido obtuve mucho más de lo que yo esperaba: conocimiento sobre mí misma, de la experiencia lésbica y de lo fascinante que es el séptimo arte.

Parte de mi búsqueda era descubrir películas mexicanas que estuvieran más apegadas a mi realidad. Hallé un universo encriptado; es decir, un mundo donde las claves para acceder y descifrar los códigos cinematográficos tenían como palabras: lesbiana, deseo homoerótico, régimen heterosexual y representación. Hablar sobre la representación de las lesbianas en el cine mexicano tiene significados más profundos de lo que parece, ya que el término *lesbiana* como categoría, estuvo en constante tensión a lo largo de este trabajo.

Para hablar acerca de las *lesbianas*, un grupo social que ha sido invisibilizado y estigmatizado históricamente, fue necesario señalar qué o quiénes son las *lesbianas*. Más aún, hablar sobre su representación en el cine mexicano significó sumergirme en archivos históricos, filmicos, hemerotecas, filmotecas, cinetecas, bibliotecas y cualquier otro recurso que estuvo al alcance para dilucidar de qué hablamos cuando nos referimos a ellas.

Precisamente, en la consulta de esos archivos logré acceder al Archivo Lésbico Feminista que resguarda Yan María Castro; entre diversas pláticas sobre mi tema de investigación, recuerdo que sus declaraciones pusieron en jaque, por primera vez, mis nociones sobre las lesbianas en el cine mexicano; le relaté qué veía en los filmes y me interrogó acerca de la forma en que aparecían las lesbianas; me preguntó si en esas películas las lesbianas luchan por los derechos de otras mujeres, si transgreden el sistema patriarcal; enmudecí por unos instantes y le dije que no, que eso no estaba en ningún guion de mis películas seleccionadas. Ella respondió que entonces no eran representaciones de *lesbianas* sino de *homosexuales femeninas*.

Reflexioné sobre sus definiciones; entendí la complejidad del término porque tenía implicaciones políticas que fueron resignificadas desde el feminismo. Apareció el contraste, porque ese no es el significado que los cineastas tuvieron en mente al momento de representar a la lesbiana en sus imaginarios: “la lesbiana” refiere solo a mujeres que “aman” a otras mujeres y la mayor evidencia de eso está en una escena de sexo entre mujeres, tal y como aparece en estas películas.

Sin embargo esta definición de “lesbiana” es la que está arraigada socialmente en el imaginario. Las representaciones observadas en estos largometrajes, tienen la posibilidad de ser nombradas también como representaciones de la homosexualidad femenina.

Por otra parte, durante el análisis de algunas escenas me surgió la siguiente pregunta: ¿es posible representar el deseo homoerótico entre mujeres desde una mirada heterosexual? Considero que no, porque carecen de la experiencia compleja de hábitos, resultado de la interacción semiótica del “mundo exterior” y del “mundo interior”, (de un adentro y afuera) donde existe un engranaje continuo del sujeto en la realidad social, como menciona Teresa De Lauretis (1984). La salida para crear personajes lésbicos más creíbles y apegados a la



realidad es apelar al conocimiento sobre la experiencia lésbica de manera directa, o formando un equipo creativo compuesto por mujeres lesbianas o mujeres que estén sensibilizadas o familiarizadas con el tema. Como afirma Griselda Pollock, “las películas habrán de ser juzgadas, por lo tanto en función del grado de adecuación o distorsión de esa representación, con respecto a la experiencia vivida” (Pollock, 2007: 59).

Como se ha podido constatar, la información que hay sobre las lesbianas en el cine mexicano todavía es escasa; los filmes que hacen referencia a ellas están ocultos, por no decir que empolvados en algún rincón, el acceso es limitado y en general, hay desconocimiento de su existencia en el cine nacional<sup>80</sup>.

Otra de las discusiones teóricas que se mantuvo a lo largo de esta investigación fue señalar la representación del deseo homoerótico entre mujeres en distintos periodos, esa imposibilidad que los directores construyeron alrededor de este deseo; que en un primer momento, se basó en representaciones monstruosas, perversas, y patologizantes, donde el deseo no logra sobrevivir porque contraviene la estructura del sistema patriarcal, por ello se da la muerte física —y también social— de las “lesbianas” como resolución de la trama del film y con esto se cierra el círculo del mensaje que se espera como acción pedagógica.

---

<sup>80</sup> En una entrevista al crítico de cine Jorge Ayala Blanco, le preguntaron, (con motivo de su última publicación: *La lucidez en el cine mexicano*) sobre la “imagen de la portada que llama mucho la atención”, dos mujeres besándose, que pertenece a una escena de la película *Todo mundo tiene a alguien menos yo* (2011) de Raúl Fuentes. Ayala Blanco relata, completando esta pregunta con otra que le hicieron sobre cuántas películas mexicanas de lesbianas conocía, que no pudo nombrar más de cinco. Pero que *Todo mundo tiene a alguien menos yo*, es una película “avanzada, un tipo de cine lésbico que no existe en ninguna parte del mundo”. Cano, David (2017). “Cine mexicano actual, apasionante y digno de estudio”, <https://aristeguinoticias.com/2704/kiosko/cine-mexicano-actual-apasionante-y-digno-de-estudio-ayala-blanco/>, consultado el 3 de abril de 2019. Una muestra de como el pensamiento androcéntrico define lo que es una lesbiana en el cine nacional.

En un segundo momento, la mirada masculina va a “renovarse” para continuar haciendo del deseo homoerótico entre mujeres, un deseo construido por y para los hombres. Para el año 2000, la representación lésbica estará diseñada para no incomodar al sistema heteronormativo; en otras palabras, “la lesbiana” estará personificada por mujeres de belleza hegemónica, que las colocará en espacios considerados “femeninos” y con elementos que hacen referencia a la heterosexualidad obligatoria (en relación con exesposos, amor romántico, etcétera).

Por otro lado, hurgar en la historia del cine mexicano para detectar referentes lésbicos, guiños, o alguna otra señal que mostrara indicios sobre el sujeto lésbico fue y es como un imán para mí; tengo esa imperiosa necesidad de mirar esa película para saber de qué va el discurso del director (a), cómo construye a la “lesbiana” y cómo es su dinámica narrativa.

Las películas que conforman este corpus, así como mis reflexiones acerca de ellas, cuestionan la legibilidad de las “lesbianas” en la pantalla grande; un trabajo similar al que realizan autoras contemporáneas como Clara Bradbury-Rance (2019).

Los periodos históricos que se abordaron (años cincuenta, setenta y dos mil) fueron fundamentales para la cultura lésbica, ya que en ese tiempo hubo cierta visibilidad que se pausó entre una década y otra. Se pudo observar que, a diferencia de la homosexualidad masculina, existió por muchos años una imposibilidad visual del lesbianismo.

Por consiguiente, ¿cómo se representó el deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano, considerando el corpus filmico analizado? Los cineastas (tres directores y una directora) construyeron una iconografía sobre “la lesbiana” basándose en el imaginario masculino; los “rasgos” que ellos determinaron para definir a la mujer lesbiana, los produjeron con base a evidencia visual; es decir, a través de caricias sobre el rostro, besos, miradas fijas hacia otras mujeres, pero también a otras partes del cuerpo como los senos y las

nalgas; (en el caso de *Así del precipicio* y *Tres mujeres en la hoguera*) como mencionan algunas autoras, la mujer evidencia su sexualidad lésbica cuando hace el amor con otra mujer (Holmund, citado en Bradbury-Rance, 2019). Observé que las sexualidades lésbicas no se verbalizan, no se cuestionan su estadia en el mundo con una sexualidad que va contra el régimen heterosexual. No existe un señalamiento a las opresiones o estigmatización que sufre este colectivo en las distintas instituciones patriarcales (la Iglesia, por ejemplo). Solo se pondera su deseo sexual.

Estas representaciones que el régimen heterosexual ha instrumentalizado, enfatizan su ideología basada en la misoginia, violencia y rechazo hacia “las lesbianas” por renunciar al “orden natural”. Aquí es relevante destacar que algunas de las imágenes que han sido más valoradas por la cultura patriarcal son las que retratan a las sexualidades lésbicas como monstruosas y sádicas, como el caso de *Alucarda, la hija de las tinieblas*, una película considerada de culto.

Por otro lado, encontramos que la representación de “la lesbiana” en el cine mexicano ha transitado por tres momentos: primero la *invisibilidad*, ya que la presencia de personajes lésbicos estuvo rezagada en comparación con personajes homosexuales; además, su presencia ha estado alternada con periodos de silenciamiento visual en diferentes décadas (los años sesenta<sup>81</sup>, ochenta y noventa) donde se ha registrado —hasta ahora— una escasa producción de filmes con referentes lésbicos. Segundo, cuando las “lesbianas” comienzan a ser más visibles en el cine mexicano durante los años setenta, estas apariciones se vuelven representables a partir de lo *perverso*, lo *patológico* y lo *monstruoso*; recordemos que en

---

<sup>81</sup> Al final de mi investigación, descubrí una película de finales de los años sesenta que se titula *Las bestias jóvenes* (1969). La trama gira en torno a cuatro mujeres que viven en una pensión y relatan sus propios problemas.

aquellos años las películas *El exorcista* (1973) y *Carrie* (1976), tuvieron mucho éxito. Tercero, en medio de un contexto de coyuntura política como fue el año 2000, las representaciones de las sexualidades lésbicas aparecen bajo un entorno de *diversidad, tolerancia* y “*modernidad*”.

Con respecto a la epistemología feminista, quiero enfatizar lo primordial que fue el aporte de las teorías lésbicas (Wittig, 2016; Rich, 2017; Mogrovejo, 2019) y feministas (De Lauretis, 1984,1989, 2000; Bartra, 2018; Millán, 1999), así como la teoría fílmica feminista; estas teorías constituyeron un mecanismo eficaz para profundizar y reflexionar sobre la forma que se representa a las mujeres lesbianas en el cine mexicano. Otro soporte teórico significativo fue la contribución de los estudios culturales para entender mejor los contextos (Grossberg, 2009).

Para conocer la trayectoria de la representación del deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano, se esbozó un *continuum* que nos ayudó a identificar los tópicos construidos en los años setenta y que se replicaron en décadas posteriores, específicamente a principios de los años 2000. Al mismo tiempo, este *continuum* fue una estrategia metodológica que nos permitió una interacción visual entre las décadas de los años setenta y los años cincuenta.

En esta trayectoria, se pudieron observar cambios y permanencias en las representaciones que tuvieron, como común denominador, ser concebidas desde la mirada masculina, una mirada escopofílica-voyeurista; mirada que no quedó exenta de ser reproducida por la única cineasta mujer que forma parte del corpus.

Ahora la pregunta obligada es ¿qué logró ver la mirada lesbofeminista en el corpus fílmico presentado? El análisis fílmico de los elementos estéticos, temáticos y narrativos, permitieron revelar que las puestas en escena no fueron inocentes, ni neutrales como expresa Colaizzi (2001); por esta razón observamos estereotipos, discursos de dirección, ambientes,

determinados movimientos de cámara (planos), banda sonora, (música, voces en off, etcétera); que produjeron significados, construyendo así las imágenes para ejemplificar la representación de “la lesbiana”.

Los primeros escenarios donde fue instalada “la lesbiana” fueron los conventos e internados; es decir, lugares de encierro. El espacio privado continúa siendo el espacio por excelencia para ubicar a las mujeres, por ello la recámara, la sala, así como la cocina, fueron los espacios más reiterados. Las historias están desarrolladas en contextos urbanos, a excepción de uno (*Alucarda, la hija de las tinieblas*). La ambientación de los espacios de encierro, su escenografía e iluminación remite a lugares opresivos, lúgubres y aislados.

Las “lesbianas” que existen habitan esos espacios son atractivas, cumplen con el canon de belleza hegemónica, todas son blancas; de igual forma, la clase es otro elemento a destacar, porque pareciera que las sexualidades lésbicas están presentes sólo en las clases media alta y alta; sólo una película escapa a este tópico (*Alucarda, la hija de las tinieblas*).

Los estereotipos reproducidos por los realizadores mexicanos fueron la lesbiana monstruosa (vampira) y la lesbiana madura-sofisticada. Otra característica que los directores agregaron a su representación es la hipersexualización del cuerpo de la mujer “lesbiana”.

El mito del “amor romántico” aparece inequívocamente como un rasgo extrapolado de las relaciones heterosexuales, aplicadas a las “lesbianas”. Elementos como estos, anulan una experiencia lésbica, porque el texto visual que observamos en las pantallas está mediado por un pensamiento masculino y heterosexual.

En relación con los códigos sonoros (que fueron diegéticos y no diegéticos), la música resultó ser un componente eficaz para el énfasis retórico en escenas llenas de dramatismo, como las muertes de las protagonistas, que es el caso de la mayoría de los filmes que aquí se analizaron. Igualmente, las voces en off, los ruidos como efectos especiales, contribuyeron a

crear atmósferas cargadas de simbolismo, para dotar de significados específicos a las “lesbianas”.

Durante esta travesía cinematográfica, debo señalar que no fue sencillo hallar información sobre la representación lésbica en el cine mexicano, por eso ante cualquier evento que hiciera referencia el tema de la representación de las mujeres en el cine (foros, conferencias, seminarios, etcétera) acudía a él para tratar de conseguir la mayor información posible; lo mejor de todo es que sí funcionó, porque obtuve conocimiento acerca de películas, escritoras, y directoras en las cuales no había reparado antes.

Considero que aún existen muchas películas que esperan ser descubiertas (de las décadas de los años sesenta, ochenta y noventa) para formar parte de la filmografía que hace referencia a la representación de “la lesbiana” en el cine mexicano.

En relación con el cine mexicano posterior a los años 2000, la figura lésbica recobró su visibilidad; no obstante, pienso en la posibilidad de que esas representaciones pueden ser construidas, leídas, tomando en cuenta una perspectiva interseccional; por eso motivo es necesario cuestionarnos: ¿existen largometrajes que abordan la representación de lesbianas indígenas? Esta pregunta es solo un ejemplo de la diversidad existente entre las mujeres lesbianas que habitan este país.

Dicho lo anterior, los filmes producidos posteriormente al año 2006, muestran otros rasgos a considerar, ya que pertenecen a contextos históricos más contemporáneos. El ámbito cultural se muestra idóneo para exhibir representaciones “modernas”, cosmopolitas y multiculturales; ya que es el entorno donde las relaciones sociales se configuran a partir de otros modos de interacción, de poder.

En el México contemporáneo, las personas están inmersas en un contexto globalizado, con lógicas capitalistas que permean toda la estructura social, económica y cultural. Por ejemplo

en la película *Así del precipicio*, el deseo homoerótico entre mujeres se mercantiliza al mezclar sueños y fantasías con factores económicos. Es un deseo que no está existiendo bajo su propia lógica.

Desde esta perspectiva, el deseo homoerótico entre mujeres se vuelve un imposible; a la cultura patriarcal no le es funcional el deseo homoerótico entre mujeres, si *ellos* no son el sujeto del deseo de *las lesbianas*, si no pueden apropiarse de su sexualidad, de sus cuerpos, entonces serán representadas como lo abyecto, lo perverso, como lo que no puede existir.

Finalmente, ¿qué busco en la representación de las lesbianas en cine mexicano? Una representación que sea construida desde y para nosotras; que sea una mirada disruptiva, subversiva, que de cuenta de la diversidad en cuanto mujeres lesbianas que habitamos distintos contextos (rural y urbano) que no cumplimos con los estándares de belleza impuestos por los hombres y que no pertenecemos a las clases altas de nuestro país. El cine condensa la memoria colectiva y en esa memoria, también habitan las mujeres lesbianas.

## Bibliografía

- Aboites, Luis (2010). “El último tramo, 1929-2000”, en Pablo Escalante, et al., en *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, pp. 262-302.
- Agustín, José (1998). *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1970 a 1998*. México, Planeta.
- Alfarache, Ángela (2013). *Identidades lésbicas y cultura feminista*, México, UNAM, Plaza y Valdés.
- Ayala, Jorge (1986). *La condición del cine mexicano*, México, Posada.
- Bartra, Eli (2018). *Desnudo y arte*, Colombia, Desde abajo.
- Baudrillard, Jean (1992). *De la seducción*, México, Rei.
- Berger, John (2010). *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2da ed.
- Bilglia, Bárbara (2014). “Avances, dilemas y retos de las epistemologías feministas en la investigación social”, en Iratzu Mendia Azuke, Marta Luxan, Matxalen Legarreta, Gloria Gizmán, et. Al. (editoras), *Otras formas de Reconocer herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, Bilbao-Vitoria Gasteiz, Universidad del País Vasco, pp.21-44.
- Blanco-Cano, Rosa (2014). “Intimacy, Lesbian Desire and Representation in Contemporary Mexican Film: Así del precipicio” en Nhering Daniel, et al. (edited), *Intimacies and culture change, perspectives on contemporary*, Burlington, Ashgate Publishing Company, pp. 57-76.
- Bonfil, Carlos (2011). “El cine mexicano: del desencanto a la resistencia cultural”. *Fractal*, año XVI, vol. XVI núm. 62, julio-septiembre de 2011, México, pp. 107-120.
- Bradbury-Rance, Clara (2019). *El cine lésbico después de la teoría queer*, México, Osífragos.
- Burgos, Elvira y Hernández (2009). “El deseo lesbiano como potencia feminista”, España.
- Cabrera, María (2017) “El surgimiento de la figura vampírica en el cine mexicano: Hacia una genealogía de los personajes fantásticos del cine de horror en México de 1933 a 1972”. *Brumal*, Revista de investigación sobre lo fantástico, Universidad de Bremen.
- Casas, Armando, Flores, (2014) “De la pérdida de la carne o de cómo la lujuria se disfraza de mujer”, en *Lujuria. Historia de los afectos*, México, Coord. Armando Casas, Leticia Flores Farfán, Paul Majkut, México, UNAM.
- Cassetti y Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- Castellanos, Rosario (1984). *Mujer que sabe latín*, México, FCE.



Castejón, María (2004) “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”, Berceo, núm. 147, Logroño, pp. 303-327.

Castro, Maricruz, (2010). “Feminismo y el cine realizado por mujeres en México”, razón y palabra, núm. 46, México.

\_\_\_\_\_ (2016). “Lesbian made in Mexico: Sexual Diversity and Transnational Fluxes” en Lema A. (ed.) *Despite all Adversities Spanish-American Queer Cinema*, London, Albany: State of New York Press, pp.203-217.

Clarke, Cheryl (1988). “El lesbianismo, un acto de resistencia”, en: Cherrie Moraga y Ana Castillo (eds.), *Este puente es mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*: San Francisco.

Colaizzi, Giulia (1995). *Feminismo y teoría filmica*, Valencia, Ediciones Episteme.

\_\_\_\_\_ (2001). “El acto cinematográfico: género y texto filmico”, *Dones, i cinema*, núm. 7 Universidad de Valencia.

Crimental, Elena (2018). “Tópicos eternos: la representación LGBT + en el cine y la televisión”, <https://www.caninomag.es/topicos-eternos-la-representacion-lgbt-en-el-cine-y-la-television/>, consultado el 02 de febrero de 2019.

Cruzado, María, (2009). “Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista, de los textos las pantallas”, tesis doctoral, Sevilla, Departamento de Filologías integradas, Universidad de Sevilla

De Lauretis, Teresa (1984). *Alicia ya no*, Madrid, Cátedra.

\_\_\_\_\_ (1989). “Technologies of Gender. Essay on Theory, Film and fiction” Londres, MacMillán press, pp. 1-30.

\_\_\_\_\_ (1995). “La práctica del amor: deseo perverso y sexualidad lesbiana”, *Debate feminista*. año 6 vol. 11, México, pág. 34-45.

\_\_\_\_\_ (2000). “El feminismo y sus diferencias”, en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, horas y HORAS, Madrid.

De la Vega, Eduardo (1979). “Tres mujeres en la hoguera (de la censura)”, *Espectáculos*, Uno más uno, México.

Dyer, Richard (1982). *Cine y homosexualidad*, Barcelona, Laertes.

Eestessm Párraga, G. (2014). “Seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica”. *Dicenda*. Estudios De Lengua Y Literatura españolas, núm. 32, Madrid, pp. 83- 93.

Espinela, Rodrigo (2019). “Producción audiovisual”. <https://produccionaudiovisual.com/produccion-cine/que-generos-cinematograficos-han-ganado-mayor-popularidad-en-las-ultimas-decadas/>, consultado el 01 de julio de 2020.

Falquet, Jules (2004). *Breve reseña de algunas teorías*, México, fem-e-libros.

Fariás, Iván (2016). “Juan López Moctezuma, al filo de la locura”, Yaconic. <https://www.yaconic.com/juan-lopez-moctezuma/>, consultado el 04 de julio de 2020.

Faulstich, Werner, Korte, (1995). *Cien años de cine 1895-1995*, México, Siglo XXI.

Fernández, Patricia (16 de febrero de 1984). “Tres hogueras pagadas,” p.22

Foucault, Michel (2013). *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*, México, Siglo XXI.

Franulic, Andrea (2018) “Lesbianismo y diferencia sexual”. <https://andreafranulic.cl/diferencia-sexual/lesbianismo-y-diferencia-sexual-1/>, consultado el 5 de septiembre de 2020.

Fuentes, Adriana (2015). *Decidir sobre el propio cuerpo. Una historia reciente del Movimiento Lésbico en México*, México, La Cifra Editorial, Universidad Autónoma Metropolitana.

Fuentes Adriana y Pineda (2018). “Pensamiento y movimiento lésbico en México” en *Conceptos clave en los estudios de género*, Volumen 2. Coord: Hortensia Moreno, Eva Alcántara. México, UNAM, pp. 214-231.

García, Emilio (1998). *Breve historia del cine mexicano primer siglo*, México, Mapa

García, Leonardo (1978:1). “Alucarda”, Butaca, *Uno más uno*, 27 de enero de 1978, México.

Gimeno, Beatriz (2013). *La construcción de la lesbiana perversa, visibilidad y representación de las lesbianas en los medios de comunicación*, Barcelona, Gedisa.

Gómez, Iván (2017) “El sujeto lésbico en el cine español, dirigido por mujeres: el caso de Martha Balletó-Coll: Costa Brava (1995) y Sevigné (2004). Universidad de Oviedo: Asparkía

González, Adriana (2018). “Representación” en *Conceptos clave en los estudios de género*, México, Volumen 1. Coord.: Hortensia Moreno, Eva Alcántara. México, UNAM, pp.277-278

González, Diana (2014). “El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine mexicano. Presencias en la vida y obra de Matilde Landeta”, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona.

González, Edgar (2002). *La sexualidad prohibida. Intolerancia, sexismo y represión*, México, Plaza & Janés.

González, Marco (2007) “Así del precipicio”, <https://www.revistacinefagia.com/2007/03/asi-del-precipicio/>, consultado el 03 de

septiembre de 2020.

Gorfinkel, Elena (2011). "Dated Sexuality": Anna Biller's Viva and the Retrospective Life of Sexploitation Cinema", *Camera Obscura*, volume 26, number 3, pp. 95-135.

Guerrero, Jorge (12 de febrero de 1978). Alucarda, hija del tedio y la carcajada. *Excelsior*, p.1

Hadleigh, Boze. (1996) *Las películas de gays y lesbianas. Estrellas, directores, personajes y críticos*, Barcelona, Odín Ediciones.

Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. IEP, universidad Andina de Simón Bolívar. Sede Ecuador. Instituto de Estudios Sociales y Culturales PENSAR. Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Enviación Editores.

Heller, Eva. (2008). *La psicología del color*, Barcelona, Gustavo Gilli.

(2016) "8 momentos del cine mexicano de 2000 a 2010", *Revista Icónica* <http://revistaiconica.com/cine-mexicano-2000/>, consultado el 3 de abril de 2019.

Kaplan, Ann (1983). *Las mujeres y el cine, a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra.

Kuhn Annette, (1992). *Cine y mujeres*, Madrid, Cátedra.

Lagarde, Marcela (2019). *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Siglo XXI, 3era reimp.

Lau, Ana. (2011). "Emergencia y trascendencia del neofeminismo", en Gisela Espinoza y Ana Lau (coordinadoras), *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010*, México, UAM, ITACA, CONACYT, ECOSUR, pp.151-182.

Marquet, Antonio (2016). "Tres mujeres en la hoguera. El sujeto lésbico en el cine mexicano de 1977: Tres mujeres en la hoguera y Cuando tejen las arañas", <https://elegibeteando.wordpress.com/2016/05/12/tres-mujeres-en-la-hoguera/>, consultado el 07 de abril de 2019.

Melche, Julia (1997). "La mujer en el cine mexicano como figura filmica y realizadora", *Revista de la Universidad de México*, México, pp. 24-27.

Millán, Márgara (1999). *Derivas de un cine en femenino*, México, UNAM/Miguel Ángel Porrúa.

Millán Moncayo, Margarita (1995). "Género y representación. Tres mujeres directoras de cine mexicano", tesis de maestría, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.

Mira, Alberto (2008). *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*, Barcelona-Madrid, Egales.

Mogrovejo, Norma (2019). “Contra-amor. Descolonizando el Amor y la Política de los Afectos”, <http://normamogrovejo.blogspot.com/2019/04/contra-amor.html>, consultado el 04 de mayo de 2020.

Monsiváis, Carlos (1995). “Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas. Hacia una crónica de costumbres y creencias sexuales en México”, *Debate feminista*, año 6, vol. 11, México, pp. 183-207.

Morin, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*, [Título original *Le cinema ou l'homme imaginaire*, publicado en francés en 1956], Barcelona, Paidós.

Muley, Laura (2007). “Placer visual y el cine narrativo”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, (Coord). Karen Cordero, e Inda Sáenz, México, UNAM, Universidad Iberoamericana.

Rodríguez, Eliseo (2004), “México antes y después de la alternancia política: un testimonio”, *Región y sociedad*, vol.6, no. 31, Hermosillo.

Ortiz, Emilio “Revisando ‘El tragaluz del infinito’ de Noël Burch. Aporte de la cátedra ‘Historia del cine’, sobre la construcción de los primeros modos de representación en el cine de fines del siglo XIX hasta 1915”, <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/historiadelcine/>, consultado el 24 de agosto de 2020.

Ortiz, Isis (2010). *La he visto. Estrategias subversivas de representación en la obra de Sophie Calle*, México, UAM, Altas y bajas servicios editoriales.

Parra, Javier (2016). “Cartelera”, <https://www.ecartelera.com/noticias/35883/peliculas-terror-culto-60-70-deberias-conocer/>, consultado 2 de julio de 2020.

Pelayo García, Irene (2011) "Imagen del lesbianismo a través de los personajes protagonistas del cine español, tesis doctoral, España, Facultad de Ciencias de la información Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Universidad Complutense de Madrid.

Pérez, Tomás (30 de enero de 1984). Tres mujeres en la hoguera. Es el “destape mexicano”, *El universal*, p.1

Peñalver, Andrea (2019). “Una introducción al uso del color en el cine: mucho más que estética” <https://www.caninomag.es/una-introduccion-al-uso-del-color-en-el-cine-mucho-mas-que-estetica/>, consultado el 05 octubre de 2020.

Piedrahita, Claudia (2017). “Subjetivaciones poshumanas: una perspectiva ética y política”, *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm.82, México, pp.49-73.

Pollock, Griselda (2007). “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo” en Karen Cordero, e Inda Sáenz (coordinadoras), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, UNAM, Universidad Iberoamericana, pp. 45-79.

Portal del cine y audiovisual latinoamericano y afrocaribeño <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=1382>, consultado el 07 de septiembre de 2020.

Reyes, Rosario. (16 de noviembre de 2006). Así del precipicio. *El financiero*, p. 47.

Reyes, Yolanda (2012). “Personajes femeninos contestatarios, del cine mexicano del siglo XXI: subvirtiendo la época de oro”, tesis, Irlanda, Universidad Nacional de Irlanda (NUI, Galway)

Rich, Adrienne (2017). *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*. México, 2da ed., LesVoz.

Rich, Ruby (2013). *El nuevo cine queer. Interpretación de un movimiento*. México, ACGIC, Osífragos.

Rojas, Miguel (2012). “El imaginario patriarcal”, *Cuadernos Americanos: Nueva época*, vol. 3, núm. 141, México, pp.63-84.

Sánchez, José L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza.

Sánchez, Rosa M. (2017). “Homosexualidad latente en el cine del siglo xx”, Legido \**Femeris*, Vol. 2, No. 2, pp. 99-118.

Sanyal, Mithu (2012). *Vulva. La revelación del sexo invisible*, México, Anagrama.

Segarra, Martha (2000). *Políticas del deseo*, Barcelona, Icaria editorial.

Sheldon Caroline (1982). “Cine y lesbianismo: algunas ideas”, en Richard Dyer, *Cine y homosexualidad*, Barcelona, Laertes, pp. 27-68.

Wenceslau, Taluana y Sticco Gregoria, (2017). *Representaciones de género en la industria audiovisual*, México, Osífragos.

Taibo, Paco (1978). “Drácula al revés”, *Proceso*, México, pp.60.

Vergara, Karina (2018). “Lesbofeminismo para qué. Por qué y para qué luchamos las lesbofeministas”, México, p. 13.

Vogel, Amos (2016). *El cine como arte subversivo*, México, Documental Ambulante A.C/Secretaría de Cultura.

Wittig, Monique (2016). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales.

Zecchi, Bárbara (2014). *La pantalla sexuada*, Madrid, Cátedra.

Zermeño, Carlos (2015). “Vínculos de sangre: De Carmilla y Drácula a Alucarda”, *La colmena* abril-junio de 2015, México, pp. 63-73.

