

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Masculinidades disidentes, libertades oprimidas: un estudio sobre las representaciones gay en el cine independiente sudamericano de Perú, Chile y Venezuela

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

AUTORA

Diana Gabriela Cabezas Quillama

ASESORA

Giuliana Cassano Iturri

Lima, Julio 2018

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es el resultado del esfuerzo de varios años y el apoyo de muchas personas que formaron parte de este proceso investigación. En primer lugar, quiero agradecer a mi familia: a mis padres por su esfuerzo, sacrificio y apoyo en mi educación, a mis abuelos por sus consejos e historias de vida, a mi hermana por su cariño y paciencia, a Nicolás por su amor y confianza incondicional en mi capacidad para sacar adelante esta investigación y a Chesster por su cómplice presencia durante largos días de redacción.

En segundo lugar, quiero agradecer a mi asesora Giuliana Cassano Iturri, quien con cariño, paciencia y dedicación ha acompañado este proceso de investigación leyendo mis manuscritos y recomendando mejoras al texto. Su capacidad profesional y orientación incondicional enriquecieron este texto en todas sus etapas de elaboración. También quiero agradecer a James Dettleff y Guillermo Vásquez, quienes junto a mi asesora han acompañado gran parte de mi formación académica universitaria en la especialidad audiovisual. A ellos siempre les estaré agradecida por su apoyo y amistad.

RESUMEN

En el escenario contemporáneo, los medios de comunicación aportan directamente en los procesos de construcción, consolidación y difusión de formas de representación que se construyen acerca de la dimensión del género, en tiempos y contextos específicos. En calidad de construcción cultural, el género condensa los significados de lo masculino y lo femenino -desde la diferencia sexual- y establece un conjunto de mandatos y expectativas sociales que se reafirman en los mitos, símbolos y representaciones. En ese sentido, los relatos cinematográficos están estrechamente vinculados a dichos significados porque reproducen discursos que incluyen y marginan a las personas a partir de su representación de actos masculinos o femeninos ideales para un grupo social. Históricamente, el cine elaboró diversos estereotipos sobre la homosexualidad masculina que aludían a la comedia, la inversión, la perversión, la psicopatía, entre otros rasgos denigrantes; sin embargo, tras el impacto de la revolución sexual surgieron nuevos paradigmas basados en la tolerancia social y la reivindicación de identidades gay, los cuales suscitaron transformaciones en el sistema de significados y, por ende, en las subjetividades individuales. A partir de esta investigación buscamos identificar y analizar las representaciones gay del cine independiente¹ sudamericano del siglo XXI. Para ello nos remitimos a las muestras filmicas *Contracorriente* (2009) de Perú, *Mi último round* (2011) de Chile y *Azul y no tan rosa* (2012) de Venezuela, las cuales abordamos con matrices de análisis y metodología cualitativa. Asimismo, desarrollamos conceptos teóricos sobre narración, género y masculinidades que nos permitan identificar rasgos importantes en términos de agencia, discursos, poder, desenlaces fatales y romances trágicos. Finalmente, estos determinan que las representaciones gay contemporáneas se orientan con optimismo hacia las tendencias reivindicativas, a pesar de que muchas de sus características aún estén afianzadas en los estereotipos latinoamericanos del gay trágico y oprimido.

¹ Para Kenneth Turan, el cine independiente tiene dos factores clave que lo diferencian de las películas de Hollywood. Uno de ellos es el presupuesto -lo que cuesta rodar una película. Generalmente, estos bajos costos permiten a las películas crear ambientes más íntimos y hacer hincapié en los personajes de la historia. Al prestar más atención a la expresión artística que a la recaudación de taquilla, el cine independiente ha demostrado que existe dinero y fuerza creativa al margen del sistema de los grandes estudios (2007: 30). Por otro lado, las películas independientes presentan a personajes de diversos sectores de la sociedad y narran distintos tipos de historias. En el mundo del cine independiente, directores como Spike Lee y Gregg Araki han podido hacer películas sobre personajes marginados (afroamericanos y homosexuales, respectivamente) que se han compenetrado con un público amplio.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo 1: Diseño de investigación	7
1.1.Planteamiento de problema	7
1.2.Objetivos de la investigación	10
1.3.Hipótesis	11
1.4.Justificación	11
1.5.Metodología	13
Capítulo 2: Marco Teórico.....	17
2.1. Fundamentos del análisis de la narración	17
2.1.1. Relato, historia y argumento	19
2.1.2. Acontecimientos	21
2.1.3. Existentes	23
2.1.4. Conflicto y transformaciones	27
2.2. Perspectivas sobre lo masculino y lo transgénero	29
2.2.1. Género	30
2.2.2. Masculinidades	34
2.2.3. Identidades transgénero	43
2.3. Representaciones sociales en el cine	51
2.3.1. Personajes masculinos: héroes heterosexuales	52
2.3.2. Personajes transgénero: gays y homosexuales	61
Capítulo 3: Análisis de películas	75
3.1. Contracorriente	75
3.2. Mi último round	97
3.3. Azul y no tan rosa	120
Capítulo 4: Conclusiones	151
Bibliografía	155
Anexos	162

INTRODUCCIÓN

Desde sus inicios, el cine se ha consolidado como un medio de expresión en el cual se construyen y difunden diversas formas de representación social que plantean un sistema de normas, creencias y valores, acorde a contextos específicos. Debido a su carácter dominante y patriarcal, la industria aportó directamente en la construcción de significados que, desde la diferencia sexual, estructuran la percepción de las audiencias y establecen un conjunto de expectativas y mandatos sociales. En ese sentido, el arquetipo de héroe heterosexual que destacaba por su fortaleza, ingenio y valentía delimitó los mandatos y la configuración de las identidades masculinas acorde a los patrones hegemónicos de la masculinidad.

Por otro lado, también se establecieron otras formas de representación que aludían a los sujetos que no se ajustaban a los estándares de la masculinidad, con la finalidad de legitimar el sistema de organización social. Naturalmente, esta variedad de estereotipos se ajustaba a la percepción denigrante que la sociedad tenía sobre la diversidad sexual, motivo por el cual surgieron tendencias hacia la comicidad, la inversión, la locura, la malicia y la perversión. Diversas industrias cinematográficas como Hollywood, Europa y Latinoamérica replicaron estos estereotipos que, con el pasar de décadas, se reelaboraron acorde al impacto de las transformaciones sociales y culturales de la época.

Los cambios positivos en la coyuntura social, política y cultural, que reestructuraron los significados de lo masculino, lo femenino y lo diverso, incursionaron progresivamente en el universo de la ficción y generaron nuevas formas de representación. Por consecuencia, los personajes gay -y otras identidades transgénero- adquirieron mayor protagonismo narrativo y sus conflictos dramáticos replicaron sus experiencias de vida con mayor objetividad y autenticidad. En ese sentido, encontramos necesario expandir el campo de investigación hacia el cine independiente sudamericano, que a pesar de su breve repertorio, está gestando productos culturales cuya relación con el género y sus variantes construye discursos filmicos importantes sobre las minorías sociales.

Para abordar apropiadamente las representaciones gay del cine independiente sudamericano del siglo XXI hemos estructurado la investigación en cuatro capítulos sustanciales. El primero corresponde a una introducción breve del contexto sociocultural en el cual se inscribe el tema de investigación. En el segundo capítulo hemos desarrollado

conceptos teóricos que nos permitan abordar la realidad ficcional a partir de principios narrativos, representaciones sociales e identidades disidentes en función a la teoría del género, la masculinidad y lo transgénero². El tercer capítulo consiste en el análisis de muestras filmicas desde una perspectiva formal y metodología cualitativa, y finalmente, en el último capítulo desarrollamos los principales hallazgos sobre las formas de representación gay en el contexto de la investigación.

Sobre estos últimos destacamos que las representaciones gay del cine independiente sudamericano del siglo XXI sí adoptan los paradigmas reivindicativos que plantea la industria y abordan a los personajes gay con mayor objetividad. A pesar de la tendencia actual hacia la tolerancia social, los relatos proponen desenlaces fatales como consecuencia de las sanciones sociales o las condiciones anti heroicas de los personajes protagónicos. De hecho, en términos de discurso y poder, los personajes gay se encuentran en desventaja frente a las fuerzas antagónicas que generan opresión colectiva en espacios notoriamente masculinizados. También se destacan los romances trágicos de la ficción como resultado del notorio desbalance entre las fuerzas del bien y el mal. Sin embargo, la agencia reafirma la reivindicación de los personajes gay en la medida que les concede la apropiación de su destino, como indicio de empoderamiento o un modo de ejercer su libertad, para que lejos de la sumisión y la victimización, confronten a sus enemigos a pesar de las consecuencias que ello implica.

² “Una persona transgénero es aquella que transgrede los límites socialmente construidos alrededor del sexo impuesto al nacer y demanda ser reconocido como parte del género con el que se identifica, que es otro” (Cocchella y Machuca 2014: 9).

CAPÍTULO 1: DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A lo largo del tiempo, el cine se ha configurado como un medio en el cual se construyen, manifiestan y reafirman determinadas formas de representación, en tiempos y contextos específicos. Según Tania Rodríguez los sistemas de comunicación, incluidos los productos mediáticos, deberían estar considerados como canales específicos de génesis, transmisión y objetivación de representaciones sociales porque las imágenes participan como una fuente que activa dichas representaciones y favorece el desarrollo de otras nuevas que repetirán el ciclo (2009: 22). En ese sentido, el cine se convierte en un espacio simbólico de reconocimiento e identificación, cuyos relatos reproducen sistemas de creencias, valores y sanciones específicas, acorde a cada sociedad.

Conforme el cine se consolidó como una gran industria y adquirió importancia en el imaginario mundial, se le empezó a considerar como objeto de estudio ya que poseía un lenguaje que servía como un medio para manifestar discursos. Para Laura Mulvey, el cine sería más bien un sistema perfeccionado de representación, que plantea y estructura ciertos modos de ver que estarían relacionados con un carácter dominante y patriarcal de la industria (2001: 365-366). Sin duda, en calidad de productos culturales, los relatos cinematográficos no son ajenos a la construcción y difusión de significados que cada sociedad elabora sobre lo masculino y lo femenino. De hecho, uno de los arquetipos más notables corresponde a la tradicional figura del héroe masculino que ejerce un control casi absoluto del relato, en comparación con la performance femenina que se restringe a la sumisión y pasividad.

Mientras la industria enaltecía los estereotipos de héroe masculino por sus admirables cualidades para el liderazgo, la fortaleza y la virilidad, también gestaba otro tipo de representaciones sobre personajes masculinos que no cumplían con los mandatos sociales del patrón hegemónico. Desde la perspectiva de Vito Russo, Hollywood habría construido una mala imagen de los homosexuales masculinos y femeninos con el uso de estereotipos ridículos y absurdos que apelaban a la inversión, como un recurso para la comedia (*El celuloide oculto*, 1995). Sobre una amplia muestra cinematográfica que se remitía a los inicios del cine, Russo emprendió una investigación a inicios de los 80 e identificó varios

estereotipos de homosexualidad masculina, entre los cuales destacaban los villanos agresores, los psicópatas, los pervertidos e incluso los héroes seropositivos.

Más allá de las categorías de representación que planteaba Russo, su investigación demostraba una evolución en los rasgos, virtudes y defectos que se le atribuían al personaje gay, los cuales parecían adecuarse al impacto de las transformaciones sociales, culturales y políticas de cada época. Sin ir muy lejos, las apariciones breves de los personajes gay, en calidad de extras o personajes secundarios, se tornaron más evidentes durante los años 70 y 80 porque asumieron roles más importantes en la ficción. Si nos remitimos al contexto social y cultural de dicha época, notamos que se registran movimientos políticos y activistas importantes que incrementaban la visibilidad de la diversidad sexual. Además, se consolidaban nuevas identidades en términos de autopercepción y auto identificación que reestructuran los significados sociales. Por ende, ‘ser gay’ hace referencia a un modo de ser en el campo social y define a un sujeto con un determinado estilo de vida, creencias, valores y formas de expresión.

Tras la crisis económica de los 80 y la aparición del SIDA en los años 90, se fortalecieron los pilares de las sociedades democráticas y se destacó la importancia de la multiplicidad cultural, racial y sexual en el discurso internacional. Alrededor de esta época se gestaron los primeros estudios de género como una nueva forma de analizar la historia y los procesos de construcción y consolidación de los imaginarios sociales. Desde los aportes de Gayle Rubin, Joan Scott y Teresa de Lauretis, el género se define como una construcción cultural, social y sistémica, que condensa los significados que cada sociedad elabora desde la diferencia sexual. Sin embargo, debido a sus condiciones dinámicas, podían surgir cambios en los paradigmas de conocimiento y poder de cada grupo cultural que reelaboren y reestructuren los significados, relaciones y expectativas de género en tiempos y contextos específicos.

El impacto de la revolución sexual, sostenido por una teoría de género que respaldaba el sentido de la diversidad, suscitó cambios en las formas de representación que elaboraban y consolidaban los medios de comunicación. Por su lado, la industria cinematográfica prescindió de los estereotipos que invisibilizaban las identidades gay y los incorporó progresivamente como personajes protagónicos de los relatos de ficción. Para Paolo Zanotti, los sujetos gay gozan de condiciones y aptitudes para el protagonismo de ficción

debido a que están dotados de un pasado complejo, un presente conflictivo y una serie de incertidumbres futuras que crean gran potencial dramático en el personaje (2010: 88).

Con el pasar del tiempo, los nuevos relatos cinematográficos lograron recopilar las experiencias de vida de las minorías oprimidas y replicarlas en la ficción con mayor objetividad y autenticidad. La exploración de sus sexualidades, la constitución de sus identidades de género, las confrontaciones con la masculinidad hegemónica, los romances prohibidos y las ‘salidas del clóset’ son sólo algunos ejemplos de los temas recurrentes que las películas abordaron para representar los conflictos que forman parte de la cotidianidad de los gays y otras identidades que conforman el espectro de la diversidad sexual. Además, la incursión de directoras y directores transgénero en la industria cinematográfica contribuyó a la reivindicación de las identidades disidentes dado que aportaban una sensibilidad particular a la ficción desde sus propias experiencias.

Como resultado de la creciente producción de películas de temática gay y la alta calidad visual de los productos filmicos se crearon festivales de cine como *Les Gai Cine Madrid*, *Miami Gay and Lesbian Film Festival*, *Budapest Pride LGBTQ Film Festival*, *OutfestPerú: Festival de Cine Gay, Lésbico, Trans*, y muchos otros que surgen como espacios de empoderamiento, lucha y resistencia para la comunidad LGTBQ. Entre sus objetivos, este tipo de festivales locales, nacionales e internacionales buscan reunir los mejores exponentes de la industria para proyectarlos a sus audiencias y, además, promueven la difusión de proyectos filmicos que en su mayoría se realizan de forma independiente.

Si nos remitimos al territorio latinoamericano, nuestro repertorio cinematográfico podría considerarse relativamente reciente en comparación con otras industrias; sin embargo, se han producido relatos memorables de temática gay que han recibido gran acogida y reconocimiento en diversos festivales alrededor del mundo. Aunque gran parte de esta producción se desarrolla en una industria independiente, a partir de alianzas extranjeras o fondos económicos que subsidian proyectos filmicos, el cine latinoamericano está asumiendo el reto de presentar nuevas identidades (lésbicas, bisexuales, queer, asexuales, intersexuales) en la pantalla grande de modo que, en calidad de audiencia, podamos romper con los prejuicios y estigmas propios del contexto sociocultural.

No obstante, resulta importante destacar que, a pesar de los esfuerzos por promover una concientización social para contribuir al desarrollo de una sociedad inclusiva, no todo el territorio latinoamericano demuestra la misma afinidad con el activismo de la comunidad LGTBIQ. Por un lado, países como Brasil, Argentina, Uruguay o Chile, le han hecho frente a la estigmatización y discriminación al aprobar mociones de tipo unión civil, matrimonio igualitario o adopción homoparental. En cambio, países más conservadores como Venezuela, Bolivia, Paraguay y Perú aún se muestran reacios a la integración de políticas públicas que reivindiquen y respeten las identidades diversas.

Al margen de la legislación de cada país, el territorio latinoamericano demuestra una notoria intolerancia hacia la comunidad LGTBIQ, la cual se replica en actos de rechazo verbal, violencia física y extrema en algunos casos. Por ende, resulta destacable que el cine independiente, en calidad de medio de comunicación, se imponga como un frente de lucha a favor de la igualdad y la inclusión social. Precisamente, para fines de este estudio, he elegido tres películas sudamericanas de temática gay, a partir de las cuales procuraré identificar y analizar las ideas y conceptos que subyacen a las representaciones gay en el contexto del siglo XXI.

1.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El objetivo central de la investigación consiste en identificar y analizar las representaciones gay de las películas *Contracorriente* (2009), *Mi último round* (2011) y *Azul y no tan rosa* (2012). En vista que aquellas representaciones se manifiestan a través de los elementos narrativos que constituyen el relato, planteamos tres objetivos específicos que consisten en lo siguiente:

- a. Identificar y analizar las características que definen a los personajes protagónicos de *Contracorriente* (2009), *Mi último round* (2011) y *Azul y no tan rosa* (2012).
- b. Identificar y analizar los roles que cumplen los personajes antagónicos de *Contracorriente* (2009), *Mi último round* (2011) y *Azul y no tan rosa* (2012).
- c. Identificar y analizar las constantes y variaciones en las representaciones de los personajes coprotagónicos de *Contracorriente* (2009), *Mi último round* (2011) y *Azul y no tan rosa* (2012).

1.3. HIPÓTESIS

Para fines de esta investigación buscamos responder a la pregunta: ¿cuáles son las representaciones gay del cine independiente sudamericano del siglo XXI? Proponemos como hipótesis que las representaciones gay de las películas independientes sudamericanas se caracterizan por su distanciamiento de estereotipos forzados como el amaneramiento, la inversión, las patologías y las tendencias violentas. En la mayoría de casos, el personaje protagónico gay carece de aliados y tiende a ser segregado por no formar parte del común social masculino que reafirma constantemente su virilidad. Desde la marginalidad social, el héroe gay afronta los obstáculos de relato con resultados poco satisfactorios y se impone como un héroe trágico, invisibilizado por su condición transgénero.

1.4. JUSTIFICACIÓN

Frente al problema planteado, consideramos pertinente abordar un estudio sobre género, con énfasis en las representaciones gay dentro del espacio geográfico sudamericano. Sin duda, industrias cinematográficas más grandes como la hollywoodense o la europea gozan de exponentes como Vito Russo, Hadleigh Boze, Richard Dyer o Alberto Mira, cuyos aportes sobre los estereotipos de personajes gay han destacado la importancia de los estudios cinematográficos con énfasis en las representaciones sociales. Y si nos remitimos al contexto latinoamericano notamos que la investigación aborda los estudios sobre representaciones gay a partir de la década de los 90, en la medida que el territorio disponga de un repertorio apto para la investigación, como el caso de México, Argentina o Cuba. Sin embargo, en el caso de Perú, son escasos los estudios que abordan el tema a pesar de que el repertorio cinematográfico destaca muestras viables como *No se lo digas a nadie* (1998), *Contracorriente* (2009) o *Sebastián* (2016).

En la actualidad, resulta importante, y por qué no decirlo, necesario, hacer un ejercicio de análisis sobre la forma en que la industria cinematográfica (independiente, en este caso) plasma las características sociales y culturales de un grupo social minoritario. Para Daniel Mato todas las industrias son culturales porque producen productos con valores específicos e interpretaciones del mundo que resultan socio simbólicamente significativos (2007: 135). Por tanto, estos relatos ponen en evidencia la construcción de una representación humana que arrastra consigo atribuciones culturales y sociales del

territorio en los que se producen. Ante este escenario, nos compete cuestionarnos y evaluar dichas representaciones para identificar si resultan políticamente correctas o si, en su defecto, se mantienen sometidas a la mirada heteronormativa-patriarcal de la industria.

Tampoco perdamos de vista que en la actualidad la industria cinematográfica ha concedido mayor visibilidad al personaje gay al punto del desempeño de roles protagónicos, en comparación con otros espacios mediáticos y masivos. Tal es el caso de películas como *La ley del deseo* (1987) o *La mala educación* (2004) (ambas de Almodóvar), *Beautiful thing* (Inglaterra 1996), *Happy together* (China 1994), *Philadelphia* (EEUU 1993) y las más recientes como *Milk* (EEUU 2008), *C.R.A.Z.Y* (Canadá 2005) y *Brokeback Mountain* (EEUU 2006) del director Ang Lee, acreedora de tres premios Oscar incluida la categoría de mejor guion.

Asimismo, la industria latinoamericana ha concebido relatos memorables en las últimas décadas, los cuales se han hecho acreedores de reconocimientos y premiaciones destacables en festivales internacionales como Cannes, Sundance o San Sebastián. *Hawaii* (Argentina 2012), *Hoje eu quero voltar sozinho* (Brasil 2014), *En la escala de los grises* (Chile 2014), *Cuatro lunas* (México 2014), *Desde allá* (Venezuela 2015) y *Feriado* (Ecuador 2014) son sólo algunos ejemplos de la variedad de películas de temática gay estrenadas en los últimos años en territorio sudamericano. Curiosamente, la creciente producción de películas de temática gay en Latinoamérica, y principalmente en América del Sur, se respalda del soporte y financiamiento de productoras internacionales aliadas o fondos institucionales destinados al desarrollo audiovisual y cinematográfico como el caso del programa Ibermedia.

Para fines de este estudio he elegido tres películas sudamericanas de temática gay: *Contracorriente* (2009) de Javier Fuentes León, *Mi último round* (2011) de Julio Jorquera y *Azul y no tan rosa* (2012) de Miguel Ferrari, las cuales obtuvieron reconocimientos, nominaciones y premios en festivales internacionales en categorías destacables como guion, actuación, dirección e incluso premiación por parte del público. Entre otras similitudes, estas tres películas abordan el género del drama, son las óperas primas de sus directores respectivos y en calidad de proyectos fílmicos obtuvieron financiamiento del programa Ibermedia para su realización. Otra similitud importante, a nivel de ficción, es

que los relatos tienen como protagonistas a personajes masculinos adultos involucrados en relaciones románticas con otros personajes masculinos, que en su mayoría adoptan roles coprotagonicos.

Un último aspecto, bastante evidente, está relacionado con el espacio geográfico, ya que al margen de sus alianzas de coproducción (como Francia, Alemania, España, Colombia, Argentina), estos proyectos cinematográficos fueron desarrollados íntegramente en territorio sudamericano. Por ende, a falta de una muestra que pertenezca a Centroamérica, un espacio geográfico fundamental para poder generalizar sobre la región latinoamericana y la industria cinematográfica que existe en ella, me remito a abordar esta investigación en términos de ‘cine sudamericano’ y no ‘cine latinoamericano’. Finalmente, a partir de esta selección filmica determinada por los rasgos ya mencionados, podré desarrollar el análisis de los rasgos y características de las representaciones gay del siglo XXI, tomando en cuenta los contextos sociales y culturales en los que se manifiestan.

1.5. METODOLOGÍA

Dado que mi objetivo en esta investigación es identificar las representaciones gay en las producciones independientes de la industria cinematográfica, he optado por abordar una metodología de investigación cualitativa que me permita descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de recolección de datos e interpretación.

En principio, he realizado una selección y recuperación del material audiovisual de las películas *Contracorriente* (Perú, 2009) de Javier Fuentes León, *Mi último round* (Chile, 2011) de Julio Jorquera y *Azul y no tan rosa* (Venezuela, 2012) de Miguel Ferrari. La selección de estas muestras se realizó bajo criterios y similitudes tales como la afinidad territorial, el género al que pertenecen (drama), el financiamiento recibido por el Programa Ibermedia y otras instituciones propias de cada país, las cuales avalan la calidad de los productos audiovisuales. Igualmente, la difusión, exposición y acogida en festivales nacionales e internacionales, en los cuales recibieron nominaciones y galardones, destacaron sus cualidades en términos de calidad y estándares audiovisuales.

Por otro lado, a nivel de relato cinematográfico, las películas comparten otras similitudes como la representación de parejas gay, donde uno de sus integrantes masculinos es el personaje protagónico del relato. Para esta selección he procurado que los personajes principales muestren una edad suficiente (adulto/adulto joven) para reflejar una identidad

de género³ madura, dado que muchas películas de esta temática se abordan a manera de etapa exploratoria, adolescente, poco asimilada e incluso mal asociada con la promiscuidad. Por ello, para nuestros casos de estudio, las parejas están conformadas por sujetos masculinos adultos que luchan por alcanzar un estado de bienestar en su relación. A pesar de que algunos personajes masculinos aceptan abiertamente su identidad gay, sin temor a la represión y estigmatización social, no todos la manifiestan en los mismos términos. La ficción plantea algunos personajes que, incluso en calidad de protagónicos, se niegan a asumir su identidad producto de la opresión y el contexto social, motivo por el cual apelamos al término ‘transgénero’ que nos facilita la referencia a un individuo “que trasgrede los límites socialmente construidos alrededor del sexo que le fue impuesto al nacer [...]” (Cocchella y Machuca 2014: 8)⁴.



En cada película abordaré y analizaré a los personajes protagonistas, coprotagonistas y antagonistas del relato. Como protagonistas estoy considerando a Miguel de *Contracorriente*, a Octavio de *Mi último round* y a Diego de *Azul y no tan Rosa*; y en el caso de coprotagonistas estoy considerando a Santiago (la pareja de Miguel); a Hugo, (la pareja de Octavio), y a Armando, el hijo de Diego. También incluyo como sujeto de análisis a Fabrizio (pareja de Diego) para no perder la oportunidad de analizar la

³ “Es la autopercepción y auto identificación del género, y puede coincidir o no con el sexo asignado al nacer. Las personas suelen identificarse como hombres o mujeres, con la añadidura del sufijo ‘trans’ cuando se quiere especificar que su identificación actual es el devenir de una transición desde un sexo impuesto a un género autonombado. También existen identidades de género fuera del binario hombre-mujer” (Cocchella y Machuca 2014: 8).

⁴ Para más información revisar la sección 2.2.3 del marco teórico, en ‘Identidades transgénero’.

representación de la pareja gay. En cuanto a los antagonistas abordaré a Mariela, Jenny y Racso, respectivamente.

Para desarrollar el levantamiento de información de los relatos, personajes y situaciones dramáticas he desarrollado cuatro matrices diferentes que son aplicables a las tres muestras. Una primera matriz (anexo 1) nos permitirá hacer un desglose estructural del relato en la medida que registre cada uno de los giros dramáticos del relato. Esta matriz está dividida según la estructura tradicional aristotélica (inicio – nudo – desenlace) y subdividida en momentos dramáticos específicos, propios de la estructura argumental (como el plot point, el punto medio, el clímax, etc.) A partir de esta información, lograré comparar las situaciones dramáticas que afrontan los protagonistas y podré analizar la lógica narrativa de los obstáculos y enfrentamientos que se le asigna al personaje gay. Así, no sólo lograré identificar la transformación en la travesía del protagonista, sino que también se hará evidente si este goza de alguna posibilidad de éxito en la lucha por su objetivo principal.

La segunda matriz (anexo 2) se empleará para el levantamiento de información de los personajes protagónicos y me permitirá abordar la construcción de sus perfiles a partir de sus rasgos físicos, emocionales y psicológicos. Las referencias que la ficción pueda arrojar sobre el pasado de sus vidas también nos ayudarán a comprender el presente de los personajes e identificar quiénes son ellos en las circunstancias del relato. La recopilación de esta información también implica una exploración del contexto social, cultural, político y económico de los personajes, la cual nos permitirá apreciar qué aspectos de la coyuntura actual se replican en el universo de la ficción.

A diferencia de las anteriores, la tercera matriz (anexo 3) nos permite sistematizar datos sobre las actitudes e intenciones dramáticas del personaje ante las complicaciones que surgen en el relato. Una vez que exploremos a profundidad la lógica de la acción dramática del personaje y las características de los obstáculos que irrumpen su estado de bienestar, lograremos una mirada objetiva del relato que nos permita identificar puntualmente los dilemas internos que afronta el personaje gay, y cómo este repercute en su representación. Por otro lado, la cuarta matriz (anexo 4) converge los resultados más destacables de la anterior en una tabla comparativa que plantea las categorías operacionales más destacables de la construcción social del género, dentro de las cuales

se gestan relaciones de poder y dinámicas de exclusión, como por ejemplo la sexualidad, la paternidad, el trabajo, etc. Finalmente, la recopilación bibliográfica y el marco conceptual me proveerán los fundamentos teóricos sobre la cuestión del género, masculinidades e identidades transgénero, indispensables para una investigación que aborda las representaciones sociales que se construyen en el ámbito de la ficción.



CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

Para abordar adecuadamente el análisis de las muestras audiovisuales, consideramos pertinente desarrollar tres ejes temáticos importantes: los fundamentos del análisis de la narración, las perspectivas sobre la masculinidad y lo transgénero, y finalmente, la representación de personajes masculinos y transgénero en el cine.

A partir de los fundamentos del análisis de la narración exploramos las definiciones de las estructuras narrativas, desde las perspectivas formales y estructuralistas, y abordamos las características de los elementos narrativos para identificar los roles que cumplen en sus relatos respectivos. En relación a las perspectivas sobre lo masculino y lo transgénero, desarrollamos los temas de género, masculinidades e identidades transgénero de modo que podamos hacer una lectura de los roles e identidades genéricas que los personajes asumen en la narración. Finalmente, a través de las representaciones sociales en el cine hacemos un recorrido histórico para reconocer los estereotipos más notables de la heroicidad masculina y las identidades transgénero, de modo que podamos compararlas con las representaciones vigentes en las muestras audiovisuales de esta investigación.

2.1. FUNDAMENTOS DEL ANÁLISIS DE LA NARRACIÓN

Según diversos autores el análisis narrativo del cine se considera una rama reciente de la investigación semiótica dado que “persigue desentrañar las relaciones aparentemente ‘motivadas’ y ‘naturales’ entre el significante y el mundo de la historia con el fin de revelar el sistema más profundo de asociaciones culturales y relaciones que se expresa mediante la forma narrativa” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999: 91). Y en efecto, bajo la metodología semiótica ciertos elementos convencionales de la estructura narrativa, como por ejemplo: los personajes, la trama, la temporalidad o el punto de vista, se pueden considerar sistemas de signos que comunican mensajes específicos en el contexto de la historia.

Desde una aproximación formalista, David Bordwell propone abordar la narración como una actividad formal, una noción comparable a la retórica de la forma de Eisenstein. “La forma permite explicar cómo funciona la narración en la totalidad del filme. El diseño de la narración es una parte fundamental del proceso por el cual entendemos el filme” (Bordwell 1996: 49). Para el autor, el observador construye la historia basándose en

esquemas para organizar los diferentes códigos que arroja el relato, entre los cuales destaca esquemas prototípicos (tipos de personas, acciones o locaciones identificables), esquemas plantilla (historia canónica que se presenta a modo de ‘inicio-nudo-desenlace’) y esquemas procesales (búsqueda de motivaciones adecuadas y relaciones de causalidad, tiempo y espacio).

En cambio, desde la influencia del estructuralismo, autores como Vladimir Propp hacen mayor énfasis en “los principios dinámicos fundamentales que dirigen el movimiento del relato, la lógica de causa efecto que une un hecho narrativo a otro” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999: 98). De ella derivan dos escuelas de investigación sobre el relato: “la *semántica*, que se ocupa de la relación de los signos y mensajes producidos por el relato con el sistema cultural más amplio que les da su significado; y la *sintáctica*, el estudio de la ordenación sintagmática de la trama de hechos como una especie de armazón del progreso y desarrollo del relato” (ídem, 98-99).

En vista que el cine, desde sus orígenes, se presenta más como un dispositivo fabulador que como una máquina óptica, Francesco Casetti y Federico Di Chio proponen tomar como punto de partida el universo narrado antes que la modalidad de presentación, o técnica audiovisual (1996: 171-173). Su definición del concepto de narración se resume en “la concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (ídem, 172), y aunque resulta una definición lineal, coincide en destacar tres elementos fundamentales de la narración, los cuales se plantean de la siguiente forma: “(1) sucede algo (ocurren acontecimientos), (2) le sucede a alguien o alguien hace que suceda (los acontecimientos se refieren a personajes que se sitúan en ambientes que los acompañan o, de alguna manera, los completan) y (3) el suceso cambia poco a poco la situación (en el curso de los acontecimientos y de las acciones se registra una transformación)” (ídem).

En adelante nos ajustaremos a las categorías planteadas por Casetti y Di Chio dado que organizan de una forma eficiente los *componentes constitutivos de la narración*: acontecimientos, existentes y transformaciones. Esta estructura no sólo nos facilita la posibilidad de incorporar conceptos afines de autores formalistas y estructuralistas, sino que también nos plantea tres ejes de observación (fenomenológico, formal y abstracto) con los que se puede afrontar eficazmente el análisis de los componentes narrativos. En

vista que, en este punto, "[...] no está muy claro si la dimensión narrativa pertenece a los contenidos de la imagen o, por el contrario, al modo en que se organizan, relacionan y presentan las imágenes" (ibidem), resulta importante definir previamente los conceptos de relato, argumento e historia, y así abordar con mayor precisión todos los elementos que competen al universo narrativo.

2.1.1. RELATO, HISTORIA Y ARGUMENTO

El concepto de lo que constituye el relato ha sido un tema de debate entre diversos teóricos; sin embargo, la síntesis más precisa resulta la siguiente: "el relato puede ser entendido como el referir dos o más hechos (o una situación y un hecho) que se hallan lógicamente conectados, suceden a lo largo del tiempo y están unidos por un tema consistente en el interior de una totalidad" (Stam, Burgoyne, Flitterman Lewis 1999: 91). Algunos teóricos enfatizan aspectos puntuales de esta definición, como Gerald Prince (1987), quien propone el relato como "un modo de enfrentarse al significado de los hechos, de percibir los efectos transformadores de una acción y de comprender el papel del tiempo en los asuntos humanos" (idem, 92). Así, finalmente, "el análisis del relato se centra en la interacción de los diversos estratos del trabajo narrativo, distinguiendo elementos tales como: esquema de la historia y estructura de la trama, las esferas de acción dirigidas por los diferentes personajes, el modo en el que la información narrativa es controlada y canalizada mediante el punto de vista, y la relación del narrador con los habitantes y los hechos del mundo de la historia" (ibidem).

Uno de los principios fundamentales del análisis del relato, que aborda el formalismo ruso, apela a los conceptos de la *fábula* y *syuzhet*. Por un lado, la *fábula* se puede traducir en otros términos como *historia*, y "es entendida como el 'modelo de relaciones entre los personajes y el modelo de acciones tal y como se despliegan en orden cronológico'" (Shklovsky 1981:17 en Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999: 93). Posterior a esta definición, algunos escritores hicieron énfasis en la *fábula* como cadena de causa y efecto, pero "normalmente se entiende como la materia prima o el esquema básico de la historia, anterior a su organización artística. Otro modo de entenderla es considerar la *fábula* como un constructo imaginario que el espectador o el lector crea o abstrae de las diversas indicaciones y evidencias proporcionadas por la narrativa [...]" (ibidem).

Por otro lado, “esta estructura inmanente de la historia o conjunto de deducciones se complica y expande en el *syuzhet*, que puede ser entendido como la organización artística, o 'deformación', del orden causal-cronológico de los hechos. El *syuzhet* es frecuentemente traducido como trama; en el *syuzhet* la armadura básica de los hechos de la fábula es remodelada bajo una fórmula estéticamente satisfactoria a través del uso de mecanismos artísticos, como [...] aplazamientos, tramas paralelas, elipsis y otros” (ibidem). Como estos, existe una amplia variedad de recursos narrativos que permiten alterar el flujo de información y la perspectiva que comunica la información.

“Bordwell, por primera vez, realiza una detallada descripción del modo en que el *syuzhet* se relaciona con la *fábula*” (idem, 96); sin embargo, propone términos distintos para su propio abordaje. En lugar de la fábula, Bordwell define la historia como “una pauta que los perceptores de narraciones crean a través de asunciones e inferencias. Es el resultado de captar claves narrativas, aplicar esquemas y estructuras y comprobar hipótesis” (Bordwell 1996: 49). Además, el autor añade que “la historia incorpora la acción como una cadena cronológica causa-efecto de los acontecimientos que ocurren en una duración espacio tiempo dados” (ibidem). Y en lugar de *syuzhet*, propone el término argumento, al cual define como “la organización real y la representación de la historia en la película. [...] Es un esquema porque organiza los componentes - los acontecimientos de la historia y la exposición de los asuntos según principios específicos” (idem, 50).

En la propuesta de Bordwell, la función del argumento se sostiene en la elaboración y complicación de tres principios fundamentales: la lógica narrativa, el tiempo y el espacio. La lógica narrativa se entiende como el principio de causalidad para la construcción de historias, que puede alentar inferencias lineales al presentar una historia de modo accesible y directo, o, por lo contrario, puede ser compleja en la medida que apele a recursos que impidan la construcción de relaciones causales (idem, 51). Bajo el mismo criterio, el tiempo y el espacio narrativo también pueden facilitar información indispensable para generar una historia lineal o arrojan falsas claves para alterar dicho orden.

Sobre la relación entre historia y argumento, Bordwell añade el concepto de la técnica filmica, también llamado *estilo*, como el uso sistemático de recurso cinematográficos que permite reforzar la disposición causal, temporal y espacial de los hechos que presenta el

argumento (ídem, 50). En términos más sencillos, el autor propone el argumento como el proceso dramático que controla la cantidad y el grado de pertinencia de la información que recibimos, mientras que el estilo se remite al proceso técnico audiovisual que permite realizar los cometidos del argumento. Así, finalmente concluye que “en el cine de ficción, la narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador” (ídem, 53).

2.1.2. ACONTECIMIENTOS

"En la dinámica narrativa, como ya sabemos, 'sucede' algo: le sucede a alguien y alguien hace que suceda: Así pues, nos encontramos con los sucesos, o mejor, con los acontecimientos, que puntúan el ritmo de la trama, marcando su evolución” (Casetti y Di Chio 1996: 188). Según los autores, la categoría de acontecimientos se puede subdividir de dos formas, sobre la base del agente que los provoca: si se tratase de un agente animado se hablará de acciones, en cambio si el agente es un factor ambiental o una colectividad anónima, se hablará de sucesos. También resulta importante destacar que de no existir un agente que suscite una alteración, no habría historia que contar.

Con mayor detalle, los sucesos explicitan la presencia e intervención de la naturaleza o la sociedad humana, e inscriben al personaje en un sistema de acontecimientos más grande que él. Su capacidad de controlar dichas situaciones resulta casi nula, “tanto es así que cuando los sucesos dominan la acción (...), la onda expansiva de los primeros se refleja sobre los segundos [los personajes]: a menudo, los movimientos del personaje no están totalmente en sus manos, sino que funcionan como respuesta obligada a algo que sucede sin que dependa de él” (ibidem). Por el contrario, una acción dispone de mayor potencial dramático dado que se caracteriza por la presencia de un agente animado que puede liderar el rumbo de la historia.

De hecho, si abordamos la acción como comportamiento se le puede considerar una actuación atribuible a una fuente puntual. Según Casetti y Di Chio, "el comportamiento es, de hecho, principalmente, la manifestación de la actividad de 'alguien, su respuesta explícita a una situación o a un estímulo” (1996: 189); por ende, algunas categorías distintivas para su análisis corresponden a las oposiciones de tipo: voluntario o

involuntario, consciente o inconsciente, singular o plural, individual o colectivo, único o repetitivo, transitivo o intransitivo, etc.

En cambio, abordar la acción a un nivel formal implica analizarla como función, lo cual significa “considerarla no como suceso concreto e irreductible, sino como ocurrencia singular de una clase de acontecimientos general. Las funciones, en resumen, son fundamentalmente tipos estandarizados de acciones que, a pesar de sus infinitas variantes, los personajes cumplen y continúan cumpliendo de relato en relato" (ídem, 190). Por ello, los autores recurren a una lista propuesta y reelaborada por la narratología, la cual sintetiza grandes clases de acciones que se visibilizan en los relatos cinematográficos como por ejemplo: el viaje, la prohibición, el alejamiento, la obligación, el cumplimiento, el engaño, la prueba, el retorno, entre otros.

Coincidentemente, desde la corriente estructuralista, Vladimir Propp (1966) también destaca la importancia fundamental de la acción como función al considerar que la estructura profunda de la forma del relato se sostiene en la lógica causal de hechos que se despliega en el tiempo (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999: 102). Y en efecto, el método de Propp buscó revelar un modelo universal de organización basado en las acciones constantes y recurrentes que construyen los relatos, y a partir de sus hallazgos los escritores de cine y televisión adaptaron el modelo para aplicarlo a otras formas populares como por ejemplo los géneros cinematográficos de Hollywood.

Bajo el mismo criterio, Ronald B. Tobías (1999), propuso en su libro *20 tramas maestras y como construirlas* un listado compacto de todas las tramas existentes en la industria cinematográfica para demostrar que, si bien hay historias diversas, el relato de fondo sigue siendo el mismo. Y a diferencia de la narratología, su propuesta parece tener mayor cercanía con los géneros cinematográficos dado que plantea tramas de tipo aventura, búsqueda, persecución, venganza, amor, rivalidad, etc. No obstante, Antonio Sánchez-Escalonilla considera que uno de los puntos débiles del libro de Tobías es su concepción monolítica de las tramas, lo cual lo lleva a limitar y agotar la narración cinematográfica en una sola historia total (2002: 58-60). El autor no sólo considera la clasificación de Tobías como un método sesgado, también enfatiza que cualquier película ofrece varios relatos dentro del mismo argumento, con un mínimo de tres. Por un lado, la historia del protagonista correspondería a la trama clásica, la cual impone su estructura en todo el

guion (como la propuesta de Tobías), las historias de las relaciones que mantienen los personajes corresponderían a lo que Sánchez-Escalonilla propone como subtramas y, finalmente, la historia que cuenta la evolución interior de los personajes correspondería al arco de transformación.

Si bien la propuesta de Tobías pareciera adecuarse mejor al terreno literario que al cinematográfico debido a sus niveles argumentales menores, no podemos desmerecer su categorización de veinte patrones dado que esta se ajusta muy bien a la propuesta de relatos paralelos de Sánchez-Escalonilla. Naturalmente, para abordar todos los aspectos de los relatos paralelos ameritamos una exploración del nivel formal del resto de categorías que conciernen a los personajes y a las transformaciones, las cuáles se desarrollan en las secciones subsiguientes. Y, a pesar de que el análisis de la acción puede alcanzar una aproximación abstracta, que permita examinarla “en cuanto acto, es decir, en cuanto pura y simple estructura relacional o, mejor aún, en cuanto realización de una relación entre actantes” (Casetti y Di Chio 1996: 193), limitaremos el abordaje del análisis de la narración al terreno formal en vista que los objetivos están propiamente dirigidos hacia la estructura y el desarrollo del relato.

2.1.3. EXISTENTES

Según Francesco Casetti y Federico Di Chio, “la categoría de los existentes comprende todo aquello que se da y se presenta en el interior de la historia: seres humanos, animales, paisajes naturales, construcciones, objetos, etc.” (1996: 173). Sin embargo, los autores proponen una subdivisión en dos categorías que corresponden a la de personajes y a la de ambientes, y para diferenciarlas recurren a criterios anagráficos (existencia de un nombre), de relevancia (según el peso que el elemento asume en la narración) y de focalización (según la atención que ocupa).

“El ambiente se define mediante el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo: en otras palabras, es lo que diseña y llena la escena, más allá de la presencia identificada, relevante, activa y focalizada de los personajes” (idem, 176). En efecto, para Casetti y Di Chio el ambiente remite a dos aspectos importantes para la narración: por un lado, al entorno en el que actúan los personajes o al decorado que los rodea, cuyo análisis se puede efectuar bajo los criterios de minucioso/pobre o armónico/disarmónico, y por otro lado, a la situación en la que operan los personajes, en

el sentido de las coordenadas espacio-temporales que caracterizan su presencia, las cuales se analizan bajo criterios históricos/metahistóricos o caracterizado/típico.

“Los personajes son elementos fundamentales de la estructura narrativa cinematográfica, interpretan individuos reales con una personalidad específica, con carácter y comportamiento que justifican sus acciones en el desarrollo de la historia, su avance y conclusión” (Mercader 2006: 253). Efectivamente, los personajes constituyen una manera más directa de producir referentes y representaciones por su facilidad para encarnar conductas y discursos que la mayoría de personas hace y piensa en la cotidianidad del mundo real. Para fabricar nuevas representaciones se hacen intervenir personajes individualizados, es decir seres a los que el director o directora dota de unas características propias que se mantienen a lo largo de toda la película y que sirven para diferenciarlos del resto de individuos que lo rodean y que tienen vivencias similares a las suyas (Pelayo García 2011: 24 en Gimeno 2013: 22). Dado que las tramas de la narración siempre son acontecimientos y acciones relativos a un personaje que goza de un nombre, importancia y atención particular, podemos abordar el análisis de personajes bajo los tres ejes categoriales a modo de persona, rol y actante, respectivamente.

Para Casetti y Di Chio, “analizar el personaje en cuanto persona significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc.” (1996: 178). Algunas distinciones para el evaluar el aspecto psicológico o el modo de ser del personaje corresponden a las oposiciones: personaje plano/redondo, lineal/contrastado, estático/dinámico u otras categorías específicas vinculadas al carácter o al gesto. También cabe precisar que el personaje se basa en otros soportes destacables como “el aspecto físico (edad, forma de vestir, de moverse, apariencia, etnia), las relaciones que tiene cada uno con su entorno (familiar, social, laboral), el mundo en el que se mueve (cultural, social, económico), su perfil psicológico (no sólo por la forma en que el personaje se ve a sí mismo sino también cómo lo ven los demás), entre otras” (Gimeno 2013: 23).

A un nivel más formal, abordar al personaje como rol implica trascender los matices de su personalidad y la gama de sus comportamientos para enfatizar los gestos que asume y las acciones que lleva a cabo. “Como resultado, ya no nos encontramos frente a un personaje como individuo único, irreductible, sino frente a un personaje como elemento

codificado: se convierte en una ‘parte’, o mejor, en un rol que puntúa y sostiene la narración” (Casetti y Di Chio 1996: 179). Algunos de los grandes rasgos que pueden caracterizar a los personajes son las oposiciones tradicionales de tipo: personaje activo/pasivo, influenciador/autónomo, modificador/conservador, protector/frustrador mejorador/degradador, protagonista/antagonista, etc. Asimismo, Vladimir Propp reafirmó su convicción en la importancia de los personajes, dado que eran ellos quienes desencadenaban los hechos, y replicó en ellos su metodología sobre el modelo universal de estructura de la trama para hallar prototipos de personajes recurrentes. “Propp concentró los millares de personajes de las historias que estudió en siete figuras estándar, llamadas *dramatis personae* o los roles del cuento: el villano, el donante, el ayudante, la princesa y su padre, el emisario, el héroe y el falso héroe” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999: 103).

Autores más contemporáneos se ajustan a otros indicadores que sugieren que “para definir los roles narrativos es importante acudir tanto a la tipología de sus caracteres y de sus acciones, como a sus sistemas de valores, las axiologías de las que son portadores” (Casetti y Di Chio 1996: 180). En ese sentido, la contraposición entre el personaje protagonista y el antagonista recrea una polaridad ideal que nos remite al conflicto y oposición entre las fuerzas del bien y el mal. De hecho, el cine clásico americano ha destacado las figuras íntegras del héroe y el villano, a las cuales ha asignado especificaciones extremas de sus funciones y valores con el fin de conservar la polaridad de la dinámica narrativa (ídem, 180-182). Sin embargo, al margen de dicha rivalidad que los convierte en enemigos por naturaleza, los protagonistas y antagonistas adquieren identidades complejas debido a los objetivos y motivaciones que demuestran en la trama argumental.

Por un lado, el protagonista constituye el centro de acción en calidad de personaje principal del relato e, indistintamente, puede tratarse de un humano, un animal, un vegetal, un dibujo animado o un personaje creado por computadora. Para Dominique Parent-Altier, “el protagonista contemporáneo es, por definición y según cierta tradición, un protagonista con objetivos, cuya naturaleza y calidad lo definen como héroe y suscita la identificación por parte del espectador” (2005: 91). Precisamente el rol del personaje se sostiene en su capacidad de acción y la voluntad del mismo para alcanzar sus metas y objetivos, no le basta con tener una personalidad atractiva.

Por otro lado, el antagonista manifiesta una orientación inversa al protagonista. “La mayoría de historias, si no todas, presenta a un adversario, un enemigo, un oponente, un malo, antagonista de los deseos, de la búsqueda, de la supervivencia o de la tranquilidad del héroe” (Chion 2000: 139). Sin embargo, cabe resaltar que el rol antagonista no es exclusivo de representaciones humanas; existen múltiples variables antagonistas, incluso más que las variables protagónicas. Para Michel Chion, el antagonista suele ser una persona o un grupo de personas, pero también puede ser una catástrofe natural, una enfermedad, un defecto físico, un problema psicológico, la ley social, el entorno, la sociedad, un animal, un monstruo (2000: 139) u otro agente del cual provengan las complicaciones que interfieren con la lucha del protagonista.

Desde un punto de vista esencialmente abstracto, “el personaje ya no se considera como una persona tendencialmente real, ni como un rol típico, sino como, en terminología narratológica, un actante, es decir, un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance” (Casetti y Di Chio 1996: 183). Precisamente, sobre este aspecto, los autores se remiten al concepto del *antihéroe*⁵ para destacar un rol atípico pero vigente en algunas estructuras narrativas. Los antihéroes “suelen ser personajes alienados y aislados, vulnerables a las debilidades humanas, pero que poseen un código ético privado y, en ocasiones, una integridad personal que les obliga a enfrentarse a la sociedad” (Konigsberg 2004: 37). Aparentemente, esta variedad de personaje termina siendo más realista y cercana con la experiencia de espectador debido a los defectos e inestabilidades que demuestra su sistema de valores. De hecho, según Francisco Gil, “no hacer falta ser un héroe para ocupar el rol de protagonista; de hecho, puede ser más interesante que ese rol lo ocupe el antihéroe; un personaje cuyas debilidades marquen la línea argumental del filme, deleitando a la parte más oscura del espectador, y a la vez funcionando como mensaje didáctico y moralizante” (2014: 262-263).

⁵ Aunque el término ‘antihéroe’ pareciera indicar oposición al héroe, como si se tratase del villano del relato, es preciso indicar que se trata de una réplica del héroe que, a pesar de sus valores contrarios, asume el rol protagónico. “Si en el caso del héroe el personaje arranca mediante el conflicto entre la justicia y la injusticia, el antihéroe es el que crea la injusticia, y la justifica con su propia forma de ver el mundo” (Gil 2014: 162).

2.1.4. CONFLICTOS Y TRANSFORMACIONES

Según Syd Field, “la esencia de cualquier drama es el conflicto” (2001: 15). La técnica de escritura de guiones sugiere que una vez definido el objetivo del personaje (cuando conocemos lo que este quiere conseguir durante el relato) se pueden plantear obstáculos pertinentes que impidan al protagonista el cumplimiento de su meta final. En efecto, Doc Comparato coincide al afirmar que el conflicto consiste en “el enfrentamiento entre fuerzas [del bien y el mal] y personajes [protagónicos y antagonicos] a través del cual la acción se organiza y se va desarrollando hasta el final” (1993: 71). Si el conflicto no fuese el tuétano y la esencia del drama, no se le dedicaría la mitad de la estructura dramática ni se mantendría vigente la intriga del espectador por el desenlace del relato.

Sobre este punto, también resulta importante destacar que existen subcategorías que determinan la variedad de conflictos que puede atravesar uno o varios personajes. Por un lado, Doc Comparato distingue tres tipos de conflicto: “el del personaje en conflicto con una fuerza humana (con otro hombre o grupo de hombres), el conflicto con fuerzas no humanas (como la naturaleza u otros agentes de eventos catastróficos) y el del personaje en conflicto consigo mismo (con una fuerza interna)” (ídem, 72). En cambio, según Parent-Altier, otra forma de abordar el conflicto corresponde a las subcategorías de conflicto externo y conflicto interno.

La naturaleza del conflicto externo, por lo general, pertenece al entorno social y profesional, ya que proviene de circunstancias exteriores al personaje (Parent-Altier 2005: 105). Esta variedad de conflictos suele funcionar muy bien como energía motriz del relato, porque permiten generar una serie de obstáculos de primera mano que generan mayor expectativa. En cambio, según la autora, el conflicto interno del personaje está dotado de una fuerza motriz más potente que la del conflicto externo. “Una de las razones que contribuyen al aumento de esta energía es la identificación del espectador con un personaje responsable de su conflicto psicológico interno” (ídem, 106). Idealmente, debería existir una lógica de complementariedad entre ambos elementos, con un desarrollo más profundo del conflicto interno, para lograr un relato catártico a ojos del espectador.

Según Casetti y Di Chio, “todos los acontecimientos intervienen en el curso de la trama provocando un giro, un impulso hacia delante, un retorno hacia atrás: de cualquier modo,

una evolución” (1996: 198). Sin duda, el ‘suceder’ de los acontecimientos nos sugiere que ‘sigue’ otro suceso como un efecto, y que dicha conexión entre sucesos producirá un evidente cambio de escenario para la estructura dramática, por muy insignificantes que parezcan las acciones. Naturalmente, bajo los tres ejes categoriales que sugieren los autores, podemos abordar el análisis de las transformaciones como cambios, procesos y variaciones estructurales, respectivamente.

Abordar los cambios como transformaciones, en el primer nivel de análisis, implica dirigir la atención de los grandes cambios que afectan la narración a los elementos más pequeños que los constituyen (ibidem). Para dicho fin, los autores proponen analizar la transformación desde dos puntos de vista: el del personaje, en calidad de actor fundamental del cambio, o la propia acción, como motor impulsador del cambio. Los cambios que podemos reconocer por el lado del personaje están asociados a los cambios de carácter (relativos al modo de ser o la personalidad) y los cambios de actitud (relativos al modo de hacer o el gesto del personaje) (ídem, 199). En cambio, desde el punto de vista de la acción, que tiende a fundirse con la transformación del personaje, podrán existir cambios lineales o quebrados, efectivos o aparentes, de necesidad o de sucesión, e incluso lógicos o cronológicos.

Según Francisco Gil, “lo que comúnmente se denominan arcos de transformación, son los procesos por los que los personajes cambian. [...] Son estos arcos los que modifican la conducta y la forma de ver el mundo en ellos” (2014: 176). Evidentemente, a un nivel formal las transformaciones ya no se visualizan como cambios puntuales y concretos sino como recorridos evolutivos en una estructura canónica que los contiene. “En este sentido, las transformaciones pueden calificarse como procesos de mejoramiento o viceversa, como procesos de empeoramiento” (Casetti y Di Chio 1996: 201). Sobre este aspecto, es importante precisar que el rol ejercido por un personaje no define la calidad de su transformación. Dicho en otras palabras, la condición heroica de un personaje no implica por defecto un desenlace de transformación exitosa, ni la condición de villano nos garantiza que el personaje atravesará un proceso de empeoramiento. De hecho, “añadiremos que los villanos o antihéroes presentan en ocasiones arcos de transformación que implican convertirse en todo lo opuesto: en héroes” (Gil 2014: 170), lo cual se ha percibido como un giro inesperado, con un gran aporte de originalidad para el relato.

Finalmente, a un nivel más abstracto, “entendemos las transformaciones como variaciones estructurales de la narración, es decir, como operaciones lógicas que están en base de las modificaciones del relato” (Casetti y Di Chio 1996: 204). De ellas, los autores destacan cinco operaciones principales que se distinguen como la saturación, la inversión, la sustitución, la suspensión y el estancamiento. No obstante, también cabe mencionar que estas formas se entrelazan a menudo y se mezclan en el diseño narrativo.

2.2. PERSPECTIVAS DE LO MASCULINO Y LO TRANSGÉNERO

Dado que el tema de investigación aborda las representaciones sociales de género que se proponen en los relatos audiovisuales, nos compete desarrollar fundamentos teóricos sobre el género, las masculinidades y las identidades transgénero, los cuales establecen rasgos importantes sobre las relaciones de poder que se construyen en contextos culturales determinados. Así, en la medida que logremos aproximarnos a las diferentes dinámicas generadoras de sentido social y cultural, podremos comprender a profundidad las relaciones que se establecen en la ficción en torno al concepto de ‘lo gay’ o ‘lo diverso’.

En ese sentido, nos remitimos al concepto de género, que tradicionalmente se ha construido desde de la vertiente sexual-biológica en base a la diferencial sexual (entendida como lo femenino y lo masculino por oposición). Sin embargo, la posterior deconstrucción del término para fines académicos dio lugar a una teoría del género que apela a aspectos sociales, culturales y políticos que trastocan la manera en que vivimos nuestra propia subjetividad en condición de sujetos individuales. De ahí que los aportes en torno a la cuestión del género propuestos por Joan Scott (1996), Teresa de Lauretis (1989) y Judith Butler (2004) hagan énfasis en el género como una construcción sistémica de relaciones culturales establecida sobre la diferencia sexual.

Al abordar la cuestión del género percibimos que las relaciones sociales se construyen en base a principios que favorecen notoriamente a los sujetos masculinos sobre los femeninos, dentro de un sistema dominante que les confiere control y poder. Acorde a las propuestas de Robert Connel (1997), Michael Kimmel (1997), José Olavarría (2000) y Norma Fuller (2002) la masculinidad debe ser entendida como un sistema de organización social, en torno a las relaciones de poder, a partir del cual se generan expectativas y mandatos rigurosos determinados por el sistema hegemónico patriarcal. A pesar de las inconsistencias y contradicciones que yacen en sus estructuras, los principios de la

masculinidad se incorporan en las subjetividades e instauran un poderoso sistema de asimetría y opresión social.

Cuando se reconocen elementos que trasgreden las fronteras impuestas por la heteronormatividad, se generan situaciones de tensión e incomodidad social porque la rigidez de las estructuras no concibe lo diverso como una posibilidad. Por ello, a partir de las investigaciones de César González Pérez (2001), Gloria Careaga (2004), Juan Herrero Brasas (2000) y Rosa María González (2004) exploramos estas identidades trasgresoras y acudimos a conceptos que nos permitan comprender la diversidad sexual en términos de orientación sexual, identidad de género y expresión de género. Asimismo, abordamos lo '*transgénero*' como un concepto importante que apela a todas y cada una de las identidades no-binarias que trasgreden las expectativas basadas en el sexo asignado al nacer.

2.2.1. GÉNERO

Abordar el tema de género resulta una tarea compleja en vista que, socialmente, se ha establecido una diferenciación entre sujetos masculinos y femeninos basándose en el aspecto biológico que no arroja una definición del género en sí mismo. Una noción de género como diferencia sexual coloca como diferentes ajenos a hombres y mujeres, como si se trataran de estudios independientes, y descarta la posibilidad de explorar el campo de la representación, el sujeto social y las subjetividades (De Lauretis 1989: 7-8). Para efectuar un uso adecuado de los términos, Marta Lamas precisa que 'sexo' hace referencia a una cuestión exclusivamente biológica y define 'género' como la construcción simbólica de la diferencia sexual que se basa en un conjunto de normas y prescripciones que dicta la sociedad y la cultura (1996: 3-5).

El género comprende conexiones entre varias formas de interacción humana, y al tratarse de una construcción social tiene una condición histórica determinada por la época, el territorio y la sociedad en la que tiene lugar. En efecto, la inserción del género con un enfoque social reveló una inconsistencia en las relaciones de poder entre sexos opuestos y situaciones de desigualdad y discriminación hacia las mujeres (Lamas 1996: 5). Y, si bien el género responde a una parte crucial de la organización social por sus estructuras jerárquicas que actúan como campos de fuerza, otras categorías de estudio como la clase y la raza también parecen funcionar bajo la misma lógica restrictiva (Scott 1996: 289).

No obstante, todas gozan de una condición variable en sus estructuras que hace factible la alteración de su rigidez y asimetría, aunque dichos cambios se manifiesten a largo plazo.

A finales del siglo XX, cuando los teóricos del género aún basaban su lógica sobre analogías a la oposición de hombres y mujeres y planteaban la formación de la identidad sexual subjetiva, Joan Scott y Teresa De Lauretis toman un rumbo insólito al proponer la deconstrucción del género para abordar la diferencia sexual (sin estar tan ligadas a ella como lo hicieron sus predecesores) y exploran los efectos del lenguaje simbólico en la construcción de las subjetividades. Como resultado de su enfoque, ambas postulan el género como un conjunto de efectos producidos en los cuerpos (mas no originalmente existente en ellos) que en calidad de subjetividad se construyen en uno mismo pero también desde fuera del cuerpo en la variedad de dimensiones sociales (política, religiosa, económica, educativa, etc.) (De Lauretis 1989: 8; Scott 1996: 286-287). Si bien las autoras complementan sus definiciones del género desde su área de investigación respectiva, ambas coinciden al afirmar que el género posee carácter histórico, social, cultural y variable.

Desde la perspectiva de Scott, “para alcanzar el significado [del género] es necesario considerar tanto los sujetos individuales como la organización social, y descubrir la naturaleza de sus interrelaciones, porque todo ello es crucial para comprender cómo actúa el género, [y] cómo tiene lugar al cambio” (1996: 288). Para lograr dicho objetivo, Scott reflexiona puntualmente sobre los discursos normativos de las representaciones de género y sobre el vínculo del género con las relaciones de poder.

El género, en palabras de Scott, “es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos” (ídem, 289). Para la autora existen determinados discursos normativos que establecen representaciones de género que refuerzan cómo deben ser los sujetos generizados. Scott los clasifica como símbolos⁶ (que evocan mitos y representaciones con distintas valoraciones y significados), normas, principios y sistemas de reglas⁷ (que delimitan las posibilidades de los significados),

⁶ Por ejemplo: Eva y Adán, o la Virgen María, en la tradición cristiana occidental.

⁷ Se expresan en doctrinas religiosas, educativas, legales, políticas, que afirman unívocamente los significados de lo masculino y lo femenino

instituciones, organizaciones sociales y nociones políticas⁸ (que en su mayoría replican la representación binaria del género); e identidades individuales o subjetivas⁹. Aunque estos elementos refuerzan discursos sobre los roles de género, en términos de coherencia y orden interno también manifiestan ideas contrarias o inestables que conviven entre sí.

En cambio, Teresa de Lauretis, desde su campo de investigación en el cine y la semiótica, propone pensar el género como una ‘tecnología del sexo’, en la medida que el género *construye* individuos masculinos y femeninos que están relacionados y relacionadas (1989: 8). La autora también propone el género como producto de varias tecnologías sociales, como el cine que permite la representación o auto-representación, y aproximándose a lo que postuló Scott, destaca los discursos de tipo institucional, académico y la cotidianeidad del sujeto como recursos sociales que construyen y cultivan la experiencia de género.

En las reflexiones que desarrolla Teresa de Lauretis se destaca su definición de género como representación social, ya que para la autora dicho vínculo de pertenencia a un grupo o categoría le asigna a cada sujeto una entidad y una posición dentro de una clasificación pre existente y trascendente, que a su vez arroja información sobre las otras que no lo incluyen (ídem, 10). Dicho de otro modo, el género facilita un modo de decodificar significados y los ubica en las categorías masculino y femenino, que a pesar de su complementariedad, se excluyen mutuamente con una rigidez que se determina según cada cultura.

Como el género está presente en todos los espacios y representaciones y subyace las estructuras sociales, Scott define el género como una forma primaria de relaciones significativas de poder (1996: 292) que actúa sobre los imaginarios sociales y moldea subjetividades. Su poder regulador y disciplinador actúa sobre mujeres y varones, pero los afecta en condiciones diferentes que Teresa de Lauretis detalla con mayor precisión al introducir el concepto del sistema sexo-género. “Un sistema de género es un sistema simbólico o sistema de significados que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo con valores sociales y jerarquías [...] y está ligado sistemáticamente a una organización desigual en la sociedad” (De Lauretis 1989: 11). En otros términos, la

⁸ Como el Estado, la Iglesia, el mercado de trabajo, la educación.

⁹ Cada uno internaliza el género de forma distinta, de acuerdo a sus propias experiencias.

oposición binaria y el proceso social de relaciones de género forman parte del significado propio del poder, y cuestionar o alterar cualquiera de sus aspectos representa una amenaza para el sistema.

En este sentido, Judith Butler concibe al género como una norma que se incorpora en cualquier actor social y se encubre en la cotidianeidad con un estatus propio. “El género es el aparato a través del cual tiene lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino junto con las formas intersticiales hormonales, cromosómicas, psíquicas y performativas que el género asume” (2004: 70). Por ende, la única forma en que un sujeto hace visible su masculinidad o femineidad para dejar en claro su identidad de género sería a través de la norma correspondiente. Sin embargo, Butler también reconoce que en esta regulación explícita de la sexualidad se generan oposiciones drásticas entre hombres y mujeres que dan lugar a estructuras jerárquicas en la que los hombres subordinan a las mujeres.

A modo de ejemplo, notamos que en la publicación *Las identidades de género en el Perú del siglo XXI ¿Cambio o reciclaje?* (2005) de Norma Fuller, la autora realiza un análisis sobre las relaciones de género y las representaciones sobre la femineidad y masculinidad en el Perú de fines de siglo XX y comienzos del XXI basándose en aspectos que replican las desigualdades a las que hacemos referencia como la sexualidad, la reproducción, la maternidad, la paternidad, la educación, el trabajo y la política. Además, en su argumento central propone el desarrollo de la economía de mercado, el retroceso del poder del padre, la movilización de las mujeres por sus derechos y la revolución reproductiva como sistemas jerárquicos cuyo desmontaje suscitó cambios en las relaciones de género.

A propósito de la mención de la economía de mercado y el trabajo, Robert Connel destaca que el modelo de la estructura de género también diferencia las relaciones de producción, al margen de las relaciones de poder. El autor hace énfasis en que “una economía capitalista que trabaja mediante una división por género del trabajo, es, necesariamente, un proceso de acumulación de género” (1997: 37). Las divisiones genéricas del trabajo también demuestran asimetrías evidentes, desde la forma de asignación de tareas para hombres y mujeres hasta algunos aspectos como la discriminación salarial. Por otro lado, también cabe resaltar el carácter de género del capital, en el sentido que hay mayor solicitud de hombres, y no mujeres, para el control y liderazgo de grandes corporaciones

o administración de fortunas, lo cual a su vez implica asumir control sobre las relaciones de poder.

En vista a la asimetría de las sociedades que estructuran su vida y construyen su cultura en torno a la diferencia sexual, Marta Lamas propone una perspectiva de género que implique “reconocer que una cosa es la diferencia sexual y otra cosa son las atribuciones, ideas, representaciones y prescripciones sociales que se construyen tomando como referencia esa diferencia sexual” (1996: 5), ya que nuevos imaginarios sociales podrían diseñar acciones que garanticen la participación femenina en la vida pública. Con aquel cambio en los cimientos sociales no sólo se concedería poder social y condiciones más equitativas a las mujeres, sino que al prescindir de obstáculos y discriminaciones los hombres se verían liberados de muchas imposiciones de género que se consideran una carga, limitación o injusticia (como la participación activa en la vida doméstica, la crianza de los hijos, la manifestación abierta de sentimientos y emociones, entre otros).

En la mayoría de culturas, el estatus femenino está condicionado a formas de subordinación política a pesar de que el campo de acción de las mujeres se ha ampliado como consecuencia de la modernización. Para Lamas, la maternidad, que se adjudica cercanía con la naturaleza, podría sugerir el origen de la opresión masculina pues construye valoraciones en torno a una cuestión biológica importante. “El problema de asociar a las mujeres con lo ‘natural’ y a los hombres con lo cultural es que cuando una mujer no quiere ser madre ni ocuparse de la casa, o cuando quiere ingresar al mundo público, se la tacha de ‘antinatural’ porque ‘se quiere salir de la esfera de lo natural’ (ídem, 6). Para dar el primer paso hacia una perspectiva de género y detener esta inferiorización de las mujeres habría que ‘desencializarlas’, lo cual implica generar un quiebre en la valoración cultural de la mujer vinculada a su capacidad reproductiva y redefinir los significados que se construyen en torno a la femineidad.

2.2.2. MASCULINIDADES

Si bien las construcciones y representaciones de género pre configuran acciones, actividades y expectativas para los hombres y mujeres de la sociedad, es importante destacar que el sistema heteronormativo ejerce mayor presión en la construcción y reproducción de identidades masculinas. Para Robert Connel, “la masculinidad (...) es al mismo tiempo la posición en las relaciones de género, las prácticas por las cuales los

hombres y mujeres se comprometen con esa posición de género, y los efectos de estas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y en la cultura” (1997: 36). A partir de ello podemos deducir que las identidades masculinas también reproducen la asimetría establecida por el sistema patriarcal, al cual entendemos como un “sistema de dominación que permite a los hombres controlar las capacidades de las mujeres (reproductiva, erótica y fuerza de trabajo entre otras)” (Olavarría 2000: 11). En ese sentido, resulta más enriquecedor explorar los procesos y relaciones por medio de los cuales hombres y mujeres se organizan entorno a la masculinidad en lugar de procurar un concepto singular de la misma.

Como el concepto de lo que significa ser hombre se crea en la cultura y se construye socialmente, Robert Connel propone no perder de vista el efecto combinado entre el género, la raza y la clase social ya que construyen relaciones a partir de las cuales se pueden reconocer masculinidades múltiples como por ejemplo la masculinidad de clase media, la masculinidad afroamericana, la masculinidad urbana o la popular (1997: 39). No obstante, para abordar propiamente las relaciones de género que operan dentro de ellas y hallar los estándares comunes de masculinidad al que apunta la mayoría de sujetos masculinos se las debe aislar del contexto de clase y raza.

Precisamente en relación a este punto, diversas investigaciones coinciden en la identificación de una versión de masculinidad con rasgos hegemónicos, que busca construir los principales patrones de masculinidad en la sociedad para regular las relaciones de género. La masculinidad hegemónica se define como “la imagen de la masculinidad de aquellos hombres que controlan el poder, que ha llegado a ser la norma, destinada a enseñar a los hombres jóvenes cómo llegar a ser ‘verdaderos hombres’” (Connel 1987 en Kimmel 1997: 51). En una cultura de rasgos dominantes, la masculinidad hegemónica se incorpora en las subjetividades de hombres y mujeres y establece estándares que los sujetos masculinos aspiran a cumplir para conservar su posición de liderazgo en la vida social.

En su condición de sistema normativo, el modelo de masculinidad hegemónica no sólo impone normas y mandatos sobre las expectativas de hombres y mujeres en la vida social, sino que también establece sanciones al incumplimiento de los mismos. De ese modo, "toda versión de masculinidad que no corresponda a la dominante sería equivalente a una

manera precaria de ser varón, que puede ser sometida a dominio por aquellos que ostentan la calidad plena de ‘hombres’" (Fuller 2002: 24). Por ende, quien no asume los mandatos de la masculinidad cae en el vacío social, lo cual implica carecer de una identidad reconocida o formar parte de las masculinidades marginales.

En este punto empezamos a cuestionarnos cuál podría ser el modelo o patrón estandarizado de masculinidad con el que se comparan y son comparados los sujetos masculinos. Rodrigo Parrini, especialista en ciencias antropológicas y estudios de género, resuelve nuestras inquietudes al postular lo siguiente:

Es así como podemos escrutar el modelo hegemónico de masculinidad como un modelo que se ordena en torno a la función paterna; su figura central es el Padre y su prescripción fundamental llama a todo hombre a ser un Patriarca. Este modelo sería un elemento estructurador de las identidades individuales y colectivas y contiene una serie de mandatos que operan a nivel subjetivo, entregando pautas identitarias, afectivas, comportamentales y vinculares difíciles de soslayar por los sujetos involucrados en él si quieren evitar la marginalización o el estigma (2000: 73-74).

Como se especifica en esta definición, un mandato complementario de la masculinidad dominante indica que los hombres deben ser padres para alcanzar una dignidad propia de una masculinidad adulta.

Sobre este aspecto, Norma Fuller también destaca que en sus investigaciones sobre masculinidades urbanas predomina un sistema de relaciones que posibilita el patriarcado dado que “quienes nacieron con órganos sexuales masculinos son forzados a ser heterosexuales, deben ocupar posiciones sociales determinadas (como las de hijo, esposo, hermano, padre) y se espera que también trabajen, sean jefes de hogar y tengan hijos reconocidos” (2002: 25). Las condiciones del sistema heteronormativo limitan las identidades masculinas al no permitirles escoger otras alternativas (sexuales, maritales, descendencia) y encubren la exigencia de la paternidad como una cuestión que corresponde “al orden natural preestablecido, en el sentido que ser padre es participar de la naturaleza” (Olavarría 2000: 13).

En la construcción de identidades masculinas que realizan el tránsito de la juventud a la adultez, Norma Fuller reconoce tres esferas de representaciones de tipo natural, doméstica y pública, que nos dan mayores luces sobre la subordinación y la competencia como prácticas que construyen los principales patrones de la masculinidad. Por un lado, “la

virilidad se representa como natural ya que todo varón nace con órganos sexuales masculinos y posee fuerza. Sin embargo, estas cualidades deben convertirse en sexualidad activa y fortaleza” (2002: 28), también entendidas como vigor y valentía. Aunque el concepto de virilidad supone el desarrollo de cualidades innatas, al considerársele como el lado natural de la hombría por derivarse de una cuestión biológica, en la práctica la virilidad se monitorea constantemente y es dirigida por otras identidades maduras. Y es que, a medida que los jóvenes crecen deben tomar cierta distancia de la virilidad para dejar de ser jóvenes inmaduros y dar paso a la siguiente etapa que corresponde a la ‘hombría’, donde se convierten en ‘verdaderos hombres’ (ibidem).

Por otro lado, la hombría es un estatus con el cual el varón adquiere el título de hombre de bien, que le atribuye características respetables y honorables. En palabras de Fuller, la hombría se define por la responsabilidad frente a la familia y la capacidad de trabajar para sí y para los otros (ídem, 29). Por ende, las cualidades asociadas a la hombría pertenecen a la esfera doméstica, que involucra la familia, el matrimonio y la paternidad, y a la esfera pública que está constituida por el trabajo y la política. Para la autora, convertirse en un hombre maduro y logrado implica ingresar a ciertos espacios e instituciones con las que se establecen nuevas relaciones que reafirman el poder masculino; sin embargo, los hitos transitorios considerados como los más significativos serían, sin duda, el trabajo, la paternidad o el matrimonio.

Acorde al sistema patriarcal, uno de los mandatos más determinantes y exigentes sostiene que los varones se deben al trabajo. En palabras de Olavarría, “trabajar significa ser responsable digno y capaz, atributos que caracterizan a la hombría en su fase adulta plena. El trabajo les da a los varones autonomía y les permite constituir un hogar, ser proveedores, cumplir con su deber hacia la familia, ser jefes de hogar y autoridad en su familia” (2000: 13). La cuestión de la riqueza y el honor, asociadas a la masculinidad, ejerce mucha presión y genera tensiones en los individuos que desarrollan trabajos más precarios o de ingresos considerablemente bajos pues no estarían cumpliendo cabalmente con el deber de acumular bienes y prestigio para transferirlos a sus familias y contribuir al bien común (Fuller 2002: 30).

Asimismo, la paternidad, según Olavarría, le da un nuevo sentido a los mandatos de la masculinidad hegemónica:

Con ella se consagra su relación con su mujer e hijo/s: es el jefe del hogar y tiene la autoridad en el grupo familiar. [...] En tanto padre se vuelve “responsable”, debe asumir a su familia, hacerse cargo de ella y protegerla. Debe actuar racionalmente, tiene que orientar sus comportamientos con una lógica -siguiendo [a] Weber- propia de la racionalidad económica: “sacar adelante” [a] su familia requiere de ello y así lo esperaría su familia. No se puede dejar llevar por la emocionalidad, ser débil o temeroso ni demostrarlo ante su mujer e hijos/as. Debe trabajar para proveer a su núcleo y salir a la calle, más allá de los límites de la casa (2000: 14)

Además, la masculinidad dominante incluye elementos de heroísmo, valentía, coraje u otras características que correspondan a lo que David Gilmore propone, desde un enfoque antropológico, como las tres ‘P’: protección, provisión y potencia (física, sexual o reproductiva) (Carabí y Armengol 2008: 10).

El matrimonio suscita otro tipo de relaciones que establecen una oposición evidente entre lo público y lo privado, y también una división sexual del trabajo. En este punto, Olavarría también precisa que:

En este modelo de la relación de pareja se espera que la esposa obedezca al varón. Ella es responsable de la vida dentro del hogar y de la reproducción, debe cuidar el espacio del hogar y la crianza de los hijos. Su marido la debe proteger. Ella es emocional, expresa sus sentimientos con su pareja e hijos/as, les da afecto y apoya. [...] Al hombre le corresponde constituir una familia, estructurada a partir de relaciones claras de autoridad y afecto con la mujer y los hijos, con dominio en el espacio público que le permitan proveerla [su ámbito de acción está en la calle] y guiarla. La mujer, por su parte, debe complementar y colaborar con el marido/padre (2000: 14).

Evidentemente, en este contexto, los varones reciben mayores estímulos para buscar el poder y ejercerlo sobre las mujeres, u otros hombres de menor jerarquía, mientras que a las mujeres se le confiere al ámbito doméstico, que reafirma su condición de subordinación en términos de dependencia, debilidad y pasividad.

Como la masculinidad hegemónica también busca regular las relaciones genéricas, la dinámica de poder establece relaciones diferentes con los sujetos femeninos y masculinos. En este punto, Fuller destaca que “mientras la relación con lo femenino se define en términos de complementariedad, oposición y dominio, el contrapunto con los otros varones se define en términos de complicidad, reconocimiento y competencia” (2002: 25). En ese sentido, los ritos transitorios cobran vital importancia porque demuestran que los varones lograron superar las pruebas del proceso de ‘hacerse hombres’, planteado por

el patrón hegemónico como un recurso para enaltecer el concepto de ‘ser hombre’, como algo que se debe luchar, lograr, conquistar y merecer (Olavarría 2000: 12). Sin duda, la construcción de identidades femeninas no atraviesa las tensiones y preocupaciones de los varones porque las mujeres no manifiestan dudas e inseguridades sobre su feminidad, ni requieren aprobaciones externas. En cambio, en el caso de los varones, la separación u oposición de lo femenino reafirma su inclusión o pertenencia a la categoría masculina (Bourdieu 1993 en Fuller 2002: 25).

En vista que la masculinidad no se puede definir por sí misma sino como el distanciamiento de la feminidad, Michael Kimmel enfatiza que el concepto se convierte en un término frágil y vacío. En palabras del autor, “la masculinidad se define más por lo que uno no es que por lo que se es. En ese sentido, independientemente de las variaciones de raza, clase, etnia, edad u orientación sexual, ser hombre significa no ser como las mujeres (1997: 52). De hecho, está tan ligada a la sexualidad que las situaciones de fracaso exponen a un hombre a ser estereotipado, marginado y tratado como inferior, lo cual se traduce como un sujeto afeminado. Fuller también destaca la feminización como un recurso potente, que además de simbolizar la pérdida de masculinidad, obliga a los varones a comportarse dentro de los patrones establecidos. “En este sentido, lo femenino actúa como frontera simbólica de lo masculino, como lo abyecto que presiona pero, sobre todo, permite visualizar sus fronteras, reconocer sus rasgos y adquirir, por esta vía, consistencia y fijeza” (2002: 26).

En su investigación sobre la constitución de identidades masculinas en aulas escolares, Daniel del Castillo observa cómo, a una edad temprana, los niños replican los patrones hegemónicos al establecer jerarquías notorias y practicar la exclusión de las identidades más frágiles:

[...] se vuelve algo muy importante para los hombres tener un claro sentido de las diferencias de género, de lo que es masculino y lo que es femenino, y mantener muy rígidos estos límites. Los niños y los hombres niegan las identificaciones femeninas dentro de ellos mismos y aquellos sentimientos que ellos experimentan como femeninos: sentimientos de dependencia, necesidad de relación, emociones en general (Chodorow 1989 en Del Castillo 2001: 255).

De hecho, el impulso de repudio de lo femenino alcanza tal extremo que los hombres califican y juzgan la masculinidad de otros hombres, indiferentes al juicio crítico femenino. “Las mujeres tienen, en la mente de los hombres, un lugar tan bajo en la escala

social [...], que resulta inútil que tú te definas a ti mismo, en los términos de una mujer [...] Lo que los hombres necesitan es la aprobación de otros hombres” (David Mamet en Kimmel 1997: 55).

Según Michael Kimmel, “si la masculinidad es una aprobación homosocial, su emoción más destacada es el miedo” (ibidem). Con esta afirmación, el autor haría referencia a que existe un temor latente en los sujetos masculinos ante la posibilidad de que la fragilidad de la masculinidad quede al descubierto como un fraude. Así, por ejemplo, los hombres gay se convierten en una amenaza para los patrones hegemónicos porque pondrían en evidencia que la cuestión natural de la virilidad, la rigidez de la norma y las fronteras establecidas son todos conceptos vacíos e irreales. Sobre este punto, Kimmel precisa que “la homofobia es el miedo a que otros hombres nos desenmascaren, nos castren, nos revelen a nosotros mismos y al mundo que no alcanzamos los estándares, que no somos verdaderos hombres” (ídem, 57). En ese sentido, el miedo de verse como un afeminado domina las definiciones culturales de virilidad y estigmatiza los significados de la feminidad.

En un sistema hegemónico que se sostiene en la dominación de hombres heterosexuales y la subordinación de hombres homosexuales, Robert Connel también señala que “esto es mucho más que una estigmatización cultural de la homosexualidad o de la identidad gay. Los hombres gay están subordinados a los hombres heterosexuales por un conjunto de prácticas cuasi materiales” (1997: 40). Como recurso para defender sus privilegios y el poder que les confiere el sistema hegemónico, los sujetos masculinos recurren a la exclusión política y cultural, abuso cultural, violencia legal, violencia callejera, discriminación económica u otras prácticas de la misma índole para ubicar a las masculinidades homosexuales en lo más bajo de la jerarquía de género.

En este contexto, para Kimmel, la violencia se impone como el indicador más evidente de la virilidad y reafirma la autoridad de un tipo de ‘policía de género’ que amenaza constantemente con desenmascarar a los sujetos afeminados (1997: 57- 58). De hecho, el rechazo hacia la feminidad llega a tal extremo que, aun cuando hombres y muchachos heterosexuales muestran rasgos, personalidades o conductas que generan una confusión simbólica (que hace que se les vincule con la feminidad), se convierten igualmente en víctimas expulsadas del círculo de legitimidad. Por ende, los hombres necesitan estar

alertas y preparados para defender su fachada varonil ante las miradas vigilantes de otros hombres que los señalen como sujetos vulnerables.

Evidentemente, el temor a ser percibido como homosexual presiona a los hombres a tomar conductas y actitudes exageradamente masculinas para demostrar lo improbable. Kimmel destaca que “una de ellas, precisamente, consiste en rebajar a las mujeres y hombres gay, quienes resultan víctimas débiles a quienes pueden desacreditar con facilidad, lo cual les asegura pequeñas victorias con las que proclaman su virilidad (ídem, 59). Naturalmente, por estas condiciones, la homofobia se relaciona con el sexismo, al igual que el racismo y el clasismo, en cuanto la subordinación y sumisión de los individuos más vulnerables reafirma el poder y confianza de los más empoderados. Kimmel los describe como ‘el otro’ contra los cuales los hombres heterosexuales proyectan sus identidades (íbidem). Bajo esta afirmación, entendemos el término proyección como “la operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso 'objetos', que no se reconoce o que se rechaza en sí mismo” (Laplanche y Portalis 1993 en Del Castillo 2001: 257)

Sobre esta situación, Michael Kimmel advierte que “la definición de masculinidad ha sido construida para prevenir que otros la logren” (1997: 60), como una forma de acentuar la frontera que los distancia del patrón hegemónico. Efectivamente, como ya lo adelantamos en los párrafos superiores, la constitución de las identidades masculinas trae consigo sentimientos de confusión y aflicción en la lucha por procurar cumplir con el patrón hegemónico, cuyos mandatos se alejan de sus propias vivencias. En palabras de Olavarría, “las presiones a [las] que son sometidos los varones para lograr al menos algunas de esas características, de acuerdo con numerosos testimonios, son vivenciadas como fuentes de incomodidad, frustración y dolor, dificultando el diálogo entre varones para no mostrar lo distantes que están de esos requerimientos” (2000: 13). La vergüenza de admitir que no se ajustan a las demandas hegemónicas los confiere un silencio que pareciera aprobar las prácticas y actitudes que se asumen en la cultura hacia las mujeres y minorías sexuales.

Aunque la masculinidad se construye como un discurso imponente y poderoso, el uso de la violencia como recurso del sistema de dominación deja entrever que la aparente legitimidad del sistema hegemónico se basa en imperfecciones y contradicciones. Según Connel, una jerarquía completamente legítima tendría menos necesidad de intimidar y

tampoco apelaría al terror como un medio de establecer fronteras y hacer exclusiones (1997: 45). Sobre esta afirmación, diversos autores sugieren que la masculinidad, al igual que el género, goza de sus propias inconsistencias internas y situaciones de crisis en sus relaciones de poder.

El proceso al que está sometido el varón desde la infancia, lo condiciona a competir usando el guion de acumulación de masculinidad (Fuller 2002: 31) los cuales implican que tendrían que ser sexualmente activos, capaces de competir con otros varones, y contribuir al sustento familiar. Sin embargo, lo que Norma Fuller sugiere sobre este punto es que “las contradicciones existentes en la identidad masculina se deben al hecho de que la virilidad y la hombría (ejes doméstico y público) se basan en principios éticos diferentes, a menudo, opuestos” (ibidem). Esta situación también se replica dentro de la propia hombría, donde las exigencias del trabajo y la política resultan opuestas a las expectativas domésticas. Para citar un ejemplo, recurrimos a la esfera doméstica que, según el patrón hegemónico, justifica la lucha y el deseo por salir adelante pero que al mismo tiempo advierte que el hombre debe tener cuidado con dicho contacto para no correr el riesgo de ser feminizado. La autora también destaca la oposición entre el espacio doméstico, considerado femenino, y los espacios masculinos, asociados a la calle y el público ya que mientras el primero acentúa rasgos de complementariedad y reciprocidad, el discurso masculino enfatiza la prioridad masculina y hostilidad hacia lo femenino (2002: 32)

Para Daniel Del Castillo, "la cultura occidental mediterránea donde estamos insertos no nos prepara demasiado para la ambigüedad, para lo múltiple, para el caótico fluir de fuerzas y energías en el mundo, y en nosotros mismos" (2001: 259). Y en ese sentido, cada varón afronta su propia lucha al deliberar que aspecto debe privilegiar porque satisfacer algunas demandas implica descuidar el cumplimiento de otras. “Es decir, el padre dedicado y amoroso tendrá que establecer un equilibrio entre su necesidad de circular entre sus pares, invertir largas horas de su vida en el trabajo y su deseo de tonificar su virilidad a través de conquistas amorosas” (Fuller 2002: 32).

Cuando hacemos referencia a la crisis de la masculinidad, los investigadores no sólo consideran que los mecanismos de la configuración y la reproducción de la masculinidad necesitan ser cuestionados y transformados, sino que también destacan un quiebre o

transformación según las exigencias de la modernización. Tanto para Fuller como para Olavarría, las tendencias de crisis de las relaciones de género se resumen en las relaciones de poder, en las relaciones de producción y en la diversificación sexual (Fuller 2002: 19-20; Olavarría 2000: 12). Dentro de ellas, destacan las demandas del feminismo y las presiones del movimiento de mujeres, la incursión de las mujeres en el ámbito económico e industrial y el proceso de aceptación y reconocimiento de los hombres homosexuales y las demandas del movimiento gay, respectivamente. Todas y cada una de estas situaciones estarían abriendo la posibilidad a la configuración de relaciones sociales más equitativas que desplacen las relaciones asimétricas que reproduce el patrón hegemónico.

2.2.3. IDENTIDADES TRANSGÉNERO

Al desarrollar el tema de masculinidades en el acápite anterior, logramos abordar brevemente algunos aspectos de otras identidades que no se ajustan al patrón heteronormativo; no obstante, se mantuvo el punto de vista predominante de los opresores y las repercusiones en sus propias masculinidades. Incluso utilizamos los términos 'homosexualidad' y 'gay' indistintamente, a partir de los enunciados de los autores, por su oposición inmediata a lo masculino. Sin embargo, en esta sección abordaremos dicha relación desde la perspectiva de las minorías oprimidas e incluiremos aspectos relevantes de la constitución de las identidades no-binarias.

Basándonos en los planteamientos previos, entendemos el género como un entramado de relaciones entre mujeres y hombres que gira en torno a nociones de poder y, por ende, de desigualdad. Asimismo, identificamos la homofobia como un principio organizador de lo masculino, que suscita relaciones conflictivas entre hombres heterosexuales y homosexuales (Kimmel en Carabí y Armengol 2008: 16). Sin embargo, tal cual lo propone Judith Butler, "el género tiene una forma de desplazarse más allá del binario naturalizado" (2004: 70), por lo cual no podemos abordar la diversidad sexual en categorías restrictivas que se construyen como opuestos inmediatos y excluyentes tales como la heterosexualidad y la homosexualidad, o lo gay y lo lésbico.

Y es que ante la dificultad de disponer de sólo dos dimensiones excluyentes para el reconocimiento de identidades "siempre estaré 'alargándome' o 'achicándome' para reconocirme en el modelo" (González 2004: 161). En cambio, al abordar la diversidad en torno a lo 'transgénero', entendido como el término que apela a todas y cada una de

las identidades no binarias, se consideran dimensiones importantes de la constitución de identidades como la orientación sexual, la identidad de género y la expresión de género.

Naturalmente, antes de plantear reflexiones sobre lo transgénero, resulta importante abordar la identidad como un concepto cultural y como una frontera entre la práctica social y las subjetividades. Para Gloria Careaga, “la identidad está constituida por un sinfín de dimensiones referentes a nuestros grupos sociales de procedencia y de referencia; así como de características específicas que nos diferencian y nos igualan a otros” (2004: 171). En ese sentido, la identidad funciona como una herramienta de distinción social porque nos iguala a ciertos pares (y genera una noción de pertenencia) pero también establece las fronteras que nos diferencian de otros. Por otro lado, desde la individualidad, la identidad nos hace cuestionar y reflexionar sobre nuestra pertenencia pero también nos la da.

Uno de los criterios más comunes para establecer la distinción social se construye a partir de la cuestión sexual¹⁰, visto como una forma de encontrar iguales, sexualmente hablando. “Para algunos, saber quiénes somos implica a la sexualidad, en virtud del peso que ésta tiene en la sociedad y a que, al poseer una definición diferente a la hegemónica a partir de la sexualidad, tiene un sinnúmero de implicaciones, principalmente cuando se es consciente de ellas y se reconocen las consecuencias debido a la discriminación” (ídem, 172). Dado que determinados rasgos sobre la sexualidad pueden construir un sentido de identidad que facilite la auto denominación y la integración de los sujetos que se asumen diversos, se le puede abordar en términos de ‘identidad sexual’. Otros autores como Cocchela y Machuca proponen el término ‘orientación sexual’, bajo el cual proponen otras variedades de atracción como la afectiva y romántica, que no se limitan conceptualmente al deseo y el erotismo (2014: 8). Asimismo, según Careaga, “es frecuente que la orientación sexual disidente genere confusión en las personas viviendo en sociedades donde se niega la sexualidad, o la existencia de diferentes orientaciones” (2004: 174), de las cuales se pueden considerar como ejemplos la homosexualidad, la bisexualidad, la pansexualidad, etc.

¹⁰ Entendemos ‘sexo’ como “sistema biopolítico de diferenciación y desigualdad basado en la presencia de determinados cromosomas, niveles hormonales, órganos reproductivos, órganos genitales externos y características sexuales secundarias. Suele organizarse de acuerdo al binario masculino-femenino bajo el sistema médico-legal oficial, pero puede organizarse de muchas otras maneras” (Cocchela y Machuca 2014: 8)

Dado que las ideas de ‘ser heterosexual’ se han incorporado en la sociedad con tanta facilidad, hablar de identidades sexuales disidentes convertía (históricamente) a estos grupos culturales en simples minorías sexuales. En cambio, cuando las identidades se plantean en términos de autopercepción y auto identificación de cada individuo respecto a su propio género se construyen identidades de género que aluden al ‘como soy’ de gays, lesbianas, queer u otros, lo cual implica un modo de ser en el campo social. Para autores como Herrero Brasas, el ‘ser gay o lesbiana’ genera una percepción particular del mundo, como un prisma a través del cual se ve la realidad, el cual determina ciertos aspectos de su sensibilidad y de su modo de percibir algunas relaciones interpersonales (de interés romántico y sexual), pero que de ningún modo lo define ideológica o moralmente (2000:19). “Se convierte entonces en un ser diferente, donde la diferencia sexual, con la carga social que conlleva, se convierte en el más importante eje definitorio de su identidad, aún y cuando no se exprese públicamente” (Careaga 2004: 179).

Según diversos autores, la identidad, en el sentido de *yo*, del sí mismo, aborda simultáneamente dimensiones públicas y privadas en cuyas fronteras se gestan motivaciones particulares. Mientras que el espacio público se convierte en el marco de las relaciones de poder, donde se gestan los *habitus*¹¹ y las representaciones sociales, donde se configuran, manifiestan y reproducen las identidades sexuales; el espacio de lo privado abarca el territorio donde se conforman (y deconstruyen) las subjetividades, como un dato más en la personalidad de un sujeto (Careaga 2004: 171; Herrero Brasas 2000: 19; Mendoza 2004: 193). Precisamente, ahí donde convergen las dimensiones de ‘identificarse a sí-para otros’ e ‘identificarse a sí mismo’ surge la necesidad de validar la existencia en una comunidad y de sentirse aceptado por otros, ya que “cuando los individuos que comparten un mismo estigma se encuentran los unos con los otros, se marcan recíprocamente sus *habitus*, mismo que los hace sentirse unidos [...]” (González 2001: 109). De ahí que, el sentido de pertenencia, la búsqueda y el encuentro de sujetos semejantes entre sí, suscite la reconstrucción de significados sociales entre ellos y motive el empoderamiento colectivo con el fin de la reivindicación de sus identidades.

¹¹ Entendido como un sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un generador de estrategias, pudiendo estar objetivamente conforme a los intereses de sus autores sin haber sido concebido expresamente para este fin (Bourdieu 1988 en González 2001: 109)

En efecto, históricamente, la definición y constitución de una identidad colectiva, entendida como el ‘quienes somos’ de estas minorías oprimidas, dio lugar a campos de fuerza y de resistencia que se transformaron en frentes de lucha contra los patrones heteronormativos establecidos por la hegemonía.

Los homosexuales hasta antes de los años cincuenta únicamente contaban con una “identidad virtual” formada por estigmas. Por esta razón, en los años sesenta los homosexuales se autodenominaron como *gays*¹², lo que sirvió no sólo para construirse un proyecto político, sino también para romper con una serie de taxonomías peyorativas que les habían sido imputadas. Con estas acciones reivindicativas, los gays dejaron ver un espacio social construido por ellos mismos y, a su vez, una identidad (González 2001: 108).

La segunda mitad del siglo XX no sólo engendró movimientos sociales que dispersaron corrientes de liberación a favor de las minorías sociales, también reveló que las sociedades aparentemente homogéneas y bien estructuradas gestaban asimetrías notorias y sentimientos de desigualdad en los individuos que las conformaban. Así, en este nuevo contexto de exigencias y reivindicaciones “el gay tuvo como propósito inicial el reconocimiento de los otros, resultando ser una minoría social más que buscó un trato igual al de ellos [heterosexuales]” (ídem, 104-105).

Por consecuencia, los años sesenta y setenta se convirtieron en años fundamentales para la fundación de su identidad y la participación política de colectivos como un intento por homogeneizar los discursos excluyentes de instituciones sociales como las científicas, religiosas y políticas. Naturalmente, ante la ausencia de un concepto de identidad y colectividad, la heterosexualidad legitimaba su autoridad y reforzaba el estigma hacia lo diverso con calificativos denigrantes como anormales, amorales, pecadores e incluso delincuentes. Por lo tanto, además de asumir una identidad de género, los colectivos de gays y lesbianas asumieron una identidad de proyecto, y “basándose en los materiales culturales de que disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y, al hacerlo, buscan la transformación de la estructura social” (íbidem).

Si nos remitimos a un contexto más actual, a pesar del avance logrado durante décadas de activismo político y social, aún se manifiesta un rechazo explícito hacia las identidades

¹² La apropiación del término ‘gay’ resultó un acierto para la lucha política de la comunidad LGTBI en vista que el término ‘homosexual’ fue impuesto con fines médicos para designar lo que se consideraba por aquella época como una enfermedad. Para mayores referencias consultar “Una historia natural de la sexualidad” de Francis M. Mondimore.

LGTBIQ, las cuales enfrentan en su cotidianidad una variedad de riesgos procedentes de su entorno social, laboral, familiar, amical, etc. Sin embargo, también es importante resaltar que más allá de las tácticas de segregación y opresión que otros perpetúan sobre las identidades diversas, también existen inestabilidades a un nivel más personal, que interfieren con el auto reconocimiento de lo diverso. Francis M. Mondimore destaca una variedad de ‘estigmatización internalizada’ que afecta la identidad de los individuos a modo de sensación de vergüenza por ser identificado como gay o lesbiana (1998: 205).

No cabe duda que en tal caso, el silencio y la invisibilidad contribuyen a mantener vigente el estatus heteronormativo, que se legitima constantemente con la negación de identidades ajenas al patrón legitimador. En este punto, Juan Herrero Brasas propone el término ‘presunción heterosexual’ como “la convicción subyacente al discurso institucional (ya sea de los medios de comunicación, la escuela, la religión, el arte, la literatura o cualquier otro) de que el receptor de todo discurso es heterosexual” (2000: 20). Para el autor, este sería considerado el peor modo de opresión dado que implicaría renunciar a la autoaceptación de una identidad diversa para asumir una falsa que se ajuste a los estándares binarios. Asimismo, otras actitudes como la persistencia de la invisibilidad y la generalización de identidades promueven ideas falsas sobre las minorías LGTBIQ, al punto de considerarlas numéricamente irrelevantes o un grupo estereotipado carente de relevancia social.

No obstante, la notoria visibilidad social de lo diverso en las sociedades modernas habría logrado revertir esta situación de manera conveniente, calmando la sensación de aislamiento y segregación (en particular en las identidades más jóvenes y vulnerables). “En las grandes ciudades de todo el mundo, donde antes la 'cultura' homosexual se limitaba al bar gay, actualmente pueden encontrarse comunidades enteras de personas gays y lesbianas procedentes de todo tipo de contextos culturales” (Mondimore 1998: 206). Efectivamente, en su libro de auto investigación *Global gay, cómo la revolución gay está cambiando al mundo*, Frédéric Martel nos ilustra una creciente actitud inclusiva y confraternal hacia la comunidad LGTBIQ, incluso en países como China, Cuba o Irán, donde los sujetos que se reconocen como diversos generan sus propios espacios y dinámicas de encuentro en los que se construye una sensación de colectividad. A partir del análisis de cambios en los modos de vida, la redefinición del matrimonio, la

emancipación de las mujeres y los homosexuales o el impacto decisivo de la tecnología¹³, Martel descubre que los derechos de los gays a nivel internacional se están convirtiendo progresivamente en una cuestión de derechos humanos, y a la vez precisa que “ayer era difícil ser abiertamente homosexual; hoy es difícil ser abiertamente homófobo” (2014: 24).

Para Mondimore, “a medida que las personas incorporan la identidad de su orientación sexual a su propia imagen global, toman conciencia de la incongruencia que hay entre las actitudes positivas sobre la homosexualidad que ellas desarrollan y las actitudes a menudo críticas y despectivas de la sociedad” (1998: 207). De esta manera, revelar la identidad (que popularmente ha sido relacionado con ‘salir del clóset’) parecería ser una estrategia ideal para reafirmar la noción colectiva de las identidades y así, hacerle frente a la heteronormatividad. En ese sentido, para Careaga, “las nuevas identidades, sexual y de género, son una unidad política necesaria para combatir las relaciones de poder que inhiben la autonomía, las posibilidades de elegir la expresión del yo y el logro de la solidaridad humana” (2004: 185).

En la medida que la diversidad sexual fue predominantemente abordada en términos de lo gay y lo lésbico por el protagonismo que adquirieron los gays y lesbianas durante las décadas de la revolución sexual, los límites para la definición de identidades sexuales y de género resultaban muy rígidos; afortunadamente estos experimentaron cambios a través del tiempo, acorde a las transformaciones sociales y culturales de la época (Careaga 2004: 171). Ambos términos respondían al opuesto inmediato del patrón heteronormativo y parecían no admitir en sus categorías a las nuevas identidades que empezaban a reconocerse en pequeños grupos minoritarios, en comparación con la amplia visibilidad que por entonces ya tenían los gays y las lesbianas. Frente a esta inquietud y necesidad de abordar todas las identidades del espectro de la diversidad, se introdujo la definición de lo *queer*, “utilizado para abarcar una diversidad de disidencias sexo-genéricas que prefieren no ser específicamente delimitadas” (Cocchela y Machuca 2014: 9). Dado que resulta un concepto útil para abordar las identidades sexuales y de género, “el sustantivo *queer* es invertido en su significación, es despojado de su carácter despectivo y se destaca

¹³ Principalmente Internet y las redes sociales, que derriban las fronteras geográficas y de conocimiento mediante la accesibilidad a la información.

la condición de lo extraño, lo inesperado, lo anormal como una condición positiva” (Halperin 2000; Butler 2002 y Sullivan 2003 en Castro 2005: 68).

Evidentemente, el ámbito académico también implementó estos nuevos conceptos identitarios y los estudios gay-lésbicos pasaron a denominarse estudios *queer*, “con el fin de abrir un espacio para la reflexión sobre las amplias manifestaciones de la sexualidad” (Careaga 2004: 16). Los cambios en los paradigmas respondían a una nueva idea de lo que deberían abordar los estudios queer: “fundamentalmente la inclusión de cuestiones relativas al transexualismo, bisexualismo y conductas transgénero” (Herrero Brasas 2000: 15). Por consecuencia, el surgimiento de nuevas identidades se imponía como un claro indicador de que “las más antiguas han vivido un proceso de subdivisión a medida que gustos especializados, necesidades y aptitudes específicas se convierten en la base donde proliferan otras identidades sexuales” (Careaga 2004: 16).

Asimismo, en su propuesta sobre la teoría queer contemporánea, Judith Butler destaca dos aspectos fundamentales: “El primero separa la sexualidad del género, de forma que tener un género no implica que se realice una cierta práctica sexual. [...] El segundo aspecto se relaciona con el primero y sostiene que no puede reducirse el género a la heterosexualidad jerárquica” (2004: 85). Efectivamente, en su dimensión social, las identidades no tienen un carácter rígido, se superponen e interactúan de manera cambiante a través del tiempo, incluso se redefinen bajo el impacto de transformaciones coyunturales. Por ende, “asumir la diversidad sexual implica la revisión de las categorías que sobre la sexualidad hemos construido y reconocer su insuficiencia. Más aún, reconocer que éstas no son inamovibles, ni definitivas, sino que están en constante movimiento y que se traslapan aún sin darnos cuenta” (Careaga 2004: 18).

En ese sentido, resulta importante incorporar dos aspectos destacables en la reelaboración de los conceptos actuales sobre las identidades y la diversidad sexual. Por un lado, se incorpora el concepto de expresión de género como “la forma en que cada unx expresa su género y lo hace visible al resto. A veces estas expresiones van de acuerdo con lo que se espera socialmente según la identidad de género y el sexo de la persona. A veces no” (No tengo miedo 2015). En ese sentido, la expresión de género se convierte en una dimensión tan importante como la identidad sexual y la de género, y puede estar interrelacionada con las demás u operar de manera independiente. En cualquiera de los

casos, cada una de las combinaciones singulares que obtendríamos al interrelacionar las dimensiones de identidad, arrojaría “diversidad de identidades y prácticas que coexisten al interior de la diversidad sexual” (Hernández 2004: 29). Es más, al incorporar a la cuestión de género e identidad otras categorías como la clase social, etnia y edad, que operan de forma similar en la diversidad de expresiones y la diversidad sociocultural, se magnifica el espectro de diversidades sexuales en pequeñas subdivisiones como por ejemplo los gays jóvenes, las lesbianas obreras, los bisexuales judíos, los travestis heterosexuales, homosexuales mestizos, etc.

Por otro lado, tal cual ocurrió por la década de los 80 con la implementación del término queer, el concepto de identidad de género incorporó dos categorías importantes que se construían por oposición: lo cisgénero y lo transgénero. Según la definición que plantean Cocchela y Machuca, “una persona cisgénero es aquella cuya identidad de género corresponde a lo que se esperará según el sexo asignado al nacer” (2014: 9), por lo tanto su autopercepción encaja con las expectativas de la heteronormatividad. Una persona que no es cisgénero es transgénero debido a que “trasgrede los límites socialmente construidos alrededor del sexo impuesto al nacer y demanda ser reconocida como parte del género con el que se identifica, que es otro” (ibidem). El concepto en sí mismo alude a una transición o al tránsito en la constitución de las identidades disidentes que se liberan de los patrones heteronormativos e incluye a personas travestis, transgénero y transexuales sin distinción.

Porfirio Hernández también destaca la implementación del concepto como una actitud inclusiva del propio colectivo y señala cómo en un principio el evento que se consideraba ‘Marcha del orgullo homosexual’ (en México) se convirtió en la ‘Marcha del orgullo gay’ y posteriormente en la ‘Marcha del orgullo lésbico, gay, bisexual y transgenérico’ (2004: 28). Por lo tanto, lejos de generalizar o invisibilizar la diversidad sexual, el concepto de ‘transgénero’ funciona socialmente para reafirmar el sentido de colectividad al interior de la comunidad LGTBIQ y promover la visibilidad como una estrategia importante para afrontar la estigmatización y la exclusión de la vida política y social.

En relación al ámbito académico, Miquel Missé y Gerard Coll-Planas también proponen el uso del término ‘trans’ para apelar a la amplitud de la diversidad sexual dado que el término les permite abordar las diversas identidades como las transexuales, transgénero y travestis sin tener que entrar en detalles específicos sobre las divisiones internas de las

categorías. Además, los autores reafirman que ‘trans’ “hace referencia a toda aquella persona que vive un género distinto al que le ha sido asignado al nacer en base a su sexo, independientemente de si ha modificado su cuerpo o de si ha recibido un diagnóstico de trastorno de la identidad de género” (2010: 45).

Asimismo, en su publicación *El fenómeno trans* (2009), Marta Lamas propone lo trans como “un prefijo derivado del latín que significa 'del otro lado'; se usa para decir más allá, sobre o a través y para marcar la transformación o el paso a una situación contraria” (Lamas 2009: 3). Sin embargo, por una cuestión de practicidad académica, la autora opta por emplear el término transgénero a modo de concepto ‘paraguas’, “bajo el cual caben toda las personas marginadas u oprimidas debido a su diferencia con o rechazo de las normas tradicionales de género: transexuales, reinas drag, lesbianas, hermafroditas, travestis, mujeres masculinas, hombres femeninos, maricones, marimachas y cualquier ser humano que se sienta interpelado y acuda al llamado de movilización para luchar por la justicia económica, social y política” (Leslie Feinberg 1996 en Lamas 2009: 4-5).

2.3. REPRESENTACIONES SOCIALES EN EL CINE

El cine, como producto cultural, no se convirtió en la excepción en cuanto a la reproducción de patrones de género de la organización social. De hecho, para Laura Mulvey, “el cine de Hollywood, siempre ha estado restringido por una puesta en escena formal que refleja el concepto de cine propio de la ideología dominante”, y en ese sentido, “su magia [...] surge, no exclusivamente pero sí en un importante aspecto, de su hábil manipulación del placer visual en orden a producir satisfacción” (2001: 366). En efecto, para la autora, la producción cinematográfica se sostiene en una serie de convenciones que repercuten en los imaginarios, el reconocimiento (o reconocimiento erróneo), la identificación, o, en otras palabras, las subjetividades de los espectadores que se ven representados en la pantalla grande.

Adiel Martínez (2012) sostiene una postura similar a la de Mulvey en relación a la construcción de identidades masculinas y femeninas; sin embargo, su aporte trasciende la producción cinematográfica y hace referencia a la comunicación masiva como institución social influyente en la internalización de las normas de género. “Consideramos que los mensajes de los medios [discursos de la prensa, radio, cine y televisión] son instrumentos que buscan perpetuar la condición privilegiada de ciertos grupos e instituciones. En

consecuencia, su función es la de ser medio para el mantenimiento de poder y la opresión. En ellos se construye y reproduce la desigualdad sociocultural que crea un abismo en las relaciones entre los géneros” (Martínez 2012: 127). De esta forma se genera una fragmentación de la imagen de hombres y mujeres, que reafirma la idea de la diferencia natural (que planteábamos en la sección de género) y por ende, asigna roles diferentes que privilegian a los sujetos masculinos y menosprecian a los femeninos.

En los siguientes párrafos abordaremos dos aspectos fundamentales de las representaciones sociales en el cine, que nos permitirán realizar un análisis adecuado de las muestras cinematográficas de esta investigación. Por un lado, desarrollaremos el tema de representaciones masculinas, con énfasis en el héroe que conduce el despliegue de la trama, para explorar la mirada dominante de la industria cinematográfica y el catálogo de tipos heroicos que se ha construido en la variedad de géneros comúnmente asociados con la masculinidad. Por otro lado, abordaremos las representaciones transgénero, con énfasis en las representaciones gay u homosexuales, para explorar como interactúan los conceptos tradicionales de masculinidad bajo la mirada dominante y hegemónica que atribuye determinadas características al catálogo de sus representaciones.

2.3.1. PERSONAJES MASCULINOS: HÉROES HETEROSEXUALES

En un contexto en el que rige la asimetría social, la mirada dominante masculina determina a su conveniencia las representaciones sobre las figuras masculinas y las femeninas. Así, mientras la presencia femenina resulta relevante por lo que inspira en el héroe o por conspirar en contra de él, interrumpiendo el flujo del relato, “[...] la escisión entre espectáculo y narración propicia el papel del hombre como parte activa que despliega la trama, que hace que las cosas sucedan. El hombre no sólo controla la fantasía de la película, sino que surge además como el representante del poder en un sentido nuevo: como portador de la mirada del espectador [...]” (Mulvey 2001: 371). Cuando un espectador se identifica con un protagonista masculino no sólo proyecta su mirada sobre un semejante a él, en cuestión de poder y acción, sino que también produce una sensación satisfactoria de omnipotencia, según la autora. Por ello, Kenneth MacKinnon afirma que “masculinity was created in classic Hollywood to keep male superior” (2003: 58).

Dada su condición privilegiada, “el protagonista masculino es libre para gobernar la escena, una escena de ilusión espacial en la que es él quien articula la mirada y crea la

acción” (Mulvey 2001: 372), siempre y cuando se ajuste a un patrón o tipo masculino, al cual los actores se encargan de darle un rostro personal. Para Adiel Martínez, este tipo de mensajes que surgen del discurso del cine (y otros medios) se construyen bajo códigos lingüísticos que se basan en estereotipos de género. El autor define el estereotipo como “una construcción simbólica que sirve para dar legitimación a la realidad social [...] al mismo tiempo se vuelve un elemento de integración social pues permite a los sujetos saberse parte de una cultura” (2012: 128), lo cual, como vimos en la sección anterior, resulta fundamental para la construcción de identidades masculinas y femeninas.

Bajo este criterio podríamos afirmar que el cine construyó estereotipos de masculinidad que sirvieron de guías o patrones de comportamiento para todos los hombres. "A lo largo de un camino programado, se ha ido dibujando la figura del héroe épico en esa mitología popular de la pantalla y han ido cambiando los perfiles del audaz y solitario protagonista de las gestas filmicas" (Carlos García en Bou y Pérez 2000: 9). En efecto, el héroe clásico deja entrever un patrón bastante definido cuyos rasgos suelen estar asociados, en líneas generales, con el esfuerzo, la valentía y el coraje, tal como lo define el patrón hegemónico de masculinidad. No obstante, cabe resaltar que cada género despliega estereotipos con rasgos particulares y específicos, que a pesar de sus ligeras diferencias conservan el poder de lo simbólico masculino.

Si nos remitimos a los héroes clásicos de los inicios del arte cinematográfico, que reuniesen las características previamente mencionadas, logramos identificar algunos estereotipos masculinos como por ejemplo el acrobático aventurero, el atleta deportivo, el luchador musculoso, el explorador de la selva o el conquistador del lejano oeste; todos ellos dispuestos a enfrentar aventuras inéditas en sus relatos, entre las cuales se deslizaba la posibilidad de una trama romántica. Sin embargo, para los autores Núria Bou y Xavier Pérez, “este catálogo de tipos heroicos queda muy bien situado en una perspectiva temporal, pues el cine de Hollywood, como productor de mitos para el consumo popular, necesita renovar sus productos en consonancia con los tiempos” (2000: 10). Y en efecto, cuando se gastaban los estereotipos de la pantalla grande surgía la necesidad de reinventar nuevos patrones de masculinidad, que se ajustaran al contexto y la realidad sociocultural para que así las nuevas formas de representación continúen sirviendo a los intereses de la hegemonía.

Al abordar los relatos de aventura podemos notar una variedad de tramas argumentales que remiten a los clásicos antiguos hasta los más modernos relatos de ciencia ficción, por lo cual el psicoanalista norteamericano Joseph Campbell propuso una teoría que pudiese definir en términos generales la constitución del héroe. Para el autor, el héroe carece de una figura estable durante el relato dado que se sostiene en una construcción constante de su rol heroico; por ello introduce la teoría del *monomito*, la cual se resume en que “el héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (Campbell 1993 en Bou y Pérez 2000: 81). Precisamente, en términos narrativos, la evolución del héroe en cualquier relato se acopla exitosamente a la estructura tradicional de tres actos: una partida, una iniciación y un retorno.

Para Núria Bou y Xavier Pérez, los héroes clásicos de características atléticas y acrobáticas aportaban un modelo primitivo de rasgos ingenuos, divertidos, desenvueltos y lúdicos, incluso llegaban a ser vistos negativamente como fanfarrones (ídem, 83). Sin ir muy lejos, personajes como Han Solo de *La guerra de las galaxias* (1977) e Indiana Jones de *En busca del arca perdida* (1981) representaban modelos heroicos inspirados en la ficción de los años 30, que ostentaban sus habilidades acrobáticas. No obstante, proyectaban una personalidad inmadura y adolescente que se logró redimir con un nuevo esquema de heroicidad que involucraba los rituales de iniciación como un proceso de adentramiento en la configuración de la identidad. Incluso, a través de este nuevo patrón, el héroe debía afrontar su lucha contra fuerzas benéficas y malignas, haciendo alusión a sus propias luchas internas (ídem, 81).

Sobre este patrón de modelo heroico, el cual dirige la vocación dramática del personaje hacia el aprendizaje y la formación del carácter, cabe la posibilidad de implementar un modelo paterno filial, que hace alusión a la transmisión de conocimiento en un entorno familiar.

Este imperativo iniciador constituirá una convención dramática tan poderosa como, en otros tiempos, lo fuera el *boy meets girl* [argumentalmente resulta más eficiente que la trama romántica]. [...] este protagonismo de la iniciación promueve un esquema argumental recurrente: el héroe adulto que se acompaña de un adolescente (o incluso de un niño), estimulando un cúmulo de historias ejemplares sobre la formación de una nueva masculinidad guerrera, donde la acción sólo

es metáfora de los interiores desafíos que el aspirante héroe ha de asumir para acabar venciendo las fuerzas trivializantes de su naturaleza todavía infantil (Bou y Pérez 2000: 90-92).

Este modelo de trama no sólo convertía las historias épicas en aprendizajes formativos, sino que también exponía complejas relaciones entre la aventura y el hogar familiar que aludían directamente al patrón de masculinidad hegemónica.

Si bien era posible utilizar aleatoriamente las convenciones del cine clásico (trama romántica) o el cine neoclásico (trama paterno-filial), alrededor de los años 80 se popularizó la versión del héroe que ostentaba fuerza física y poder, lo cual fue configurando progresivamente el género de acción. Para Kenneth MacKinnon, la masculinidad se trasladó a espacios de contexto urbano o futurista, donde los personajes se valían de efectos especiales y *gadgets* tecnológicos para realizar hazañas acrobáticas en medio de escenas de destrucción, como fue el caso de *Rambo* [1982], *Duro de matar* [1988] o las franquicias de *Batman* (2003: 38). En efecto, para hacer gala de su capacidad de adecuarse a un universo complejo de múltiples pruebas físicas, el héroe se veía obligado a equiparse de infinidad de armas y herramientas que le permitan lidiar con la corrupción o el crimen, a la vez que debía restringir sus emociones y miedos para demostrar resistencia al mal.

Muchos autores coinciden al afirmar que el cine de acción de los años 80 generó un quiebre con respecto a la trama paterno filial de la década anterior y, más bien, dirigió la atención al aspecto corporal del héroe, como símbolo de la masculinidad. La tecnología y la revolución sexual habrían vuelto vulnerable la masculinidad tradicional durante los años 80, por ello, los héroes musculosos redescubren una nostalgia de épocas pasadas donde los hombres defendían a los más débiles y eran celebrados por sus conquistas (físicas, sexuales u otras victorias) (Mencimer 2001: 16 en Alonso 2013: 27). Este patrón de masculinidad se aleja del estereotipo de galán romántico y conquistador y hace mayor énfasis en la exhibición del cuerpo masculino notoriamente prominente, como indicio de fortaleza y potencia física. Además, “el héroe de todas estas películas sigue representando la masculinidad hegemónica tradicional: blanco, heterosexual y muy fuerte” (ibidem).

Junto al aspecto físico, otros rasgos complementarios se suman al perfil del héroe para construir una imagen hipermasculinizada que logró extenderse hasta la década de los 90. “La hipermasculinidad es un concepto basado en el género sobre lo que significa ser

hombre, de una forma exacerbada y exagerada” (Vokey et al. 2013 562-563 en Alonso 2013: 29). Basándose en la teoría, el autor reconoce cuatro características de la hipermasculinidad en la performance del héroe de acción, las cuales abordan aspectos como el trato hacia las mujeres, la violencia, el peligro y la represión de emociones.

En primer lugar, el héroe hipermasculinizado tiene actitudes insensibles y parcas hacia el sexo y las mujeres. Por un lado, “las relaciones sexuales se equiparan con el dominio sexual de las mujeres” (ibidem) por lo tanto la empatía o el placer de las mismas no tienen importancia alguna, el acto sexual es el origen del poder masculino. De igual manera, para MacKinnon “bonding with females sometimes seem to have value only from the perspective of approval from other males held dear” (2003: 38), como medio para reafirmar su virilidad exacerbada y su potencial sexual. Sin embargo, el contacto con la feminidad ponía en riesgo el control de emociones o el distanciamiento paterno-filial, a modo de familia u hogar, que rige el patrón del héroe.

Un segundo rasgo destacable consiste en considerar la violencia como algo varonil, “derivado de la creencia que la agresión (verbal y/o física) es una forma aceptable para el varón de expresar su poder y dominación sobre otros” (Alonso 2013: 29). Sobre este aspecto, MacKinnon afirma que “in this sense, and in several others too, masculinity involves an element of paranoia and violence against enemies without, but also within (such internal enemies as ‘softness’ and diversion from a single-minded mission)” (2003: 40). Y en efecto, en muchas ocasiones, el triunfo final del héroe distrae la atención del sufrimiento y dolor constante que demanda su objetivo de lucha, casi de manera masoquista. A cambio, el héroe visualiza motivaciones varoniles y asume el peligro como algo excitante. Por ello, un tercer aspecto de la hipermasculinidad consiste en “sobrevivir situaciones peligrosas porque permite hacer alarde de dominio y poder sobre el entorno” (Alonso 2013: 29).

Finalmente, la dureza refleja el autocontrol de las emociones y bajo riesgo de considerársele femenino, el héroe sólo puede manifestar la ira. Así lo reafirman Núria Bou y Xavier Pérez al enunciar que los corazones de los héroes masculinos del cine de Hollywood están hechos de “vísceras condenadas a ser silenciosas en asuntos sentimentales, se valen del olvido –o su simulación- como única arma para vencer tantas emociones retenidas” (2000: 123). En definitiva, el héroe no muestra interés por detenerse

a reflexionar sobre su mundo interior, continúa con su lucha y la convierte en la excusa ideal para la invulnerabilidad emotiva. En vista que los héroes también desarrollaron la tendencia de reprimir otros rasgos como la intuición, inspiración y verbalización, los autores apelan un concepto sugerido por Carl Jung, “el ánimo silenciada”. “Anima, según Carl Jung, refiere a un patrón emocional que contiene los impulsos del hombre más normalmente relegados como las disposiciones de ánimo, ansiedades, miedos, depresiones o estados compulsivos sentimentales” (ídem, 125).

Todos estos elementos reflejan “a man’s desire to appear powerful and to be dominant in interactions with men, women and the environment” (Mosher and Tomkins 1988 en Alonso 2013: 29). En ese sentido, si el héroe contaba con un compañero de acción debía mostrar rudeza y una distancia prudencial con respecto a sus sentimientos para no generar una tergiversación de la amistad masculina. Por ello, MacKinnon afirma que “the world of heroes is often homosocial, involving close contact with and dependence of men alone. The perceived risk of homoeroticism is, however, vigorously resisted through insistence on heterosexual romance or marriage-or, more bluntly, by overt homophobia” (2003: 38). Sin embargo, con el pasar de los años (y el desgaste del patrón) la violencia de los años 80, como tema dominante, se agota y da lugar a un héroe más sensible que retoma el vínculo familiar, a través de un sufrimiento visible.

Las primeras manifestaciones de la evolución del estereotipo de héroe ochentero surgieron a inicios de los 90, cuando actores como Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone y Clint Eastwood se convierten en los nuevos héroes del momento; “if these stars seemed to embody superheroes, the characters whom they played were usually not supermen” (íbidem). De repente, los relatos mostraban a hombres ordinarios con problemas ordinarios, que se afrontaban de maneras extraordinarias y aunque arrastraban consigo algunos rasgos de la hipermasculinidad, performaban otro tipo de masculinidad: el del héroe fuerte y esbelto pero de musculatura moderada, que goza de ingenio y proyecta rudeza.

Mientras los rasgos de violencia se minimizaban en el nuevo patrón de masculinidad, surgió la oportunidad de reinsertar al héroe en la sensibilidad y la paternidad, para reanudar el contacto con el mundo interior del personaje. Por un lado, se manifestó un contacto de la masculinidad con la inocencia de la juventud, con el redescubrimiento de

la niñez, en un contexto complejo y difícil de entender que aflora la vulnerabilidad del héroe, tal cual acontece en *Forrest Gump* (MacKinnon 2003: 56). Por otro lado, surgió un héroe más sensible que se relaciona con su familia y reafirma el valor de su compromiso con ella al utilizar su poder para defenderla de toda amenaza. Para Kenneth MacKinnon, el contraste con la década anterior resulta evidente dado que “in choosing the path of duty and being so single-mindedly devoted to it, though, these men inadvertently denied themselves family, so that they seem in the next decade lonely and pained. In that sense, by doing their jobs too well, without a thought for themselves, they have been self-destructive” (ídem, 57).

Mientras los géneros de aventura y acción mantienen estándares rígidos que generan tensiones en torno al tema de masculinidad, el género de la comedia tiene una aproximación distinta, que provee mayor licencia a la sensibilidad del héroe protagónico. En efecto, “los hombres del clasicismo cinematográfico, o bien podrán exteriorizar su alma desde la justificación humorística, [...] o directamente se trasladarán a otra dimensión más irreal y libre a través del canto o del baile [para explicar sus asuntos amorosos o compartir en voz alta sus sentimientos]” (Bou y Pérez 2000: 128). Aunque los autores contemplan una variante de la comicidad en los aparentes trastornos de personalidad o identidad, reservaremos este punto para la sección subsiguiente en vista que este aspecto ha sido comúnmente asociado con la representación de personajes gay.

En cuanto a la vulnerabilidad, los autores coinciden al afirmar que en el marco de la comicidad es más permisible mostrar la sentimentalidad del protagonista masculino. “El paradigma de esta forma excepcional de fusionar masculinidad con sentimiento a través del humor se encuentra en la figura de Charles Chaplin, siempre habilísimo a la hora de hacer coexistir comedia y melodrama” (ídem, 127). La presencia de personajes con rasgos notoriamente masculinos, como si se tratasen de personajes de acción, contrastan con los héroes que demuestran tener dificultades para asumir el patrón hegemónico. “If he is depicted as self-controlled, stoical, imperturbable, it is almost certainly in order to satirize the traditional notion of masculinity” (MacKinnon 2003: 47).

En ese sentido, la paternidad se convierte en un tema recurrente debido a las complicaciones que presenta el héroe al asumirla. “The particular kind of fatherhood that is approved in such movies as *Back to the future* [1985] is a version where fathers behave

in a way that is remarkably similar to the behaviour of their sons. The fundamental requirement of approved fatherhood is that the father is physically present and in that particular but limited sense, supportive” (ibidem). Así, para fines de la comicidad, resulta fundamental vaciar los significados de una paternidad responsable y observar al héroe atravesar dificultades generalmente asociadas al contexto de la maternidad, acorde al patrón hegemónico.

A diferencia de la vulnerabilidad que plantea la comedia, las películas bélicas y los *westerns* constituyen espacios de rigidez y tensión similares a los del género de acción. De hecho, para algunos autores como Cristina Alonso Villa, la influencia de la Segunda Guerra Mundial valió de instrumento para enaltecer las proezas de los soldados en el frente de lucha y generar un nuevo arquetipo de héroe que sería conocido como el soldado de las *war movies* (2003: 26). A diferencia de las películas de acción, los relatos cinematográficos que abordaban el tema bélico no hacían gran énfasis en la trama romántica o el rescate de personajes femeninos dado que el contexto de guerra se construye como un espacio exclusivamente masculino. Así, lo afirman Núria Bou y Xavier Pérez al considerar que “[...] la guerra es el marco de una épica masculina y diurna, contrarrestada por la creación sentimentalizante de un microclima de emotividad que, en ausencia de mujeres a las que, como diría Jung, cargar las funciones del anima, rige melodramáticamente las relaciones entre los soldados” (2000: 136).

Si bien la ausencia de mujeres en el relato elevaba las condiciones del sacrificio y fortaleza masculina en un contexto de violencia y caos, también generó la expresión de emociones en los personajes masculinos que defendían el frente de guerra. En ese sentido, los autores indican que “la tarea del soldado, como la de los pescadores, pilotos u otros profesionales de la aventura [hombres de acción], estimula una dramaturgia coral centrada en equipos esencialmente masculinos. Sea en tiempos de paz o tiempos de guerra, todos estos filmes acostumbran a negar el elemento femenino para acabar potenciando las parcelas más sentimentales de la masculinidad” (ídem, 137). En efecto, la pérdida del lazo femenino obligó forzosamente a los personajes masculinos a asumir la extroversión sentimental que comúnmente se delegaba a la feminidad, y a pesar de la exposición de vulnerabilidad, lograron enaltecer sus proezas de combate.

También resulta importante destacar que los héroes de guerra exponían sus emociones bajo principios que justificaran dicha vulnerabilidad y que facilitaran coherencia a al patrón establecido. “Hollywood, en la situación límite que el filme propone, permite la extroversión sentimental de los hombres, pero la admite tan sólo en el umbral mismo de la desesperación, la locura y la muerte. [...] bastará la reunión de un grupo de soldados desplazados a un lugar avanzado, desprovisto de ataduras con el resto del ejército, para proporcionar al grupo masculino la plataforma idónea para la activación de una marea emocional desesperada” (ídem, 142). De esta forma, los espacios de guerra y conquista se convierten en escenarios autónomos del resto del mundo, donde pareciera que la rigidez de la masculinidad se pone al descubierto con las emociones espontáneas de los soldados; sin embargo, procuran justificar constantemente que dichas conductas responden a las experiencias netamente militares.

El esquema del héroe del western responde a una lógica distinta al soldado de guerra a pesar de los elementos de violencia y poder que se incluyen en el relato. “The western may be the supreme genre for the depiction of traditional, laconic, dominating masculinity. It combines the themes of the cowboy and his relationship with the frontier, of male potency and -till the later movies of John Wayne and Clint Eastwood - youth, of skill at gunplay” (MacKinnon 2003: 41). Sin duda, el héroe del western goza de ingenio y habilidad para desempeñar su rol protector y enfrentar a duelo a sus enemigos; sin embargo, asume una soledad inminente que no identificamos en otro patrón heroico. “[...] El western nos descubre una alternativa estática al heroísmo acrobático [...] opone la ritualidad del duelo de pistoleros inmóviles, el uno frente al otro, a lado y lado de una calle, en un paroxismo de la inmovilidad del que sólo los sacará un tiro lacónico, que decidirá de quién es la victoria” (Bou y Pérez 2000: 163).

Sin duda, uno de los peores conflictos que afronta el héroe del western es la imposibilidad de consolidar un romance que perdure y trascienda el final del relato. “Para él no hay posibilidad de asentamiento terrenal ni muerte gloriosa y joven en el fragor de la batalla [...], sino cumplimiento de un destino metafísico: integrarse en el paisaje hasta desaparecer silenciosamente, destinado a cabalgar eternamente su melancolía” (ídem, 161). En efecto, el personaje podrá desempeñar su rol de héroe y afirmar su masculinidad al proveer protección a mujeres e incluso a hombres más débiles que carecen de habilidades para el enfrentamiento o la manipulación de armas. Pero el temor a la

domesticación, a través del contacto femenino, podría resultar una causante significativa de la huida al romance, el cual generalmente concluye, en otros relatos, con la consolidación del matrimonio y el final feliz (MacKinnon 2003: 41).

"La imagen de la desaparición final del jinete, al final de tantos filmes [...] supone un arquetipo visual de sumisión al destino errático: una sumisión que no hace otra cosa que aumentar, mediante la estoica figura del jinete, digna de un samurai, los caminos de interiorización sentimental que esta abnegación comporta" (Bou y Pérez 2000: 162). En ese sentido, el héroe del western se caracteriza por respetar el rumbo de su destino y asumir la suerte final que le corresponde, no sin antes poner en evidencia el conflicto interno emocional que se rehúsa a discutir debido a los patrones que rigen la masculinidad. Precisamente, "in times when men feel that masculinity has been diminished and that there are question marks over their value to the social organization, they can enjoy in fantasy a return to social conditions where strong, independent masculinity had unquestionable relevance" (MacKinnon 2003: 42). En efecto, el género del western evoca una nostalgia pasada y sugiere que la sociedad ha ablandado sus principios y se ha vuelto compasiva hacia el crimen, por lo cual debe recurrir a la violencia a modo de protección de la civilización.

2.3.2. PERSONAJES TRANSGÉNERO, GAYS U HOMOSEXUALES

Acorde a la sección anterior, el cine replica una variedad de estereotipos de héroe masculino heterosexual que ostentan rasgos como la valentía, el dominio y el poder, los cuales finalmente le permiten alcanzar su objetivo en el relato. Para Adiel Martínez, este tipo de mensajes de los medios, que se mantienen vigentes en el tiempo, condenan simultáneamente otras expresiones de masculinidad como afeminadas o carentes de hombría (2012: 128). A esta afirmación, María Concepción Gimeno añade que dichos prejuicios "son aceptados como verdades universales por una gran mayoría de individuos incapaces de poner en tela de juicio los argumentos con los que se ha construido una versión casi demoniaca de la homosexualidad" (2013: 21). Así, finalmente, resultan escasos los personajes, las situaciones o los temas en los cuales los medios resalten una masculinidad emergente y diferente al patrón hegemónico.

Si nos remitimos nuevamente al concepto que planteaba Adiel Martínez en la sección anterior, destacamos que un estereotipo no es del todo falso dado que su elaboración está

hecha a partir de elementos que se pueden localizar en la realidad; sin embargo, ninguna representación es capaz de integrar la realidad en su totalidad y en su defecto atraviesa un proceso de selección. “Lo que ocurre es que dicha selección se hace de manera sesgada. Es decir, que en su producción y transmisión hay una intencionalidad en tanto entendamos el estereotipo como forma simbólica. La intención es dar una visión parcial de la realidad que sirva para el control y la dominación por parte de los grupos de poder en el sistema social” (Martínez 2012: 128). Naturalmente, la industria del cine recogió dichos referentes contruidos en torno a las masculinidades no hegemónicas con una mirada negativa, despectiva e incluso discriminatoria, ya que no corresponden a las comúnmente aceptadas por el poder establecido.

Según Alberto Mira, “cuando se habla de homosexualidad, se ha de recurrir a esquemas conceptuales que nacen de un impulso inevitablemente homófobo (los de la medicina, la moral, la religión, con lo cual el discurso crítico acaba por reforzar esa homofobia)” (2006: 9). Gimeno coincide con Mira al afirmar que:

Se quiere hacer ver al espectador que la discriminación ante la homosexualidad obedece a causas irracionales, a ideologías radicales que tergiversan la realidad para configurar y extender entre la sociedad otra muy diferente que les sirve para mantener el status quo y las relaciones de poder con las que mantienen sus privilegios. A lo largo de varios siglos, se ha construido un modelo de gay y de lesbiana perversos, con ello se genera miedo y rechazo por parte de la sociedad hacia el colectivo homosexual. Algunas ideologías, que son además las que controlan el poder público, convierten la diferencia en peligro y esto les sirve para legitimar sus actuaciones discriminatorias y lesivas (2013: 24).

Bajo dichas circunstancias, los estereotipos motivan la construcción de personajes que están condenados al rechazo y la discriminación por su comportamiento, personalidad, actitudes, estilo de vida u otro rasgo que deslice la posibilidad de que un personaje sea gay u homosexual.

En este punto resulta importa destacar que los estereotipos de personajes gay se transformaron y evolucionaron con el pasar de las décadas de la industria cinematográfica, en un proceso bastante similar al de los arquetipos de héroes heterosexuales. Para autores como Alberto Mira, las ideas y los estereotipos sobre la homosexualidad circulan en una cultura centrada en ‘*paradigmas específicos*’.

Un paradigma es un conjunto de imágenes o motivos que etiquetan al homosexual y tratan de insertarlo en ideologías morales, políticas y culturales. Las narrativas cinematográficas funcionan como actualizaciones de paradigmas específicos, aunque no pueda determinarse una relación automática entre la actuación social de los paradigmas y su materialización cinematográfica a través de estereotipos. El paradigma moralista se correspondía con el estereotipo del malvado, el paradigma patológico con el estereotipo del enfermo, el paradigma de la inversión se relaciona con el estereotipo del afeminado y el paradigma de la normalidad y la tolerancia, aparentemente con ningún estereotipo (Mira 2008 en Peña 2014: 31).

Bajo este criterio, diversos investigadores orientaron su atención a los contextos culturales y los paradigmas que repercutían en la construcción de arquetipos de gays y homosexuales. “La preocupación principal fue investigar cómo la homosexualidad surge y cambia a través de los vaivenes del entorno coyuntural que dan vida a cada uno de los personajes cinematográficos, ya sea en su comportamiento individual o grupal, aunque estos últimos sean considerados como minoritarios” (Mercader 2006: 249).

Aunque Parker Tyler (1972) y Richard Dyer (1977) fueron los pioneros en el estudio de la inclusión de hombres homosexuales, otros autores como Vito Russo (1981), Hadleigh Boze (1996), Alberto Mira (2008), Joel del Río (2005), Ricardo Rodríguez (2004), Bernard Schulz (2010), Lawrence M. La Fountain-Stokes (2008), David Foster (2004), José Peña y Claritza Peña (2011) también se sumaron a los estudios de gays en la cinematografía americana, española y latinoamericana, respectivamente. Con sus estudios, no sólo hallaron características definitorias de diversos estereotipos de personajes gays, sino que reafirmaron la importancia del contexto histórico, territorial y cultural para la construcción de los mismos. Y es que “el cine (...) refleja lo que sucede en la realidad, actúa como un espejo donde el espectador ve lo que acontece en un momento determinado, sirve para que comprobemos la forma que la sociedad, ya sea en su conjunto o una parte importante de la misma, tiene de interpretar los hechos, conductas, creencias y/o sentimientos en un espacio y tiempo determinados” (Gimeno: 2013: 22).

Si bien, “un rasgo determinante en la identificación de una película de temática homosexual es la aparición de personajes protagónicos homosexuales, independientemente de la autoría o del público a quien va dirigida” (Peña 2014: 23), algunos autores difieren con la costumbre de clasificar este tipo de películas en el ‘género gay’ (cual si se tratase de otro género como el drama, la acción, el suspenso, etc.). Precisamente, sobre este punto, Alberto Mira considera que mientras más central sea el

personaje, la obra se puede definir como lésbica o gay; sin embargo, ello no reafirma propiamente la existencia del género del cine gay, sino más bien se trata de una experiencia gay del cine, y una lectura heterosexual de las películas (ídem). Y en efecto, existe un amplio grupo de películas en las cuales la situación gay u homosexual se deja entrever como una subtrama o como un elemento complementario del relato, pero no adquiere mayor relevancia en las actitudes, vivencias y reacciones de los personajes que lideran el rumbo de la historia.

Si nos remontamos a las primeras apariciones esporádicas de personajes aparentemente gays lograremos notar que la comedia se impone como un género recurrente para la representación de conductas consideradas poco masculinas. Para Yolanda Mercader, “dentro de los primeros 70 años del cine mexicano los personajes homosexuales no tuvieron papeles protagónicos, su inclusión se inicia a partir de los años setenta” (2006: 251). Ciertamente esta variedad de personajes no poseía una identidad o carácter complejo en el relato, simplemente se les representaba como individuos amanerados y afectuosos, que se implementaban como un soporte cómico. Jay Presson Allen también indica que dichos personajes nunca fueron identificados como homosexuales pues se trataría de una convención totalmente aceptada, bajo la cual se los percibía como homosexuales sólo subliminalmente (*El celuloide oculto*, 1995). Nadie hace referencia directa a la homosexualidad, ni en privado ni en público, simplemente disfrutaban de la comicidad de la caricatura colorida y extravagante que en ciertas ocasiones cae en la ridiculez absoluta (Mercader 2006: 266).

Diversos autores coinciden al denominar a este primer estereotipo de homosexual como ‘el mariquita’, dado que su performance hacía que los demás hombres se sintieran más varoniles, y en su defecto, en el caso de las mujeres, más femeninas al no ocupar el espacio de la ridiculez (*El celuloide oculto*, 1995). Investigadores como Kenneth MacKinnon sugirieron que dicha conducta se ajustaba al gran problema de la masculinidad, al insistir con la enfatización de la heterosexualidad y su rechazo incisivo hacia la feminidad. “Today, it seems as if the once separate categories of women and homosexual men have collapsed into one another. Perhaps because movies no longer dare to depict women as nurturing and domesticated, they do the next best thing, as it were, and make gay men nurturing and domesticated” (2003: 57). Evidentemente, el estereotipo del gay cómico replicaba el ejercicio de subordinación, característico del poder hegemónico, a través de

la comparación del varón homosexual con la mujer. Para José Peña, “se trata de acomodar todas las categorías de subordinación femenina al varón homosexual, otorgándole un rango de inferioridad en cuanto al liderazgo y el poder físico y la virilidad” (2014: 44). En el habla popular, este estereotipo también opera bajo otros términos despectivos como marica, maricón, trolo, etc.

El estereotipo de homosexual afeminado se construye en base a elementos que destaquen su inversión y logren identificarlo como una caricatura femenina, justificada en el contexto de la comedia. Algunos de estos rasgos suelen ser la manera de hablar o de caminar, sus movimientos amanerados, sus modales educados, su delicadeza o su vestimenta excéntrica; por lo general, lo identifican como una mujer chismosa y metiche, y en caso no se muestre como un afeminado, el personaje deja entrever una sensibilidad muy femenina (Mercader 2006: 255; Peña 2014: 45). Dado que la participación del mariquita respondía a fines risibles, y no románticos (los cuales podrían impresionar a la audiencia), Hollywood permitió que el estereotipo se mantenga vigente y lo conservó durante largo tiempo como un personaje que parecía no tener sexualidad (*El celuloide oculto*, 1995).

Sobre este aspecto, José Peña indica que “los hombres afeminados corresponden al estereotipo más comúnmente representado en el cine desde sus inicios” (Peña 2014: 32); sin embargo, cabe destacar que la vigencia del estereotipo se basa en la transformación y evolución del homosexual afeminado en representaciones que se caracterizaron por ser más sutiles, o en su defecto, más extravagantes.

La emotividad masculina en Hollywood [...] parece condenada al *ghetto* de la ridiculización flagrante: desde los tiempos del *slapstick* –con casos tan significativos en su ambigüedad sexual como Laurel y Hardy–, hasta la edad de oro de aquel paraíso del travestismo que fue la comedia [...], todo tipo de estrategias paródicas sirvieron como excusa admisible para hacer emerger eventuales chispas de debilidad sentimental en el ámbito riguroso de la masculinidad cinematográfica (Bou y Pérez 2000: 126).

En efecto, las amistades íntimas entre sujetos masculinos levantaban sospechas sobre, al menos, uno de los personajes implicados en la relación. Para Yolanda Mercader, esta forma de representación del homoerotismo fue denominado ‘*buddies movies*’, “donde la amistad entre dos amigos llega a extremos de amor y fidelidad, de embeleso amoroso o

de infinita tristeza, cuando se pierde la relación o hay una separación entre la pareja del mismo sexo” (2006: 251).

No pasó mucho tiempo hasta que el Código Hays¹⁴, vigente desde 1934 a 1968, impuso una serie de normas que regulaban la producción cinematográfica. Entre ellas figura la prohibición de besos apasionados, encuentros lujuriosos, perversión sexual, seducción, violación, prostitución, aborto, trata de personas, desnudez, obscenidad y profanidad (*El celuloide oculto*, 1995). Este nuevo escenario, en palabras de Alberto Mira, reprimía la homosexualidad dado que no puede representarse directamente (2006: 14); sin embargo, diversos realizadores se valieron de astucia para mantener vigente las representaciones de homosexualidad a pesar de las restricciones impuestas. Según Richard Dyer, “la mayoría de las expresiones de homosexualidad en el cine son indirectas. Lo que es interesante de esto, por supuesto, era cómo se expresaba la homosexualidad en la vida. Sólo podíamos expresarnos indirectamente igual que las personas en la pantalla podían expresarse sólo indirectamente. En cierto sentido, los personajes están en el clóset, la película está en el closet y nosotros [gays] estamos en el closet” (*El celuloide oculto*, 1995).

A pesar de los códigos prohibitivos, la producción cinematográfica no eliminó a los homosexuales de la pantalla, sólo los hizo más difíciles de encontrar. Según Paul Rudnick, hubo películas en los años 50 que salieron adelante con una gran cantidad de subtexto gay (*El celuloide oculto*, 1995). Otra salida a las medidas prohibitivas consistía en construir nuevas identidades para el personaje gay, que no se limiten a la forma cómica que adoptó a inicios de la industria. “El hecho de que esté prohibido que aparezcan personajes claramente identificables como homosexuales, por otra parte, no quiere decir que ciertos correlatos de homosexualidad no puedan aparecer en las tramas; el sastre afeminado, el asesino perverso, el *voyeur*, el esteta atildado (rara vez el hombre enamorado, nunca el héroe)” (Mira 2006: 14). Para Yolanda Mercader, “es característico en esta época presentar al homosexual sólo de forma cómica (como el bufón), a través de la ridiculización del hombre que no es hombre como los demás; es obligado a convertirse

¹⁴ El código Hays fue concebido por William H. Hays, miembro del partido republicano y el primer presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de América (MPPDA). Con el apoyo del sacerdote jesuita Daniel A. Lord, y el editor católico Martin Quigley, Hays elaboró una lista de pautas de vigilancia para frenar la controversia de la industria cinematográfica, que fue representada como un escenario de depravación e inmoralidad.

en una persona solitaria, que debe esconder su homosexualidad bajo una apariencia y reacción masculina, asegurando que es muy hombre para evitar rechazo por sus preferencias sexuales, pero al no lograrlo es menospreciado por el resto de la comunidad” (2006: 256).

Según *El Celuloide Oculto*, en la América de los años 50 gobernaba la masculinidad y parecer gay era casi tan malo como serlo (1995), por ende, no resultaba atípico que para la década posterior los homosexuales adquiriesen una identidad de villanos despiadados que mataban a sangre fría. “Los homosexuales malvados son el resultado de considerar la homosexualidad vinculada a la maldad y el castigo. El homosexual es un transgresor, un pecador, un individuo que está en contra de la moral, un marginal que va en contra del orden natural de las cosas. En el cine tendían a aparecer en profesiones y lugares marginales, a menudo como delincuentes o prostitutas” (Peña 2014: 31). En efecto, los personajes gay eran comúnmente asociados con la criminalidad, la agresión o la corrupción, y por ende, están propensos a recibir castigos severos por sus acciones inmorales.

Asimismo, dicha intolerancia y rechazo latente dio lugar a personajes homosexuales que sufrían de desdoblamiento de personalidad o falsas identidades que se asociaban con trastornos mentales y una locura que alcanzaba niveles descomunales de perversión. “Los homosexuales enfermos son consecuencia de la actualización en la narrativa cinematográfica de un paradigma moralista a un paradigma patológico. A principios del siglo XX domina una visión científica de la personalidad y desde el primer tercio del mismo siglo la patología reemplaza a la inversión como característica definitoria de un homosexual” (Mira 2008 en Peña 2014: 32). En dicho contexto, en el cual la homosexualidad aún se clasificaba como enfermedad mental, el cine se encargó de replicar imágenes de homosexuales infelices, desesperados y suicidas, con lo cual magnificaban la tristeza y el odio que los espectadores gays podían sentir hacia sí mismos, como una predicción de que eran incapaces de hallar el amor (*El celuloide oculto*, 1995).

Resulta importante destacar que debido a la variedad de representaciones malignas y desagradables que se les atribuía a los personajes homosexuales, estos no contaban con aceptación social, lo cual comprometía sus desenlaces en el relato. “Ninguna de las películas donde hay personajes homosexuales tiene un final feliz. Las películas que más

éxito han tenido entre el público en general son aquellas donde se muestra la mayor violencia contra los homosexuales, quienes deben ser castigados porque se les considera malos, dañinos o anormales” (Mercader 2006: 267). En su defecto, algunos personajes también fueron consignados a la soledad o la clausura, situaciones que de igual manera podían llevarlos a la muerte, “con el afán de reinstaurar el equilibrio del relato” (Peña 2014: 31).

Con la caducidad del Código Hays, el cine reanudó el desarrollo de temática cómicas, esta vez con personajes gays que gozaban de mayor presencia y relevancia narrativa. Para Yolanda Mercader, se representaba con frecuencia a “la pareja integrada por el macho desenfrenado y su inseparable comparsa maricón o gay, quien es utilizado por el primero para mostrar su masculinidad y, a la vez, será el espejo de la intolerancia social hacia la diversidad sexual” (2006: 252). Bajo este contexto, se popularizó el perfil homosexual de ‘la loca’, histérica, coqueta y sentimental que asumía papeles vulgares, deplorables y esclavizados, bajo el poder que ejercían otros personajes con mayor autoridad y dominio. Para la autora, “jugar con el estereotipo del homosexual [loca] no es más que una forma de denigración a la mujer y/o a los hombres que tienen relaciones con otros hombres, en un mundo visto con los ojos de los varones heterosexuales” (ídem, 268). En efecto, este tipo de representaciones reforzaban el estereotipo de la inversión homosexual, haciendo referencias sexistas a que toda relación gay está compuesta de una parte masculina (y autoritaria) y su contraparte femenina (sumisa y vulnerable).

Según diversos autores, el panorama de los años 80 presentó variaciones notables en las representaciones. Por un lado, los homosexuales dejaron de ser las víctimas de los 70 y pasaron nuevamente a ser villanos agresores cuyos actos respondían a una manifestación patológica de su condición sexual (*El celuloide oculto*, 1995). Por otro lado, la industria cinematográfica reafirmó una postura conservadora con respecto al homoerotismo, lo cual dio lugar al surgimiento del gay clandestino. “Últimamente, los comentarios, especialmente por parte de los comentaristas de derechas, sobre la homosexualidad no se basan en condenarla, sino en tratar de controlar sus representaciones (de nuevo la cuestión del ‘buen gusto’ de marras; la homosexualidad es defendible cuando no se ve)” (Mira 2006: 10). Según Susie Bright hay una diferencia en cómo la audiencia mira a dos hombres y cómo mira a dos mujeres. Hay una comodidad con la desnudez femenina, con la ingenuidad femenina y las relaciones entre mujeres que pueden ser sexys y

completamente aceptables, incluso eróticas; en cambio, al público general le desagradaba la homosexualidad [masculina], reafirma Quentin Crisp, porque no pueden dejar de pensar en lo que los homosexuales hacen entre sí (*El celuloide oculto*, 1995).

Para Alberto Mira “el paradigma de la normalidad y la tolerancia produce personajes gays que se adecuan a la sociedad heteronormativa y aparentemente pasan desapercibidos. Pueden calificarse como homosexuales buenos, justamente porque son homosexuales normalizados (se parecen a los hombres heterosexuales) a quienes se les reconoce que son ciudadanos, pero deben comportarse como todos y generalmente renunciar a aquello que los activistas reclaman” (Mira 2008 en Peña 2014: 32). Esta tendencia a tolerar la homosexualidad mientras no sea descubierta se gestó en los años 70 pero tuvo mayor cabida en la década de los 80, aunque aún estuviese sometida al castigo y la represión de décadas anteriores. Según Gimeno, “cuando se hace evidente [la homosexualidad] la tolerancia desaparece y se transforma en una conducta sancionadora y represiva. Mientras que la invisibilidad protege a las lesbianas de posibles represalias, la persecución a los gays es más cruenta que la de las lesbianas, ellos llegan a sufrir en el film castigos físicos y de pérdida de la libertad” (2013: 33).

Autores como José Peña destacan otros aspectos importantes sobre el perfil del gay clandestino, como por ejemplo, que “el tapado o falso *straight* son aquellos que deben camuflarse en sus actitudes públicas como hombres heterosexuales, sin mencionar a sus parejas del mismo sexo, e incluso en algunos casos, mintiendo acerca de relaciones con novias verdaderas o imaginarias” (2014: 44-45). Además, al apartarse del estereotipo del gay cómico, el gay ‘normalizado’ pudo ser incluido en el espacio público, que le facilitaba mayor espacio de interacción, a comparación de la confrontación ‘homosexual versus sociedad’ (Ruíz 2008 en Peña 2014: 43). Aunque la clandestinidad del personaje está asociada a su incapacidad a ‘salir del clóset’ bajo riesgo de represalias y persecución, algunos relatos introducen una variedad de personaje que, aunque escaso, acepta su propia identidad, dice sin arrepentimiento que es gay y demuestra capacidad para el amor (idem, 35).

No obstante, la década de los 90 presentó cambios notables en términos de tolerancia e inclusión que se ajustaban a los cambios sociales motivados por la comunidad LGTB.

Antes de los años 90 los cineastas veían desde la auto negación e impregnaban las películas con estereotipos del gay caricatura y el gay edípico. Los cineastas de los 90 parecen tener un mayor compromiso político y subvierten los viejos estereotipos por los del gay activista, el gay anarquista o el gay como actitud universal de rechazo a los dogmas de la moral tradicional (ídem, 36-37).

Asimismo, Yolanda Mercader considera que esta nueva ola del cine intentó representar la homosexualidad de una manera menos degradante y lastimosa, mostrando personajes más reales con los cuales los espectadores podían sentirse identificados (2006: 252). Esto, a su vez, conllevó a desdibujar los límites rígidos entre el personaje bueno y malo (como en décadas anteriores), y por otro lado, motivó a las audiencias a cuestionar sus instituciones tradicionales y religiosas. “La cuestión gay se apodera de una nueva forma de resistencia frente a la hegemonía de lo heterosexual. La homosexualidad es algo común y la sexualidad y el amor pueden variar” (Peña 2014: 39).

El estereotipo más popular a inicios de la década fue el del héroe víctima de SIDA, también conocido como el héroe seropositivo. “Bonfil (1994) indica que en los noventa el cine gay es el resultado de 25 años de activismo político, que se radicaliza por la crisis del SIDA y el repunte, a finales de los ochenta, de la homofobia. En las artes, la presencia gay ha conquistado numerosos espacios en Broadway y el cine ha obtenido un incremento en taquilla y premios festivaleros en películas como *Filadelfia* [1993] y *Fresa y chocolate* [1993]” (Peña 2014: 36). Según Alberto Mira, la normalidad es opacada por el activismo LGTB de los personajes, lo que da lugar al estereotipo del homosexual activista cuya aparición destaca en películas como *Stonewall* (1995) y *My name is Harvey Milk* (2008), donde aparecen protagonistas gays activistas junto a otra variedad de perfiles como el del gay normalizado, el atormentado o el feminizado (ídem, 13).

Asimismo, apelando a las afirmaciones de Tom Waugh, Mira describe este punto de inflexión como “el paso complejo entre la homosexualidad como fantasía heterosexista y la homosexualidad como el resultado de experiencias propias [...] a un cine gay en primera persona que vendría ejemplificado por el mundo de Warhol o Fassbinder en un primer momento, seguidos por hitos como *My Own Private Idaho* [1991] o el cine de Almodóvar o Todd Haynes” (2006: 15). Otros autores logran diferenciar las etapas de dicha transición en dos modalidades, la erótica que se restringe al encuentro sexual y la intimidad de los personajes, y la reivindicativa que proyecta una mirada explícita sobre las identidades trans (no se limita a lo gay, también aborda el lesbianismo, la

intersexualidad, la transexualidad, etc.), su naturaleza y sus circunstancias (Pelayo García 2011: 37-50 en Gimeno 2013: 25). Esta última parece tomar buen rumbo hacia los 2000, por lo cual diversos personajes de la industria se cuestionan si Hollywood y el público en general lograrán acoger una película acerca de un héroe gay que vive (*El celuloide oculto*, 1995).

Yolanda Mercader describe el contexto cinematográfico del gay de los 2000 como “un mundo donde se idealiza la figura romántica de la pareja eternamente feliz” (2006: 283), dado que ya se les concede la posibilidad de ejercer el amor, y además, ya no son afeminados ni se visten de mujer, “por el contrario, son totalmente varoniles, pero disfrutan las relaciones sexuales con individuos de su propio sexo” (ídem, 267). En efecto, la desvinculación de la modalidad homoerótica les facilita la incursión en otros ámbitos de la vida en los que se basan sus conflictos personales.

Otra idea reiterativa de la homosexualidad en el cine es que todos, en un determinado momento, pueden sentirse atraídos por alguien de su propio género, de tal forma que cualquier hombre es en potencia homosexual. Esta posición permite observar un cambio en el retrato del gay a través del desarrollo de las sociedades modernas, donde el desprecio a la conducta homosexual cambia a la aceptación total y a la sublimación del amor romántico en parejas del mismo sexo (Mercader 2006: 268).

Aunque las afirmaciones de Mercader nos remiten con optimismo a una sociedad inclusiva hacia las minorías LGTBIQ, Joel del Río (2005) difiere al afirmar que “el boom internacional de la temática gay de los 80 y 90 poco contribuye en Latinoamérica a un reconocimiento que conlleve a la aceptación y comprensión de la diferencia, mucho menos a una postura contundente frente a una sociedad discriminadora y represiva” (Del Río en Peña 2014: 40). Esto se debe principalmente a dos aspectos importantes de nuestra coyuntura social: por un lado, la influencia de los conflictos sociales y culturales en las narrativas cinematográficas, y por otro lado, la presencia dominante de la homofobia, el machismo y la intolerancia promovida por el régimen patriarcal que se replica en las diversas plataformas y medios de comunicación.

Aunque las formas de representación que propuso el cine de Hollywood se fueron replicando progresivamente en la industria latinoamericana, esta se mantenía reacia a asumir los paradigmas reivindicativos que se configuraban en las sociedades de primer mundo. Por ende, “las identidades gay en América Latina constituyen una negociación

entre ‘la red internacional de experiencias gay’ y la articulación de identidades propiamente nacional” (Subero 2014 en St-Georges 2014: 2). Y es que, en la medida que los imaginarios sociales latinoamericanos sobre la diversidad sexual se mantuviesen condicionados a la represión heteronormativa, también lo estarían los filmes ligados a dicha cultura tradicionalista y opresora.

Al hacer una retrospectiva sobre la producción cinematográfica latinoamericana y la representación de identidades transgénero, podemos notar que en los últimos 40 años de la industria emergen estereotipos propios de nuestros tiempos y contextos específicos. El punto de partida de las películas de temática LGTBI en el territorio latinoamericano se remite a 1978, año en el que se filmó la película mexicana *El lugar sin límites* (basada en la novela de José Donoso), bajo la dirección de Arturo Ripstein. Más adelante, otras películas importantes como la mexicana *Doña Herlinda y su hijo* (1985) de Jaime Hermsillo y la brasileña *El beso de la mujer araña* (1986) de Héctor Barbenco también se integrarían al repertorio filmográfico gay (Peña 2014: 40) tras abordar formas de representación que aludían al gay normalizado y al gay ‘maricón’, respectivamente. Asimismo, los relatos de ficción replicaban las actitudes intolerantes de la sociedad latinoamericana de los años 80 y 90, cuya respuesta ante la diversidad consistía en relegarla a la clandestinidad o estigmatizarla públicamente mediante la discriminación.

Según Néstor Polo, serían cuatro los estereotipos más destacables que el cine latinoamericano ha reproducido sobre los personajes gay: el del hombre afeminado, el del gay hipermasculino, el del gay pervertido y el gay trágico (Polo 2013: 87-88). Al igual que en Hollywood, el estereotipo del hombre afeminado o maricón respondía a una lógica de inversión, donde lo no-masculino se entiende como femenino, por ende, ser gay implicaba ser afeminado o querer ser mujer. Esta táctica que reincorpora la jerarquía de lo masculino/femenino, se enfocaría en una cuestión de expresión de género mas no en el aspecto de la identidad sexual o de género (Subero 2014 en St-Georges 2014: 3). Por consecuencia, se podía tener relaciones homosexuales en lo privado o en la clandestinidad sin ser identificado como ‘maricón’, pero no era posible asumir públicamente la homosexualidad sin ser considerado un afeminado.

Por otro lado, los personajes gay hipermasculinizados replican las actitudes y personalidades de los héroes heterosexuales hipermasculinizados de los 80: demuestran

vigor, valentía, virilidad y se construyen en torno a la imagen del ‘macho’ varonil. “Este nuevo estereotipo rompe a su vez con otro imaginario ampliamente difundido en América Latina sobre las relaciones homosexuales: el binomio entre activo y pasivo. La generalidad heterosexual asume que las parejas gay siguen los patrones de hombre (activo) y mujer (pasivo)” (Polo 2013: 87). Algunas películas que reproducen estas formas de representación son la argentina *Plata quemada* (2000) y la brasileña *Do começo ao fim* (2009), las cuales generan una imagen más diversa de las relaciones de género y poder que se gestan al interior de las relaciones gay.

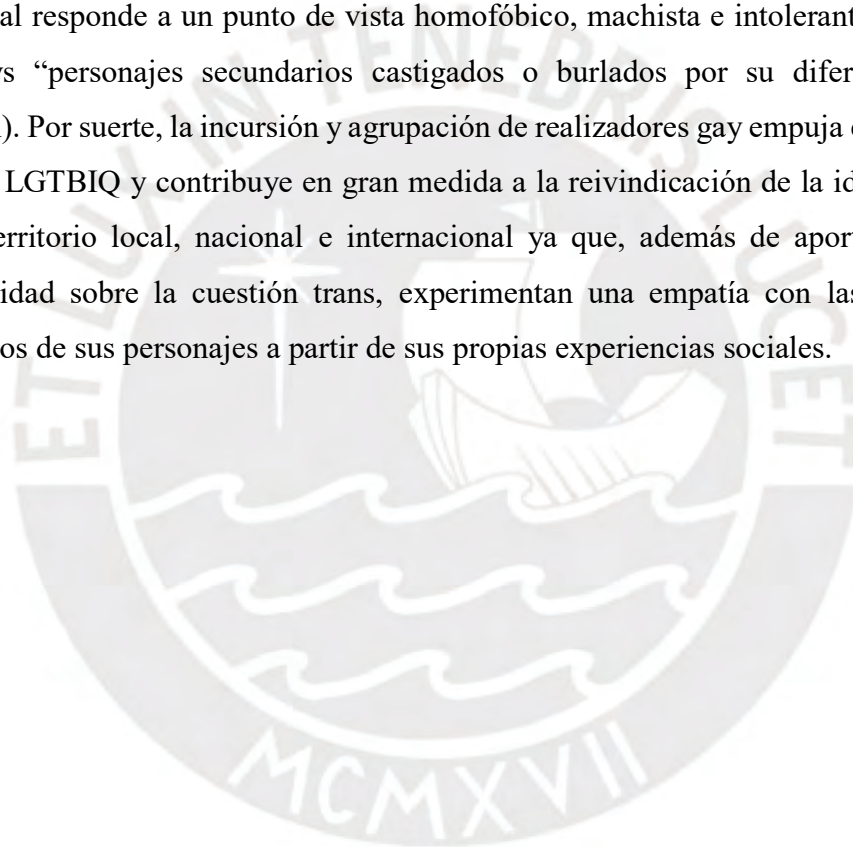
A partir de películas como *Fresa y Chocolate* (1993) y *La virgen de los sicarios* (2000) también logramos explorar las situaciones de gays y homosexuales procedentes de clases sociales más bajas, en espacios propensos a la delincuencia y la criminalidad, de los cuales proviene el estereotipo del gay pervertido. Dado que los personajes de los relatos están vinculados con la prostitución, drogas o la posesión ilícita de armas, el cine latino adopta un patrón similar al de Hollywood en los cincuenta y replica el imaginario del gay como un depredador perverso del catolicismo (ídem, 88). No obstante, esta variedad de relatos incorpora representaciones destacables que se configuran a partir categorías como la etnia y la clase social, tan importantes como la cuestión del género.

Finalmente, el gay trágico se construye como el personaje sometido a desenlaces desafortunados en los que no cabe la oportunidad de éxito. “Las narrativas trágicas se reproducen de distintas maneras, puede ser con el ataque al sujeto por su condición como en *El lugar sin límites*, por motivos aparentemente desligados como en *La virgen de los sicarios* o la simple separación como *Y tu mamá también* [2001]” (íbidem). De hecho, muchos relatos dan indicios notorios en su narrativa sobre el inminente final que sufrirán los personajes en diversos ámbitos de sus vidas como el sentimental, familiar, amical, laboral, etc. De tal modo, la travesía del gay trágico se elabora como un estado permanente de culpa y arrepentimiento por su condición de género, en el cual convergen tensiones y conflictos propios de una sociedad hostil e intolerante.

No obstante, resulta importante destacar que en la última década de ficción latinoamericana se han desarrollado nuevas formas de representación sobre las identidades gay, lo cual se debe en gran medida a los intereses narrativos y creativos de sus realizadores. Para Alberto Mira, “nadie puede representar la homosexualidad, siempre

la interpretamos” (2006: 19); por lo cual, la subjetividad del realizador marcará la diferencia de un producto cinematográfico, en cuanto a su posición hegemónica o no hegemónica. “La óptica de la homosexualidad desarrollada en el cine está determinada por el género de quien realiza la película, es decir, la posición del director con relación a la homosexualidad; tenemos así que las mujeres cineastas ofrecen una visión centrada en la vida cotidiana y las relaciones sociales, donde hay una total aceptación a los gays” (Mercader 2006: 268).

En efecto, no nos sorprende que Mercader sostenga, al igual que Mulvey, que la mirada patriarcal responde a un punto de vista homofóbico, machista e intolerante que hace de los gays “personajes secundarios castigados o burlados por su diferencia sexual” (ibidem). Por suerte, la incursión y agrupación de realizadores gay empuja el movimiento de cine LGTBIQ y contribuye en gran medida a la reivindicación de la identidades gay en el territorio local, nacional e internacional ya que, además de aportar una nueva sensibilidad sobre la cuestión trans, experimentan una empatía con las conductas y conflictos de sus personajes a partir de sus propias experiencias sociales.



CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE PELÍCULAS

3.1. *CONTRACORRIENTE* (2009)

3.1.1. ARGUMENTO

Mientras Miguel y Mariela celebran en casa que lograron juntar el dinero necesario para la ecografía de la gestante, reciben la visita inesperada de su primo Tano, quien trae malas noticias sobre su primo Carlos. Miguel visita a la familia para dar el pésame y, a pedido de Héctor (también primo suyo), se compromete a ofrecer el cuerpo de Carlos en la ceremonia religiosa ya que es considerado el candidato más íntegro de la comunidad. Miguel performa la ceremonia de despedida y, junto a Héctor, conduce su bote mar adentro para dejar ir en las profundidades el cuerpo del difunto.

Tras la ceremonia, Miguel y sus amigos beben en el bar en nombre de Carlos, el difunto. Santiago, un joven citadino y fotógrafo, ofrece unas cervezas a la familia, pero Héctor las rechaza. Santiago insiste con su ofrecimiento y se va, pero Miguel intenta aliviar la tensión y bebe de las cervezas que dejó Santiago. Tras la reunión en el bar, Miguel va a escondidas a una casa abandonada a darle el encuentro a Santiago. La pareja se abraza y se sienta a beber pisco mientras Santiago narra su fastidio hacia los amigos homofóbicos de Miguel. Dado que se aproxima el parto de Mariela, Miguel cancela los planes que tenía para viajar con Santiago y se queda angustiado por el futuro de la relación.

Tras los resultados de la ecografía, Miguel se entera que el bebé que espera Mariela es un varón. Entusiasmado, celebra junto a su mujer, pero también cita a Santiago para contarle las buenas noticias. Aunque Santiago asume que debe irse del pueblo para dejar que Miguel asuma su rol familiar, el pescador no arroja indicios claros sobre el estado de la relación o sus expectativas en un futuro cercano. Más adelante, cuando Santiago se cruza con Mariela en el mercado, le regala una vela para que la prenda el día del nacimiento del niño. Luego, desde la comodidad de su casa, el fotógrafo le confiesa a su hermana Ana que se siente culpable por ser el mal tercio de dicha relación marital.

Cuando Miguel se entera que Santiago y Mariela se encontraron en el mercado reacciona con fastidio e inmediatamente busca una excusa para salir a ver a Santiago. La pareja se cita en una playa remota en la que tienen relaciones sexuales; sin embargo, luego de la calma, Miguel le recrimina a Santiago el atrevimiento de acercarse a hablar con su esposa en el mercado. Miguel se enoja con él por haber puesto en riesgo la relación secreta y, en

especial, la masculinidad del pescador. Santiago, agotado, le reclama a Miguel que deje de ser un homosexual de clóset, lo cual ofende gravemente a Miguel dado que él se niega rotundamente a asumir una identidad gay. En su afán por defender su hombría, Miguel ofende a Santiago, quien se va enojado del lugar. En un descuido, a espaldas de Miguel, el fotógrafo ingresa al mar y muere ahogado.

Tras la misa dominical, la gente del pueblo nota la ausencia de Santiago; sin embargo, nadie se preocupa por él porque lo consideran una mala influencia para la comunidad (por ser gay). Con el pasar de los días la angustia de Miguel se incrementa hasta que un día, al llegar a casa, encuentra a Santiago en su cocina. Muy asustado, Miguel le reclama que puede tener problemas, pero Santiago se ve confundido y desorientado, muy fuera de sí mismo. De repente, Mariela ingresa y pasa junto al fotógrafo pero, teniéndolo al lado, no lo ve. Miguel queda impactado por la escena, se pone muy pálido y pierde de vista a Santiago.

Con mayor preocupación, Miguel emprende la búsqueda de Santiago en la playa remota y en su casa pero no halla rastros de él. De vuelta a casa, Miguel llora desconsolado y su esposa lo consuela asumiendo que sufre por el fallecimiento de su primo Carlos. Inesperadamente, Santiago vuelve a aparecer ante Miguel durante la misa dominical y finalmente, en una tercera aparición, logra contarle que murió ahogado y que su espíritu no consigue descanso. Como solución, entre lágrimas, Miguel se compromete voluntariamente a hallar el cadáver y ofrecerlo en el ritual del pueblo para concederle descanso eterno.

Mientras Miguel realiza la búsqueda del cuerpo de Santiago, experimenta una convivencia agradable con el espíritu del fotógrafo. Aunque Isaura, una jovencita del pueblo, intenta coquetear con él, Miguel no le corresponde porque aún está enamorado de Santiago, a pesar de que queda descartada toda posibilidad de conservar una relación sentimental con él. Sin embargo, el alivio de la presión social y la comodidad de tener a Santiago al lado como una pareja permanente, ofuscan los objetivos del pescador. Así, cuando halla el cadáver de Santiago, prefiere atarlo a una roca y conservarlo ahí para seguir disfrutando de su compañía. Y a pesar de que Santiago le pregunta por las novedades de la búsqueda, Miguel lo engaña adrede y egoístamente para desorientarlo.

En un giro inesperado, Isaura descubre cuadros, dibujos y fotografías de Miguel en la casa abandonada de Santiago y se corre la voz en el pueblo sobre la aparente homosexualidad de Miguel. Al día siguiente, tras la misa dominical, todo el pueblo hace comentarios a espaldas de Miguel y Mariela, y a él lo señalan como un infiel y mentiroso. Mariela se entera de los rumores de su marido por la culpa de Isaura; en cambio, nadie le explica a Miguel el cambio de actitud que el pueblo tiene hacia él. Cuando Miguel confronta a su primo Héctor por su distanciamiento y frialdad, Héctor le cuenta sobre los rumores y le hace un llamado de atención sobre su conducta, a lo que Miguel responde enfurecido con una actitud violenta para desmentir su homosexualidad.

En medio de esta crisis, Mariela inicia la labor de parto en compañía de la tía Flor. Miguel retorna al puerto luego de haber confrontado a Santiago por su indiscreción con las pinturas y se encuentra con Tano, quien le avisa sobre el estado de Mariela. Miguel llega a corriendo a casa, justo a tiempo para ver nacer a Miguelito, su hijo. Dejando de lado la pelea que tuvieron, Miguel llama a Santiago para presentarle a su hijo Miguelito. Cuando Miguel pasa por el bar, sólo su primo Tano y el dueño del bar lo felicitan por el acontecimiento familiar, sus amigos lo ven pasar pero no le dicen nada, incluso le desvían la mirada. Mariela se siente preocupada por dicha situación porque sus amigos más cercanos no han pasado a saludarlos, confronta a Miguel por el tema de las pinturas pero él niega todo rotundamente.

Al asumir su nuevo rol en la paternidad, Miguel se da cuenta que debe darle fin al romance inconcluso con Santiago, por lo que le corresponde recoger el cuerpo del difunto y cumplir con su promesa. Sin embargo, cuando va a buscarlo ya no lo encuentra en el lugar donde lo ató. A su retorno a casa, Miguel llora por la traición a Santiago y a su propia familia y finalmente le confiesa a Mariela que todos los rumores sobre su infidelidad son ciertos. Mariela, indignada, se va de la casa con Miguelito en brazos y se refugia en la casa de la tía Flor. Asimismo, Miguel busca a Santiago para explicarle la situación y pedirle perdón por el engaño. Por el bien de su familia, Miguel opta por terminar la relación con Santiago y él le pide a Miguel que no lo busque más, que lo deje descansar. Ambos se dan un abrazo de despedida y Santiago no aparece más.

En este punto, Miguel asume la responsabilidad de sus errores y lucha por recuperar a su familia. Primero busca a Mariela en la casa de tía Flor pero ella se rehúsa a verlo. Más

tarde, en su casa, ve que Mariela y Miguelito regresaron; sin embargo, a cambio de su retorno Mariela negocia con él una restauración de su masculinidad que devuelva la estabilidad del hogar. En esta transición, Miguel recibe ayuda del padre Juan y vuelve a recuperar la amistad de sus amigos, quienes lo ven comprometido en asumir su rol en la paternidad y la masculinidad dominante. La relación sentimental entre Miguel y Mariela también presenta mejorías notorias y vuelven a tener relaciones sexuales. Sin embargo, Miguel no olvida a Santiago y aún no supera el incumplimiento de su promesa.

En un giro inesperado, el cuerpo de Santiago aparece en las redes de pesca y sus amigos le esconden la noticia a Miguel para no comprometer su evolución. Héctor le cuenta la noticia a Mariela, pero ambos se mantienen firmes en ocultarle la verdad a Miguel. Sin embargo, ante los rumores del pueblo, Isaura confronta a Miguel y le cuenta sobre el cadáver de Santiago. Tras reflexionar mucho sobre el tema, Miguel le confiesa a Mariela que quiere ofrecer el cuerpo de Santiago para cumplir su promesa. Mariela intenta disuadirlo asegurándole que la familia del fotógrafo no lo va a permitir pero Miguel quiere hacer el intento de convencerlos. Mariela llora decepcionada y le advierte a Miguel que se alejará para siempre junto a su hijo.

Al día siguiente, Miguel se despide indefinidamente de Miguelito y sale con su traje formal rumbo a la casa de Santiago. Aunque en principio la madre de Santiago se resiste a que Miguel realice el ritual según las tradiciones del pueblo, Miguel la convence de que sus intenciones no son egoístas dado que la estabilidad de su propia familia está en riesgo. Por su lado, como último acto de bondad, Mariela le pide al padre Juan que acompañe a Miguel durante la ceremonia de Santiago para que no afronte su destino en soledad.

Tras preparar el cuerpo del difunto, Miguel sale del consultorio médico y se da al encuentro con todos los integrantes del pueblo que miran con sorpresa e indignación la escena que protagoniza. A pesar de que el pueblo lo juzga con la mirada, Miguel hace caso omiso a sus expresiones y continúa la marcha hacia el lugar del ritual. En el camino, Tano se incorpora voluntariamente al recorrido fúnebre y ayuda a cargar el cuerpo. Al igual que él, otros miembros jóvenes de la comunidad como Jacinto e Isaura se unen a la ceremonia del difunto a pesar de que los más longevos intentan impedirlo.

Miguel ofrece la ceremonia en compañía del padre Juan, la familia de Santiago y la limitada concurrencia que los acompaña, luego sube a su bote y lleva el cuerpo de

Santiago mar adentro. Miguel llora antes de arrojar el cuerpo al mar, pero reúne fuerzas y logra rodar el cuerpo del difunto. Mientras este se sumerge hasta desaparecer en el fondo del mar, el espíritu de Santiago aparece por última vez y se despide de Miguel con un beso. El pescador llora inconsolablemente con la despedida, enciende su bote y emprender el retorno a casa.

3.1.2. PERSONAJES

Miguel

Es un pescador de clase baja que vive en Cabo Blanco, una pequeña comunidad costera del norte peruano. Miguel está casado con Mariela y juntos esperan el nacimiento de su primer hijo, Miguelito. Miguel vive junto a Mariela en una casa humilde pero acogedora, y por los indicios del relato asumimos que sus padres no están vivos, su familiar directo más cercano es su esposa.

Su grupo de amigos está conformado por Pato, Héctor, Tano y otros muchachos que, junto a él, se dedican a la pesca. Como la comunidad está conformada por grandes familias que continúan creciendo, la mayoría de ellos están emparentados como primos y tíos. Además, Miguel es un fiel representante de la comunidad religiosa de Cabo Blanco y participa activamente de las misas dominicales y los almuerzos comunitarios.

Físicamente, Miguel es un hombre de contextura delgada, de facciones mestizas, cuya edad rodea los 40 años. Su personalidad se caracteriza por su carisma y su alegría; sin embargo, en el fondo, Miguel es un personaje sensible, que pierde el control ante situaciones de tensión y responsabiliza a otros por sus errores. Aunque tiene mucha facilidad de palabra y grandes condiciones para el liderazgo, algunas veces utiliza su poder de convencimiento para mentir o dar excusas a los demás.

Dado que Cabo Blanco se construye como un espacio muy masculinizado, Miguel se ve en la necesidad de reafirmar su masculinidad para conservar su estatus de poder y liderazgo ante los demás. Sin embargo, la opresión de la masculinidad lo ha convertido en un hombre que reprime sus emociones y que no sabe lidiar con sus crisis internas. A pesar de no tener malas intenciones, suele tomar decisiones egoístas, sin reflexionar sobre las repercusiones de sus acciones.

Santiago

Es un joven fotógrafo de clase alta que se ha mudado recientemente a Cabo Blanco tras abandonar su vida rutinaria en Lima. Santiago proviene de una familia adinerada por lo que puede dedicarse a la fotografía y al arte con soltura, sin preocupación por sus ingresos económicos. El joven vive sólo en la casa de playa de sus padres y explora la comunidad con cámara en mano para capturar fotografías inéditas.

Físicamente, Santiago es un hombre alto y esbelto, que rodea los 35 años. A primera impresión tiene un aspecto muy masculino porque tiene barba y un porte musculoso. Además, se diferencia del resto de pobladores por tener rasgos occidentales entre los cuales destaca su cabello rubio, sus ojos claros y la piel blanca. A pesar de su atractivo, Santiago no se siente atraído por las mujeres y asume una identidad gay. Debido a las costumbres tradicionales del contexto popular, Santiago maneja con discreción su identidad pero esta no le genera conflictos internos de ningún tipo.

Su personalidad se caracteriza por su espontaneidad, su bondad y su sencillez. A pesar de los privilegios que disfruta, Santiago trata con mucho respeto y formalidad a los pobladores de la comunidad; sin embargo, por las sospechas de su homosexualidad, Santiago suele ser víctima de burlas cobardes y hostigamiento público. Él suele ignorar estas actitudes con mucha serenidad porque no tiene problemas de identidad pero sí critica estos comportamientos intolerantes y malintencionados de una comunidad que se asume devota y fervorosa.

Mariela

Es una ama de casa de clase baja que vive en Cabo Blanco junto a Miguel. Mariela está embarazada y, junto a Miguel, espera la llegada de su primer hijo. Aunque no tiene un trabajo estable, Mariela suele dedicar su tiempo a organizar los almuerzos dominicales de la comunidad. Por ello, mantiene una buena relación con las mujeres del pueblo, quienes la ven como una mujer trabajadora y empeñosa.

A diferencia de Miguel, Cabo Blanco no es la provincia natal de Mariela. Y aunque el relato no da indicios claros de su lugar de procedencia, vemos que Mariela se integra muy bien a la familia de Miguel. Por lo general, Mariela demuestra mayor complicidad y confianza con la tía Flor porque le ofrece mucho apoyo y compañía en sus actividades cotidianas, a pesar de que Mariela es muy independiente y enérgica. También es

importante destacar que Mariela no tiene un círculo amical femenino, por lo cual la compañía de la tía Flor tiene una proximidad cuasi maternal.

Físicamente, Mariela es una mujer alta, esbelta, de rasgos mestizos, que rodea los 40 años, al igual que Miguel. Su personalidad se caracteriza por ser muy maternal, empática y carismática. En situaciones de crisis suele conmoverse fácilmente pero se repone rápidamente de las decepciones y supera sus problemas demostrando una fortaleza notable. Aunque es una mujer muy tradicional, que respeta fielmente los roles de género que le impone la sociedad, Mariela esconde un carácter muy fuerte con el cual defiende a las personas que ama.

3.1.3. ANÁLISIS DE TRAMAS DEL RELATO

La película nos propone cuatro tipos de tramas fundamentales: la de caída como la trama básica, la romántica y la de maduración según las relaciones que mantiene los personajes y, por último, la de sacrificio como la historia que cuenta la evolución interna del protagonista.

La trama clásica, que comprende la historia del protagonista, se trataría de una trama de caída dado el fracaso constante en el mundo interior y exterior de Miguel, a lo largo de todo el relato. Aunque, por lo general, la trama de caída suele abordar la evolución interna del personaje protagónico, este relato resulta excepcional por las condiciones dramáticas que afronta Miguel en los diversos ámbitos de su vida. Su lucha constante contra su identidad de género y la carencia de determinación en sus decisiones suscitan una acumulación de conflictos que sólo parecen empeorar a cada intento de resolución que plantea el pescador.

Gran parte de este declive en la historia del protagonista se debe a que Miguel goza de privilegios y una condición de liderazgo que lo coloca en lo más alto del espectro de la masculinidad, como un modelo a seguir para el resto de la comunidad. De hecho, la cercanía de Miguel con la Iglesia, como una institución de poder simbólico, reafirma la validez de su autoridad y le asigna un alto estatus social. La presencia de la Iglesia en un contexto popular reafirma las construcciones sociales y culturales de carácter conservador y tradicional. En dicho contexto, resulta común la reproducción de estereotipos de género que asignan roles dominantes a los hombres, para afrontar la competencia de la

masculinidad y demostrar su hombría, y roles subordinados a las mujeres, quienes responden al ámbito doméstico y familiar.

En principio notamos que Miguel tiene la validación de su comunidad porque se le considera un hombre íntegro, bueno y moralmente correcto. Su familia se lo manifiesta explícitamente y le atribuye el estatus para ofrecer a los difuntos, hombro a hombro, junto al párroco de la Iglesia, la autoridad más representativa de la Institución. Sin embargo, Miguel representa todo lo opuesto a un ejemplo de moral a causa de su infidelidad, sus mentiras y sus irresponsabilidades ocultas en su vida secreta junto a Santiago. En una comunidad pequeña, que se sostiene de normas y roles tan estrictos, los personajes que incurren en faltas morales no pasan desapercibidos. Por ello, el espacio de congregación religiosa tiende a convertirse en el contexto ideal para hacer juicios sobre lo inmoral bajo el criterio de sus autoridades espirituales y el de los fieles, quienes desapruban dichas conductas.

Cuando Miguel se reconoce a sí mismo como trasgresor de la moral, la Iglesia intercede a pedido de su esposa (mas no voluntariamente con actitud conciliadora) para que el pecador sea sometido a una terapia espiritual reformatoria que le permita arrepentirse de sus errores y restablecer la masculinidad perdida. Así, el respaldo de la institución religiosa como primer umbral correctivo hace que se alivien las tensiones familiares y que cese el distanciamiento de sus pares. Lógicamente ellos lo perdonan y concilian porque, según la doctrina religiosa, la negación del perdón también es condenable; no obstante, hay un margen de honor e integridad que vuelve susceptible a Miguel a la desaprobación social.

Precisamente, ante la reincidencia de Miguel (esta vez con mayor convicción y determinación), la comunidad religiosa toma de manera ofensiva sus acciones por la incompatibilidad de sus principios. Por ende, dicho rechazo espiritual se traslada al ámbito social y juntos se complementan para proyectar una desaprobación general hacia Miguel. Esto supondría una inconsistencia espiritual dado que los principios religiosos condenan el ejercicio del odio y el rechazo. Sin embargo, socialmente hablando, surge una necesidad comunitaria de identificar y señalar a Miguel como pecador para reafirmar la validez y la importancia de los principios y valores de la institución religiosa.

Con respecto a la historia de las relaciones que Miguel mantiene con los personajes, el relato nos sugiere dos tramas distintas, la romántica y la de maduración que corresponden a Santiago y a su familia (Mariela y Miguelito), respectivamente. La trama romántica aborda exclusivamente la relación de Miguel y Santiago, pero el relato no arroja indicios claros sobre la posibilidad de un desenlace satisfactorio para la pareja. Todo lo contrario, el embarazo de Mariela y las expectativas del rol de Miguel en la paternidad hacen evidente que la separación de la pareja será inminente. Peor aún, la falta de convicción de Miguel para tomar acción en este plano sentimental nos hace dudar, como espectadores, del interés que el pescador muestra hacia su familia.

Ante la muerte de Santiago y su reaparición en calidad de espíritu, queda descartada la posibilidad de un desenlace satisfactorio entre ambos. De hecho, la trama romántica toma forma de una trama de búsqueda una vez que se establece el nuevo objetivo de Miguel: encontrar el cadáver de Santiago. Sin embargo, su búsqueda se convierte en una oportunidad para que Miguel disfrute de la compañía de Santiago en la cotidianidad de una relación, sin que los demás lo juzguen por su vínculo afectivo. Gracias a los recursos del realismo mágico, Santiago puede acompañar a Miguel y estar presente en distintos espacios de la vida social del pescador, incluso en lo más privado del espacio familiar. Miguel experimenta una comodidad inusual en un contexto fuera de lo común dado que no necesita afrontar las consecuencias de mantener una relación sentimental con Santiago; por ende, sus pares no lo condenan a la marginalidad social y su estatus en la masculinidad no resulta comprometida.

Evidentemente Miguel queda sorprendido ante el estado de bienestar que logra alcanzar junto a Santiago (en calidad de espíritu) pero rápidamente atenta contra sus propios objetivos en el relato y sabotea la alternativa de éxito. No sólo demuestra egoístamente que, en el fondo, sus intereses están abocados a sí mismo, lo cual resulta inconsecuente con la masculinidad tradicional que le exige responder ante su familia como jefe de hogar, sino que se pone en evidencia dos aspectos fundamentales sobre el carácter de Miguel: primero, que carece de madurez y coraje para afrontar decisiones difíciles de su vida, y luego, que su aparente liderazgo social es una fachada para no incurrir en la marginalidad social.

Por otro lado, la trama de maduración, que aborda los aspectos del matrimonio y la paternidad de Miguel, también deja traslucir los peores defectos de Miguel en calidad de protagonista. A partir de esta trama notamos que el sistema de principios y valores de Miguel presenta graves inconsistencias que impiden que asuma un rol heroico en el relato a pesar de su alto estatus social y su acumulación de masculinidad. Sin duda, al inicio del relato, Miguel no reúne los requisitos para asumir el rol como jefe de hogar porque comete una infidelidad, y a causa de ella abandona a su pareja en su último trimestre de gestación. Además, Miguel miente insistentemente a Mariela sobre el hecho de conocer a Santiago, lo cual finalmente le hace perder toda credibilidad una vez que confiesa la autenticidad de la relación amorosa.

Sin embargo, a pesar de sus errores, sí se le reconoce una evolución notoria en su sistema de valores y un aprendizaje evidente en términos de responsabilidad, a partir del nacimiento de Miguelito. Cuando el rol de la paternidad se convierte en una realidad desde el momento en que Miguel sostiene a su hijo en brazos, el pescador demuestra mayor disposición para la reflexión por el bienestar de su hijo. Así, en el tercer acto, Miguel demuestra finalmente condiciones heroicas propias del liderazgo que aparentaba ante los demás. Sin embargo, a dichas alturas del relato, su destino ya está prescrito por sus previas acciones condenables y ningún camino lo conduce a un desenlace exitoso.

En este punto del relato, la trama de maduración se convierte en una trama de sacrificio a causa de la madurez del personaje y la nueva actitud que asume para afrontar la vida. Básicamente, Miguel procura convertirse en un hombre logrado hacia el final del relato para defender su honor y honrar la memoria de Santiago. También menciona que quiere demostrar integridad para que su hijo lo respete en el futuro por la responsabilidad que decidió asumir voluntariamente; sin embargo, esta decisión lo somete a la pérdida trágica de sus seres amados a modo de castigo. Además, frente a la comunidad, su valentía lo condena a la marginalidad social y al estigma permanente.

3.1.4. ANÁLISIS DE PERSONAJES

El personaje protagónico de esta historia es Miguel, mientras que Santiago lo acompaña en calidad de personaje coprotagónico. Dado que ambos tienen una relación sentimental, sus personajes representan una transgresión a la masculinidad hegemónica y tradicional de la provincia de Cabo Blanco. Por otro lado, Mariela no logra consolidarse como la

villana del relato pero, junto a otros personajes secundarios relevantes, forma parte de las fuerzas antagónicas que se interponen en el rumbo del protagonista.

Miguel:

Como personaje protagónico, Miguel posee una serie de cualidades y virtudes que le atribuyen alto estatus y validación en su comunidad; sin embargo, lleva una doble vida secreta que compromete su imagen en un contexto que se construye desde la masculinidad dominante. Esta transición del reconocimiento a la marginalidad va acompañada de situaciones y complicaciones que obligan a Miguel a asumir grandes responsabilidades y a tomar decisiones importantes. En los siguientes párrafos analizaremos la travesía de Miguel y las etapas de su evolución como personaje protagónico.

En principio, el relato nos presenta a Miguel como un hombre que está asumiendo correctamente las normas y mandatos de la masculinidad hegemónica, que como he señalado en el capítulo anterior se define por los estándares a los que deben aspirar los sujetos masculinos para conservar una posición de liderazgo, dominio y poder en la vida social. Un aspecto destacable de la masculinidad de Miguel se basa en que el personaje se encuentra en el umbral de paternidad, ya que su esposa está embarazada. En el contexto de la masculinidad, la paternidad se considera un hito en la vida de Miguel porque le permite demostrar potencia sexual y madurez para convertirse en jefe de una unidad familiar. El sexo del niño también genera altas expectativas sociales ya que Miguel será el responsable de transmitirle a Miguelito los principios y valores de la comunidad, los cuales lo transformarán a futuro en un varón logrado.

A pesar de que el trabajo de Miguel no le provee gran solvencia económica, este no le impide cumplir con el abastecimiento del hogar, propio de un jefe de hogar tradicional. Como el nivel socioeconómico de la pareja es bajo, no está mal visto entre sus pares de condiciones similares que cada hogar administre un presupuesto ajustado siempre y cuando los hombres se esfuercen por generar ingresos para sustentar las necesidades de su familia. En vista que la pesca, como trabajo, demanda esfuerzo físico y se construye como un espacio exclusivamente masculino, esta le atribuye doble prestigio a quienes se involucran exitosamente en la actividad.

Otro ámbito social en el cual Miguel se desenvuelve con prestigio es el religioso. Al inicio, notamos que Miguel participa activamente de las misas dominicales que integran

al pueblo y también lo vemos liderar rituales religiosos a pedido de sus pares, quienes lo consideran un sujeto íntegro y correcto. En este sentido, la Iglesia se convierte en una institución asociada con el poder y refuerza el sistema de valores de sus fieles con su doctrina tradicional y hegemónica. Aunque la participación de Miguel va acompañada de Mariela, quien involucra su participación en igual o mayor medida, suele ser él quien recibe mayor reconocimiento por su autoridad masculina y su condición de jefe de hogar.

A raíz de estas cualidades notamos que Miguel tiene una alta jerarquía en el espectro de la masculinidad y que cuenta con el respaldo de los hombres y mujeres de Cabo Blanco, quienes reconocen en él una identidad masculina lograda. Dado que Miguel lidera la competencia de masculinidad, no necesita reafirmar constantemente su alto estatus o hacer alarde de él; sin embargo, dado que construye su hombría a partir del juicio de terceros, la fragilidad de su masculinidad está más expuesta que el resto de sus pares al escrutinio público.

Con el primer encuentro a solas entre Miguel y Santiago queda al descubierto, a ojos del espectador, la relación sentimental oculta de la pareja. Es más, con ello se explica la actitud neutral de Miguel hacia Santiago cuando ambos se cruzan en público, a diferencia del resto de hombres de la comunidad que segrega notoriamente al fotógrafo. En este punto, resulta importante destacar que la autoridad y liderazgo que Miguel asume en su cotidianeidad no se replica en su relación sentimental secreta. De hecho, en compañía de Santiago, Miguel asume un rol más sumiso y dependiente pues se reconforta en la protección y el cariño que él le provee. La relación con Santiago se construye como un espacio seguro y no masculinizado donde Miguel puede manifestar su vulnerabilidad, por ende, se convierte en un respiro ante la carga que implica conservar un alto estatus de masculinidad en la comunidad.

Cuando Miguel está junto a Santiago, las diferencias entre ellos se acentúan en varios aspectos y se hacen muy evidentes. Por ejemplo, Miguel no aparenta un nivel socioeconómico tan bajo junto a sus pares de la misma condición, pero la humildad de su estilo de vida es más notoria al lado de Santiago, un ciudadano de nivel socioeconómico alto. En cuanto al aspecto físico, la piel mestiza y los rasgos indígenas de Miguel contrastan notoriamente con el perfil occidental de Santiago. Finalmente, en lo corporal,

Miguel aparenta un cuerpo más frágil y delicado, que se complementa muy bien con la musculatura y esbeltez de Santiago.

En el ámbito sentimental, no se logra apreciar gran empatía y comunicación entre la pareja, principalmente porque Miguel está en el umbral de la paternidad y aún no ha establecido sus prioridades, en el sentido de que no ha tomado decisiones sobre el futuro de su relación secreta. Las expectativas de esta nueva experiencia desplazan lentamente la presencia de Santiago, pero aun así Miguel no tiene una reacción concreta ante el anuncio de una inminente separación. La actitud del pescador no desmerece el cariño, la amistad y la química que hay entre ellos pero sí nos da luces sobre la carencia de madurez y seriedad en la toma de decisiones. Incluso frente a la conmoción y la preocupación por la eventual ruptura, Miguel se rehúsa a tomar las riendas de su vida y prefiere resignarse a que los acontecimientos se desarrollen en torno a él.

Coincidentemente, Miguel es un personaje que carece de habilidad para expresar sus emociones, lidiar con sus sentimientos y controlar sus impulsos. Invierte tanto esfuerzo en mantener en secreto la relación prohibida por la fragilidad de su masculinidad que a la mínima situación de riesgo desata un conflicto con un desenlace fatal para la relación. En el contexto de la discusión, Miguel asume un rol dominante y reacciona impulsivamente para defender su hombría, sin empatía alguna hacia Santiago. Claramente, Miguel no tiene bien definida su identidad de género, lo cual suscita gran incomodidad y confusión en él. De hecho, cuando Santiago lo señala como un gay en constante negación, Miguel se aferra obsesivamente a su virilidad y desestima la relación que tiene con Santiago. En términos de autopercepción, su lógica excluyente le sugiere que la no masculinidad equivale a la feminidad, lo cual niega rotundamente, bajo riesgo de convertirse en un varón precario y marginal. A modo de defensa, Miguel señala a Santiago como un afeminado y anula su hombría para reafirmar y enaltecer la suya. Lamentablemente, al término de la discusión, Miguel se siente respaldado por sus principios tradicionales y no asume culpa alguna sobre el maltrato hacia Santiago.

Como al final del primer acto Santiago se encuentra en un estado vulnerable a raíz de su muerte y, en calidad de espíritu, no tiene posibilidad de acción, busca la ayuda de Miguel para resolver su conflicto. Ante este giro inesperado, Miguel asume voluntariamente la

responsabilidad de proteger a Santiago y recuperar su cuerpo para darle descanso eterno, dado que la intensa discusión que él inició en la playa suscitó dicha tragedia inesperada.

En este nuevo contexto, la presencia de Santiago como fantasma permite que Miguel experimente una libertad privilegiada, sin la presión de sentirse amenazado por la opinión de los demás y sin perjudicar su estatus de masculinidad. Figurativamente, Miguel experimenta una salida del clóset que lo hace reflexionar sobre su propia felicidad y la permanencia de Santiago, al punto que la aparición del cadáver se convierte en un inconveniente para su felicidad e interés propio. Así, con las motivaciones incorrectas, Miguel le oculta la verdad a Santiago, perdiendo de vista el compromiso que ya asumió con él y traicionando su confianza intencionalmente.

Con el engaño a cuestas, Miguel mantiene una actitud optimista, sin culpa ni remordimiento, haciendo prevalecer su estado de bienestar; no obstante, un giro inesperado en la trama delata la relación sentimental secreta y compromete la masculinidad de Miguel. Al enterarse, el pescador asume rápidamente una actitud a la defensiva y desmiente toda sospecha que lo vincule a Santiago para defender su estatus de masculinidad. En este punto, la crisis interna de Miguel se acrecienta conforme se acumulan los reclamos sobre el incumplimiento de sus roles como padre y esposo. Es más, ante las sospechas, la comunidad sanciona a Miguel anulando cualquier tipo de complicidad y reconocimiento en los diferentes círculos sociales que frecuenta. Por ende, Miguel pierde todas las bondades y virtudes que le validaba su comunidad y le corresponde asumir, a modo de castigo, una posición marginal en el espectro de la masculinidad.

Con el nacimiento de Miguelito, los problemas de Miguel, en relación a los miembros de su comunidad, disminuyen. No por un tema de olvido, sino porque en el contexto de la paternidad Miguel asume nuevas responsabilidades con su familia y se involucra más en la esfera doméstica, limitando su exposición a la comunidad. Sin embargo, cuando retoma el contacto con el exterior nota que sus familiares y amigos de otros círculos sociales, de quienes espera un reconocimiento por su paternidad, aún se mantienen distantes por los rumores de su homosexualidad.

En lo familiar, tras el parto, las inquietudes de Mariela generan alta incomodidad y preocupación en Miguel ante el riesgo de perder a su única aliada y su último recurso para

ejercer la masculinidad dominante. Por ende, Miguel decide darle fin a la relación con Santiago recuperando el cadáver que dejó atado en el mar. Sin embargo, la solución de Miguel se ve obstaculizada por el extravío del cadáver, lo cual le impide cumplir con su promesa y darle un cierre a la relación con Santiago. Asimismo, en lo personal, Miguel siente que arrastrar sus mentiras con Mariela no le permitirá ejercer una paternidad plena con Miguelito. En este punto, lo que suponía ser una solución discreta se convierte en una confrontación forzosa para el pescador. Cuando Miguel confiesa su relación oculta a Mariela se condena a sí mismo a sanciones sociales más severas dado que su principal aliada lo despoja de todas sus virtudes y le limita la posibilidad de ejercer la paternidad. Así, lejos de lograr una satisfacción liberadora, Miguel confirma los rumores de la comunidad y compromete su veracidad en todas las dimensiones de su vida.

A pesar del castigo y la marginalidad, Miguel reúne una fortaleza interior para solucionar sus problemas y afrontar sus errores, con expectativas de un desenlace satisfactorio. Por un lado, sostiene un último encuentro con Santiago en el cual expresa su afecto pero también sus temores y preocupaciones ante el riesgo de hacer perdurar su relación. Miguel anuncia la ruptura de la relación, y con ello abandona la promesa pactada. Aunque Miguel vuelve a entorpecer sus acciones al anteponer su conveniencia, notamos indicios de culpa, remordimiento y decepción consigo mismo por las consecuencias perjudiciales de sus actos. Claramente, tras la crisis interna que le toca afrontar, Miguel demuestra un aprendizaje y una transformación para bien en el camino recorrido.

Por otro lado, la resolución del conflicto familiar también presenta mejorías a partir de su cambio de actitud y la promesa de un compromiso total con la familia, lo cual motiva el retorno de Mariela al hogar. Sin embargo, la reintegración de la familia va acompañada de una iniciativa (por parte de Mariela) para restaurar la masculinidad de Miguel y reforzar en él los mandatos de la masculinidad dominante, que suponen ser un ejemplo adecuado para el hijo. Miguel asume con obediencia esta etapa reformativa por la conveniencia de recuperar el respeto de la comunidad y principalmente, el cariño y la cercanía de su primogénito.

Al cierre del segundo acto notamos que Miguel fue reintegrado en la vida social como producto de la restauración de su masculinidad en todos los aspectos de su vida (religioso, familiar, amical y sexual), lo cual le permite, convenientemente, recuperar algunos

privilegios pasados. Aunque no consigue imponerse como líder de la comunidad, sí mantiene un estatus aceptable y sus pares lo validan como un adulto logrado. Sin embargo, frente a un giro inesperado al inicio del tercer acto, notamos una evolución atípica en Miguel que compromete su aparente reformatión moral y con ella, el nuevo estado de bienestar adquirido.

Ante la reaparición del cadáver de Santiago, notamos por primera vez, una iniciativa auténtica y desinteresada en Miguel al manifestar a Mariela sus intenciones de asumir el compromiso pendiente con Santiago. Miguel reconoce que la situación implica un alto riesgo de exposición al juicio abierto de la comunidad e incluso, a una potencial desaprobación que lo condene permanentemente a la marginalidad; sin embargo, está dispuesto a asumir el riesgo. Esta vez, Miguel admite sus sentimientos por Santiago, a pesar que ello le cuesta la reacción de Mariela, quien amenaza con llevarse a Miguelito para siempre.

En este punto del relato, el conflicto interno de Miguel supone dos soluciones tentativas, de las cuales el pescador opta por la más perjudicial pero respetable. Por un lado, Miguel puede ignorar el asunto de Santiago y dejarlo en el olvido porque le ha dado fin a la relación a pesar del incumplimiento de su promesa. Con ello estaría cumpliendo con los mandatos de la masculinidad porque estaría asumiendo su rol como padre y esposo en su unidad familiar, reconociendo así que responde por ellos ante los demás y manteniendo intacta su reputación. Por otro lado, Miguel opta por defender su honor reconociendo valientemente la relación que mantuvo con Santiago y respetando la memoria de quien amó, a pesar de su trato egoísta e indiferente. Si bien resulta una acción heroica, no le concede ningún tipo de reconocimiento social porque estaría relegando la importancia de su familia y los estaría dejando desprovistos de un representante respetable.

Aunque esta salida condena a Miguel a renunciar a la paternidad y distanciarse por tiempo indefinido de su propio hijo, se le ve convencido de asumir un compromiso que lo reconozca, para sí mismo, como un hombre logrado. Para Miguel, sus principios morales han trascendido las normas y mandatos que le impone la sociedad y, tras experimentar la marginalidad, no siente la necesidad de competir con sus pares para demostrar su masculinidad. Al fin y al cabo, la posición que asume por voluntad propia lo vuelve a situar en la marginalidad, y con ello, ya no le queda nada que perder. Finalmente, las

acciones de Miguel son validadas y respetadas por algunos miembros de la comunidad que consideran admirable su valentía y determinación. Sin embargo, lo que le garantiza mayor tranquilidad y satisfacción es la posibilidad de concretar una promesa pendiente que conllevó tanto sacrificio y que le valió la pérdida de todas las personas que alguna vez amó.

Santiago:

Como personaje coprotagónico, Santiago representa características, cualidades y valores contrarios a los de Miguel y lejos de pasar desapercibido por su aspecto masculino, se convierte en blanco de burlas y hostigamiento, a modo de sanción social. Como Santiago no asume los mandatos de la masculinidad la comunidad lo condena al vacío social. No sólo carece de complicidad, reconocimiento y respeto de sus pares sino que, además, tiene una posición relegada en la acumulación de la masculinidad por los motivos que exponemos a continuación.

Para empezar, Santiago no ejerce un trabajo u oficio que eleve su estatus de masculinidad ante los demás. Si bien se desempeña como fotógrafo, esta resulta una actividad muy atípica y solitaria para una comunidad tradicional que valida las labores que implican vigor y fuerza física. También notamos que Santiago tiene grandes habilidades para el arte y aplica diversas técnicas en las piezas que reproduce, pero más allá de un trabajo, esta actividad es considerada como un pasatiempo. La realidad de su situación económica es que Santiago no genera ingresos de la fotografía ni del arte porque la solvencia económica de su familia citadina cubre sus necesidades. Así, desde los mandatos más tradicionales del pueblo, a Santiago se le considera un personaje carente de responsabilidades, por ende, de una identidad masculina adulta.

En este punto resulta importante destacar que el nivel socioeconómico del fotógrafo también acentúa las diferencias entre su personaje y el resto de la comunidad. Recordemos que Santiago pertenece a una familia de clase social acomodada, que radica en un contexto urbano, y que su paso por Cabo Blanco es una estadía breve para desvincularse de ella y explorar nuevos horizontes. Santiago no afronta necesidades económicas y ello se evidencia en su forma de vestir y en los bienes materiales que porta consigo, como por ejemplo su cámara fotográfica. No obstante, a pesar de su solvencia económica, Santiago conserva su sencillez y humildad en todo momento, e incluso

procura entablar relaciones amicales con los pobladores de condiciones más humildes.

Además del trabajo, el matrimonio y la paternidad también se consideran indicadores de una masculinidad lograda. En el caso de Santiago, la comunidad observa sospechosamente que el joven no tiene interés en relacionarse con otras mujeres del pueblo, ni sentimentalmente, ni sexualmente. Tampoco perciben en él aspiraciones tradicionales que lo motiven a contraer matrimonio o formar una familia con alguna mujer de la comunidad. Estos conceptos tradicionales están estrechamente vinculados a los principios religiosos que impone la Iglesia, los cuales Santiago cuestiona constantemente al no considerarse creyente. Aun cuando se manifiesta como espíritu, a Santiago le cuesta creer que los rituales religiosos que se perfoman en la comunidad lograrán que su alma obtenga descanso eterno.

Otro aspecto a considerar, que no forma parte de los mandatos de la masculinidad, pero que sí tiene relevancia como categoría, es la etnia. Podemos notar que las transgresiones de Santiago lo sitúan en lo más bajo del espectro de la masculinidad; sin embargo, posee ciertas cualidades físicas que impiden la pérdida absoluta de poder en su personaje. Con esto nos referimos a que Santiago tiene rasgos occidentales (piel blanca, cabello rubio, ojos claros) que hacen que se le considere 'gringo', y por descarte se le atribuye un estatus superior al del resto de la comunidad. Este 'privilegio' es el motivo por el cual Santiago no recibe un castigo a la proporción del que se le asigna a Miguel cuando se descubre su homosexualidad.

Muy aparte del juicio que hace la comunidad desde un contexto social muy masculinizado, notamos que Santiago posee otras cualidades que lo convierten un individuo maduro, honesto y de buenas intenciones. Lo más destacable es que, a diferencia del dilema moral de Miguel, Santiago reconoce su propia identidad gay. El joven fotógrafo se conoce a sí mismo y asume que los mandatos de la masculinidad se ajustan a un estilo de vida conservador que no corresponde al suyo. Santiago se siente liberado de la heteronormatividad opresora e ignora las actitudes intolerantes de los pobladores pero tiene mucho cuidado de no perjudicar a Miguel, quien sí se rige por los principios de la masculinidad hegemónica.

También notamos que Santiago es un personaje que expresa libremente sus emociones y tiene mucha empatía con los demás. A pesar de la poca afectividad de Miguel, Santiago

no pierde la oportunidad de expresarle su amor en cada encuentro a solas. Incluso en cada conflicto Santiago apela a sus sentimientos para justificar su permanencia, sin temor a exponerse y mostrar vulnerabilidad. Además, le reconocemos empatía por la buena disposición a ponerse en la situación de otros como Miguel y Mariela y, en base a eso, tomar sus decisiones procurando no perjudicar a nadie. Debemos añadir que Santiago tiene gran capacidad crítica sobre sus acciones y tiene mejor criterio que Miguel para reconocer sus propios errores. Por ello, notamos más conmovido a Santiago por el engaño a Mariela que el mismísimo Miguel, quien tendría mayor responsabilidad sobre el asunto.

A raíz de sus buenas intenciones notamos que Santiago cumple una función protectora e incluso proveedora con Miguel; sin embargo, no tiene intenciones de ejercer un rol dominante en la relación porque no se rige por los principios de la masculinidad. De hecho, Santiago también se caracteriza por su personalidad pasiva y su paciencia notable para lidiar con las crisis de identidad que demuestra Miguel. Lamentablemente, en su condición de espíritu, lo vemos perder toda fortaleza y manifestar inseguridad ante la incertidumbre pero ello no lo amilana al defender su identidad y expresar su opinión sobre la inmadurez de Miguel.

Tanta es la bondad de Santiago que perdona los errores que Miguel comete a lo largo del relato, aprovechándose de la condición vulnerable del fotógrafo. Sin duda, tras cada uno de los desaciertos se decepciona más de Miguel, pero esto no se convierte en motivo para perderle cariño. Uno de los momentos más difíciles que le toca afrontar es la ruptura definitiva que propone Miguel para poder recuperar a su familia; sin embargo, con la madurez que lo caracteriza, Santiago da un paso al costado y ni siquiera le guarda rencor por la promesa incumplida. Finalmente, cuando Miguel ofrece su cuerpo en la ceremonia y lo arroja al mar, Santiago tiene un notorio gesto de agradecimiento al aparecer una vez más y despedirse para siempre de Miguel con un último beso.

Mariela y la masculinidad opresora:

La aparición de Mariela, como parte del relato, corresponde a una presencia antagónica particular e inusual. Sin duda, el personaje de Mariela se construye en términos genéricos bastante tradicionales, los cuales se replican notoriamente en sus experiencias cotidianas. Gran parte de estas características se deben a su proximidad con la comunidad religiosa que reafirma el rol femenino que Mariela debe desempeñar en su hogar, en condición de

mujer y esposa de Miguel. Así, sus actividades cotidianas suelen relacionarse al ámbito doméstico, especialmente al ambiente de la cocina, que se construye como el ambiente de mayor concurrencia en el relato.

También es importante destacar que Mariela no demuestra la rigidez e intolerancia de sus pares ante los pequeños detalles de Miguel que podrían considerarse una intransigencia a la norma. En privado, Mariela no juzga la manifestación de emociones de su marido, ni su proximidad al espacio familiar, tampoco rechaza su ayuda en la cocina, ni le critica que vea con interés telenovelas dramáticas. Quizás podríamos justificar esta actitud con el hecho de que Mariela proviene de otra ciudad natal donde forjó principios y valores más tolerantes a comparación de la normativa social de Cabo Blanco.

Sin embargo, a pesar de estos pequeños detalles, Mariela vive plenamente su relación y disfruta de ser una mujer casada, representada por un compañero de cualidades admirables por el resto de la comunidad. Ante los demás, Mariela se siente protegida y respaldada por un jefe de hogar en el cual deposita toda su confianza y afecto. De hecho, la llegada de Miguelito la entusiasma porque ambos están en el umbral de una experiencia fundamental en el matrimonio tradicional: la consolidación de la unidad familiar como lo ordena la Iglesia.

Es importante mencionar que el personaje de Mariela no se construye con la intención de interferir con los objetivos de Miguel, dado que ella no descubre la infidelidad hasta la mitad del relato, cuando llegan los rumores que ella asume como malintencionados. Sin embargo, tanto Mariela como Miguelito, en calidad de unidad familiar, generan una enorme presión en Miguel pues resultan muy afectados por las decisiones erróneas que toma el pescador. Involuntariamente, se convierten en una de las alternativas que Miguel debe elegir para consolidar su estado de bienestar. En ese sentido, se descarta toda posibilidad de antagonismo villanesco en Mariela, dado que no tiene el propósito concreto de interferir con Miguel y el relato no los enfrenta como enemigos opuestos.

Lógicamente, cuando Miguel confiesa su infidelidad ante Mariela se genera una crisis familiar que ella resuelve con mucha inteligencia y fortaleza. Si bien los primeros rumores sobre la homosexualidad de su marido la desestabilizaron emocionalmente, ella se enfocó en su bienestar emocional para poder cuidar su embarazo. Luego, ante la confesión de la infidelidad, Mariela vuelve a atravesar otra crisis porque se confirma uno de sus peores

temores, el hecho de haber vivido una mentira junto a Miguel, a quien siempre respaldó por ser su compañero de vida. Pero aun cuando Mariela pierde toda representación social al carecer de un jefe de hogar íntegro, ella opta por prescindir de él y asume un nuevo rol como jefa de hogar.

Con dicho empoderamiento, Mariela asume la responsabilidad de restablecer su hogar ante el arrepentimiento de Miguel, no sin antes condicionar a su marido a realizar una transición que le permita reestablecer su masculinidad. Aparentemente, Miguel demuestra una transformación que Mariela acompaña paso a paso, como su compañera de vida. Y aunque en la desesperación de la confesión ella propone una separación, la ausencia permanente de Santiago le da esperanzas de reconstruir su matrimonio por el bienestar de su hijo.

Con la segunda reincidencia de Miguel, al manifestar su deseo por ofrecer el cuerpo de Santiago, Mariela confirma para sí misma que la restauración de Miguel no tuvo la efectividad que aparentaba. Mariela intenta disuadirlo como un último intento por salvar su familia, pero ante la negativa de Miguel asume nuevamente su rol de jefa de hogar y decide llevarse indefinidamente a Miguelito para no soportar la humillación pública. Con esta última situación se descarta toda posibilidad de reconciliación y de recuperación de la vida tradicional que ansiaba Mariela.

Por otro lado, resulta importante destacar que el relato se caracteriza por la presencia de una fuerza antagonista superior a Mariela, la cual reconocemos como una presencia latente de la masculinidad hegemónica y opresora. A través de sus diversas manifestaciones, ella suscita los conflictos internos en Miguel, los cuales se exteriorizan como conflictos que condenan toda posibilidad de éxito en los diversos ámbitos de la vida del pescador.

La masculinidad se impone como una fuerza opresora constante sobre la fragilidad de Miguel y se manifiesta en una serie de personajes secundarios recurrentes. Esto se refleja en los familiares conservadores de Miguel, en sus compañeros de trabajo y todos aquellos que forman parte del castigo social que se le asigna a Miguel por su aparente homosexualidad. Y dado que el personaje protagónico tiene tan arraigados los mandatos de la masculinidad hegemónica como parte de su sistema de valores, resulta inevitable que se convierta a sí mismo en el villano de su propio relato.

Precisamente, muchas de las actitudes que asume Miguel, desde el inicio del relato, resultan cuestionables en los distintos ámbitos de su vida, particularmente en el familiar, en el cual lo vemos cometer una infidelidad y mentir insistentemente para librarse de la culpa. Asimismo, lo vemos abandonar sus promesas, jurar en vano por la vida de su primogénito y engañar a todas personas que ama. En términos más generales, Miguel engaña a toda su comunidad al imponerse como un falso modelo de liderazgo e integridad. Su necesidad inherente por defender su honrría ante los demás, y a su vez, para sí mismo, lo conducen a una crisis inminente cuya solución requiere de un sacrificio público, a modo de castigo social.



3.2. *MI ÚLTIMO ROUND* (2011)

3.2.1. ARGUMENTO

Octavio es un boxeador de mediana edad que vive en Osorno, en un cuarto pequeño del gimnasio de Don Chalo. Al ser de condición humilde, trabaja como peluquero en el gimnasio y atiende a los clientes que entrenan en lugar. Un día, Octavio convulsiona inesperadamente en el piso del gimnasio y nadie lo nota. Por otro lado, Hugo es un joven que afronta el fallecimiento de su abuela, su familiar más querido. En el cementerio, la esposa de su jefe, Matilde, lo acompaña tomado del brazo mientras se entierra el ataúd de la difunta. Al llevarlo a casa, Matilde besa a Hugo pero él se muestra totalmente ausente y distraído. La muerte de su abuela le genera un gran vacío emocional del cual le cuesta recuperarse.

Octavio conoce a Hugo cuando la mascota del gimnasio, Luna, es atropellada. Ambos intentan ayudarla para salvarle la vida pero no lo logran. Tras ese primer encuentro, Hugo nota la presencia de Octavio durante sus horas de entrenamiento, en los alrededores de su casa. Interesado en él, Hugo visita el club de box y encuentra a Octavio cortando el cabello de Don Chalo. Al terminar, el boxeador le ofrece a Hugo un recorrido por las instalaciones y le explica con detalles el estilo de vida de un boxeador. De repente, Octavio recibe la confirmación de una pelea con el Mamut, un nuevo contrincante.

Hugo asiste a la pelea de Octavio y a pesar de los duros golpes que recibe el boxeador, el joven nota gran fortaleza y habilidad en el estilo del boxeador, el cual lo conduce al triunfo sobre el Mamut. Tras la pelea se organiza una fiesta para celebrar la victoria de Octavio, Hugo acompaña al boxeador al evento y ve cómo sus compañeros lo felicitan. Aunque lo llevan a bailar con una chica a la pista de baile, Octavio retorna rápidamente para acompañar a Hugo e invitarlo a un paseo que organizan sus amigos.

El día del paseo, Hugo les da el encuentro a los amigos de Octavio y se acomoda en la maletera del auto, donde viaja solo. Ya en marcha, cuando nadie los mira, Octavio y Hugo cruzan miradas de entusiasmo y complicidad. Al llegar, todos preparan las carpas y sacos de dormir. Ya instalados, Octavio conversa con una chica dentro del auto mientras Hugo no muestra interés en socializar con los demás. De repente, Hugo se aleja del grupo y se interna en el bosque para miccionar, a lo que Octavio se baja del auto y va tras él. Una vez solos y alejados del grupo, Octavio besa a Hugo por la fuerza pero no es

correspondido; de hecho, Hugo huye asustado dejando sólo al boxeador. Durante el retorno en auto, Hugo ignora intencionalmente a Octavio para transmitir su incomodidad con lo sucedido.

Inesperadamente, Hugo aparece en su trabajo dispuesto a retomar sus actividades tras algunos días de duelo. Aunque Matilde intenta disuadirlo, Hugo se queda en el restaurante y saluda a su jefe, quien le pide ayuda para ingresar costales a la trastienda. Mientras tanto Matilde se dirige al mismo lugar y espera a Hugo para coquetear con él; a pesar de que Hugo no le corresponde ambos son descubiertos por otra empleada que los acusa con el dueño del local.

Por otro lado, Octavio también presenta complicaciones en su cotidianeidad porque vuelve a convulsionar cuando nadie lo acompaña. La preocupación por la reincidencia lo motiva a buscar a Hugo pero una empleada del restaurante le cuenta que fue despedido. Octavio, insistente, va a buscarlo a su casa y aunque Hugo no desea verlo, el boxeador vuelve a besarlo por la fuerza pero esta vez Hugo no se resiste más y le corresponde. Por consecuencia, se da el primer encuentro sexual de la pareja y con él la posibilidad de manifestar mayor afecto y complicidad entre ambos.

Dado que persisten las convulsiones de Octavio, el boxeador va junto a Don Chalo a una consulta médica donde le informan que tiene una lesión cerebral grave que pone en riesgo su vida si es que continúa dedicándose al box. Ante este giro inesperado, Octavio cita a Hugo para contarle las noticias y surge la posibilidad de realizar un viaje a Santiago de Chile para iniciar una vida juntos y alejarse de todos sus problemas en Osorno. Octavio toma la decisión final y le da el encuentro a Hugo en la terminal de buses para emprender el rumbo hacia la capital.

La pareja consigue un departamento humilde en Santiago e inmediatamente Octavio asume el rol de proveedor al salir a buscar trabajo mientras Hugo descansa en casa. Octavio consigue trabajo en una barbería cuyos empleados disfrutaban de asistir a peleas de box, lo cual suscita el interés del boxeador, ahora retirado. En cambio, Hugo se adapta con mayor lentitud a la transición y primero realiza labores domésticas para mantener el departamento en condiciones aceptables. En su primer intento de búsqueda de trabajo Hugo es rechazado; sin embargo, conoce a Jenny y la acompaña a llevar unos paquetes

muy pesados. Mientras ella espera que la recojan, ambos comen helado y conversan sobre sus vidas. Cuando ella se va, Hugo no se da cuenta que deja su currículum en su auto.

Más tarde, Octavio y Hugo almuerzan juntos pero apenas pueden compartir unos minutos juntos. Antes de despedirse Octavio hace comentarios que subestiman e incomodan a Hugo porque no tuvo éxito al conseguir trabajo. Peor aún, al llegar al departamento, Hugo nota una fuga de agua y retoma las tareas domésticas. Por otro lado, mientras Octavio espera clientes en la barbería, Don Carlos, un cliente recurrente y amigo de los empleados, invita a Octavio a entrenar en su gimnasio. Aunque Octavio rechaza la oferta, Don Carlos lo invita a asistir a una pelea, lo cual levanta los ánimos del boxeador retirado pero a la vez le genera una sensación de culpa.

Cuando Octavio va a la pelea junto a sus compañeros ve que Eladio, el muchacho al que entrena Don Carlos, tiene dificultades para defenderse de su contrincante, Juan Castigo. Con un movimiento inesperado, el joven queda noqueado e inconsciente y procede a ser atendido por personal médico. Octavio observa la escena con horror, ya que el acontecimiento resulta una proyección de su propia amenaza. Al día siguiente, fuera del horario de trabajo, todos visitan a Eladio en el hospital tras enterarse que el joven ha quedado en un estado crítico e indefinidamente inconsciente.

Debido a la pérdida de documentos de Hugo, Jenny lo contacta y le plantea la posibilidad de trabajar en la tienda de mascotas de su papá. Hugo queda contratado y con la ayuda de Jenny aprende rápidamente todas sus tareas, especialmente las del despacho de alimentos ya que se hará responsable de los repartos a domicilio. Aunque Hugo retorna a casa entusiasta por el logro obtenido, se encuentra con un Octavio fastidiado por la tardanza de su llegada. La situación se complica más cuando Octavio nota que Hugo desatiende las labores domésticas debido a su empleo y con una actitud burlona vuelve a subestimar las capacidades de su pareja. Aunque Hugo le explica que recibirá ayuda para aprender sus labores, le oculta intencionalmente la existencia de Jenny para no suscitar sospechas. No obstante, la tensión pasa desapercibida rápidamente con la llegada del cumpleaños de Octavio, para lo cual Hugo prepara detalles especiales que lo sorprenden.

Más adelante, cuando Octavio visita el gimnasio de Don Carlos, recibe la propuesta de subir al ring para apoyar con una actividad pro fondos que permita cubrir los gastos médicos de Eladio. En principio Octavio se niega rotundamente pero ante la insistencia y

las facilidades que le ofrece Don Carlos, el boxeador retirado confirma su participación. Mientras esto sucede, en otro lado de la ciudad, Hugo carga los pedidos en la camioneta de reparto pero no emprende la ruta porque no sabe cómo orientarse en la ciudad. Jenny se da cuenta de su dificultad y se ofrece a acompañarlo para enseñarle cómo hacer el trabajo.

Tras la confirmación de Octavio, el boxeador inicia su entrenamiento y se levanta muy temprano para no despertar a Hugo, también acomoda sus horarios para permitirse horas de entrenamiento en el gimnasio de Don Carlos. Mientras esto acontece a espaldas de Hugo, él se encuentra ocupado en el trabajo, distraído con el cuidado de animales y la simpatía de Jenny. Eventualmente, ambos personajes demuestran mejoras en sus actividades, lo cual eleva su confianza y entusiasmo. Mientras Octavio intensifica su entrenamiento para estar en óptimas condiciones para la pelea, Hugo conduce la camioneta con más seguridad y ya no depende de la ayuda que le brinda Jenny. Aunque Hugo y Octavio mantienen esta doble vida oculta, ambos enfocan su atención en compartir el poco tiempo que pasan juntos y conviven con total normalidad.

Las complicaciones de la pareja, en sus vidas ocultas correspondientes, inician en momentos simultáneos ya que Hugo empieza a involucrarse en el ámbito familiar de Jenny, al punto de conocer a su hermano Ángel y reconocerlo junto a una pandilla en la calle; y por otro lado, Octavio inventa excusas para justificarle a Hugo que llegará tarde a casa. Lógicamente, tras el combate de Octavio y los indicios de las lesiones en su rostro, se delatan las mentiras del boxeador pero no las de Hugo. El joven reacciona con indignación y recrimina la actitud irresponsable de Octavio, quien muy confiado desacredita la opinión de los médicos ya que su enfrentamiento no le generó repercusiones físicas de gravedad.

En otras circunstancias, Hugo tiene la oportunidad de rescatar a Jenny de la vía pública, ante el acoso de su exnovio. Hugo no sólo la reconforta anímicamente, sino que tiene detalles especiales con ella para distraerla del mal momento. Ambos visitan un mirador donde Jenny besa a Hugo tras contarle toda la historia de su ex novio. Sin embargo, Hugo se queda con una sensación de culpa por lo acontecido y busca a Octavio en el trabajo para sorprenderlo con un beso. La pareja reafirma su conciliación tras un encuentro sexual y retorna la calma.

A pesar del conflicto, Octavio continúa entrenando en el gimnasio de Don Carlos y se le presenta la oportunidad de enfrentar al contrincante que dejó a Eladio en coma. Don Carlos rechaza rotundamente la propuesta e impide que Octavio intervenga por el peligro que implica. Hugo también afronta complicaciones en el trabajo tras evadir a Jenny, y aunque le asegura que todo está bien, ella no queda convencida. Así, de forma inesperada, Jenny busca a Hugo en su departamento pero sólo encuentra a Octavio. Ella no sabe que Hugo y Octavio son pareja, por lo que se atreve a comentar que coquetean todo el tiempo y que tienen una relación. A la llegada de Hugo al departamento, Octavio lo sorprende con un beso frente a Jenny, quien sale avergonzada del lugar. Octavio golpea violentamente a Hugo y se va de casa con su maleta bajo el brazo.

Lleno de impotencia, Octavio contacta al entrenador de Juan Castigo y confirma su participación, logra negociar un trato pero el entrenador no cree que logre obtener la victoria. Don Carlos le ofrece alojamiento a Octavio en su gimnasio y demuestra preocupación por su boxeador. Con los cambios recientes, Octavio llega tarde a su trabajo, donde Hugo lo espera dispuesto a pedir disculpas y reconciliarse, pero Octavio reacciona con agresividad ante el afecto y declara el final de la relación. Tras la ruptura, Hugo resulta víctima del ataque homofóbico de la pandilla de Ángel y luego recibe la visita de Jenny, quien intenta consolarlo al sentirse culpable por lo ocurrido. Tras la insistencia, Jenny cae al forcejear en la puerta con Hugo y enfurecida se aleja del lugar, llamándolo 'maricón'. Así, finalmente, Hugo queda completamente solo y abandonado en la ciudad.

Días previos al enfrentamiento, Octavio reflexiona sobre el rumbo de su vida y continúa su entrenamiento con optimismo y determinación. Don Carlos le regala nuevos guantes de box y se compromete a acompañarlo en el ring como su entrenador. Finalmente, el día del enfrentamiento, Octavio sube al ring y sus compañeros de la barbería lo alientan desde la tribuna. Mientras Hugo camina por la ciudad, logra ver los anuncios de la pelea y se dirige al lugar del encuentro para salvar a Octavio. Ya en el ring, Octavio demuestra dificultad para atacar a Juan Castigo por lo que termina agotado tras el primer round. Hugo llega al tercer round y observa con preocupación a Octavio, quien apenas puede continuar. Tras varios golpes contundentes en la cabeza, Octavio se deja caer y pierde el conocimiento. Hugo corre a socorrerlo pero ya es muy tarde. Al final del relato, Hugo

retorna a Osorno con el cuerpo de Octavio y su ataúd emprende rumbo al cementerio mientras sus amigos lloran desconsolados.

3.2.2. PERSONAJES

Octavio

Es un boxeador de clase baja que vive en Osorno y a pesar de su edad avanzada continúa entrenando para obtener victorias en el ring. Físicamente, Octavio no es un hombre atractivo, tiene una contextura gruesa pero no es esbelto ni musculoso. Su edad rodea el rango de los 40 años pero tiene el rostro bastante maltratado y envejecido. Su personalidad se caracteriza por su seriedad, su determinación y su actitud dominante.

Octavio no tiene ningún vínculo familiar, vive solo en Osorno en una habitación pequeña del gimnasio de Don Chalo, donde además trabaja como peluquero y atiende a los hombres que entrenan en el lugar. Su grupo de amigos está conformado por las personas más cercanas a él en el gimnasio, quienes asisten a sus peleas y lo acompañan en la celebración de cada victoria. Cuando conoce a Hugo se siente atraído por él y logra conquistarlo con una actitud dominante y autoritaria.

Aunque Octavio tiene mucha disciplina y constancia para el deporte, no tiene la misma disposición para lidiar con sus emociones y sentimientos. Uno de sus principales problemas es su necesidad constante por reafirmar su masculinidad dado que en otros aspectos (familiar, sentimental) es considerado un varón marginal. El boxeador se exige mucho a sí mismo para conservar el estatus adquirido y la aprobación de los demás, por lo cual, al enterarse de su lesión cerebral, Octavio afronta una crisis interna que devela la fragilidad de su masculinidad.

Hugo

Es un joven de clase baja que vive en la casa de su abuela, situada en Osorno. Físicamente, se le considera un joven atractivo y sencillo, que rodea los treinta años; sin embargo, su actitud sumisa y vulnerable lo muestra como un hombre débil ante los demás. Hugo trabaja en un restaurante del pueblo como empleado de cocina y no genera grandes ingresos que le permitan aspirar a otro nivel social. Aparentemente, tiene una formación académica muy básica por lo que presenta problemas para buscar trabajos u oficios menores.

Más allá de su abuela recientemente fallecida, Hugo no tiene ningún vínculo familiar cercano en Osorno. Debido al duelo que afronta, Hugo mantiene una vida solitaria y aislada del resto de la comunidad. Aparentemente no tiene amigos, ya que lo vemos solo la mayor parte del tiempo y no demuestra motivación por socializar con los demás. De hecho, Hugo dedica gran parte de su tiempo a quedarse en casa realizando labores domésticas para mantener la casa de su abuela en buen estado.

Debido a la cantidad de dificultades que le ha tocado afrontar, Hugo es un joven que se siente condenado al fracaso constante. Por ende, el joven carece de motivación para superar sus propias dificultades y arriesgarse a salir de su zona de confort (el encierro en su hogar). Sin duda, también presenta rasgos de codependencia y abandono que lo motivan a aferrarse a aquellas personas que le brindan un ápice de apoyo para levantar sus ánimos. La presencia de Octavio en su vida se convierte en motivo para arriesgarse a afrontar nuevos retos dentro de los cuales la mudanza a Santiago resulta ser la más significativa.

Jenny

Es una joven que trabaja en la tienda de mascotas de su papá, ubicada en Santiago de Chile. Jenny, junto a su papá y su hermano, se dedica a la atención y venta de mascotas, a la distribución de alimentos y otros encargos logísticos que le asigna su padre. Aparentemente, Jenny no tiene mamá ya que sólo la vemos interactuar con su padre y su hermano menor, Ángel. Como la única mujer de la casa, Jenny tiene un carácter fuerte que le permite lidiar con los demás, pero tiene una sensibilidad maternal con la que procura resolver los problemas que surgen entre su padre y su hermano adolescente. Por ello, en general, Jenny tiene una actitud madura, independiente y autosuficiente.

Físicamente, Jenny es una chica joven y atractiva que rodea los treinta años. La personalidad de Jenny se caracteriza por ser desenfadada y muy directa pero al mismo tiempo demuestra una actitud empática y acogedora. Cuando conoce a Hugo, Jenny está soltera pero salió de una relación reciente y muy complicada en la que afrontó problemas de infidelidad por parte de su ex novio y una amiga cercana. Aunque apenas está superando la relación, Jenny se ilusiona rápidamente con la idea de iniciar una nueva relación sentimental con Hugo, a quien ve como un muchacho bueno y sencillo.

3.2.3. ANÁLISIS DE TRAMAS DEL RELATO

La película nos propone cuatro tipos de tramas: la de búsqueda como la trama básica, la romántica según las relaciones que mantienen los personajes y, por último, la de caída como la historia que cuenta la evolución interna del protagonista.

La trama clásica, que comprende la historia del protagonista, se trataría de una trama de búsqueda, dado que el protagonista persigue un objetivo durante el relato que resulta vital para sí mismo. Claramente, su búsqueda tiene un interés intangible que se traduce como estabilidad o bienestar que Octavio ansía conseguir al generar un cambio de escenario en su traslado a la ciudad. La noticia sobre su condición médica se convierte en el principal motivo para decidirse a emprender la misión propuesta por Hugo, y así generar un cambio significativo en su vida, a pesar de que al final del relato queda demostrado que el contexto urbano, tanto como el popular, los rechaza por ser diferentes.

Por las cualidades de esta trama, el peso dramático del relato recae en su totalidad en Octavio, cuyas virtudes y defectos quedan muy bien definidos al inicio del relato. Sin embargo, es importante destacar que el relato se construye a partir de dos puntos de vista simultáneos y complementarios, el de Octavio y el de Hugo. Desde el punto de vista de Octavio notamos su rol protagónico a partir de las decisiones tomadas y acciones dramáticas ejecutadas, que ponen en evidencia la complejidad de su conflicto interno y sentimental. En cambio, desde el punto de vista de Hugo, notamos las repercusiones de la actitud dominante de Octavio, que lo conducen a experimentar una masculinidad dominante que le resultaba desconocida en el contexto popular.

La alternancia de ambos puntos de vista a lo largo del relato no surge como un recurso gratuito, su principal propósito consiste en mostrar el distanciamiento de la pareja a raíz del conflicto en sus relaciones de poder. Pero también sirve para mostrar cómo Hugo se convierte en una amenaza para la masculinidad de Octavio, tras el cambio que él mismo motiva en su pareja. De esta forma, en el segundo acto vemos que cada personaje halla por separado su propio escenario para ejercer la masculinidad dominante, y se aprehende de él porque hallan la estabilidad y bienestar ansiados. En este punto del relato, la disfuncionalidad e incompatibilidad de la pareja, que resulta en el engaño mutuo, nos da luces sobre una ruptura inminente a futuro.

Sin duda, la búsqueda de Octavio está fuertemente asociada a su personalidad dominante, ya que el estado de bienestar que ansía debe ajustarse a sus demandas autoritarias, propias de su estilo de vida. Por más que el traslado a la ciudad lo realiza junto a Hugo, en calidad de pareja, Octavio no demuestra interés ni empatía con las ambiciones o expectativas de su acompañante. Básicamente, la atención de Octavio se dirige, como prioridad, a construir el hogar ansiado bajo su propio criterio, para distraer su atención del abandono del box, que a su vez implica una renuncia significativa a su fuente de hombría.

Peor aún, a pesar de las complicaciones que surgen en el relato, Octavio se muestra reacio a trabajar en su tolerancia y consideración con los demás, lo cual le genera más adelante una sensación de inconformidad con Hugo, al punto de descartar la posibilidad de hallar su estado de bienestar con él. Sumada la traición de Hugo, Octavio se desvincula rápidamente de su pareja sin culpa alguna, a pesar de que su bienestar fue la principal motivación del traslado a la capital. Finalmente, por todos estos motivos vemos cómo la trama de búsqueda no resulta exitosa, sino más bien condena al protagonista a su propia muerte.

Con respecto a la historia de las relaciones que mantienen los personajes, identificamos una trama amorosa basada en la relación de Hugo y Octavio, la cual destaca sobre el resto de relaciones a nivel laboral o amical. Recordemos que, para fines del relato, la relación de Hugo y Octavio atraviesa todas las etapas del romance, desde su primer encuentro hasta la ruptura definitiva de la relación. Precisamente, a raíz de ello, se exponen con soltura las características de la relación, en su cotidianeidad, y en el contexto en el que toma lugar el romance.

En esta trama notamos que el espacio urbano y el popular se construyen como escenarios complejos y masculinizados que no dan cabida al amor no tradicional. Por un lado, el campo se considera un espacio de marginalidad debido a la cercanía y camaradería de sus habitantes de tradiciones conservadoras. Aunque se convierte en un escenario ideal para la soledad y vulnerabilidad de Hugo, y para el ejercicio de la masculinidad tradicional en Octavio, el contexto popular les limita la posibilidad de construir una vida juntos como una pareja de relación estable. Peor aún, cuando Octavio descubre su condición médica, la provincia parece convertirse en una condena permanente al vacío social ante la

imposibilidad de practicar el box, la actividad principal que satisface su hombría y reafirma su estatus en la comunidad.

En dicho contexto, sin nada que perder, la pareja realiza el traslado a la capital, en su condición de marginalidad, para enfrentar un nuevo escenario que supone un comienzo fresco y nuevo para su relación. La sobrepoblación y el dinamismo de la capital les permite pasar desapercibidos y vivir tranquilamente su relación entre cuatro paredes; sin embargo, también los confronta con el desempleo y alto costo de vida propio de la capital. En medio de dichos conflictos, es importante destacar que la relación conserva una autenticidad notoria dado que la convivencia de la pareja se construye con momentos agradables, con diferencias de opiniones y conciliaciones que devuelven la calma.

En principio, la ciudad parece convertirse en el escenario ideal para cultivar su amor, acorde a sus expectativas; no obstante, las demandas de la misma y la evolución de los personajes para adaptarse a ella suscitan conflictos de poder que se interponen en el éxito de la relación. La ciudad valida el ejercicio de poder de Octavio y su performance dominante que le vale de recurso para obtener trabajo y responder por la economía de su hogar. Sin embargo, la sumisión y vulnerabilidad de Hugo no tiene la misma aceptación en el contexto urbano por lo que queda relegado a la domesticidad. En vista que el reconocimiento se logra con un estatus alto de masculinidad, Hugo afronta el reto de liberarse del fracaso constante que lo acecha y, con la ayuda de Jenny, se apropia de los privilegios de la masculinidad dominante.

Cuando se quiebra la discreción y queda expuesta la identidad trans de los personajes, notamos un rechazo inmediato, que se refleja en actos de intolerancia y violencia perpetuados por terceros, lo cual condena la búsqueda de bienestar de la pareja. A pesar de su modernidad, el contexto urbano se basa en principios propios de la masculinidad dominante que sanciona a los trasgresores de la norma social y, en este caso, ser diferentes no los exime de la violencia ni de la marginalidad. La opresión ejercida por la ciudad ataca directamente al personaje más frágil del relato, Octavio, quien por su condición dominante no se encuentra familiarizado con la precariedad (a diferencia de Hugo que está familiarizado con la experiencia del fracaso y la vulnerabilidad). Por eso mismo, a pesar de la crisis de la separación, Hugo sobrevive en la ciudad bajo su estatus de marginal

pero para Octavio la condena resulta tan crítica que se ve obligado a afrontar la amenaza del relato.

Por las características destructivas de sus acciones y la inminente pérdida de privilegios en su traslado a la ciudad, la evolución interior de Octavio correspondería a una trama de caída. Dado el sistema de valores que Octavio demuestra durante el relato, lo consideramos como un antihéroe que compromete cada posibilidad de éxito que se le presenta en el camino. Su personalidad agresiva y dominante es el resultado de un crecimiento personal complejo en un entorno masculinizado que condena la fragilidad de la hombría.

Precisamente, afín con su personalidad, el box se construye como una actividad que implica una competitividad constante de masculinidades. Este deporte no sólo responde a una exhibición de potencia, resistencia física, vigor y heroicidad, también concede un reconocimiento público a quien obtiene el triunfo absoluto sobre el combate cuerpo a cuerpo. Es más, la presentación de un boxeador en cada enfrentamiento expone el historial performativo del mismo, con un conteo de derrotas y victorias, como una exhibición de hombría de primera mano. Y más allá de la performance de los combatientes, el ring de pelea se construye como un espacio mayoritariamente masculino, que concede aún mayor validación. Si bien cuenta con asistencia femenina, tiene mayor predominio de personajes masculinos en roles importantes entre los que destacan luchadores, entrenadores, médicos, árbitros, etc. Así, Octavio no sólo demuestra hombría con la victoria, en términos de respeto y honor, sino que eleva su estatus de masculinidad ante los otros hombres, a diferencia de Hugo que sólo obtiene validación y reconocimiento en Jenny.

Como el box también representa un ambiente de acción y agresividad, el temor y las emociones del boxeador se reprimen para defenderse y derrotar al oponente. Por ende, el combatiente se puede encontrar en un estado mental óptimo como el Octavio campeón del inicio del relato o en un estado de vulnerabilidad como el Octavio del final del relato, consternado por enfrentar la muerte. El único performance que se valida es el de la duración limitada en el espacio del ring, y la pelea por la victoria no da lugar a errores o segundas oportunidades.

En la medida que Octavio conserva su trayectoria como un boxeador reconocido, sus amistades validan su alto estatus de masculinidad a pesar de que no cumple con todas las

exigencias de la masculinidad dominante propias de su edad (como el matrimonio o la paternidad). Sin embargo, el traslado al contexto urbano genera un cambio drástico en la fragilidad de su masculinidad ya que se convierte en un individuo marginal, sin reconocimiento ni validación. Dicha fragilidad quiebra su determinación y lo conduce a exponerse, voluntaria y conscientemente, a riesgos cuyo ápice de crisis converge en el combate final que le cuesta la vida.

3.2.4. ANÁLISIS DE PERSONAJES

El personaje protagónico de esta historia es Octavio mientras que Hugo lo acompaña durante el relato como personaje coprotagónico. Ambos personajes representan una transgresión a la masculinidad hegemónica y tradicional de la provincia de Osorno, por lo que deciden mudarse a Santiago de Chile, con expectativas de cultivar un romance que les genere bienestar y tranquilidad. Con cierta similitud a la película anterior, Jenny no logra consolidarse como una villana en el rol de personaje antagonico pero se incorpora muy bien a la fuerza antagonica del relato al interponerse involuntariamente en la relación de Octavio y Hugo.

Octavio:

Como personaje protagónico, Octavio demuestra una personalidad particular pues tiene una necesidad constante de reafirmar su masculinidad ante los demás. Los obstáculos del relato procuran mitigar esta actitud recurrente para generar un cambio positivo en su vida pero su aprehensión a su sistema de valores hace que Octavio se muestre reacio al cambio en cuanto este implica una pérdida de dominio y poder. En los siguientes párrafos analizaremos la travesía de Octavio y las etapas de la evolución a la que opone resistencia.

En principio, el relato nos presenta a Octavio como un hombre que se ha involucrado en el mundo del box toda su vida y, como consecuencia de ello, ha forjado principios y valores a partir de dicha actividad. Por ende, identificamos en él rasgos notorios de competitividad, disciplina y dura exigencia consigo mismo, que se replican en otras dimensiones de su vida y su cotidianidad. Físicamente, Octavio es un personaje corpulento y atlético que proyecta potencia física y vigor; sin embargo, tiene una notoria edad avanzada, piel mestiza y rasgos pronunciados que lo alejan de un perfil de belleza occidental ideal.

Aunque el relato demuestra las grandes cualidades de Octavio como boxeador, desde la construcción y los mandatos sociales de la masculinidad, Octavio no es considerado un hombre de masculinidad lograda. A su avanzada edad, Octavio tendría que asumir una identidad masculina adulta, la cual se construye con la constitución del matrimonio y el ejercicio de la paternidad. Sin embargo, Octavio no presenta ningún vínculo conyugal ni rastro alguno de vínculos familiares cercanos. Además, Octavio carece de solvencia económica, lo cual lo obliga a vivir en el gimnasio donde trabaja como peluquero de hombres y con lo que demuestra poca capacidad para asumir los gastos de una vida independiente. En términos de economía y empoderamiento, tratándose de un adulto bastante mayor, Octavio se encuentra en lo más bajo del espectro de la masculinidad y carece de motivación para mejorar su estilo de vida. Por ello, a partir de estas cualidades notamos que Octavio se aferra al box como un recurso para compensar las expectativas incumplidas y como su única fuente viable para acumular masculinidad frente a los demás.

Por otro lado, en el aspecto sentimental, el primer encuentro entre Octavio y Hugo deja al descubierto una atracción instantánea entre ambos, con un interés predominante por parte del boxeador. Sin embargo, en reiteradas ocasiones, Octavio disimula frente a sus compañeros para no levantar sospechas sobre su hombría. En cambio, cuando se encuentra solo, junto a Hugo, toma una actitud más dominante para abordarlo y seducirlo. Claramente, Octavio es un personaje que carece de habilidades para expresar sus emociones y controlar sus impulsos debido al perfil dominante que yace aprehendido en su personalidad, por ello lo vemos ejercer su masculinidad tomando acciones firmes que resultan intimidantes para Hugo. Ni siquiera el rechazo del mismo se convierte en un impedimento para la conquista, sino más bien, lo motiva a replantear nuevas estrategias discretas para abordarlo en privado.

Si bien, desde el primer encuentro notamos una naturalidad y espontaneidad auténtica en la atracción de Octavio y Hugo, no hay indicios de que Octavio asuma una identidad de género y se reconozca abiertamente como gay. De hecho, el boxeador asume consecuentemente una posición más cercana a la masculinidad para no comprometer su hombría y el estatus social adquirido, por ende no manifiesta públicamente su atracción hacia Hugo. Sin embargo, sí performa su homosexualidad asumiendo un rol masculino y

dominante en la dinámica de pareja, el cual se hace más evidente en su transición al contexto urbano.

Al término del primer acto, Octavio afronta una crisis interna que le genera gran vulnerabilidad porque sugiere su renuncia al box, su fuente de acumulación de masculinidad y reconocimiento social. Octavio disimula la gravedad del asunto ante Hugo, demostrando calma y fortaleza a costa de la represión de sus emociones. Así, cuando Hugo le plantea la posibilidad de forjar una vida nueva en la capital, Octavio no confirma su participación inmediata en dichos planes. No obstante, tras afrontar la pérdida de la esencia de su masculinidad, Octavio opta por hacer el traslado junto a Hugo y luchar contra la amenaza que pone en riesgo su vida.

En el nuevo escenario de la capital, Octavio asume un liderazgo automático para reafirmar su masculinidad en la relación. En el ámbito laboral, mientras Hugo está desempleado, Octavio trabaja en una barbería y con sus ingresos asume toda la responsabilidad sobre la economía de la pareja y la distribución de dinero. Lejos de motivar a Hugo, Octavio destaca su incapacidad de dominio en la calle y subestima las habilidades de su pareja para desenvolverse en una ciudad tan grande. En el ámbito doméstico, las relaciones de poder entre la pareja se intensifican, reafirmando el estatus del personaje dominante sobre el pasivo. Por las noches, al retornar del trabajo, Octavio exige las atenciones de Hugo, a quien ha relegado al espacio doméstico, esencialmente femenino. Por lo general, Octavio espera que Hugo responda por su alimentación e incluso que le abra la puerta cuando regresa a casa, asumiendo que su permanencia en ella es constante.

Si bien el cambio de ciudad surgió como una alternativa para abandonar el box, Octavio se ve en aprietos cuando este surge como un tema tentativo y recurrente en su nuevo ambiente de trabajo. Tras asistir a una pelea, sólo en calidad de espectador, Octavio presencia la derrota fatal de un boxeador joven, y queda muy desconcertado. La situación de riesgo lo hace reflexionar sobre su amenaza latente e incluso devela una faceta distinta, que lo muestra empático, emocionalmente vulnerable y seriamente atemorizado.

En este punto de la historia Octavio goza de una libertad privilegiada como sujeto dominante de la relación y goza de un estado de bienestar ideal que no comparte con Hugo, quien se acopla a dicho status como sujeto dependiente. A raíz de ello, la iniciativa de Hugo, al buscar trabajo, se convierte en una complicación para Octavio ya que la

considera una amenaza directa a las relaciones de poder que rigen la relación y a la masculinidad ejercida por Octavio. El éxito de Hugo genera un cambio abrupto en el carácter de Octavio, quien asume una actitud defensiva para disuadirlo; sin embargo, ante la determinación de Hugo, Octavio se resigna a la pérdida de dominio sobre la relación. Aunque el boxeador no pierde en su totalidad el estatus dominante sobre Hugo, sí experimenta un vacío de poder y autoridad que genera en él una necesidad de hallar un espacio que cubra tal demanda, como cuando dejó el box y proyectó su masculinidad dominante en la relación. En este punto, el conflicto interno de Octavio lo motiva a trasladar la necesidad de reafirmar su hombría al horizonte más próximo: el box.

Tras aceptar la propuesta de Don Carlos, Octavio mantiene sus entrenamientos en secreto y toma ventaja de su estatus para ocultarle esta información a Hugo, cuyo trabajo lo mantiene distraído de la relación. La necesidad de validación constante consigo mismo resulta más fuerte que el riesgo que implica retomar el box, a pesar de las advertencias que recibió. Con ello, Octavio demuestra incapacidad para lidiar con los disturbios emocionales que ciegan su juicio y comprometen su bienestar. Lógicamente, Octavio alcanza un punto en el que el engaño se revela y le toca afrontar la indignación de Hugo por su irresponsabilidad. Si bien el malestar de Hugo le genera incomodidad por los reclamos ante su necesidad, la actitud de Octavio se conserva pasiva, no siente culpa ni arrepentimiento de lo ocurrido porque logró su objetivo. Además, con la victoria, obtuvo la validación de los demás, lo cual alimentó su hombría y reafirmó su estatus en el espectro de la masculinidad.

Frente a este nuevo conflicto de pareja, Octavio ya no tiene la iniciativa de buscar a Hugo para enmendar la situación porque desde su punto de vista autoritario considera que Hugo cometió el primer error al quebrar el estatus de la relación, pretendiendo ser independiente y autónomo. Curiosamente, cuando Hugo lo busca, por otros motivos, para conciliar por la discusión previa, Octavio asume que su razonamiento es totalmente válido y acertado.

Hacia el final del segundo acto, Octavio conoce a Jenny en una situación inesperada en la cual queda al descubierto el engaño de Hugo. Octavio conduce inteligentemente el diálogo con Jenny para obtener información sobre la infidelidad de Hugo. Así, conforme Jenny narra más detalles, Octavio se da cuenta que estaba siendo engañado por Hugo mucho antes de su pelea de box. Cuando Hugo llega a casa, Octavio reacciona

impulsivamente con doble finalidad: besa a Hugo para demostrarle a Jenny el tipo de relación que tienen ambos y golpea a Hugo a modo de castigo por su infidelidad. Desde su posición dominante, Octavio se asume con autoridad para castigar física y emocionalmente a Hugo, humillándolo frente a Jenny y dándole fin a la relación. Sin embargo, la actitud violenta que asume el boxeador se convierte en un reflejo de la impotencia acumulada frente a la pérdida absoluta de poder sobre la relación.

Iniciado el tercer acto, Octavio da un paso al costado, asumiendo imposible recuperar la autoridad y dominio de la relación con Hugo, lo que antes nutría su hombría y lo hacía sentir un hombre maduro logrado. La traición de Hugo desata la frustración e ira del boxeador, conduciéndolo así a un estado de irracionalidad extrema que lo lleva a incurrir en el box como una vía para restarle importancia a sus problemas. En este punto, Octavio está dispuesto a abordar cualquier situación que le valga de recurso para recuperar la hombría perdida, ya sea a costa de su salud o su vida. Basándose en dicha necesidad, Octavio confirma su participación con el entrenador de Juan Castigo y se muestra confiado en sus habilidades para lograr el triunfo.

Cabe destacar que, en la dimensión sentimental, Octavio se repone rápidamente de la ruptura para centrar su atención en la pelea pactada. Así, sin tantas complicaciones, busca un nuevo lugar para alojarse y retira sus pertenencias del hogar previo, reafirmando la ruptura definitiva. Ni siquiera la presencia de Hugo, quien lo busca para conciliar, genera un cambio en la postura firme que tomó Octavio. De hecho, la insistencia de Hugo genera un malestar en el boxeador que lo lleva al punto de casi desatar una nueva situación de violencia en la vía pública.

Conforme se aproxima la pelea de box, Octavio asume una actitud calmada y meditabunda. Por un lado, reflexiona sobre su trayectoria como boxeador y cómo el ring se convirtió en un espacio vital y familiar en su vida. También recuerda a Hugo con nostalgia, por haber sido su confidente y soporte incondicional en su momento más crítico. Con ese recuerdo en mente, también reflexiona sobre la soledad que afronta en el presente, desde el aspecto sentimental al deportivo. La vulnerabilidad de Octavio sugiere que tuvo gran afecto por Hugo a pesar de las condiciones tóxicas de su relación.

Hacia el final de la historia no queda más que el esperado encuentro de box, en el cual convergen las amenazas del relato. Los planes de Octavio no resultan de la manera

esperada y lo colocan en una situación de riesgo total, ante la cual reacciona con inseguridad y temor. La notoria ventaja que le lleva su oponente impide a Octavio propinarle el castigo correspondiente, a modo de venganza personal, por haber atentado contra la vida de su colega boxeador. De manera heroica, Octavio se mantiene en pie hasta el último aliento; sin embargo, cuando cae inconsciente se cumple el destino fatal del cual Hugo lo quiso proteger.

Hugo:

Como personaje protagónico, Hugo está provisto de cualidades y características que contrastan notoriamente con el perfil de Octavio. Es decir, Hugo es un personaje desprovisto de poder en varias dimensiones de su cotidianidad (como lo laboral, lo económico, lo sentimental), lo cual explica su conformismo y sumisión frente a la vida. No obstante, Hugo manifiesta una evolución notoria a partir de su traslado a la ciudad y se convierte en un personaje autónomo y empoderado, más allá de los límites de su relación.

Al inicio del relato notamos que Hugo es un personaje solitario, casi marginado, que carece de complicidad, reconocimiento y respeto de otros sujetos masculinos. Sin embargo, caer en el vacío social parece no afectarle dado que Hugo no identifica la masculinidad como una categoría relevante o imperativa en su cotidianidad. Ante la muerte de su abuela, su último vínculo familiar, Hugo se encuentra emocionalmente afectado y ausente de la realidad, lo cual refuerza el pesimismo y la vulnerabilidad del personaje. Este comportamiento invalidaría la hombría de Hugo al no demostrar fortaleza emocional, ni madurez ante el abandono femenino; sin embargo, desde su aislamiento social no existen terceros que juzguen su condición vulnerable.

Hugo trabaja como asistente de cocina, lo cual no le genera gran solvencia económica ni buen estatus de masculinidad ya que recibe órdenes domésticas durante gran parte del día. Tras caer en las insinuaciones de Matilde y ser acusado de mantener un romance con ella, Hugo pierde su empleo y en lugar de buscar otro trabajo dedica más tiempo a las tareas domésticas que lo confinan al aislamiento social. En este sentido, Hugo carece de empoderamiento económico y laboral, el cual que implica pérdida de estatus en el espectro de la masculinidad.

Físicamente, Hugo tiene apariencia masculina pero no proyecta indicios de autoridad o dominio. Su postura y delgadez reflejan un cuerpo débil, lo cual reafirma la imagen de un personaje sumiso y vulnerable. A pesar de ello, los estándares de belleza de Hugo son altos porque sus rasgos faciales son delicados y su juventud notoria aporta a su atractivo. Además, étnicamente, Hugo tiene rasgos latinos y mestizos más sutiles que los de Octavio, lo cuales resultan atractivos para mujeres como Matilde. No obstante, a pesar de su edad adulta y su físico, Hugo no tiene interés en relacionarse con mujeres y ejercer su virilidad. Aunque surge un coqueteo evidente por parte de Matilde, Hugo no responde con interés a la seducción; mas bien se deja llevar por el trato maternal que recibe de ella, lo cual le provee protección, seguridad y lo hace sentir menos vulnerable ante el abandono.

El encuentro con Octavio suscita gran interés en Hugo, quien insiste en buscar al boxeador en eventos y situaciones que van más allá de su zona de confort. Hugo se expone a la interacción social con otros hombres pero generalmente pasa desapercibido y no obtiene reconocimiento de sus pares. La complicidad con Octavio se fortalece cuando Hugo se siente correspondido, lo cual motiva su interés por conocerlo más. En este punto, ambos personajes congenian muy bien; sin embargo, Hugo no asume una identidad transgénero, ni se reconoce abiertamente como gay. Dados los valores tradicionales del entorno social, Hugo también asume una posición más cercana a la masculinidad, a pesar de ser representado como un personaje feminizado por su proximidad al hogar familiar, las emociones y la susceptibilidad.

Cuando Hugo se enfrenta a la personalidad dominante de Octavio, no puede evitar su reacción impulsiva como resultado de la sorpresa y el temor a ser descubierto. El accidentado episodio genera rechazo y distanciamiento en Hugo hasta que Octavio vuelve a buscarlo y lo encuentra en una situación vulnerable posterior al despido. En ese contexto, Hugo responde al afecto de Octavio, a pesar de su actitud autoritaria, porque se siente débil anímicamente y su presencia lo reconforta. Además, la posibilidad de establecer una relación con Octavio lo disuade del fracaso acumulativo que afronta en diversos aspectos de su vida.

Al término del primer acto surge una amenaza para la pareja que pone a prueba su relación. Tal es el soporte emocional que se ofrecen el uno al otro que Octavio revela su

condición médica y Hugo, siendo empático, propone una salida funcional para ambos. Ya que Octavio compensa el abandono y la soledad que Hugo afronta en Osorno, el joven propone que ambos se muden a Santiago de Chile, para construir una relación auténtica, libre de apariencias. La estabilidad de la pareja se presenta como una oportunidad ideal para reconstruir la experiencia familiar y hogareña que le hace tanta falta a Hugo.

El tránsito a la ciudad genera nuevas complicaciones como parte de la mudanza; sin embargo, la actitud de Octavio hace que algunas de ellas resulten más complejas para Hugo. En este punto, presumimos que Hugo ya conoce el carácter dominante de Octavio pero el contexto de la ciudad exagera el perfil dominante de su pareja al punto que Hugo queda relegado a las labores domésticas, las cuales asume sin objeciones. Es más, durante un tiempo, Hugo se ve obligado a depender económicamente de Octavio hasta no encontrar un trabajo que le genere solvencia.

Aunque Hugo se siente decepcionado de la ciudad y no se adapta bien a ella, hace su mejor intento por salir adelante por el bien de la relación. En estas condiciones, Hugo conoce a Jenny, quien lo ayuda a conseguir trabajo y le ofrece una amistad que le sirve de soporte emocional. Ambos congenian rápidamente, lo cual facilita la adaptación de Hugo a su nuevo trabajo de modo que el joven eleva su confianza y despierta una independencia desconocida hasta el momento. Como resultado de ello, Hugo eleva su estatus de masculinidad y se siente listo para hacer las contribuciones respectivas con su hogar, tal cual lo hace Octavio.

Sin embargo, para sorpresa de Hugo, Octavio no está conforme con su progreso laboral porque trasgrede las relaciones de poder impuestas a su llegada. En este punto, Hugo no tiene la habilidad para interpretar las inquietudes de Octavio porque, desde su punto de vista, no concibe la normativa de la masculinidad dominante. Su falta de interés en dicha competitividad no le permite dilucidar que su acción se convierte en una amenaza para la hombría de Octavio y que ello pone en riesgo las condiciones asimétricas de la relación, las cuales le proveen de autoridad y poder. A pesar de los intentos de disuasión de Octavio, Hugo ya no se deja menospreciar y demuestra confianza en sí mismo para resolver los problemas que vayan surgiendo en el trabajo.

En este punto medio, los intereses de Hugo y Octavio toman rumbos diferentes que alejan la atención de la relación. Conforme pasan los días, las labores de Hugo se intensifican y

le exigen mayor destreza y vigor, lo cual incrementa su confianza y alimenta su masculinidad. Aunque se desanima ante el reto de conducir sólo por las calles de la ciudad, el apoyo de Jenny eleva su confianza una vez más de modo que desarrolla hábilmente la capacidad de orientarse en las calles de la capital. Poco a poco, Hugo experimenta aspectos de la masculinidad que elevan su estatus y reconfortan su autonomía, a pesar de que esta evolución aún responde a una superación personal del fracaso y su habitual condición de perdedor.

Ante este nuevo escenario, en el cual Hugo y Jenny se ven todos los días, surge una atracción notoria que se camufla con una amistad entusiasta. Aunque Hugo no proyecta el mismo interés que Jenny, su complicidad da señales erróneas sobre una posible atracción e interés en una relación sentimental. No obstante, a pesar de percibir el interés de Jenny, Hugo nunca menciona que tiene una relación estable con Octavio; incluso permite que Jenny crea que Octavio es sólo un amigo con quien comparte departamento. La nueva masculinidad que experimenta Hugo lo motiva a conservar su fachada heterosexual en la aparente 'relación' con Jenny para no perder los privilegios y el empoderamiento adquirido hasta el momento, que le generan una sensación de bienestar.

Cuando Hugo se da cuenta que, en su ausencia, Octavio retomó el box y participó de una pelea, se vuelve furioso y sale de casa en plena discusión. Hugo no logra comprender porqué Octavio se expondría de esa manera, arriesgando su vida y el compromiso de ambos por un futuro mejor. Sin embargo, las motivaciones de Octavio son las mismas que Hugo, y cada quien halla su lugar en el contexto que le provee mayor validación y reconocimiento, según los mandatos de la masculinidad hegemónica. Aunque en el pasado Hugo prescindía de esta normativa, el contexto competitivo de la ciudad le demanda ejercer poder y dominio como condición de supervivencia, ante lo cual no hay lugar para la vulnerabilidad y el fracaso.

El malestar hacia Octavio pasa rápidamente a segundo plano cuando Hugo va por la calle y rescata a Jenny del acoso de su ex pareja. Ante la vulnerabilidad de Jenny, Hugo le provee atenciones para reconfortarla y van juntos a un mirador donde Jenny recompensa la performance protectora y proveedora de Hugo con un beso. La situación genera ilusión en Jenny y coloca a Hugo en el contexto ideal para demostrar virilidad. Sin embargo, tras dejarse llevar por el momento, Hugo vuelve rápidamente a sus cabales y reconoce el error

cometido. En su afán por performar su masculinidad y alimentar su hombría, Hugo engaña a Octavio al implicarse en una relación no deseada con Jenny, quien percibe su incomodidad. A modo de arrepentimiento Hugo busca a Octavio para conciliar por la discusión sobre la pelea de box, da por olvidado el error de Octavio (al considerar el suyo mucho peor) y vuelve a asumir el rol sumiso de su cotidianeidad por la sensación de culpa.

No sorprende que Hugo asuma la iniciativa de las conciliaciones ante los conflictos de la pareja ya que, considerando el carácter autoritario y dominante de Octavio, se descarta la posibilidad de que el boxeador eche para atrás sus argumentos y opiniones, por lo que Hugo se ve obligado a ceder y mantener en buenos términos la relación. En este caso particular, Hugo pretende enmendar de manera discreta las trasgresiones cometidas para conseguir la aprobación de Octavio y retomar el estatus que le corresponde.

Ante esta situación, Hugo asume una nueva actitud que desconcierta a Jenny ya que repentinamente se corta todo indicio de complicidad entre ellos. Hugo no sospecha que esto motivará a Jenny a buscarlo para conversar en privado, donde finalmente ella conoce a Octavio y se revela el engaño. Este acontecimiento genera dos situaciones complejas para Hugo; por un lado, su masculinidad se desbarata ante los ojos de Jenny, quien huye perpleja del hogar de la pareja y, por otro lado, su intransigencia se castiga con la reacción violenta de Octavio que da por concluida la relación entre ellos.

Ante esta separación inesperada, Hugo se ve condenado, una vez más, al fracaso y el abandono que experimentó en Osorno. Por un lado, Jenny asumía un rol importante en la validación de su masculinidad y le ofrecía una amistad que le valió de soporte para afrontar su adaptación a la ciudad. Por otro lado, ante la ruptura con Octavio, a Hugo le resulta imposible ejercer el rol habitual de sumisión y queda desprovisto de su principal proveedor y protector. Por ende, Hugo sólo puede resignarse a asumir la marginalidad social una vez más. Sin embargo, antes de resignarse al fracaso, Hugo hace un último intento por apelar a su iniciativa conciliadora para restaurar la relación con Octavio. Claramente, Hugo se encuentra dispuesto a renunciar a sus privilegios y a su autonomía a cambio de conservar la compañía de Octavio; al fin y al cabo, la subordinación forma parte de su cotidianeidad. La insistencia de Hugo lleva a Octavio al límite de su paciencia, quien con indicios de violencia descarta la posibilidad de la ansiada reconciliación que pretendía Hugo.

Lamentablemente, las sanciones contra Hugo no cesan con la ruptura de la relación. Al encontrarse desprovisto de protector, la susceptibilidad de Hugo lo convierte en blanco de ataques homofóbicos perpetuados por la pandilla de Ángel, el hermano de Jenny. Tras el episodio violento, Hugo recibe la visita de Jenny, quien pide disculpas por la represalia de su hermano, pero con el afán de no generar más conflictos ni decepciones Hugo rechaza su ayuda y la conduce a la salida, lastimándola involuntariamente. El rechazo definitivo de Hugo enfurece a Jenny al punto que ella reacciona agresivamente y se aleja llamándolo ‘maricón’.

Hacia el final del relato, Hugo afronta con dolor el abandono de las personas importantes de su vida y asume un estilo de vida precario y marginal. En su camino, Hugo descubre que Octavio participará de una pelea de box y emprende su búsqueda para salvarlo de una muerte segura. Sin embargo, a su llegada no hay nada que hacer dado que Octavio recibe los golpes finales y cae inconsciente al suelo. Más adelante, el epílogo nos da indicios del retorno de Hugo a Osorno, junto al cadáver de Octavio. Hugo llora ante la impotencia de haber perdido a Octavio y suma su pérdida a una lista interminable de fracasos que lo hicieron retornar al punto de partida original.

Jenny y la masculinidad hegemónica

La aparición de Jenny, como parte del relato, corresponde a una presencia antagónica particular e inusual. Jenny es una muchacha sencilla de clase media que se cruza en el camino de Hugo cuando él afronta dificultades para adaptarse a la ciudad. Tras ofrecerle a Hugo una alternativa de trabajo que le permita reivindicarse del fracaso, Jenny asume un rol fundamental en la evolución interna de Hugo. Más adelante, su presencia resulta funcional para Hugo como recurso para validar su masculinidad y disfrutar los privilegios que conlleva el ejercicio de poder.

Resulta importante destacar que el personaje de Jenny no se construye con la intención de suscitar la ruptura de la pareja, ni mucho menos de reemplazar el lugar que Octavio ocupa en la relación. Jenny se involucra en una relación amical que más adelante, desde su punto de vista, toma forma de una relación sentimental a la cual se aferra con la expectativa de concretar una relación estable. De esta forma, involuntariamente, y a causa de los engaños de Hugo, Jenny se convierte en el mal tercio de una relación gay, que de por sí presenta conflictos internos sin resolver. Por ello, cuando la infidelidad de Hugo

queda al descubierto, Jenny se siente tan engañada como Octavio, porque hizo una lectura equivocada de los indicios que le arrojaba Hugo. En ese sentido, se descarta toda posibilidad de antagonismo villanesco en ella, dado que sus intenciones, más de allá de la ilusión del romance, no tienen el propósito concreto de interferir en los propósitos de Octavio como personaje protagónico. En otras palabras, el relato no los enfrenta directamente como enemigos opuestos.

Por otro lado, resulta importante destacar que el relato se caracteriza por la presencia de una fuerza antagonista superior que sí genera opresión en la pareja gay por su condición transgénero e interfiere con los objetivos del protagonista. Con ello nos referimos a la presencia latente de la masculinidad hegemónica y opresora que genera conflictos internos entre Hugo y Octavio, los cuales se convierten después en problemas externos que se interponen en la consolidación de su relación.

Si nos remitimos al caso de Hugo podemos notar que esta fuerza antagonista se manifiesta cuando Jenny se convierte en el detonante de la masculinidad inexplorada de Hugo. De esta forma, cuando el joven descubre las ventajas de la masculinidad, en términos de poder y dominio social, se rehúsa a renunciar a lo que, en su momento, considera una transformación exitosa. Sin embargo, el más grande error que comete Hugo, frente a la tentativa de la masculinidad, es conservar egoístamente dicho estado de bienestar a costa de su relación asimétrica con Octavio. Claramente, cuando Hugo advierte que se concretó la infidelidad hacia Octavio procura tomar medidas correctivas para enmendar el error pero eso sólo conlleva a que el engaño se exponga más rápido una vez que Jenny lo busca en su departamento.

En cambio, si nos remitimos al caso de Octavio podemos notar que la masculinidad hegemónica se impone como una fuerza opresora constante sobre la fragilidad de Octavio. El personaje protagónico tiene tan interiorizados los mandatos de la masculinidad como parte de su sistema de valores que este se proyecta en su performance como el antihéroe del relato. Muchas de las actitudes que asume Octavio resultan cuestionables en los distintos ámbitos de su vida, particularmente en el sentimental, en el cual lo vemos ejercer el amor por la fuerza o el autoritarismo en la relación de pareja. La necesidad inherente de validar su hombría como un ejercicio público, y a su vez, interno, desata un conflicto que nubla el juicio de Octavio al punto de conducirlo hacia una muerte inminente.

3.3. *AZUL Y NO TAN ROSA* (2012)

3.3.1. ARGUMENTO

Diego y Fabrizio son una pareja gay de clase media alta que vive en Caracas. Mientras Diego trabaja como fotógrafo independiente para el mercado publicitario y la cobertura de eventos, Fabrizio labora como médico en el área de obstetricia de un hospital, donde atiende los partos de muchas mujeres. Una noche, Fabrizio invita a Diego a un restaurante para proponerle hacer un viaje a Mérida (una provincia venezolana) a plantar un pino que una paciente le regaló.

Más tarde en el departamento de Diego, mientras Fabrizio busca un lugar adecuado para el pino, Diego revisa su contestadora y oye un mensaje urgente de Valentina, su ex pareja, pero decide no darle importancia. Fabrizio intenta persuadir a Diego de mudarse a vivir juntos, pero él evade la propuesta con algunas bromas y excusas. Luego, con más seriedad, Diego admite sentirse inseguro de asumir dicho compromiso, a lo que Fabrizio responde con serenidad porque respeta la decisión de Diego y está dispuesto a esperar.

Al día siguiente, Diego realiza una sesión fotográfica con una modelo, y de repente Perla Marina, su asistente y amiga, se presenta tarde al trabajo usando unos lentes oscuros. Aunque inventa algunas excusas para explicar los golpes que tiene en el rostro, Diego descubre sus mentiras y le reclama que mantenga una relación tóxica con Iván, su agresor. Diego se enoja pero conserva la calma para retomar rápidamente la sesión con la modelo.

Ese mismo día, durante el almuerzo, Diego se entera por su madre que Valentina está intentando comunicarse con muchísima urgencia; sin embargo, Diego sigue sin tomarle mucha importancia y sólo atina a sentarse a la mesa para almorzar. Tras ver en la televisión el programa de Estrellita que aborda el tema del matrimonio gay con un estilo sensacionalista, se hace evidente el rechazo y la intolerancia de la familia. Sin embargo, cuando le preguntan a Diego por Fabrizio, él asegura con mucha confianza y entusiasmo que son una pareja estable que desea cansarse pronto. Diego sale entusiasmado de casa rumbo a una joyería donde adquiere un par de aros para hacerle la propuesta formal a Fabrizio. Sin embargo, el entusiasmo no le dura mucho ya que Valentina logra comunicarse con él y le informa que Armando, el hijo de ambos, va rumbo a Caracas para vivir allá un par de meses. Aunque Diego intenta evadir la responsabilidad, Valentina le

reclama que el muchacho ya está en camino, por lo que Diego queda sin mayor opción que ir a recogerlo.

En el aeropuerto, el reencuentro de padre e hijo resulta un poco accidentado. Mientras a Diego se le ve muy entusiasmado de ver a Armando, el adolescente se muestra irritado y distante por la tardanza de su padre. A la llegada al departamento, Armando conserva la actitud rebelde y huraña, sin mostrar buena disposición a los esfuerzos hospitalarios de su padre. Es más, cuando Delirio, la amiga transexual de Diego, lo visita para recoger unas fotografías, ve que Diego se esfuerza por brindar atenciones a su hijo, aunque algunas veces resultan en fracasos.

Rumbo a la casa de sus padres, Diego le entrega las llaves del departamento a Armando y le comenta que llegará tarde a casa. De repente, Armando enfrenta a su padre porque percibe que él lo trata como si fuese un amigo, como si no existiese el distanciamiento de su relación. La tensión se interrumpe cuando los abuelos abren la puerta y lo saludan con entusiasmo, a lo que Armando cambia totalmente de actitud y se muestra muy feliz. Más tarde en el hospital, Diego conversa sobre el tema con Fabrizio, a lo que el médico sugiere que tanto padre e hijo tengan una conversación seria para resolver sus inquietudes y calmar las tensiones. Diego aprecia el apoyo de Fabrizio y le anuncia que tiene una sorpresa especial que revelará en la noche tras la presentación de Delirio.

Más tarde dentro de la discoteca, Diego y Perla Marina toman unas bebidas y saludan a Cristóbal, un amigo gay de Diego. Tras despedirse, Diego y Perla Marina se acercan al escenario para ver a Delirio, quien se presenta haciendo playback. Mientras tanto, Fabrizio llega en su auto y al momento de estacionarse un grupo de matones que lo vio llegar se acerca a atacarlo. Los agresores destruyen el vehículo y logran sacar de él a Fabrizio para que Racso, el líder del grupo, lo golpee violentamente en el piso. Fabrizio logra sacar su teléfono para pedir auxilio a Diego, pero él no puede oírlo por el ruido del lugar. Cuando Diego sale para atender la llamada, ve a lo lejos la escena del ataque de la cual se alejan los tres matones cuyo líder tiene las manos manchadas con sangre. Tras hacerle un gesto obsceno a Diego, los agresores se suben a unas motocicletas y se alejan sin ser detenidos por los testigos del lugar. Al acercarse a la escena, Diego encuentra a Fabrizio en muy mal estado.

Fabrizio es llevado de emergencia al hospital y Diego sólo logra acompañarlo hasta el ingreso del quirófano. Horas más tarde, el médico le informa sobre el estado crítico de Fabrizio pero resulta imposible verlo. Diego llama a los padres de Fabrizio y les cuenta lo sucedido. La llegada de los padres angustiados coincide con la de Perla Marina y Delirio (aún caracterizada) y todos preguntan con mucha preocupación por Fabrizio; sin embargo, Diego no sabe con exactitud qué fue lo que ocurrió pues sólo fue testigo del desenlace del encuentro. Mas tarde, Diego llega a casa angustiado por lo ocurrido, intenta despertar a Armando para conversar sobre lo sucedido pero al encontrarse al borde del llanto, prefiere dejarlo descansar. Tras darse una ducha, donde se quiebra en llanto, Diego observa los aros de compromiso y se queda sentado en cama, sintiéndose devastado.

En el siguiente encuentro del hospital entre Diego y los padres de Fabrizio, el padre culpa a Diego de lo ocurrido; no sólo llama 'depravados' a sus amigos, sino que también le prohíbe las visitas a Fabrizio. A pesar de que Diego defiende su rol como pareja de Fabrizio, los padres no le dan importancia a la formalidad de su relación. Diego regresa decepcionado a casa, sin sospechar que Armando estuvo indagando entre los objetos de la casa, donde halló unas películas de gays. A su llegada, Armando confronta de una forma muy irrespetuosa a Diego, señalando su identidad gay como el motivo de su abandono e indiferencia. Ante los insultos de Armando, Diego le propina una cachetada para callarlo y luego, arrepentido, le explica entre lágrimas el temor que sentía hacia el posible rechazo de su hijo. No obstante, la catarsis de Armando le demuestra a Diego que tuvo una actitud irresponsable hacia su hijo durante largo tiempo.

Al día siguiente, tras mucha insistencia, Diego obtiene permiso del médico para ver a Fabrizio y queda impactado por el estado de su pareja; sin embargo, le habla con cariño e incluso le cuenta sobre la catarsis de Armando. Antes de salir, Diego le recuerda que se mantiene vigente el plan de Mérida y le coloca el anillo de compromiso. Más tarde, en la estación de policías, el detective no tiene novedades del caso. No obstante, Racso presta su declaración en otra habitación, donde Diego logra reconocerlo. En principio, Diego quiere atacarlo y lo señala como culpable pero los policías lo detienen mientras conducen a Racso hacia la salida.

Al llegar a casa, Diego nota que Armando prendió su laptop y que utiliza una foto de modelo para conversar por chat con una chica. Luego, mientras cenan, Armando rompe

la tensión, preguntando por Fabrizio, ya que Perla Marina le contó sobre el ataque. Aunque Diego no entra en muchos detalles, nota empatía por parte de su hijo y resuelve algunas dudas que Armando tiene sobre la homosexualidad de su padre. Tras ese primer avance, la relación de Diego y Armando empieza a mejorar cuando Delirio y Perla Marina le enseñan a bailar tango para impresionar a la chica del chat. Con ello, no sólo se eleva la confianza y seguridad de Armando, Diego también se llena de valor para superar la tensión del encuentro con los padres de Fabrizio en el hospital.

De visita en la casa de sus padres, Diego le cuenta a su mamá sobre el ataque a Fabrizio. De repente, en el programa de Estrellita abordan el tema de adolescentes antisociales, presentándolos como muchachos con trastornos o desórdenes mentales. Armando se incomoda porque asocia las características de su personalidad con lo que anuncian en el programa. El adolescente sale enojado de la casa de sus abuelos, pero Diego le da el alcance y le hace comprender a Armando que él no tiene ningún problema o trastorno, sólo debe trabajar más en su autoestima y seguridad.

La relación entre ambos continúa prosperando. La curiosidad de Armando lo conduce a involucrarse en el trabajo de su padre, de modo que aprende mucho sobre fotografía, desde el revelado hasta la cobertura de eventos. Lamentablemente, mientras realizan una cobertura en un concierto de ópera, Fabrizio presenta complicaciones y pierde la vida a pesar de los esfuerzos médicos. Diego recibe la noticia dentro de la sala de revelado, y resulta tan afectado que sale corriendo de su casa, dando gritos bajo la lluvia. Armando, preocupado por la situación, va tras él y, aunque le provee de espacio para desahogarse, se mantiene a su lado haciéndole compañía.

Diego queda tan conmovido por la noticia que se rehúsa a salir de casa; sin embargo, al ver el noticiero en la televisión se entera que Racso queda absuelto por el crimen de Fabrizio. En la estación de policías, los detectives le explican que no hay suficiente evidencia para incriminarlo, así que Diego se va, decepcionado de la ineficiencia policial. De regreso a casa Diego ignora las llamadas de sus clientes y los mensajes que le da Armando porque intenta pensar soluciones para que el crimen contra Fabrizio no quede impune. Finalmente, se encierra en su habitación junto a un sobre que contiene una pistola y reflexiona durante un día entero sin moverse.

Por la noche Armando conversa con Laura, la chica del chat, quien lo invita a un evento de baile en Mérida; sin embargo, el muchacho se ve obligado a rechazar la invitación por el estado anímico de su padre. Mientras tanto, Diego sale de casa sin avisar, llevando el arma en el pantalón y se dirige en auto hacia la discoteca del incidente. Armando nota la salida de su padre pero no sabe dónde darle el alcance, contacta a Perla Marina y logra averiguar la dirección de la discoteca.

En la barra de la discoteca, Diego se encuentra con Cristóbal, quien le da el pésame y le consulta su estado anímico ya que lo nota ausente y disperso. En ese momento, Armando va en un taxi que lo deja a larga distancia del club, por lo que se obliga a caminar y pedir referencias. En el camino, Armando se cruza con Racso y sus matones (sin saber quiénes son) y les pide ayuda para llegar a la discoteca pero, lejos de ayudarlo, el grupo intimida al adolescente y manifiesta sus intenciones de agredirlo al considerarlo gay. Armando intenta defenderse pero el grupo de Racso lo supera por mayoría y fuerza, así que logran someterlo rápidamente mientras Racso se prepara para azotar a Armando con la hebilla de su correa.

De repente, la llegada de Diego y Cristóbal, al rescate de Armando, genera un giro inesperado. En principio, la dupla propina varios golpes a los matones pero estos no dudan en defenderse y atacar con mayor agresividad. En un momento fortuito, Diego saca el arma y apunta a Racso, obligándolo a someterse y a confesar el crimen de Fabrizio. Diego llora con el testimonio que narra Racso mientras Armando intenta disuadirlo a gritos de no cometer un crimen. No obstante, con un movimiento ágil, Racso logra soltarse y la pistola de Diego cae. Racso toma una varilla metálica e intenta golpear a Diego pero de repente Delirio toma el arma extraviada y dispara hacia Racso para desarmarlo. Con actitud amenazante, Delirio les da órdenes a los matones de abandonar la zona bajo riesgo de muerte, y aunque Racso se resiste a las amenazas, sus secuaces lo retiran del lugar.

Delirio lleva a sus amigos a su camerino para curar sus heridas mientras los regaña por exponerse a una situación tan peligrosa. Al día siguiente los acompaña durante el desayuno y reciben la visita inesperada de Perla Marina, quien lleva consigo varias maletas como resultado del abandono de su agresor. En la mesa, todos le preguntan a Armando por Laura, la chica del chat, y cuando Diego se entera que ella vive en Mérida,

decide emprender un viaje con el grupo para cumplir dos objetivos: plantar el pino que le dejó Fabrizio y reunir a Armando y Laura en el evento de baile.

El grupo llega a Mérida por la noche y mientras esperan que les preparen las habitaciones de un alojamiento, se sientan a mirar las estrellas. El grupo de amigos comparte historias y recuerdos conmovedores, pero sin duda quienes disfrutaban más de la experiencia son Diego y Armando. Al enterarse que dicho día es el cumpleaños de Armando, todos se emocionan, lo saludan y lo abrazan. Más tarde, los cuatro asisten con atuendos elegantes al local de la milonga, donde finalmente Laura y Armando se encuentran y bailan. Sin embargo, Laura se decepciona de Armando porque el muchacho se presentó como una persona falsa al usar una fotografía ajena en el chat. A pesar de que Armando le ofrece disculpas y reconoce su error, admitiendo que tiene problemas de seguridad, Laura no le da una segunda oportunidad. Al día siguiente, Diego reconforta a su hijo por la decepción amorosa y finalmente, planta el pino tal como lo deseaba Fabrizio.

De vuelta a Caracas, Diego afronta la partida de Armando con mucha pena. Sin duda, ambos lograron reconstruir una relación sólida de padre e hijo, y ansían conservarla a pesar de la distancia. Con la ayuda de Cristóbal, Diego conoce a un bailarín de la discoteca que logró grabar el ataque de Fabrizio en su celular, lo cual se convierte en una prueba irrefutable para la policía. Y en efecto, con la aparición de dicha grabación, la policía logra capturar y arrestar a Racso para procesarlo por el crimen cometido. Al comunicarse por teléfono, Diego le cuenta todas las novedades a Armando, entre ellas le comenta que Perla Marina dio a luz a un bebé al que decidió llamar Fabrizio. Armando le recomienda a su padre buscar una nueva pareja para formalizar y sentar cabeza, a lo que Diego se da una oportunidad para salir con Cristóbal, con quien finalmente celebra el inicio de una gran relación.

3.3.2. PERSONAJES

Diego:

Es un fotógrafo independiente de clase media alta que vive en Caracas, donde tiene su propio estudio en el cual realiza sesiones fotográficas de moda o publicidad. Físicamente, Diego es un hombre atractivo, esbelto, de facciones mestizas, cuya edad rodea el rango de 35 a 40 años. Su personalidad se caracteriza por su carisma, alegría, extroversión y, especialmente, por su sentido del humor.

Su grupo de amigos más cercano está conformado por dos mujeres, Perla Marina y Delirio. Además, mantiene una relación sentimental estable con Fabrizio, un médico obstetra de alta condición socioeconómica. Diego también se caracteriza por ser un personaje auténtico y desenfadado, por lo que no teme ocultar su identidad o su relación a los demás. Tampoco teme dar su opinión ante lo que considera injusto, sin hacer excepciones con sus amigos o su familia.

Aunque Diego proyecta mucha seguridad y madurez, su mayor defecto es su falta de disposición para asumir responsabilidades o compromisos formales. Y es que uno de sus mayores temores consiste en el miedo a afrontar el fracaso. Por ese motivo, utiliza su comicidad para camuflar su inseguridad y apela a excusas graciosas para aligerar la seriedad de las situaciones. Sin embargo, dicha actitud le generará problemas al asumir su rol en la paternidad y en su relación sentimental.

Armando:

Es un joven adolescente de clase media alta que vive en Madrid. Por motivos académicos, su madre se ve obligada a enviarlo a Caracas a vivir algunos meses con su padre Diego. No obstante, Armando no se siente conforme con el traslado ya que perdió contacto con su padre hace cinco años, por lo que asume su ausencia como abandono.

Físicamente, Armando es un joven alto, blanco, esbelto y de poco parecido con su padre; sin embargo, emocionalmente, atraviesa muchos conflictos propios de la adolescencia y coincide en ser tan sensible e inseguro como Diego. Por un lado, el personaje tiene una actitud rebelde, quejumbrosa y apática, que dificulta la posibilidad de establecer un vínculo familiar con él. Su desconfianza y baja autoestima generan que Armando se aísle de los demás al punto que le resulta indiferente quedarse solo. Además, aunque no lo ha manifestado a sus padres, tiene muchas dudas sobre la relación que ellos tuvieron en el pasado y sobre su propio vínculo con Diego, su padre. De hecho, guarda un resentimiento muy fuerte hacia él porque siente el vacío de haber crecido sin una figura paterna que le inculque los valores propios de la masculinidad.

Aunque en principio Armando parece ser un adolescente inmaduro e intolerante cuyo único objetivo consiste en atormentar a su padre irresponsable, a lo largo del relato también demuestra que tiene grandes habilidades empáticas y una madurez notable que

lo convierten en un personaje ideal para acompañar el drama que afronta Diego a lo largo del relato.

Racso:

Es un personaje de clase media alta que vive en Caracas. El relato no define a qué se dedica profesionalmente; sin embargo, Racso sale por las noches con sus dos secuaces a vigilar las calles de la ciudad e identificar homosexuales a los que impone castigos violentos. Como tiene la facilidad de movilizarse por la ciudad en su motocicleta, no suele limitarse a un territorio definido, sino que aborda distintos espacios de la ciudad. Para el caso del relato, asume la vigilancia de los alrededores del Club Sixty Nine por su amplia concurrencia de público gay.

Físicamente, Racso es un adulto joven que rodea los 35 años, de tez blanca y algunos rasgos occidentales. Aunque no se le distingue mucha musculatura, sí tiene un cuerpo fornido y una altura considerable que le dan ventaja sobre sus víctimas (con las cuales no tiene piedad). Racso se considera abiertamente homofóbico e intolerante ante los demás, y considera que sus acciones son consecuentes con la obligación de resguardar las fronteras de la heterosexualidad. Siempre demuestra un carácter autoritario, desafiante y denigrante con los demás, especialmente con los gays a quienes llama ‘maricones’. Sus actos de violencia generan tal temor en el público en general que nadie se entromete para defender o prestar algún tipo de ayuda a los agraviados.

3.3.3. ANÁLISIS DE TRAMAS DEL RELATO

La película nos propone cuatro tipos de tramas: la del desvalido como la trama básica, la romántica y la de maduración según las relaciones que mantienen los personajes y, por último, la de transformación como la historia que cuenta la evolución interna del protagonista.

La trama clásica, que comprende la historia del protagonista, se trataría de una trama del desvalido dada la desigualdad evidente entre las fuerzas que convergen en el relato, siendo la más perjudicada la resistencia de Diego. Su lucha constante contra la heteronormatividad y la masculinidad opresora lo convierte en un personaje heroico dispuesto a imponerse a las dificultades sin importar lo desbalanceada que resulte la situación. Cabe destacar que, a comparación del resto de películas, este resulta el único relato que propone un desenlace favorable y optimista para el personaje de identidad gay.

A pesar de que el personaje de Diego se construye atribuyéndole una clase social media alta que debería reconocerlo como sujeto empoderado, al igual que rasgos étnicos dentro de los estándares de belleza ideal, la cuestión del género le anula toda posibilidad de empoderamiento y lo convierte en un sujeto vulnerable para efectos del relato. A partir de su identidad abiertamente gay, Diego es considerado un varón precario que debe enfrentar una serie de dificultades que no son equiparables con las que atraviesan los personajes heterosexuales. Precisamente, en este contexto surge el desbalance notorio de conflictos incesantes en la línea narrativa de Diego, que le impiden concretar el éxito de sus objetivos planteados.

En este sentido, la ciudad, o el contexto urbano, se convierte en el escenario ideal para prácticas generizadas y aparentemente objetivas que menosprecian las identidades transgénero y las anulan de la sociedad. Para citar un caso, los medios de comunicación brindan interpretaciones sensacionalistas que motivan a las audiencias a elaborar juicios intolerantes y erróneos como el programa que conduce Estrellita. Una situación similar se deja entrever en instituciones públicas como la estación de policías y el hospital que se construyen como espacios que no reconocen las identidades transgénero ante la evidente obstaculización de procedimientos habituales como la resolución de crímenes de odio o las visitas conyugales. En vista a estas complicaciones, Diego se ve obligado a resolver las dificultades por iniciativa propia y a enfrentar los conflictos que suscita dicha lucha.

La presencia de Racso, como antagonista del relato, en su condición de vigilante de la heteronormatividad y masculinidad tradicional, se convierte en la máxima manifestación de intolerancia y homofobia exacerbada en la ciudad. Desde su perspectiva, tanto Diego como Fabrizio representan la figura del varón precario, marginal y feminizado que ha renunciado a los privilegios de la masculinidad injustificadamente y que por ello merecen un castigo social. Bajo este criterio, Racso performa el ataque despiadado a Fabrizio y reafirma su autoridad dejando en claro que, si bien la ciudad permite la presencia de identidades transgénero, ello no implica que las tolere o las valide.

Junto a Diego, también se construyen otras identidades cuya vulnerabilidad los sitúa en la misma condición desbalanceada que el protagonista. Mientras más sumisas y subordinadas resulten sus personalidades, mayores serán las posibilidades de convertirse en víctimas. Por ejemplo, Delirio es duramente criticada y estigmatizada por su

transformación física y sexual, que se justifica en un romance joven que no tuvo éxito. A pesar de su carácter fuerte y desenfadado manifiesta tener dificultades para hallar nuevas oportunidades laborales, lo cual finalmente la obliga a trabajar en shows musicales donde demuestra sus habilidades para el baile y el playback ante una concurrencia gay que sí valida su talento artístico.

Perla Marina, en cambio, no es un personaje de identidad transgénero; sin embargo, su condición de mujer la convierte en un personaje vulnerable ante una pareja de carácter notoriamente dominante. Diego insiste constantemente a Perla Marina que deje a Iván ante los evidentes signos de violencia que el agresor deja en su cuerpo. Lamentablemente, ella se encuentra atrapada en una espiral de emociones que le hace validar los celos de su pareja como una manifestación de afecto y preocupación. Incluso tolera los actos de violencia bajo dicho criterio, con la esperanza de un cambio de actitud a futuro. Desgraciadamente, Perla Marina desarrolla una dependencia emocional con Iván que le impide liberarse del autoritarismo, lo cual reafirma su condición de víctima.

A esta lista de personajes vulnerables se suma el nombre de Fabrizio como la víctima más crítica del relato, cuyo deceso elimina cualquier posibilidad de un desenlace satisfactorio para la pareja. Al igual que Diego, Fabrizio representa un empoderamiento evidente en las categorías de clase social y etnia; sin embargo, su identidad gay lo condena a la estigmatización. Es más, resulta trágico que un personaje que ejerce la íntegra labor de la medicina para salvar vidas se convierta en una víctima mortal de la intolerancia y el odio injustificado que profesa Racso. Peor aún, la satisfacción de Racso ante el deceso de Fabrizio pareciera validar el castigo infringido, lo que lleva al agresor a celebrar el daño colateral en Diego, quien asume la pérdida de su pareja con gran dolor en medio de acusaciones injustas y ofensivas realizadas por los padres del difunto.

A través de una mirada omnipresente el relato nos acerca a los conflictos y dificultades de estos personajes vulnerables cuya lucha demuestra una notoria desventaja que reduce sus posibilidades de éxito. Desde dicho punto de vista se logra desarrollar cierta empatía por la lucha en la reivindicación de sus identidades y derechos que destacan el aspecto más humano de la vida. Por suerte, será cuestión de resistencia, constancia y apoyo colectivo para que los personajes demuestren una evolución que contrarreste el

desbalance de su lucha, con lo cual podrán obtener desenlaces favorables que reivindicuen su situación marginal habitual.

Con respecto a la historia de las relaciones que Diego mantiene con los personajes, el relato nos sugiere dos tramas distintas, la romántica y la de maduración que corresponden a Fabrizio y Armando, respectivamente. El inicio del relato nos presenta la trama romántica de la pareja que está a punto de formalizar su relación con el compromiso de la convivencia; sin embargo, la llegada de Armando compromete los planes de la pareja a corto y mediano plazo. Más adelante, tras el ataque a Fabrizio, la trama de maduración asumirá mayor protagonismo dado que la víctima se convierte en un personaje carente de acción, cediendo la posta a Armando y el conflicto de paternidad que vincula a Diego.

Aunque en el perfil de Diego ya realizamos algunas comparaciones sobre las cualidades de Fabrizio, existen algunos elementos destacables de la dinámica de la pareja que aún no se han tratado. Por ejemplo, es importante mencionar que Fabrizio tiene una actitud conciliadora y objetiva que funciona a modo de voz sabia y objetiva en el contexto de relación. Esta actitud tan madura motiva a Diego a compensar la relación con una dosis de humor y picardía que entretiene a Fabrizio pero que, en el fondo, encubre los temores y ansiedades del fotógrafo. Especialmente, en el contexto de la propuesta, la bufonería revela el nerviosismo de Diego porque no cree estar listo para asumir tal responsabilidad.

Ante la llegada de Armando, Fabrizio tiene una gran disposición para apoyar a Diego a pesar que ello implica un retraso indefinido en sus planes de formalización. Sin duda, Fabrizio destaca por ser un personaje íntegro, de buen corazón y sentimiento honestos. Sus amistades lo valoran y aplauden la relación que tiene con Diego, por lo cual su pérdida se convierte en un hecho lamentable. En su ausencia, Diego busca la manera de replicar su madurez y sabiduría, lo cual se convertirá en un ejercicio habitual conforme progresa su evolución en la paternidad.

Como ya mencionamos, tras el ataque a Fabrizio, el protagonismo de la trama romántica se traslada a la trama de maduración, en la cual se vuelve indispensable la interacción entre Diego y Armando. El final de la trama romántica sólo se concreta con la muerte de Fabrizio, cuando queda descartada toda posibilidad de mejoría y conciliación que mantenga en pie sus planes a futuro. Para darle un cierre apropiado a la relación, Diego

siembra el pino que este le encargó al inicio del relato como un símbolo del amor que debían cultivar en la relación.

Por otro lado, la trama de maduración resulta más interesante que la anterior porque nos da luces sobre otros aspectos del sistema de valores de Diego, que forman parte de su crecimiento personal. Algunos indicios del relato sugieren que Diego ejerció la paternidad a una edad muy joven, por lo que le llegó desprovista de la carga opresora de convertirse en un hombre adulto. En calidad de visitante en el continente europeo, cuando su hijo todavía era un niño, Diego tampoco habría asumido propiamente el rol que le correspondía como padre, por lo que la llegada de Armando a Caracas resulta una reanudación de la paternidad que nunca supo ejercer correctamente. Por ello, a pesar de tener una edad bastante adulta, a Diego le resulta frustrante carecer de madurez y experiencia para ejercer correctamente su paternidad.

No obstante, desde otra perspectiva, su desprendimiento de los principios de la masculinidad hegemónica facilita que Diego asuma una paternidad distinta que lo motiva a inculcar otro tipo de experiencias y valores útiles que conviertan a Armando en un hombre íntegro, fiel a sus principios y libre de prejuicios absurdos. Así, progresivamente, ambos mejoran su convivencia, fortalecen su relación y desarrollan habilidades sociales que los convierte en mejores personas. Adicionalmente, el trabajo que realiza Diego como fotógrafo despierta el interés de Armando y lo motiva a aprender conocimientos básicos para asistir a su padre en las diferentes coberturas asignadas.

La trama de maduración se convierte en una herramienta fundamental para promover el arco de transformación en la evolución interna de Diego, que corresponde a la trama de transformación. Dado su sistema de valores en el estado inicial del relato, consideramos a Diego como un antihéroe. No sólo genera un auto sabotaje al interponer excusas en el avance de su relación, sino que se desvincula conscientemente de sus responsabilidades como padre al evitar el contacto con Valentina. Sin embargo, cuando se compromete a cambiar y corregir dichos errores asume una identidad heroica, siendo lo más destacable su compromiso por recuperar el cariño de su hijo a toda costa. Al lograrlo satisfactoriamente, Diego demuestra que puede ejercer una paternidad responsable sin adaptarse a las exigencias heteronormativas y tradicionales, con lo cual se gana el respeto y admiración de su hijo. Armando adopta dichas características para su propio

crecimiento personal y defiende la identidad gay de su padre porque en él logra identificar a una persona íntegra, respetable y de buen corazón.

Uno de los mayores retos que pone a prueba la evolución de Diego consiste en la persecución de Racso, posterior al deceso de Fabrizio. Dicho momento se podría considerar como una recaída crítica en el rumbo de la transformación del protagonista ya que Diego está dispuesto a buscar al criminal para aplicar justicia a criterio personal. A estas alturas, Diego toma la muerte de su pareja como un ataque personal, ante el cual se ve obligado a defenderse y responder con violencia. Sin embargo, a pesar de su búsqueda de venganza, Diego no logra disparar a Racso porque no es un asesino, sus principios morales se lo impiden. Así, a pesar del sufrimiento, Diego logra superar y recuperarse de su propia crisis interna con el apoyo de su hijo, aliviado de no haber cometido un error irreparable.

Aunque la confrontación del inicio del tercer acto no satisface los reclamos de justicia de Diego, el triunfo no se hace esperar mucho. A manera de compensación, surgen indicios que comprometen la libertad de Racso al punto que se concreta su captura. De repente, se genera una inversión de roles, y Diego abandona el estatus de marginado social para convertirse en un individuo empoderado, cuyos derechos son válidos en la sociedad. En el epílogo del relato no sólo demuestra que logró recuperar el afecto de su hijo, sino que también se le presenta una nueva oportunidad para amar, como una recompensa merecida por su incasable lucha en el relato.

De igual manera, las compañeras de Diego atraviesan una evolución notoria que reivindica sus identidades y sus derechos fundamentales. Delirio, por ejemplo, logra defender a sus amigos en el clímax de la historia, con un empoderamiento que intimida a los secuaces de Racso, quienes se llevan consigo a su líder. También logra confrontar al antiguo amor de su juventud que motivó su cambio de sexo, sin revelar su verdadera identidad ya que se siente humillada de haber atravesado una transformación innecesaria. Su momento cumbre de reivindicación se da cuando queda seleccionada en un casting para liderar la conducción de un nuevo programa de corte inclusivo sobre identidades transgénero, el cual desplaza el polémico circo mediático de Estrellita.

En el desenlace del relato, Perla Marina confiesa que está embarazada de su agresor y considera la posibilidad de abortar para desvincularse de Iván. Sin embargo, tras los

consejos de Diego, Perla Marina se aferra a su embarazo como una oportunidad para empoderarse y velar por su propio bienestar y el de su hijo. Con dicha motivación, Perla Marina concreta la separación de Iván para criar a su hijo en un ambiente seguro y libre de prejuicios. Y aunque en principio concede los derechos de visita al padre, no cede ante sus insistencias de conciliación. Mas bien, ante el primer indicio de violencia en su embarazo, suspende todo tipo de consideración y tolerancia hacia su agresor.

Por último, Armando retorna a España con su madre y demuestra una actitud totalmente renovada, distante del adolescente rebelde e inmaduro que partió rumbo a Caracas. Armando no sólo desarrolló mayor confianza y seguridad en sí mismo, también mejoró sus habilidades sociales y logró madurar gracias a las enseñanzas del padre. En este nuevo contexto, la distancia que los separa ya no implica una razón para perder contacto, sino más bien una oportunidad para conservar la relación que lograron fortalecer durante su convivencia.

3.3.4. ANÁLISIS DE PERSONAJES

El personaje protagónico de esta historia es Diego, mientras que su hijo Armando lo acompaña en el relato en calidad de coprotagonista. A diferencia de las películas anteriores notamos que la trama romántica de Diego y su pareja Fabrizio no resulta tan destacable como el conflicto de paternidad que atraviesa Diego junto a Armando, a partir de su llegada a Caracas. Algunos personajes secundarios se suman al relato en condición de oprimidos por la heteronormatividad y la masculinidad dominante, como el caso de Delirio y Perla Marina. De ahí que el grupo de amigos forme un colectivo de resistencia para confrontar a agresores como Racso, el antagonista del relato.

Diego:

Como personaje, Diego aparenta ser un personaje maduro, relajado y carismático en su cotidianeidad; sin embargo, utiliza una fachada cómica y divertida para encubrir los temores e inseguridades que lo acechan. El temor de asumir grandes compromisos se convierte en uno de sus defectos más notorios y le generan grandes conflictos no sólo en el ámbito familiar, sino también en lo social y sentimental. Peor aún, su afán por cumplir con la normativa de la masculinidad para ejercer correctamente la paternidad desde su condición transgénero le genera grandes frustraciones y preocupaciones. En los siguientes

párrafos analizaremos el perfil de Diego, el rol que cumple como protagonista y su evolución en el drama de la paternidad.

En principio, el relato nos muestra a Diego como un personaje que asume abiertamente su identidad gay y que se caracteriza por su carisma y autenticidad. Claramente, Diego asume con mucha seguridad y orgullo su identidad y no permite que otras personas lo desacrediten por su forma de ser. Diego mantiene una relación estable con Fabrizioo, otro personaje gay con quien comparte estas cualidades que permiten en ambos la libre manifestación de muestras de afecto. Aún en el contexto de la ciudad, la pareja recibe algunas miradas críticas de terceros más conservadores que los juzgan; sin embargo, Diego les resta importancia y enfoca su atención en el bienestar de la sólida relación que tiene con Fabrizioo.

Aunque existen grandes similitudes entre ellos, las cuales afianzan su relación sentimental, también hay diferencias notorias en sus perfiles pero estas no llegan a convertirse en obstáculos para el romance. Si bien ambos personajes son considerados adultos maduros, Diego es algunos años menor que Fabrizioo, lo cual se manifiesta constantemente en su actitud. Es decir, sin caer en estereotipos afeminados o amanerados, Diego tiende a ser más alegre, dinámico y carismático que Fabrizioo, quien opta por ser el personaje discreto y tranquilo de la relación. Por ende, quien ejerce mayor dominio en la relación resulta Diego, por su personalidad extrovertida, directa y desenfadada.

Más allá de las cualidades de su personalidad, físicamente, Diego y Fabrizioo tienen rasgos y cuerpos diferentes. Mientras Fabrizioo es alto y de belleza occidental, que acentúa su piel blanca, Diego tiene rasgos latinos/mestizos y la piel más oscura. Ambos se consideran físicamente atractivos pero sólo Diego hace alarde de sus cualidades físicas y asume una actitud seductora con Fabrizioo y otros hombres que muestran interés en él. En cambio, Fabrizioo, quien proyecta una imagen muy masculina, mantiene un perfil bajo e intenta pasar desapercibido para no llamar la atención de otros hombres o mujeres con su atractivo.

También notamos que Diego tiene un trabajo estable como fotógrafo independiente, el cual lo provee de alta solvencia económica y le facilita la adquisición de bienes materiales como un departamento propio, que le sirve de estudio y hogar al mismo tiempo, y un auto que le permite trasladarse por la ciudad. Las actividades que realiza en el ámbito

documental y publicitario ocupan gran parte de su día; sin embargo, en su condición de independiente, Diego puede organizar su propio tiempo y permitirse momentos de ocio como visitas familiares a casa de sus padres. Así como Diego se halla cómodo en su trabajo, Fabrizio también se siente realizado en su desempeño como médico, lo cual también le genera altos ingresos económicos, incluso mayores a los de Diego.

Como pareja, Diego y Fabrizio tienen una actitud particular para afrontar la masculinidad hegemónica, al punto de prescindir de ella. Como ambos gozan de solvencia económica y alto estatus social no resulta necesario que alguno de ellos imponga una actitud protectora o proveedora ya que ambos son personajes empoderados y autosuficientes. Su relación se caracteriza por su horizontalidad y equidad, desprovista de los principios de la masculinidad tradicional que forjan alianzas asimétricas. Como ya mencionamos, Diego tiende a destacar ante la pasividad de Fabrizio pero no con una actitud dominante, sino por su personalidad desbordante. Algunos rasgos destacables de dicha personalidad se manifiestan principalmente cuando Diego demuestra su potencial sexual, con seducción y atractivo.

Sin embargo, por más que la empatía y la estabilidad de la pareja resultan destacables, cuando Fabrizio le propone a Diego la oportunidad de mudarse y vivir juntos, el fotógrafo muestra los primeros indicios de inseguridad sobre la relación. En lugar de aceptar con firmeza, Diego divaga y reflexiona mucho sobre la propuesta, evaluando los peores escenarios y planteándose muchas dudas al respecto, ya que al fin y al cabo, la propuesta sugiere que sea él quien realice el traslado y se acomode en un ambiente nuevo. Con dicha actitud, Diego demuestra un temor evidente ante los compromisos formales que implican asumir responsabilidades adultas, más que nada por el temor al fracaso inminente.

No obstante, con la motivación adecuada, Diego reflexiona sobre la propuesta de Fabrizio y decide afrontar el reto con una actitud que compense su inseguridad inicial, y que a su vez demuestre a su pareja que lo está apostando todo por la relación. Con mucho entusiasmo, Diego compra los aros de compromiso para proponerle matrimonio a su pareja y consolidar el acuerdo de la mudanza, convencido de estar tomando la decisión correcta. Sin embargo, en el momento menos esperado se interrumpe el avance de la trama romántica con la llegada del hijo adolescente de Diego. Si bien el relato arrojó algunos indicios de comunicación por parte de la madre, Valentina, recordamos que

Diego rechazó conscientemente el contacto con ella porque, nuevamente, no le gusta lidiar con compromisos y responsabilidades.

La llegada de Armando a la ciudad altera la cotidianeidad y tranquilidad de Diego, quien se muestra entusiasmado pero también ansioso por el reencuentro. Por un lado, con la relación a distancia, Diego no ha tenido oportunidad de revelar a Armando su identidad gay, ni la relación que mantiene con Fabrizio. Y, por otro lado, se ve obligado a confrontar su temor a los compromisos y responsabilidades al asumir forzosamente la paternidad. Sin duda, asumir la responsabilidad de su hijo no le resulta fácil debido a la actitud rebelde de Armando, quien se muestra resentido por la ausencia y el abandono de su progenitor. Peor aún, la ignorancia de Diego en el tema de la paternidad complejiza la posibilidad de lidiar y confrontar la mala actitud de su hijo.

Naturalmente, Diego acude a Fabrizio para desahogarse por la fuerte impresión que le generó la confrontación de Armando durante la visita de sus abuelos, en la cual le rechazó su trato amical y le exigió una actitud paternal. Al estar desvinculado de la masculinidad hegemónica, Diego no comprende cómo adecuarse a las exigencias de su hijo adolescente. Peor aún, Armando le demuestra a Diego que su malestar está exclusivamente dirigido a su padre y no al resto de familiares. Sin embargo, a pesar de los consejos que le da Fabrizio, las inseguridades y el temor al rechazo hacen que Diego descarte la alternativa de diálogo y la reserve como su último recurso.

Mientras Diego reconsidera otras estrategias para conciliar con su hijo, un giro inesperado al final del primer acto provoca una crisis alarmante en la trama romántica ya que Fabrizio resulta víctima de un ataque notoriamente homofóbico en los exteriores de la discoteca. En principio, Diego no sospecha nada y sale a atender la llamada de Fabrizio pero, de repente, Racso y sus secuaces caminan frente a él y se genera un ambiente de tensión. Diego advierte el peligro cuando nota que Racso le sostiene la mirada fijamente mientras se aleja, con el atuendo y las manos sucias de sangre. Aunque en ese instante no manifiesta reacción alguna, cuando ve a las motos alejándose por la calle ubica el auto destruido de Fabrizio. Diego se acerca lenta y tímidamente al vehículo, angustiado porque no ve a Fabrizio dentro de él. Con temor y mucha inseguridad, rodea el vehículo y queda atónito ante el estado crítico en el que encuentra a Fabrizio.

Al inicio del segundo acto, Diego afronta un nuevo estado de crisis y desequilibrio ante el riesgo de perder a su pareja como producto del ataque perpetuado. La situación desata una serie de malestares en Diego por la impaciencia, la impotencia y la desesperación incontrolable; con el pasar del tiempo se incrementa la intranquilidad al no poder ver a Fabrizio y corroborar que la situación está bajo control. A pesar de su poca capacidad de reacción en el lugar del ataque, Diego atina a comunicarse con los padres de Fabrizio y sus amigas Perla Marina y Delirio. Todos le dan el encuentro a Diego en el hospital y preguntan por el estado de Fabrizio, pero la situación genera mayor desesperación en Diego porque no sabe con exactitud qué fue lo que aconteció en los exteriores del club.

Aunque en principio los padres se solidarizan con el sufrimiento de Diego y se sienten agradecidos por haber sido contactados sobre un asunto que les concierne, en un segundo encuentro adoptan una actitud arbitraria y le impiden visitar a Fabrizio. Esto no sólo genera una incomodidad desconcertante en Diego, quien creía mantener una buena relación con la familia, sino que se ve obligado a argumentar con los padres para defender su rol como pareja de Fabrizio (a pesar de que su opinión es tristemente invalidada). Cuando el padre lo señala como el culpable del incidente y descarga su rechazo hacia su identidad gay, Diego le hace notar explícitamente al padre que es tan homofóbico como los agresores de Fabrizio. Por suerte, Diego asume una actitud bastante madura y se retira del lugar para no generar más problemas.

Al margen del episodio del hospital, la crisis de Diego continúa ya que se ve obligado a prestar su declaración policial y denunciar el ataque para que se capture al agresor. La experiencia de repasar los hechos y lidiar con un sistema tan burocrático le resulta agotadora, las diligencias médicas y policiales lo tienen tan ocupado que desvía la atención inicial hacia Armando, con quien desea compartir lo ocurrido a manera de desahogo. Evidentemente, Diego es un personaje que se reconforta con el apoyo de los demás para atravesar situaciones difíciles. Sin embargo, el temor de iniciar la conversación que lo lleve a explicar su identidad gay más la fragilidad del momento (que lo tiene al borde las lágrimas) hacen que Diego retenga sus emociones y se limite a sufrir en privado. En este punto, Diego afronta un dilema complejo ante la posibilidad de ser rechazado por su hijo (debido a su identidad gay) y no se siente listo para afrontar mayor sufrimiento y homofobia (en el peor de los casos).

El hecho de que Diego siga posponiendo la conversación pendiente que tiene con Armando, debido al seguimiento que hace a la investigación del caso de Fabrizio, genera un resultado adverso e inesperado en el contexto familiar. Mientras Diego pierde los estribos al cruzarse con Racso en la estación policial, Armando explora el departamento de su padre y percibe indicios de la homosexualidad de su padre. Por ello, a su retorno, Armando inicia una confrontación irrespetuosa y agresiva que en principio Diego maneja con agotamiento y cansancio.

No obstante, en la desesperación, Diego se ve obligado a adoptar una actitud autoritaria con su hijo para controlar la situación. Cuando Diego oye a Armando llamarlo ‘maricón’ con intenciones de ofenderlo y menospreciarlo, el padre pierde los estribos y le propina una cachetada. Aunque su arrepentimiento es automático, no resulta lo suficientemente rápido para detener la huida de Armando, quien interpone una barrera emocional y se niega a escucharlo. Por más que Diego va tras él y lo detiene para desmentir sus ideas erróneas, el sufrimiento de Armando se intensifica y refleja un quiebre emocional muy intenso. Al dejarlo ir, Diego se da cuenta que, al margen de sus explicaciones, su ausencia e irresponsabilidad generaron un conflicto devastador en su único hijo.

Este punto medio le sirve a Diego como una pausa reflexiva porque finalmente afronta la conversación pendiente con Armando y reconoce sus errores en la paternidad, de tiempo pasado y actual. También se da cuenta que por más que sus intenciones con Armando fuesen buenas, sus acciones no fueron consecuentes con ellas, motivo por el cual la solución al conflicto requiere gran iniciativa y compromiso de su parte. Si bien la paternidad que puede ejercer Diego no estará a la altura de la masculinidad hegemónica (que implica territorio desconocido para el fotógrafo) sí se muestra dispuesto a asumir una paternidad responsable que procure el bienestar y tranquilidad de Armando.

Con una nueva actitud en mente, tras reconocer el fracaso, admitir sus miedos y liberar la angustia, Diego retoma sus actividades cotidianas y asume una nueva actitud ante el temor al fracaso. De hecho, Diego asume el control de varias situaciones que hubiese rechazado o evadido con anterioridad. En sus visitas al hospital, por ejemplo, se arriesga a conseguir el permiso para visitar a Fabrizio y lo logra exitosamente. No sólo asume el compromiso de permanecer junto a Fabrizio en el momento más crítico de su relación, sino que lo reafirma al entregarle el aro de compromiso. Aunque Fabrizio continúa inconsciente y no

lo puede oír, Diego comparte con él sus nuevos planes, entre los que incluye recuperar el cariño de su hijo.

Para lograr dicho objetivo, Diego observa con más atención a su hijo y al espiar una conversación de chat se da cuenta que Armando tiene problemas de inseguridad propios de su edad, los cuales intenta encubrir con mentiras. En este punto, Diego halla una oportunidad para fortalecer la relación con su hijo ayudándolo a desarrollar confianza en sí mismo con su personalidad extrovertida. Ambos empiezan a interactuar más tras la confrontación, Diego logra contarle a grandes rasgos la situación de Fabrizio y contesta las dudas de Armando sobre su identidad gay. Luego, lo integra a su grupo de amigas, Delirio y Perla Marina, quienes más adelante lo ayudan a aprender tango para que Armando pueda impresionar a Laura, la chica del chat.

La relación entre Diego y Armando mejora con el pasar de los días conforme uno se apoya en el otro, y viceversa, para avanzar con la resolución de sus conflictos respectivos. Cuando Armando empieza a vacilar sobre la confianza que ha adquirido, Diego se encarga de disuadir sus dudas e inseguridades, replicando así la relación de confianza que tenía con Fabrizio, su principal soporte emocional. Aunque Armando tiene algunas reacciones rebeldes cuando está en desacuerdo con las opiniones de Diego, ya no se muestra irrespetuoso con Diego ni toma ventaja de la relación horizontal que tiene con su padre. El fortalecimiento de su relación despierta el interés de ambos por compartir tiempo juntos e involucrarse en sus actividades respectivas, especialmente Armando, quien observa con asombro el talento fotográfico de su padre.

En otro giro inesperado el estado crítico de Fabrizio empeora y pierde la vida a pesar de los esfuerzos médicos. Cuando Diego recibe la noticia queda desconcertado y pierde el juicio. La crisis emocional que experimenta Diego es el resultado de muchos sentimientos encontrados vinculados al término de la relación con Fabrizio, a la intolerancia social que puso a Fabrizio en dicha situación y al enfrentamiento del fracaso inminente a pesar de sus esfuerzos por asumir grandes responsabilidades. Dicho estado conduce a Diego a una etapa de duelo y aislamiento de la cual intenta reponerse anímicamente. Sin embargo, grande es su sorpresa cuando ve en los noticieros que la detención de Racso no procede a pesar de que él mismo lo identificó como el agresor principal durante su visita a la estación policial. Decepcionado por la ineficiencia policial, Diego deja de lado sus

pendientes laborales y a su propio hijo para sumirse en la obsesión irracional por lograr justicia ante el crimen de Fabrizio.

En su desesperación, Diego consigue un arma, pero la oculta a Armando y así, pasa todo un día encerrado en su habitación, reflexionando sobre el siguiente paso que dará. A pesar de que conocimos a Diego como un personaje que no asumía responsabilidad y luego aprendió a afrontarla, en este punto de la historia lo vemos debatiendo la posibilidad de hacerse responsable por el castigo que tendría que merecer Racso. Esta no resulta una decisión ligera para el fotógrafo dado que implica arrebatarle la vida a otro ser humano y asumir las consecuencias (sociales, familiares, morales, penales, etc.) de cometer un crimen de dicho calibre.

Diego, motivado por la venganza y la furia, reúne coraje para salir de casa con el arma oculta y se dirige al club, para buscar a Racso, sin dar aviso a ninguno de sus amigos. Con una seriedad irreconocible, Diego bebe en el bar mientras reúne valor para salir a cumplir su objetivo; sin embargo, se encuentra con Cristóbal, quien interrumpe sus planes obsesivos. Mientras tanto, Armando se ve inmerso en un problema con Racso y sus matones por salir a buscar a su padre. Por suerte, Diego y Cristóbal llegan al rescate y se enfrentan al trío de agresores. Mientras Armando y Cristóbal abordan a los secuaces de Racso, Diego enfrenta directamente al líder, esperando resolver el problema pendiente por el ataque a Fabrizio.

En un movimiento inesperado, Diego saca el arma y apunta a Racso en la cabeza sin vacilar pero, lejos de intimidarlo, el matón desafía la hombría de Diego. En este punto, Diego se muestra como un personaje empoderado pero no logra aplacar la actitud desafiante de Racso porque éste lo considera un varón marginal, incapacitado de ejercer la masculinidad. Cristóbal y Armando intentan disuadir a Diego cuando lo ven con el arma en mano, sus súplicas aturden la concentración de Diego y, por suerte, el ápice de racionalidad que queda en él lo hace desistir. No obstante, Racso nota la debilidad de Diego y aprovecha la oportunidad para someterlo. En ese instante, la vida de Diego corre mucho peligro pero no sucumbe ante la reacción violenta de Racso. Finalmente, Delirio salva al trío de amigos y aleja a los agresores del lugar.

Tras el incidente de la noche anterior, Diego nota al grupo con los ánimos muy bajos. Se conmueve al ver a su hijo golpeado por culpa suya, a Delirio acompañando a ambos

heridos y luego a Perla Marina, nuevamente agredida por Iván. Sin dar muchas explicaciones, Diego le propone al grupo hacer un viaje inmediato a Mérida con la intención de atar los cabos sueltos de la historia. Uno de sus principales objetivos consiste en sembrar el pino que Fabrizio le encargó, de modo que al cumplir su última voluntad pueda darle un final adecuado al recuerdo de su relación. Como el intento de venganza sobre Racso resultó en un gran error, Diego busca la forma de compensar sus errores con una actitud que Fabrizio sí aprobaría y respetaría.

Por otro lado, Diego tiene en mente celebrar allá el cumpleaños de Armando, quien fue expuesto al peligro por su obsesión incontrolable y contra todo se mantuvo firme a su lado, demostrándole su apoyo incondicional. Así como Armando se siente agradecido por la protección de su padre, Diego se siente agradecido por la buena disposición de Armando al facilitarle la posibilidad de explorar y adoptar una paternidad responsable. Dado que la fecha resulta oportuna para que Armando se encuentre con Laura, Diego considera que su hijo merece la oportunidad de conocer a quien podría ser el gran amor de su vida. Recordemos que Diego no sólo vio los esfuerzos de su hijo por aprender a bailar tango para sorprenderla, también notó que a raíz del tema Armando elevó su confianza en la medida que siguió los consejos del padre.

Ya en Mérida, padre e hijo comparten un momento especial en el que Diego narra para todo el grupo cómo fue el nacimiento de Armando y qué emociones experimentó al conocerlo por primera vez. Sin duda, en este punto, las tensiones se amilanaron y la relación se ve fortalecida. La experiencia de afrontar el peligro hombro a hombro les demostró a ambos (pero especialmente a Diego en su condición de padre) su alta capacidad de sacrificio y protección. Así, Diego logra su propósito y recupera el cariño perdido de su hijo al punto de convertirse en un amigo incondicional para el adolescente. Desprovisto de la masculinidad dominante, Diego ejerce la paternidad sin necesidad de imponerse como un héroe intachable a los ojos de Armando. Mas bien, Diego se muestra auténtico, como un humano ordinario que comete errores pero los asume con valentía para reconocerlos y enmendarlos. Las experiencias del relato le valieron para perder el miedo al fracaso y reconocer lo valioso de afrontar las dificultades al margen de los resultados porque cada una de las experiencias se convierte en un nuevo aprendizaje.

Diego acompaña a Armando al evento donde verá a Laura y en el camino lo ve perder seguridad de sí mismo. Curiosamente, Armando se convierte en la antigua versión de Diego que le temía al fracaso y al rechazo, incapaz de arriesgar por la inseguridad. En calidad de padre y de amigo, Diego lo motiva a asumir el reto con confianza e incluso le da algunos consejos para conquistar a Laura. A lo lejos, Diego ve cómo Armando se arma de valor y cumple con su objetivo, lo cual reconforta al padre ya que se asume como un buen consejero y aliado. Otro instante en el cual notamos la evolución de Diego es la escena en la cual Perla Marina, sentada en el bar, confiesa que tendrá un aborto para eliminar todo contacto con su agresor. Diego la ayuda a reflexionar sobre el tema y la alienta a asumir su maternidad a pesar del gran temor que puede sentir. Por último, Diego cumple con el propósito de sembrar el pino y sus amigos lo acompañan durante el ritual de despedida. Su mayor aliado en ese momento resulta ser Armando, quien llora conmovido por la situación. Ambos se reconfortan con un abrazo ya que a pesar de todos los obstáculos del relato lograron afianzar su relación y están dispuestos a apoyarse mutuamente de manera incondicional.

Finalmente, Diego obtiene un desenlace favorable en los diversos ámbitos de su vida, recobrando así la tranquilidad ansiada. Gracias a la ayuda de Cristóbal, Diego halla evidencia que inculpa a Racso, lo cual provoca el arresto inmediato del agresor y la resolución definitiva de la investigación policial. El retorno de Armando a España ya no representa un obstáculo para la relación de padre e hijo. De hecho, Diego mantiene comunicación frecuente con Armando, quien le sugiere sentar cabeza con una nueva pareja sentimental. Efectivamente, Diego recibe una nueva y merecida oportunidad en el amor junto a Cristóbal, quien durante el relato prestó mucha ayuda en los momentos difíciles que le tocaron vivir a Diego. La transformación de Diego no sólo lo motiva a perder el temor al fracaso inminente, sino que redefine un nuevo sistema de valores en su personalidad.

Armando:

A diferencia de las películas anteriores, este relato presenta como coprotagonista a un joven adolescente que no tiene vínculo romántico con el protagonista, pero que sí tiene serios conflictos familiares con él. A primera impresión, Armando y Diego, en calidad de hijo y padre, respectivamente, aparentan tener problemas irreparables como producto de errores del pasado y personalidades incompatibles. Sin embargo, su evolución en el relato

demuestra que ambos tienen muchas cualidades y defectos en común que los hacen más similares de lo que sospechan.

Las pistas del relato nos permiten conocer algunos detalles de la compleja historia del pasado de Armando. Según ellas, sus padres se habrían conocido en Caracas y lo habrían tenido a una edad muy joven, cuando aún no les correspondía asumir responsabilidades adultas. Más adelante, cuando a la madre de Armando le habría surgido la oportunidad de migrar a España, Diego la habría animado a realizar el viaje, procurando un mejor futuro para el niño. Así, aunque la familia se mantuvo incompleta, Armando habría recibido visitas de Diego cada cierto tiempo. No obstante, la última vez que Armando vio a su padre aún era un niño y al iniciar la pubertad experimentó la ausencia de su padre por un largo tiempo.

El presente de Armando, al inicio del relato, muestra a un adolescente resentido y fastidiado por varios motivos. Por un lado, Armando no establece contacto con su padre hace cinco años, lo cual ha traducido como abandono, desinterés e irresponsabilidad por parte de él. Por otro lado, Armando atraviesa la adolescencia y se aproxima a una edad adulta que supone ser el umbral de la masculinidad. En dicho contexto, Armando envidia no tener un padre que ejerza un rol importante en su vida o que demuestre una heroicidad admirable digna de imitar. Lamentablemente, la convivencia con la madre no le provee la experiencia de masculinidad que otros jóvenes obtienen al interactuar con sus padres, en el entorno masculino más íntimo. Además, su traslado forzoso a Caracas es el resultado de la decisión arbitraria de su madre, por lo que Armando no sólo se ve obligado a abandonar sus comodidades y sus amistades del continente europeo, sino que debe convivir con una persona que no ha demostrado indicios de preocupación por él en los últimos años. Prácticamente, Diego le resulta un desconocido y sus expectativas de empatía, tras el pasado accidentado, son muy bajas.

A su llegada a la capital, Armando demuestra una incomodidad notoria que Diego no logra percibir por el entusiasmo de verlo después de tanto tiempo. Sin embargo, su maltrato se vuelve constante, casi a modo de castigo hacia el padre, al punto que a Armando le surge la necesidad de confrontar a Diego y hacer explícito su rechazo hacia el trato infantil y amical que recibe del padre, como si la relación estuviese en buenos términos. Armando destaca constantemente los errores que comete Diego y aparenta una actitud

independiente y autosuficiente, como queriendo demostrarle que no necesita un padre porque ya aprendió por cuenta propia cómo ser un hombre adulto. Claramente al preferir la soledad, Armando establece que no tiene ningún interés en generar un vínculo emocional con Diego y no se siente dispuesto a perdonar sus errores.

Durante su estadía, Armando nota que su actitud rebelde no tiene grandes repercusiones en su padre, a pesar de que, internamente, Diego está muy preocupado el trato que recibe de su hijo. Además, Armando observa que Diego siempre está ausente o llega muy tarde a casa, como tratando de evitarlo, a pesar de que Armando es el huésped de su departamento y en calidad de hijo debería recibir mayor atención. Desde su punto de vista, Armando no entiende que Diego se ausenta de casa por ver a Fabrizio y desahogar la culpa que siente por los reproches de su hijo. En dicha ausencia, Armando explora el departamento para conocer mejor a su padre y corrobora sus primeras impresiones sobre la posibilidad de que su padre sea gay. Recordemos que a su llegada, el adolescente observa con intriga la colección de fotografías eróticas masculinas que se exhiben en el estudio. Dicha exhibición de fotografías más una colección de películas gays que halla en la sala y el retrato de Diego abrazando a Fabrizio, confirman todas sus sospechas. Sin embargo, Armando intuye erróneamente que la homosexualidad de su padre resulta ser el motivo de su abandono.

En este punto del relato, mientras Diego continúa afrontando la crisis posterior al ataque de Fabrizio, Armando alimenta el resentimiento previo al punto de sentir la autoridad suficiente para encarar a su padre, a quien considera ahora un varón marginal por su irresponsabilidad paternal y, especialmente, por su homosexualidad. Para Armando resulta frustrante utilizar su rebeldía para llamar la atención de su padre, en una dinámica continua de pedir cariño y rechazarlo, mientras que Diego (según ideas suyas) invierte su atención en otros hombres. De hecho, una de las más grandes decepciones de Armando es que él siempre quiso tener un vínculo con su padre; sin embargo, tras descubrir su identidad gay se desvanece automáticamente la posibilidad de aprehender los principios de la masculinidad, a pesar de que su rechazo se genera por una cuestión de intolerancia personal.

La confrontación de Armando, en el punto medio del relato, se convierte en un episodio catártico pero necesario para la evolución de la relación con Diego. Claramente, al inicio

de la discusión, Armando emplea un discurso desde la masculinidad hegemónica y con ella hace severas acusaciones a su padre. Desde su condición heterosexual asume mayor estatus y autoridad al punto de trasgredir los límites del respeto, marginando a su padre como un varón precario y llamándolo 'maricón'. Ofendido por la actitud de su hijo, quien vincula erróneamente su homosexualidad con promiscuidad y feminización, Diego responde con una cachetada para ejercer autoridad en su condición de padre.

La reacción inesperada de Diego genera una quiebre emocional en Armando, lo cual permite que se revelen las verdaderas intenciones de la confrontación. Entre lágrimas, Armando revela cuánto lo afectó la ausencia de Diego en su vida cotidiana porque efectivamente deseaba tener una imagen masculina en la que se pudiese proyectar. Armando se siente traicionado por la revelación de la identidad gay de su padre ya que tenía expectativas de admirar su heroicidad e imitarla, como corresponde a su edad. Mas bien, asume que ello no acontecerá y se resigna a la precariedad de su padre, que lo condena a formar su hombría por cuenta propia. Sin embargo, en este punto de la historia Armando desconoce que la cotidianeidad de su padre, y en general todas las dimensiones de su vida, están desprovistas de los mandatos de la masculinidad hegemónica.

Tras la confrontación, Armando aún se encuentra ofuscado pero, al enterarse por Perla Marina sobre el ataque perpetuado a Fabrizio, se da cuenta que cometió un error al prejuzgar la ausencia de Diego, quien afronta una crisis evidente. Su error es bastante similar al que comete su padre, a su llegada, cuando trata a Armando como si nunca hubiera estado ausente, sin conocer la perspectiva del otro. Con un notorio cambio de actitud, asumimos que Armando reflexionó sobre las explicaciones que le dio su padre y sobre su arrepentimiento ante los errores que cometió en el pasado. Al adolescente también le parece admirable que su padre pueda retomar sus actividades cotidianas a pesar de la crisis que lleva a cuestas, un claro indicador de la fortaleza interna de Diego.

Con la catarsis de Armando vuelve un estado de calma que revela algunas cualidades y defectos del coprotagonista. Por ejemplo, notamos que Armando tiene problemas de inseguridad con su aspecto y que tiene un gesto habitual, al acomodarse el cabello, que delata ese malestar. Su problema de inseguridad se hace más evidente cuando Armando se contacta por chat con Laura y utiliza una identidad ajena para ocultar su aspecto. Esta situación compleja para Armando se convierte en una oportunidad ideal para que Diego

intervenga y ayude a Armando a tener más confianza en sí mismo. Por suerte, tras reconocer su error, Armando demuestra buena disposición para conocer mejor a su padre y comprender su identidad gay, lo cual acaba con sus prejuicios y se convierte en el umbral del fortalecimiento de su relación.

Cuando Armando empieza a oponer resistencia a ser sociable, Diego integra a sus amigas Delirio y Perla Marina para dar marcha a su plan y motivar la confianza de su hijo. Aunque él acepta la ayuda del grupo por puro interés, se va integrando con mucha facilidad y deja de aislarse en su habitación. También empieza a compartir más tiempo con su padre, quien lo acompaña en los ensayos de tango para sorprender a Laura. Cuando surgen los primeros malestares sobre su evolución, Armando retoma la actitud rebelde pero esta vez permite las sugerencias de Diego y no combate su autoridad. De la misma manera, Armando ofrece su apoyo y compañía a Diego para que ambos puedan superar sus problemas.

La relación fortalecida, que ahora se basa en confianza y respeto, logra que Armando desarrolle valores y cualidades importantes, fuera del contexto de la masculinidad hegemónica. Por ello, cuando Diego se entera de la muerte de Fabrizio, Armando muestra preocupación por el conflicto emocional de su padre y va tras él para proveerle soporte con su compañía. La madurez de Armando lo motiva a asumir un rol protector con su padre, con quien procura actuar como voz de la razón ante su notoria inestabilidad emocional. Y cuando intuye peligro en su partida, inicia su búsqueda para rescatarlo de cualquier problema en el cual pueda involucrarse por su estado anímico.

En su afán de rescate, Armando se convierte en víctima de Racso y sus compañeros matones ya que al buscar el club Sixty Nine asumen que es un gay más. Aunque al principio Armando demuestra valentía y fortaleza, el grupo logra reducirlo por mayoría y lo someten para que Racso lo azote con la hebilla de la correa. Para el asombro de Armando, su padre llega a la escena asumiendo una actitud heroica e impide el ataque a Armando con el apoyo de Cristóbal. Con el apoyo de ambos, Armando se une a la pelea para apoyar a sus defensores pero no logran intimidar al grupo, mas bien reciben muchos golpes y lesiones. Dada la impotencia, Diego saca el arma para controlar a Racso y someterlo a confesión; sin embargo, la insistencia de Armando evita que Diego cometa un crimen innecesario.

En este punto del relato existe una confianza y complicidad notoria entre padre e hijo y una evolución evidente en Armando, quien combatió todos sus prejuicios y aprendió a madurar con las enseñanzas de su padre, fuera del contexto de la masculinidad hegemónica. En el punto más crítico del relato, Armando ha redescubierto las bondades de su padre, que lo llevan al borde del sacrificio con tal de proteger a su hijo. El adolescente también se sorprende con sus propias virtudes al notar que está dispuesto a corresponder el afecto y la protección de su padre, a costa de todo.

El punto cumbre de su relación se manifiesta en el viaje a Mérida, donde ambos tienen objetivos pendientes que cumplir. Por un lado, en su línea narrativa, Armando concreta el encuentro con Laura y supera sus inseguridades pero no obtiene un desenlace satisfactorio ya que ella descubre que Armando ocultó su identidad tras una cuenta falsa. Aunque Armando queda dolido por la situación, su nueva actitud lo motiva a asumir sus errores y aceptar el rechazo como una oportunidad para mejorar. Por otro lado, Armando acompaña la despedida que realiza Diego al plantar el pino de Fabrizio y así, finalmente, darle conclusión a su historia de amor. Ambos se estrechan un abrazo conmovedor para reconfortar los ánimos tras el largo camino que les tocó recorrer para hallar un estado de bienestar compartido.

A la despedida de Armando asiste toda la familia y amigos de quienes Armando se lleva un recuerdo grato y especial. Y ya de vuelta en España, a pesar de la distancia que los separa, Armando mantiene la relación amical con su padre a través de una comunicación fluida en la que ambos comparten novedades sobre sus vidas, con el trato horizontal que los caracteriza. La nueva actitud de Armando tiene gran acogida por su madre, quien reconoce en él a un hombre logrado y no al adolescente alterado que vio partir a Caracas. A nivel personal, su madurez le concede una nueva oportunidad en una relación que está dispuesto a cultivar y proteger, tal cual lo aprendió de su padre.

Racso:

Esta película se diferencia de las demás por no incluir a la masculinidad hegemónica como una fuerza opresora que vulnera la masculinidad del protagonista. La identidad gay de Diego, abiertamente declarada a la sociedad, impide que se suscite el castigo social habitual y la crisis de identidad a nivel personal. Además, al estar desprovisto de los principios de la masculinidad hegemónica en su cotidianidad, tampoco tiene motivos

para sentir culpa o remordimiento. Por ende, este relato sí requiere de un personaje concreto que lidere el antagonismo como un villano destacable, que ejecute acciones que tengan repercusiones directas en la línea narrativa de Diego.

En efecto, el personaje de Racso se construye con cualidades que le permiten ejercer autoritarismo y defender los principios de la masculinidad con un estatus muy alto. Físicamente, Racso tiene un cuerpo musculoso y un porte muy masculino. Étnicamente, posee rasgos latinos pero predomina su aspecto occidental ya que tiene la piel blanca y el cabello ligeramente rubio. Aparentemente, Racso pertenecería a un nivel socioeconómico de clase media alta y gozaría de solvencia económica dado que posee su propio vehículo motorizado, asiste a restaurantes elegantes y siempre viste atuendos impecables y diferentes entre sí.

Entre otros aspectos destacables, el alto estatus de Racso recibe la validación y reconocimiento de dos personajes que lo acompañan a modo de séquito, reforzando en él la imagen de líder incuestionable. Ellos asumen como natural y objetivo el comportamiento autoritario, desafiante y denigrante de Racso porque validan la defensa de los principios de la masculinidad tradicional. Y, en calidad de colectivo, reconocen como una obligación la defensa de las fronteras de la heterosexualidad. También propician un discurso de odio hacia los trasgresores, por su identidad transgénero, y los atacan a modo de sanción social.

Puntualmente, en el caso de la pareja, Racso los identifica la noche que asisten a La Barraca y se dan un beso ante la mirada de todos. Bastó dicha trasgresión para que, en su próximo recorrido vigilante, Racso identifique a Fabrizio y ejecute un ataque inmediato junto a sus compañeros. Resulta importante destacar que Racso toma a Fabrizio como su víctima por ser el de mayor estatus en el grupo mientras que sus matones generan destrozos en el auto y la vía pública, reafirmando su autoridad vigilante. Lejos de temer que la policía los capture por la magnitud del crimen que cometen o que los testigos los acusen de criminales, Racso y sus matones se aseguran de convertir la escena del crimen en un territorio de alerta para quienes osen enfrentarlos o detenerlos. Bajo dicha lógica, uno de los secuaces deja escrito en el muro, junto al auto destrozado, 'MUERAN LOS MARICONES!'. Asimismo, emplean este recurso para intimidar a otros sujetos

transgénero, a quienes demuestran que sus ‘actos inmorales’ recibirán un castigo inminente.

Al perpetuar el ataque, Racso no sólo compromete la vida de Fabrizio sino también la de Diego, quien en calidad de pareja sufrirá por el estado crítico de la víctima. Para Racso resulta satisfactorio que su única acción tenga tal repercusión al punto de convertirse en una doble sanción. Así, con una sola acción significativa, en lugar de muchas acciones pequeñas, Racso desequilibra el universo de Diego e, involuntariamente, lo obliga a afrontar su temor al compromiso y las responsabilidades. En síntesis, Racso cumple su rol como antagónico villano y alcanza su objetivo principal en el relato al comprometer la integridad emocional de Diego.

Lógicamente, tras el crimen, Racso se convierte en una amenaza pública desde la perspectiva de Diego; sin embargo, surgen muchas complicaciones en el transcurso de la investigación que impiden su captura. Aun cuando Diego lo identifica en la estación policial, no se concreta su detención ya que aparentemente Racso habría declarado inocencia. Más adelante, a pesar de la declaración de Diego, Racso es liberado por falta de pruebas que lo vinculen al crimen. De vuelta a las calles, Racso vuelve a convertirse en una amenaza para Diego cuando intenta atacar violentamente a Armando, basándose en una sospecha infundada y desconociendo el parentesco que el adolescente tiene con Diego.

Cabe resaltar que la carencia de justicia y acción policial parecen validar las acciones de Racso y exacerbar su autoridad para defender los principios de la masculinidad tradicional. La llegada de Diego y Cristóbal frustra los planes de Racso, pero al mismo tiempo le facilita la oportunidad de aplicar un castigo múltiple al trío de amigos que considera trasgresores. Ni siquiera la amenaza de Diego, con arma en mano, infringe temor o arrepentimiento en Racso. De hecho, el criminal narra morbosamente a Diego los detalles de la muerte de Fabrizio con una sensación de disfrute en sus palabras. Sólo la actitud dominante de Delirio logra controlar la situación dado que realiza disparos y amenazas que convencen a los secuaces de llevarse a Racso del lugar.

Aunque en principio la pelea callejera no satisface las expectativas de Diego, el desenlace del conflicto le resulta favorable, al punto que logra reivindicar su lucha por los derechos de los personajes gay. Tras una ardua búsqueda, Cristóbal logra contactar a un muchacho

que realizó una grabación del ataque, la cual utilizan como evidencia para inculpar a Racso. La policía procede con la búsqueda de Racso y logra atrapar al delincuente, a quien asumimos se le procesará por el asesinato de Fabrizio. Al retirarlo de las calles no sólo se le condena a responsabilizarse por las consecuencias de sus actos, sino que también se elimina una amenaza pública para otros individuos transgénero potencialmente vulnerables a su brutalidad.



CAPÍTULO 4: CONCLUSIONES

A partir de los análisis de las películas concluimos que las representaciones gay del cine independiente sudamericano del siglo XXI están orientadas a la modalidad reivindicativa debido a que se alejan de los estereotipos de amaneramiento, erotismo y comicidad. En ese sentido, los relatos abordan las representaciones gay con objetividad y empatía para demostrar que aún persiste una visión negativa -en algunos casos estigmatizada- de la diversidad sexual. Por ende, sus características también se mantienen arraigadas en los estereotipos latinoamericanos del gay trágico y oprimido, que se construyen desde la hostilidad, la homofobia y la intolerancia. Como resultado de ello, la realidad ficcional dialoga coherentemente con el contexto social, político y cultural propio del territorio en el cual se producen los relatos cinematográficos.

Desenlaces fatales

Las historias se orientan hacia desenlaces fatales en los cuales los personajes gay no logran alcanzar el estado de bienestar deseado con sus parejas masculinas porque las sanciones sociales que se les aplican repercuten directamente en su integridad física y/o emocional. Generalmente, estas complicaciones tienen lugar en ambientes heteronormados y notoriamente masculinizados, en los cuales se reproducen los roles de género y los principios de la organización social patriarcal. De cualquier forma, en la complejidad de sus personalidades, los sujetos gay se convierten en víctimas del rechazo y la intolerancia social en espacios urbanos y populares, por igual.

Asimismo, los personajes protagónicos se caracterizan por su representación anti heroica que resalta los defectos más comunes de sus personalidades como la ira, la mentira, la envidia, el egoísmo y el temor al compromiso. Por ende, los protagónicos gay se convierten en sus propios enemigos del relato y comprometen sus oportunidades de éxito de modo tal que al menos una de sus tramas narrativas responda al modelo del desvalido o caída del héroe. A pesar de que algunos personajes gay aparentan fortaleza y superioridad como estrategia para reafirmar su masculinidad¹⁵, sus conflictos internos - asociados en gran medida con aspectos de su identidad de género- los convierten en personajes sumamente frágiles ante el juicio social. De hecho, la aceptación de su

¹⁵ En algunos casos, para reafirmar la hipermasculinidad en aquellas de relaciones afectivas en las que se establecen dinámicas asimétricas de dominio y sumisión.

identidad gay resulta dramática y conflictiva porque afrontan un dilema de pérdida de privilegios y estatus en términos de poder social.

Discurso y poder

Por otro lado, los personajes antagónicos tienen una percepción tan negativa sobre la diversidad sexual que deshumanizan las identidades transgénero y proyectan en ellas un discurso de odio bajo la idea de conservar el bienestar común y social. Por lo general, este antagonismo no se ajusta a la polarización del bien y el mal en el sentido que los antagonistas no son personajes necesariamente malvados sino más bien forman parte de un sistema estructural cuya rigidez vulnera los derechos e identidades de los personajes gay. Por ende, en muchos casos, las fuerzas antagónicas se concentran en más de un personaje y se les representa como una fuerza colectiva que ejerce opresión en diversos ámbitos de la vida del protagonista. Así, además de tergiversar la realidad para conservar el estatus quo y las relaciones de poder, las fuerzas antagónicas adoptan una autoridad correctiva que les confiere el poder de imponer castigos a modo de sanción social.

También notamos que los ambientes repercuten significativamente en la construcción de las relaciones de poder dado que generan espacios masculinizados que obligan a los personajes gay a asumir una posición más cercana a la masculinidad hegemónica. Por ende, se generan altas expectativas sociales sobre los roles de género que los personajes protagonistas deberían asumir. Mientras los ambientes populares exacerbaban la fragilidad de la masculinidad y la rigidez de los roles de género por una cuestión tradicional y conservadora, los espacios urbanos amenazan la vulnerabilidad de los personajes gay porque responden con indiferencia e intolerancia a niveles institucionales, culturales, sociales, etc. En ese sentido, cuando los sujetos gay buscan espacios para desarrollarse como individuos sociales, los contextos socioculturales les refuerzan la idea de que no pertenecen ningún lado.

Romances trágicos

Por lo general, la presencia de los personajes coprotagonistas permite desmitificar los estereotipos orientados hacia la inversión o feminización en las relaciones románticas gay; sin embargo, muchos de ellos se convierten en las víctimas mortales de los relatos a

modo de daño colateral para los protagónicos¹⁶. Por un lado, con su deceso se descarta la única posibilidad de éxito en el romance¹⁷ y por el otro, se destruyen los cimientos emocionales del protagonista quien queda desprovisto de su aliado más cercano. Otra constante en los relatos corresponde a la tendencia de construir personajes coprotagonicos con personalidades y físico totalmente opuestos a los de los protagonistas. Si bien los relatos demuestran coherencia en la interrelación de las variables de género, etnia y clase social en la construcción de sus personajes, la incompatibilidad en las relaciones afectivas pareciera determinar que, al margen de cualquier lucha o sacrificio en nombre del amor, la pareja gay no obtendrá un final feliz porque está predispuesta al fracaso.

Asimismo, percibimos un desbalance notorio entre las fuerzas del bien y el mal ya que estas últimas agobian constantemente la lucha de los personajes gay y atenúan los pequeños logros que estos pueden alcanzar -en particular en el ámbito sentimental. En ese sentido, los personajes protagonistas se desenvuelven en un contexto complejo de hostilidad y tensión social que les genera frustración e inseguridad a un nivel muy personal. Las mismas aflicciones se manifiestan en las parejas sentimentales de los protagonistas, mas no parecen afectar a los personajes heterosexuales, por lo cual entendemos que la opresión está exclusivamente dirigida hacia los personajes gay debido a que no cumplen con las expectativas de la normatividad social.

Agencia

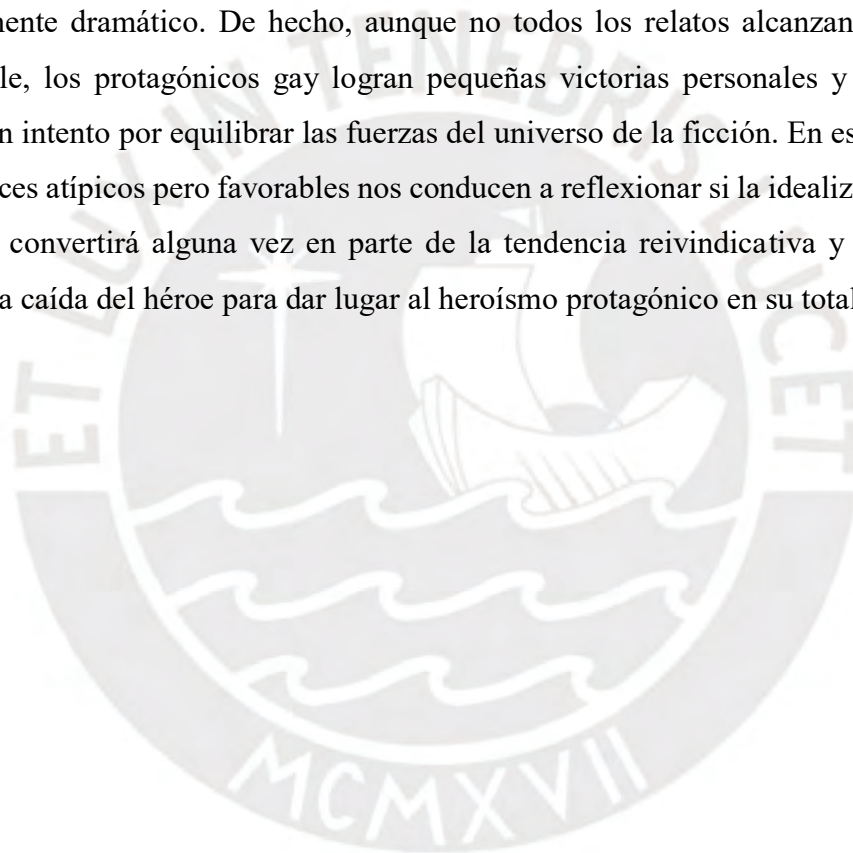
A pesar de los contextos abrumadores que se construyen en los relatos, notamos una reivindicación auténtica en los personajes gay a través de la agencia, como una cualidad que permite a los protagonistas confrontar a sus enemigos y asumir un rumbo distinto al de la resignación y la sumisión. Asimismo, la agencia les otorga la oportunidad de corregir sus defectos y enfocarse en las virtudes que los caracterizan, de modo que los protagonistas adquieren nuevas motivaciones personales que les permiten combatir con mayor objetividad y lucidez la opresión que ejercen los antagonistas. De hecho, al prescindir del romance, los protagonistas dirigen su atención y sus esfuerzos hacia los

¹⁶ Los personajes protagonistas también se pueden convertir en víctimas mortales a modo de desenlace dramático. No obstante, es válido destacar que las relaciones amorosas no tienden a consolidarse porque al menos una de las partes de dicha relación sufre una muerte lamentable.

¹⁷ Los relatos construyen las relaciones afectivas de los personajes gay como oportunidades significativas y únicas para ser amados, motivo por el cual algunos desenlaces parecieran condenar al protagonista gay a la soledad permanente o la incapacidad de volver a amar.

dilemas de su identidad para elaborar resoluciones apropiadas -en la mayoría de casos reivindicadoras- hacia el final del tercer acto.

Como rasgo destacable en las cualidades de los protagónicos, la agencia suscita la posibilidad de plantear nuevos relatos que exploren otros conflictos afines a la identidad de género y, por ende, otras formas de representación de lo gay o lo diverso. Así, por ejemplo, los relatos más recientes abordan la paternidad o el matrimonio desde la experiencia transgénero y le conceden al protagonista la oportunidad de transformación y maduración dentro de un proceso de empoderamiento que lo exime del desamparo como componente dramático. De hecho, aunque no todos los relatos alcanzan un desenlace favorable, los protagónicos gay logran pequeñas victorias personales y sentimentales como un intento por equilibrar las fuerzas del universo de la ficción. En este sentido, los desenlaces atípicos pero favorables nos conducen a reflexionar si la idealización del final feliz se convertirá alguna vez en parte de la tendencia reivindicativa y si, finalmente cesará la caída del héroe para dar lugar al heroísmo protagonista en su totalidad.



BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Cristina
 2013 *Estereotipos de género en el cine de acción contemporáneo y su recepción por parte del público*. Tesis de máster en Género y diversidad. España: Universidad de Oviedo, Máster universitario. Consulta: 15 de diciembre de 2017.
 <http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/17306/4/TFM_AlonsoVilla.pdf>
- BORDWELL, David
 1996 *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BOU, Núria y Xavier PÉREZ
 2000 *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- BOZE, Hadleigh
 1996 *Las películas de gays y de lesbianas. Estrellas, directores, personajes y críticos*. Barcelona: Odín.
- BUTLER, Judith
 2004 *Deshacer el género*. Tercera edición. Barcelona: Paidós.
- CARABÍ, Angels y Josep M. ARMENGOL (editores)
 2008 *La masculinidad a debate*. Barcelona: Icaria.
- CAREAGA, Gloria
 2004 “Orientaciones sexuales. Alternativas e identidad”. En CAREAGA, Gloria y Salvador CRUZ (coordinadores). *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, pp. 13-18, 171-187.
- CASSETTI, Francesco y Federico DI CHIO
 1996 *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASSANO, Giuliana
 2014 *NATACHA: de la domesticidad a la agencia femenina. Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana*. Tesis de Magister en Estudios de Género. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado. Consulta: 15 de diciembre de 2017.
 <<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/5664>>
- CASTRO, Maricruz
 2005 El cine contemporáneo y la teoría queer. *Butaca sanmarquina*. Lima, año 6, número 24, pp. 68-71.

- CHION, Michael
2000 *Cómo se escribe un guion*. Octava edición. Madrid: Cátedra.
- COCHELLA, Rodolfo y Malú MACHUCA
2014 *Estado de violencia: Diagnóstico de la situación de personas lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, intersexuales y queer en Lima metropolitana*. Primera edición. Lima: No tengo miedo.
- COMPARATO, Doc
1993 *De la creación al guion*. Segunda edición. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión Española.
- CONNEL, Robert
1997 “La organización social de la masculinidad”. En VALDÉS, Teresa y José OLAVARRÍA (editores). *Masculinidad/es: poder y crisis*. Santiago: ISIS, FLACSO, Ediciones de las Mujeres, número 24, pp. 31-48.
- DE LAURETIS, Teresa
1989 “La tecnología del género”. En *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*. Londres: Macmillan Press, pp. 1-30. Consulta: 15 de diciembre de 2017.
<http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>
- DEL CASTILLO, Daniel
2001 “Los fantasmas de la masculinidad”. En LÓPEZ, Santiago et al. *Estudios culturales: discursos, poderes, pulsiones*. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales, pp. 253-264. Consulta: 15 de diciembre de 2017.
<<http://www.caladona.org/grups/uploads/2008/01/los-fantasmas-de-la-masculinidad-daniel-del-castillo.pdf>>
- DEL RIO, Joel
2005 “Identidad gay en el cine latinoamericano reciente. Estrategias de omisión, circunloquio y lugares comunes”. *Revista Temas, cultura, ideología y sociedad*. La Habana, número 41-42, pp. 61-70.
- DYER, Richard
1977 *Gays and film*. Londres: British Film Institute.
- EPSTEIN, Rob y Jeffrey FRIEDMAN (directores)
1995 *El celuloide oculto* [película]. EE.UU: Productora Telling Pictures.
- FIELD, Syd
2002 *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Quinta edición. Madrid: Plot.

- FULLER, Norma
2005 “Las identidades de género en el Perú del siglo XXI ¿Cambio o reciclaje?”. En VALDÉS, Teresa y Ximena VALDÉS (editoras). *Familia y vida privada ¿transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?* Santiago de Chile: FLACSO Chile, CEDEM, UNFPA, pp. 107-132.
- 2002 *Masculinidades: cambios y permanencias. Varones de Cuzco, Iquitos y Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- GIL, Francisco
2014 *La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos*. Tesis doctoral en Técnicas y procesos de creación de imágenes: aplicaciones sociales y estéticas. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información. Consulta: 4 de diciembre de 2017.
<<http://eprints.ucm.es/25336/>>
- GIMENO, María Concepción
2013 “Homosexualidad y cine. Prejuicios y representaciones”. *InterseXiones*. España, volumen 4, pp. 21-44.
- GONZÁLEZ J., Rosa María
2004 “¿Quién soy? ¿qué me gusta?: apuntes para pensar lo hetero/homoerótico”. En CAREAGA, Gloria y Salvador CRUZ (coordinadores). *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, pp. 159-170.
- GONZÁLEZ P., César
2001 “La identidad gay: una identidad en tensión. Una forma para comprender el mundo de los homosexuales”. *Desacatos*. México, primavera-verano 2001, número 6, pp. 97-110.
- HERNÁNDEZ, Porfirio
2004 “Los estudios sobre la diversidad sexual en el PUEG”. En CAREAGA, Gloria y Salvador CRUZ (coordinadores). *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, pp. 21-33.
- HERRERO BRASAS, Juan A.
2000 “Teoría ‘queer’. Activismo, ‘outing’ y cuartos oscuros”. *Claves de Razón Práctica*. Madrid, octubre 2000, número 106, pp. 15-25.
- KIMMEL, Michael S.
1997 “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina”. En VALDÉS, Teresa y José OLAVARRÍA (ed.). *Masculinidad/es: poder y*

crisis. Santiago: ISIS, FLACSO, Ediciones de las Mujeres, número 24, pp. 49-62.

KONIGSBERG, Ira

2004 *Diccionario técnico akal del cine*. Madrid: Akal. Consulta: 4 de diciembre de 2017.

<http://www.academia.edu/10284394/000_Diccionario_tecnico_Akal_de_Cine>

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence

2008 “Hacia una historia del cine y el video puertorriqueño queer”. En DUNO-GOTTBERG, Luis (editor). *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca nacional, pp. 135-155.

LAMAS, Marta

2009 “El fenómeno *trans*”. *Debate Feminista*. México, abril 2009, volumen 39, pp. 3-13. Consulta: 15 de diciembre de 2017.

<http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/039_01.pdf>

1996

“La perspectiva de género”. *La Tarea, Revista de Educación y Cultura de la Sección 47 del SNTE*. Guadalajara, Enero – marzo 1996, número 8, pp. 1-10. Consulta: 15 de diciembre de 2017.

<https://www.ses.unam.mx/curso2007/pdf/genero_perspectiva.pdf>

MACKINNON, Kenneth

2003 *Representing men: Maleness and masculinity in the Media*. Londres: Arnold Publishers.

MARTEL, Frédéric

2014 *Global gay. Cómo la revolución gay está cambiando el mundo*. Lima: Penguin Random House.

MARTÍNEZ, Adiel

2012 “Masculinidades: su representación en la ficción televisiva”. *Derecho a comunicar*. México, enero-abril 2012, número 4, pp. 120-138.

MATO, Daniel

2007 “Todas las industrias son culturales: crítica de la idea de ‘industrias culturales’ y nuevas posibilidades de investigación”. *Comunicación y Sociedad*. México, julio/diciembre 2007, número 8, pp. 131-153. Consulta: 15 de febrero de 2018.

<http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/pperiod/comsoc/pdf/cys8_2007/cys_n8_7.pdf>

MENDOZA, Sara Elena

2004 “Identidades sexuales: la bisexualidad como ruptura”. En CAREAGA, Gloria y Salvador CRUZ (coordinadores). *Sexualidades diversas*.

Aproximaciones para su análisis. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, pp. 189-200.

MERCADER, Yolanda

2006 “La construcción de la identidad homosexual masculina en el cine mexicano”. *Anuario de investigación*. México, 2005, pp. 249-269. Consulta: 15 de diciembre de 2017.

http://www.academia.edu/15328238/La_construcci%C3%B3n_de_la_identidad_homosexual_masculina_en_el_cine_mexicano

MIRA, Alberto

2006 “Cine y homosexualidad: ¿por qué no?”. *Archivos de la Filmoteca*. Valencia, octubre 2006, número 54, pp. 8-19.

MISSÉ, Miguel y Gerard COLL-PLANAS

2010 “La patologización de la transexualidad: reflexiones críticas y propuestas”. *Norte de salud mental*. España, 2010, volumen VIII, número 38, pp. 44-55.

MONDIMORE, Francis Mark

1998 *Una historia natural de la homosexualidad*. Barcelona: Paidós.

MULVEY, Laura

2001 “Placer visual y cine narrativo”. En WALLIS, Brian (editor). *Arte después de la modernidad*. Madrid: Ediciones AKAL, pp. 365-377.

NO TENGO MIEDO

2015 *Volante de diversidad sexual*. Lima. Consulta: 10 de julio de 2018.

<http://descarga.notengomiedo.pe/archivo/Diversidad%20Sexual.pdf>

OLAVARRÍA, José

2000 “De la identidad a la política: masculinidades y políticas públicas. Auge y ocaso de la familia nuclear patriarcal en el siglo XX”. En OLAVARRÍA, José y Rodrigo PARRINI (editores). *Masculinidad/es: identidad, sexualidad y familia. Primer encuentro de estudios de masculinidad*. Santiago de Chile: FLACSO-Chile, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Red de Masculinidad, pp. 11-28.

PARENT-ALTIER, Dominique

2005 *Sobre el guion*. Buenos aires: La Marca.

PARRINI, Rodrigo

2000 “Los poderes del padre: paternidad y subjetividad masculina”. En OLAVARRÍA, José y Rodrigo PARRINI (editores). *Masculinidad/es: identidad, sexualidad y familia. Primer encuentro de estudios de masculinidad*. Santiago de Chile: FLACSO-Chile, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Red de Masculinidad, pp. 69-78.

- PEÑA, José
2014 “Estereotipos de hombres homosexuales en la gran pantalla (1970-1999)”. *Razón y Palabra. Primera Revista Digital en Iberoamérica Especializada en Comunicación*. México, diciembre 2013-marzo 2014, volumen 17, número 85, pp. 22-60. Consulta: 15 de diciembre de 2017. <<http://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/398/431>>
- PEÑA, José y Claritza PEÑA
2011 “Lesbianas, gays, bisexuales, transgéneros e intersexuales en el cine venezolano: Aproximación histórica (1970-1999)”. En COLINA, Carlos (compilador). *Arcoíris mediático. Comunicación, género y disidencia sexual*. Madrid: Editorial Fragua.
- POLO, Néstor
2013 *La representación de la homosexualidad masculina en el cine latinoamericano de los últimos 20 años*. Tesis de licenciatura en Comunicación con mención en Periodismo para prensa, radio y televisión. Quito: Pontificia Universidad Católica de Ecuador, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura, Escuela de Comunicación. Consulta: 15 de diciembre de 2017. <http://repositorio.puce.edu.ec/xmlui/bitstream/handle/22000/8282/10.C03.00_1013.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- RODRÍGUEZ, Ricardo
2004 *Visibilidad homo erótica en Buenos Aires: una aproximación al análisis de los estereotipos gay en el cine argentino, 1933-2000*. Tesis doctoral en Historia. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella. Consulta: 15 de diciembre de 2017. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/rodriguez_ricardo/visibilidad_homoerotica_en_bueno.htm>
- RODRÍGUEZ, TANIA
2009 Sobre el potencial teórico de las representaciones sociales en el campo de la comunicación. *Comunicación y Sociedad*. México, enero/junio 2009, número 11, pp. 11-30. Consulta: 15 de diciembre de 2017. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2009000100002>
- RUSSO, Vito
1995 *The Celluloid Coset (Revised Edition) Homosexuality in the Movies*. Segunda edición. Nueva York: Harper and Row.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio
2002 *Guion de aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel.

- SCOTT, Joan
1996 “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En LAMAS, Marta (compiladora). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG, pp. 265-302.
- SCHULZ, Bernard
2010 *Imágenes gay en el cine mexicano: tres décadas de joterío 1970-1999*. México: Fontanarama.
- STAM, Robert, Robert BURGOYNE y Sandy FLITTERMAN-LEWIS
1999 *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Edición en castellano. Barcelona: Paidós.
- ST-GEORGE, Charles
2014 “Sobre Subero, Gustavo. Queer Masculinities in Latin American Cinema: Male Bodies and Narrative Representations”. *IMAGOFAGIA. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires, número 10, pp. 1-6. Consulta: 23 de julio de 2018.
<www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/download/681/581>
- TOBIÁS, Ronald B.
1999 *El guion y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Madrid: Internacionales Universitarias.
- TURAN, KENNETH
2007 El auge del cine independiente. *eJournal USA. Sociedad y valores estadounidenses*. Estados Unidos, junio 2007, volumen 12, número 6, pp. 29-31. Consulta: 15 de abril de 2018.
<<http://photos.state.gov/libraries/amgov/30145/publications-spanish/EJ-movies-0607ej.pdf>>
- TYLER, Parker
1972 *Screening the sexes*. Nueva York: Holt, Rinehart & Winst.
- ZANOTTI, Paolo
2010 *Gay: la identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. México: Fondo de Cultura Económica.

ANEXOS

Anexo 1: MATRIZ DE ESTRUCTURA DEL RELATO AUDIOVISUAL

NOMBRE DE LA PELÍCULA:		PAÍS / AÑO
PRIMER ACTO Planteamiento	ESTADO INICIAL	
	DETONANTE	
	COMPLICACION	
	PRIMER PLOT POINT	
SEGUNDO ACTO Confrontación	COMPLICACIONES	
	PUNTO MEDIO	
	AMENAZA	
	CONFRONTACIONES	
	SEGUNDO PLOT POINT	
TERCER ACTO Resolución	CLIMAX	
	DESENLACE	
	EPILOGO	

Anexo 2: MATRIZ DE HISTORIA DEL PERSONAJE

Todo personaje de ficción, principalmente un personaje protagónico, se construye a partir de un pasado que define las características actuales de su personalidad, de su físico, de su universo social y también del sentimental. En base a la propuesta de creación de personajes de Syd Field (2002) he elaborado la siguiente matriz:

Película:

Nombre del personaje:

¿Quién es? ¿Dónde está? ¿En qué época se encuentra?

1. Dimensión física

- Cuerpo y rostro
- Belleza y atractivo
- Vestuario
- Accesorios utilizados
- Edad
- Etnia

2. Dimensión social

- Mundo profesional
- Mundo privado
- Uso de tiempo de ocio
- Clase social
- Estado Civil
- Vida amical

3. Dimensión sentimental

- Relaciones sentimentales
- Relación familiar
- Vida sexual
- Relación con otros varones
- Relación con infantes

4. Dimensión psicológica

- Pasado del personaje
- Personalidad/temperamento
- Cualidades y defectos
- Normativa social
- Objetivo

Anexo 3: MATRIZ DE ANÁLISIS DE SITUACIONES DRAMÁTICAS

Todo relato cinematográfico se construye a partir de las decisiones y acciones que toma el personaje protagónico de principio a fin del relato. El orden de dichas acciones dramáticas se ajusta a una estructura narrativa que conduce el relato audiovisual. En base a la matriz. En base a la matriz propuesta por Giuliana Cassano en su investigación “NATACHA: De la Domesticidad a la Agencia. Representaciones de los femenino en la telenovela peruana”, logré adaptar la siguiente matriz:

Película:

Año:

Descripción de la situación dramática:

1. Presentación del personaje en la situación dramática

Vestuario

Locación en la que está

¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

2. Representación de lo homosexual en el personaje

Esfera de lo queer

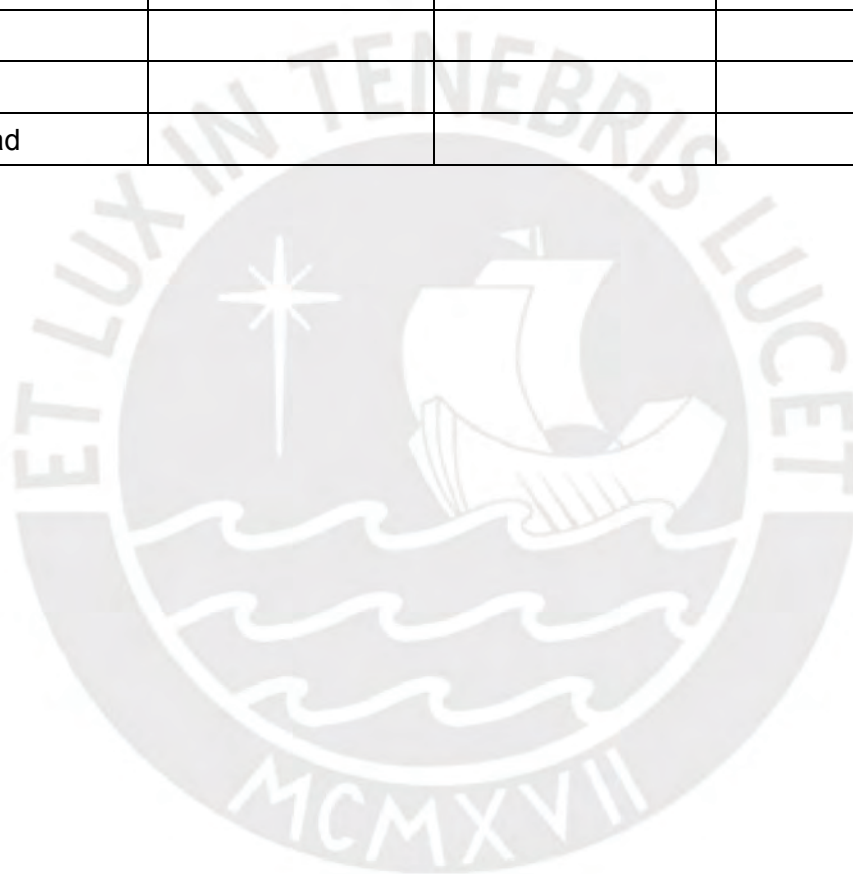
Relación en la cotidianeidad con la pareja

Relación en la cotidianeidad con antagonista (enemigo)

Relación en la cotidianeidad con los otros.

**Anexo 4: MATRIZ DE COMPARACIÓN DE LAS CATEGORÍAS DE GÉNERO
QUE CONSTRUYEN AL PERSONAJE GAY**

Categoría	Contracorriente Miguel	Mi último round Octavio	Azul y no tan rosa Diego
Trabajo			
Cuerpo			
Sexualidad			
Belleza			
Etnia			
Paternidad			



Anexo 5: ESTRUCTURA DEL RELATO AUDIOVISUAL

Película: Contracorriente		PAÍS/AÑO: Perú, 2009
PRIMER ACTO Planteamiento	ESTADO INICIAL	Miguel y Mariela esperan su primer hijo. Ellos son una pareja humilde que vive en un pueblo chico y de fuertes creencias religiosas. En paralelo, Miguel mantiene una relación con Santiago, un fotógrafo de la ciudad que no cae bien al pueblo
	DETONANTE	Por primera vez, Mariela y Santiago se cruzan en el mercado. Mariela no está enterada del engaño de Miguel. Santiago es amable con ella y le regala una vela para el nacimiento del bebé.
	COMPLICACION	Al enterarse del encuentro, Miguel no reacciona bien. Inventa excusas a Mariela para encontrarse con Santiago. Cuando logra verlo discuten por la situación de riesgo en la que Santiago puso a Miguel. Miguel ofende a Santiago, discuten sobre su virilidad y finalmente se alejan.
	PRIMER PLOT POINT	Santiago se le aparece a Miguel en reiteradas ocasiones, pero nadie más lo puede ver. Miguel empieza a buscarlo ya que no se ven desde la pelea. Finalmente, Santiago logra confesarle que murió ahogado y su alma está atrapada. Miguel se compromete a hallar el cuerpo y ofrecerlo en ceremonia.
SEGUNDO ACTO Confrontación	COMPLICACIONES	Miguel incrementa las mentiras a Mariela para ir a buscar el cuerpo de Santiago. Como Santiago es un fantasma, y nadie lo puede ver, él y Miguel empiezan a tener una relación feliz de pareja sin que los juzguen. Por ese motivo, cuando Miguel encuentra el cuerpo decide atar el cuerpo a una piedra y ocultar la verdad. Sin embargo, mantiene con Mariela el doble discurso y niega rotundamente conocer a Santiago o ser su amigo.
	PUNTO MEDIO	Se interrumpe la felicidad de la pareja cuando se descubren los cuadros y dibujos de Miguel en la casa abandonada de Santiago. El chisme corre rápido y pronto lo señalan o se distancian de él
	AMENAZA	Miguel está quedando expuesto ante todo el pueblo como infiel, mentiroso y se pone en duda su virilidad. Ello implica un severo peligro a su estabilidad familiar y social.
	CONFRONTACIONES	Héctor encara a Miguel por el chisme, cuestionando su hombría y su rol de padre/esposo. Por la ira, Miguel reclama a Santiago por haber pintado los cuadros y así arruinar su reputación. Ambos aceptan que su relación no funcionará. Cuando ya nació el bebé, Mariela confronta a Miguel pero él continúa negando cualquier vínculo con Santiago. Para darle fin al problema, Miguel ve oportuno ofrecer el cuerpo de Santiago pero al buscarlo no lo encuentra.
	SEGUNDO PLOT POINT	A Miguel lo consume la culpa y termina confesando la verdad a Mariela. Ella huye con su hijo. Miguel también le confiesa a Santiago lo que sucedió con el cuerpo, se disculpa por sus acciones egoístas y se despiden.
TERCER ACTO Resolución	CLIMAX	Miguel se entera que apareció el cuerpo de Santiago en las redes de pesca. Conversa con Mariela para explicarle que tiene una promesa que cumplir. Se prepara con traje formal y frente a sus amigos reclama el cuerpo. Luego busca a la familia de Santiago para convencerla de cumplir la voluntad del pintor.
	DESENLACE	Mariela abandona a Miguel y se lleva a su hijo, no sin antes pedir al cura del pueblo que apoye a su esposo. Miguel realiza la ceremonia frente a todo el pueblo y asume su compromiso. Miguel se despida por última vez de Santiago y llora la pérdida de sus seres queridos, tras cumplir la promesa que le costó su soledad.

Anexo 6: ESTRUCTURA DEL RELATO AUDIOVISUAL

Película: Mi último round		PAÍS/AÑO: Chile, 2010
PRIMER ACTO Planteamiento	ESTADO INICIAL	Octavio es un boxeador que trabaja como peluquero en la provincia de Osorno. Debido a una lesión en la cabeza sufre de convulsiones severas. Hugo es un joven que ha quedado solo tras la muerte de su abuela.
	DETONANTE	Octavio conoce a Hugo cuando atropellan a la mascota del gimnasio. Ambos intentan ayudarla para salvarle la vida, pero no tienen éxito. Hay una atracción inmediata de Octavio a Hugo.
	COMPLICACION	Cuando salen a acampar, a la primera oportunidad que se quedan solos y alejados del grupo, Octavio besa a Hugo por la fuerza. Hugo no le corresponde, huye del lugar y al retorno toma distancia de Octavio. Él intentará buscarlo para disculparse y calmar la situación
	PRIMER PLOT POINT	Como persisten las convulsiones de Octavio, Don Chalo lo acompaña al hospital para una consulta médica. La doctora le informa que tiene una lesión cerebral grave y le prohíbe continuar con el box bajo riesgo de muerte. Octavio decide ir a vivir a la capital con Hugo e iniciar una nueva vida.
SEGUNDO ACTO Confrontación	COMPLICACIONES	Octavio consigue trabajo rápidamente en una barbería, pero viven ajustados de dinero a su llegada a la ciudad. Hugo no está conforme con dedicarse a lo doméstico y busca un trabajo, pero Octavio no está de acuerdo con esa decisión. Octavio conoce a Don Carlos en su trabajo, un entrenador de box que lo invita amablemente a asistir a las peleas (como espectador)
	PUNTO MEDIO	Como Hugo está dedicándose a trabajar, Octavio opta por la propuesta de Don Carlos, y empieza a entrenar en el gimnasio para subir al ring
	AMENAZA	Al retomar el box, Octavio está poniendo en riesgo su relación con Hugo, pues su propósito al mudarse era tener una vida nueva, que beneficiaría la salud de Octavio. También pone en riesgo su propia vida.
	CONFRONTACIONES	Octavio miente a Hugo para poder participar de una pelea de box. Los golpes en el rostro lo delatan y queda expuesto el engaño. Hugo trabaja con Jenny en la tienda de mascotas, se vuelven muy amigos y (para Jenny) tienen una proximidad de enamorados. Hugo reconoce su error al involucrarse con Jenny cuando ella lo besa.
	SEGUNDO PLOT POINT	Cuando al fin va prosperando la relación de Octavio y Hugo, Jenny llega de sorpresa a la casa de ambos. Mientras espera a Hugo, Jenny le cuenta a Octavio que ellos dos coquetean siempre y que son una pareja. Cuando llega Hugo, Octavio lo besa frente a Jenny, quien desconocía que ellos eran una pareja. Todos abandonan a Hugo.
TERCER ACTO Resolución	CLIMAX	Octavio confirma su participación en una pelea que le puede costar la vida, ya que su rival tiene gran ventaja sobre él. Hugo se entera de la pelea y corre a disuadirlo. Octavio se presenta en el ring y pelea con dificultad con su oponente.
	DESENLACE	Hugo llega a la pelea y ve a Octavio agotado, con notoria desventaja sobre el oponente. Octavio intenta defenderse pero recibe muchos goles en la cabeza que lo dejan inconsciente. Hugo corre a ayudarlo pero Octavio ya no responde.
	EPILOGO	Hugo vuelve a Osorno con el ataúd de Octavio para realizar el entierro. Hugo y los amigos de Octavio lloran la pérdida del boxeador.

Anexo 7: ESTRUCTURA DEL RELATO AUDIOVISUAL

Película: Azul y no tan rosa		PAÍS/AÑO: Venezuela, 2012
PRIMER ACTO Planteamiento	ESTADO INICIAL	Diego tiene una buena relación con Fabrizio. Él considera que es tiempo de asumir un compromiso serio para planear el futuro. Diego logra convencerse de que él también quiere dar ese gran paso con Fabrizio
	DETONANTE	La exnovia de Diego y madre de su hijo le cuenta que él está en camino a Venezuela, para quedarse un tiempo mientras ella realiza un máster en otro país. Diego se ve forzado a asumir su compromiso de padre.
	COMPLICACION	Diego y Armando tienen una mala relación. Por más que Diego procura ser un padre atento y responsable, Armando frustra sus intentos con su mal carácter y actitud rebelde. Para ambos es difícil convivir juntos, sin tener discusiones recurrentes.
	PRIMER PLOT POINT	Fabrizio es víctima de un crimen de odio. Cuando va en camino a encontrar a Diego a una discoteca, un grupo de matones lo sorprenden y lo atacan violentamente. Fabrizio queda ensangrentado y casi inconsciente. Diego logra identificar a los criminales mientras huyen.
SEGUNDO ACTO Confrontación	COMPLICACIONES	Fabrizio está en coma en el área de cuidados intensivos. El padre de Fabrizio culpa a Diego de lo sucedido y le niega las visitas. Se frustran los planes a futuro de la pareja. Se mantiene la mala relación de Armando y Diego. Armando descubre por cuenta propia que su papá es gay (por las fotos y las películas del dpto.)
	PUNTO MEDIO	Armando tiene una drástica confrontación con su padre, acusándolo de haberlo abandonado en España por quedarse en Venezuela a hacer su vida como gay. Diego es honesto con él y desmiente todo. Sin embargo, puede sentir el profundo dolor que generó en su hijo con su ausencia y falta de compromiso
	AMENAZA	Si Diego no resuelve la situación con Armando perderá a un hijo que lo odiará toda la vida. También podría perder a Fabrizio si no presenta mejoras.
	CONFRONTACIONES	Diego insiste en visitar a Fabrizio y logra convencer al médico. Le entrega el aro a Fabrizio y reafirma su compromiso con él. Diego identifica al culpable en la estación de policías pero no le hacen caso porque se pone violento. Diego reconoce que Armando tiene problemas de autoestima y seguridad, que esconde detrás de su rebeldía. Armando lo niega todo pero sabe que es así
	SEGUNDO PLOT POINT	Fabrizio muere. Se lo comunican a Diego y este presenta un quiebre emocional que huye de casa como queriendo huir de su problema. Armando va tras él y lo ve llorar desconsoladamente.
TERCER ACTO Resolución	CLIMAX	Diego sale de casa con un arma dispuesto a asesinar a Racso, frente a la ineficiencia policial. Armando va al club 69 a buscar a su papá y detenerlo. En el camino se cruza con Racso, quien lo ataca violentamente. Diego y Cristóbal salen en su defensa. Finalmente, Delirio rescata al grupo al amenazar a los matones con el arma.
	DESENLACE	El grupo sale de viaje a Mérida en el cumpleaños de Armando para que Diego cumpla con la voluntad de Fabrizio y cierre el episodio amoroso. Diego quiere plantar el pino que Fabrizio le encargó antes de morir.
	EPILOGO	Armando debe partir nuevamente a España. Se despide de su padre, con quien ahora tiene una relación libre de amargura y resentimientos. Diego mantiene una relación con Cristóbal, su pareja actual. Armando y Diego mantienen una comunicación fluida, se cuentan todas las novedades del momento y fortalecen su relación de padre e hijo.

Anexo 8: HISTORIA DE PERSONAJES

PELÍCULA: Contracorriente (Perú)

PERSONAJE PROTAGÓNICO: Miguel

¿Quién es?: Es un pescador de clase baja que pronto va ser papá

¿Dónde está?: Está en una ciudad costera pequeña

¿En qué época se encuentra?: 2000 en adelante, no supera el 2010

DIMENSIÓN FÍSICA

Cuerpo y rostro: Contextura delgada. Aunque su trabajo le demanda una exigencia física, no se le puede considerar musculoso, solo esbelto. De rostro, tiene facciones mestizas, latinas. Ojos oscuros, cejas oscuras, nariz ligeramente aguileña, piel oscura (quemada por el sol), cabello negro, barba.

Belleza y atractivo: No es un hombre muy atractivo, pero tampoco se le puede considerar feo. Miguel es un personaje con mucho carisma y alegría, y eso suma a su atractivo

Vestuario: Como vive en un lugar de clima cálido, usa polos ligeros, shorts, sandalias. A veces va al trabajo con botas y buzo. Algunas veces se le ve con jean y zapatillas pero en general su ropa se ve vieja y gastada.

Accesorios utilizados: Siempre utiliza un rosario en el cuello, y cuando emprende la búsqueda del cuerpo de Santiago empieza a utilizar la llave de su bote en el cuello.

Edad: Se estima entre los 35 a 38

Etnia: Mestiza, latina

DIMENSION SOCIAL

Mundo profesional: No tiene estudios profesionales. Aprendió el oficio de la pesca en el pueblo y ahora genera sus ingresos a partir de dicha labor. En la historia nos enteramos que Miguel ha vivido toda su vida en ese pueblo

Uso de tiempo de ocio: En su tiempo libre (cuando no es esposo, ni padre) se encuentra con Santiago en lugares abandonados o desolados, donde el resto del pueblo no pueda verlos.

Clase social: Baja/ muy baja (NSE D-E). Posee una vivienda muy humilde.

Estado civil: Casado

Vida amical: Su grupo de amigos más cercanos está conformado por Pato, Héctor, Tano y otros muchachos que junto a él se dedican a la pesca. Suelen verse en el bar después del trabajo, o en días de descanso. Ahí beben cerveza o juegan con cartas. Además, al pertenecer a la comunidad religiosa del pueblo, también tiene amistades en común con su esposa Mariela. No hay que olvidar que, al tratarse de un pueblo pequeño, gran parte de sus integrantes comparte lazos de parentesco.

DIMENSIÓN SENTIMENTAL

Relaciones sentimentales: Miguel quiere a Mariela, es su compañera y con ella va a tener a su primer hijo. Pero también ama a Santiago, con quien ya tiene una relación significativa a espaldas de los demás.

Relación familiar: Miguel vive en una comunidad conformada por grandes familias que siguen creciendo, por lo tanto, existen lazos familiares de diferentes tipos y niveles entre ellos.

Vida sexual: Miguel Mantiene relaciones sexuales con Santiago cuando se ven a escondidas. Como Mariela está embarazada, no tienen relaciones. Pero cuando ella

deja de gestar, y él se encuentra en su etapa de restauración de identidad masculina si hay un encuentro sexual.

Relación con otros varones: En el grupo de amigos siempre debe reafirmar su masculinidad, no hay manifestaciones de afecto, ni cariño. En cambio, cuando está con Santiago, Miguel es muy cariñoso, exterioriza sus emociones y no teme llorar. Cada vez que ambos universos se aproximan, Miguel tiene que actuar como el resto de hombres y menospreciar a quien no es tan masculino como el colectivo. Su principal conflicto se basa en vivir engañando a todos para tener lo mejor de ambos mundos.

Relación con infantes: Es muy cariñoso y amoroso con su hijo Miguelito, establece una conexión muy fuerte con él. Por lo mismo, le duele mucho perder a su familia.

DIMENSIÓN PSICOLÓGICA

Pasado del personaje: No tenemos información de los padres de Miguel, solo conocemos a la familia que vemos en la historia. También sabemos que Miguel ha vivido en esa ciudad toda su vida, desde pequeño. Se puede asumir que por mucho tiempo ha formado parte del colectivo religioso, pues asiste a misa en primera fila y es responsable, junto a Mariela, de los almuerzos de los domingos.

Personalidad/temperamento: Miguel es muy carismático y alegre. Pero en el fondo es muy sensible y emocional; le duele perder o alejarse de sus seres queridos. En situaciones de tensión pierde el control y responsabiliza a otros por sus errores. Puede tener mal temperamento cuando no está de acuerdo con la gente que lo confronta con argumentos válidos.

Cualidades y defectos: Miguel tiene mucha facilidad de palabra y poder de convencimiento. Con dicha cualidad logra convencer a Mariela de no tener vínculo con Santiago, al igual que promete a Santiago que ofrecerá su cuerpo. Puede prometer y jurar mucho, aunque careza de credibilidad.

Además, cabe mencionar, que Miguel es egoísta, pero sus acciones no tienen malas intenciones. Está tan interesado en conseguir su propio estado de bienestar y felicidad que no observa el panorama completo donde sus seres queridos pueden resultar lastimados. Por ende, también le cuesta admitir sus errores y reconocer que fracasó. Por otro lado, entre sus mejores cualidades destacan su carisma, su alegría, su sensibilidad y hacia el final de la historia, su valentía.

Normativa social: No se rige totalmente por los roles de género tradicionales. Por ejemplo, en la historia se involucra en labores de cocina, ve telenovelas o cuida a su hijo. Pero en público sí hay un status y una imagen que mantener. Sus valores y creencias cristianas, también le imponen parámetro de lo que es correcto o no. Sin embargo, se le reconoce cierta intransigencia en cuanto es uno de los miembros más devotos de la comunidad pero a pesar de eso tiene una relación homosexual.

Objetivo: Tiene objetivos muy claros al inicio pero carece de compromiso para ejecutarlos. Puede perder atención y perspectiva en el camino. Su mayor objetivo en la vida es ser feliz, pero se verá traicionado por sus creencias, su inseguridad y su falta de decisión.

Anexo 9: HISTORIA DE PERSONAJES

PELÍCULA: Mi último round (Chile)

PERSONAJE PROTAGÓNICO: Octavio

¿Quién es?: Es un boxeador de clase baja que ha dedicado su humilde vida al deporte y a obtener victorias

¿Dónde está?: Está en una ciudad pequeña de provincia, Osorno, y luego se muda a la ciudad de Santiago

¿En qué época se encuentra?: 2000 en adelante, no supera el 2010

DIMENSIÓN FÍSICA

Cuerpo y rostro: Contextura gruesa, tiene cuerpo de boxeador adulto y mayor. Aunque realiza actividades físicas y deportivas, no se le ve totalmente 'en forma'. De rostro, tienen facciones indígenas (ojos grandes, nariz aguileña, labios gruesos).

Belleza y atractivo: No es un hombre atractivo, ni muy bello

Vestuario: Como practica box, viste ropa deportiva. Utiliza ropa holgada, como por ejemplo buzo, cuando sale a correr o cuando entrena en el gimnasio. Su ropa se ve bastante usada y vieja. Lo más formal que viste para el trabajo es pantalón negro, zapatos y chompas de cuello alto.

Accesorios utilizados: El único accesorio que utiliza es una gorra vieja cuando sale a correr, sobre ella usa la capucha de la polera

Edad: Se estima entre los 38 a 42

Etnia: Mestiza-blanca, con rasgos indígenas

DIMENSIÓN SOCIAL

Mundo profesional: No tiene estudios profesionales. Aprendió el oficio de la peluquería de otro entrenador del gimnasio que ya falleció. En el gimnasio tiene clientes recurrentes.

Mundo privado: Hasta que se hace el chequeo médico, sólo él sabe que tiene una lesión cerebral que pone en riesgo su vida.

Uso de tiempo de ocio: Entrena en el gimnasio o descansa

Clase social: Media-baja/ Muy baja (NSE: D). No posee vivienda ni alquiler

Estado civil: Soltero

Vida amical: Su grupo de amigos está conformado por Don Chalo y los muchachos que entrenan y/o viven en el gimnasio de Osorno. En Santiago, su nuevo grupo de amigos es conformado por los compañeros de trabajo.

DIMENSIÓN SENTIMENTAL

Relaciones sentimentales: Es torpe y violento para expresar sus emociones, por lo general las contiene. Cuando es así, mantiene una postura reflexiva y pensativa. No tiene costumbre de expresar sentimientos porque es una persona solitaria. Puede perder los estribos fácilmente, y con ello aflora actitudes violentas.

Relación familiar: No se le conoce familiares en el relato. Se hace referencia a que siempre ha estado solo. Sin embargo, los amigos con los que convive son casi una familia para él.

Vida sexual: Sólo se le conocen los encuentros sexuales con Hugo

Relación con otros varones: Como es boxeador, Octavio reafirma su masculinidad en el grupo. Proyecta fortaleza, sobre todo cuando bebe. Con Hugo, en la relación, tiene un

rol dominante. Suele ser el que toma decisiones o quien aprueba las decisiones que toma Hugo.

Relación con infantes: En Santiago, ayuda a Don Carlos a entrenar niños (no muy pequeños) y tiene buena relación con ellos.

DIMENSIÓN PSICOLÓGICA

Pasado del personaje: No hay información sobre el pasado pero se hace evidente que Octavio ha sido un sujeto solitario por mucho tiempo. Por eso mismo es adoptado por el grupo de amigos del gimnasio. También se reafirma que Octavio practica box hace mucho tiempo.

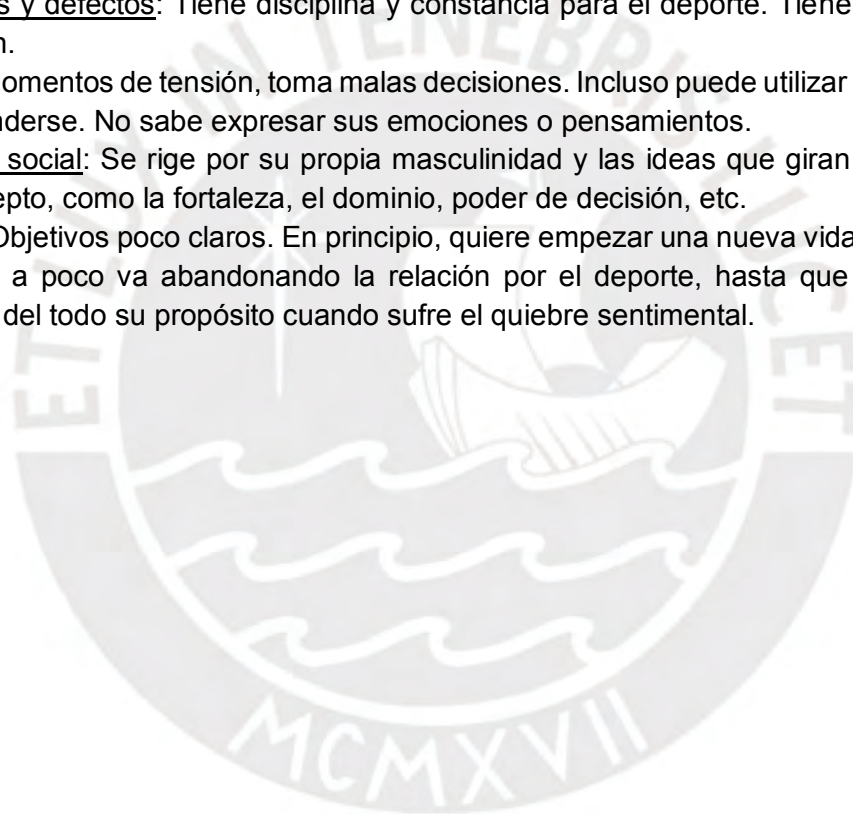
Personalidad/temperamento: Octavio es muy sensible en el fondo, por ello no toma decisiones del todo correctas cuando está ofuscado. Las traiciones le duelen mucho. Puede perder el control y volverse violento para defenderse.

Cualidades y defectos: Tiene disciplina y constancia para el deporte. Tiene deseos de superación.

Frente a momentos de tensión, toma malas decisiones. Incluso puede utilizar la violencia para defenderse. No sabe expresar sus emociones o pensamientos.

Normativa social: Se rige por su propia masculinidad y las ideas que giran en torno a este concepto, como la fortaleza, el dominio, poder de decisión, etc.

Objetivo: Objetivos poco claros. En principio, quiere empezar una nueva vida con Hugo, pero poco a poco va abandonando la relación por el deporte, hasta que finalmente abandona del todo su propósito cuando sufre el quiebre sentimental.



Anexo 10: HISTORIA DE PERSONAJES

PELÍCULA: Azul y no tan rosa (Venezuela)

PERSONAJE PROTAGÓNICO: Diego

¿Quién es?: Es un fotógrafo de clase media alta, en una relación con Fabrizio, su novio.

¿Dónde está?: Está en la ciudad de Caracas, donde tiene su propio estudio fotográfico

¿En qué época se encuentra?: 2000 en adelante, no supera el 2010

DIMENSIÓN FÍSICA

Cuerpo y rostro: Contextura delgada, esbelta y de cuerpo ligeramente musculoso. De rostro, tiene facciones mestizas, latinas. Ojos oscuros, cejas pobladas y oscuras, cabello negro, barba (sombra)

Belleza y atractivo: Es un hombre atractivo, que cuida su imagen y apariencia porque trabaja en publicidad. Tiene mucha carisma, alegría y humor, que lo hacen una persona divertida y eso suma a su atractivo

Vestuario: Por la comodidad del trabajo, suele utilizar polos y pantalones cómodos como jeans. También utiliza chompas sencillas y de color neutro, cuando hace frío. Para ocasiones más formales, utiliza camisas o polos con cuello de camisa.

Accesorios utilizados: Siempre utiliza un collar en el cuello. En las muñecas, lleva pulseras de hilo o cuero y reloj.

Edad: Se estima entre los 35 a 40

Etnia: Mestiza, latina

DIMENSIÓN SOCIAL

Mundo profesional: Se dedica a la fotografía y atiende diferentes coberturas de eventos. Tiene su propio estudio en el departamento en el que vive, donde hace sesiones de moda y publicitarias. Cuando es necesario, fotografía en exteriores, como conciertos, eventos de danza, etc. Trabaja en formato análogo y tienen su propia sala de revelado, donde trabaja aislado del resto.

Mundo privado: El espacio en el que se aísla de los demás suele ser el estudio de revelado.

Uso de tiempo de ocio: En su tiempo libre, visita a su familia, conformada por sus padres, hermano, cuñada y sobrino. Por las noches, sale al club Sixty Nine, donde se presenta Delirio, y cuya audiencia es gay en su mayoría.

Clase social: Media Alta (NSE B). Posee un departamento propio, con estudio incluido y sala de revelado, y espacio amplio. También tiene su propio auto. A diferencia de su hermano, ha logrado independizarse.

Estado civil: Soltero, en una relación

Vida amical: Su grupo de amigos más cercanos está conformado por Delirio, una mujer trans que se dedica a la danza y el playback musical, y Perla Marina, quien trabaja con él como asistente de producción/fotografía.

DIMENSIÓN SENTIMENTAL

Relaciones sentimentales: Diego tiene una relación estable con Fabrizio, un médico ginecólogo, de clase A y bien acomodado. Aunque es evidente que tienen una buena relación, no conviven juntos. Fabrizio quiere que se muden juntos, y que Diego conserve el departamento como estudio pero Diego no está listo para un compromiso tan serio y teme que la relación no termine bien.

Relación familiar: Diego mantiene una buena relación con su familia, a pesar de que los integrantes de la misma son unos personajes casi caricaturescos. Sus padres lo aman y lo apoyan en todo.

Por otro lado, Diego también es padre. Cuando era muy joven tuvo un hijo con Valentina, pero se fueron a vivir a España cuando Armando era muy chico, por lo que no lo vio crecer ni le tocó asumir un rol de padre. Ahora, que debe lidiar con un hijo adolescente que le resiente su ausencia durante gran parte de su vida.

Vida sexual: Asumimos que mantiene relaciones con Fabrizio, al ser su pareja.

Relación con otros varones: Su círculo más cercano no cuenta con mucha presencia masculina, aparte de Fabrizio. Por lo tanto, no necesita reivindicar su masculinidad en colectivo. Sin embargo, cuando sale al club, llama la atención de otros hombres por su atractivo y le agrada sentirse así.

Relación con infantes: No tiene una relación muy cercana con los niños.

DIMENSIÓN PSICOLÓGICA

Pasado del personaje: Diego tuvo un hijo con Valentina cuando era muy joven. Sin embargo, a ella le surgió la oportunidad de viajar a España, y Diego la animó a viajar con Armando para que tenga una mejor vida. Sabemos que Diego ha viajado a España, en varias oportunidades, a ver a su hijo pero que los últimos cinco años de su pubertad/adolescencia no ha estado presente, lo cual ha generado un resentimiento en Armando.

Personalidad/temperamento: Diego es muy carismático y alegre, proyecta mucha seguridad y madurez. En el fondo es muy sensible e inseguro, y lo oculta tras una faceta cómica y graciosa. En situaciones de tensión pierde el control de sus emociones, pero recapacita rápidamente.

Cualidades y defectos: Diego es una persona muy considerada, aconseja a sus amigos cuando tienen problemas y los ayuda incondicionalmente. Es muy paciente, y siempre que es posible, evita discusiones con personas que no comparten su opinión.

Su mayor defecto es su falta de disposición para asumir responsabilidades o compromisos de gran magnitud como por ejemplo, el compromiso con Fabrizio y la llegada de su propio hijo. Aunque, su buen humor es una gran cualidad, también es su peor defecto cuando se trata de tener conversaciones serias, porque termina cambiando el tema o quitándole seriedad al asunto. Finalmente, Diego prefiere sufrir en silencio y aislado de los demás, lo cual tiene consecuencias inmediatas en su falta de responsabilidad en el trabajo.

Normativa social: No se rige por roles de género tradicionales, asume sus responsabilidades como padre y se encarga de su hijo. Sin embargo, en momentos de tensión se quiebra su normativa y está dispuesta a pagar sangre con sangre.

Objetivo: Diego no tiene objetivos muy claros al inicio de la historia, los acontecimientos le proponen una serie de retos para los que carece de compromiso; sin embargo, va resolviendo sus problemas conforme van surgiendo.

Anexo 11: ANÁLISIS DE SITUACIONES DRAMÁTICAS

Película: Contracorriente (2009)

Descripción de la situación dramática: Miguel inventa excusas para juntarse con Santiago. Cuando se ven, discuten por la situación arriesgada en la que Santiago puso a Miguel al dirigirle la palabra a Mariela. Tras ofender a Santiago y darse por desentendido de la relación, Miguel se va furioso por la actitud de Santiago. Santiago se aleja en sentido contrario (hacia el mar) se ahoga y muere. (complicación)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Buzo viejo azul, polo azul de mangas recortadas, rosario y llave del bote al cuello.

- Locación en la que está: Playa aislada

- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Miguel y Santiago comparten un momento a solas, previa despedida. Santiago le da unas fotos a Miguel para que le dé su opinión. De repente lo sorprende con un regalo que Miguel saca de la mochila, abre la caja y descubre una cámara pocket. Santiago se la regala porque sabe que Miguel quiere una pero no puede asumir el costo.

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

Miguel se molesta porque un regalo de ese tipo lo puede delatar ante Mariela. A raíz de ese regalo, pone sobre la mesa el tema del encuentro con Mariela, a lo que exige a Santiago que no interactúe con ella de ninguna forma. Lo más preocupante para Miguel es que queden cabos sueltos de la relación que puedan perjudicarlo, por eso mismo también pregunta por las pinturas. Cuando Santiago le confiesa que se ha quedado en el pueblo por él, Miguel se da por desentendido de la relación y reafirma su virilidad, haciendo menos a Santiago por ser gay. Santiago, se defiende, y hace acotación al encuentro sexual de unas horas atrás.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Miguel no se reconoce a sí mismo como gay. Se sostiene del argumento de ser padre y estar casado para defender su postura heterosexual y diferenciarse de Santiago, a pesar de que mantener una relación de pareja con el fotógrafo.

- Relación en la cotidianeidad con la pareja: La relación de Miguel y Santiago está llegando a su punto final dado que pronto nacerá Miguelito y será más conveniente para Miguel que Santiago desaparezca de escena. El romance y convivencia sacan la mejor faceta de Miguel, en la cual se muestra cariñoso, carismático y divertido a ojos de Santiago. En las discusiones o momentos de tensión aflora la faceta más egoísta de Miguel, en cuanto se ve obligado a ejercer el control de la relación para que su imagen y su virilidad no se vean perjudicadas. Frente a la ofensiva de Miguel, Santiago confronta su autoridad y vulnera su virilidad al punto que ambos se alejan furiosos.

- Relación en la cotidianeidad con los otros: No hay terceros familiarizados con la relación ya que los encuentros fortuitos de la pareja ocurren en secreto.

Descripción de la situación dramática: Santiago se le aparece a Miguel en reiteradas ocasiones, pero nadie más lo puede ver. Miguel empieza a buscarlo ya que no se ven desde la pelea y la gente empieza a comentar que ya se fue del pueblo. Finalmente, Santiago logra confesarle que murió ahogado y su alma está atrapada. Miguel se compromete a hallar el cuerpo y ofrecerlo en ceremonia. (primer plot point)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Jean viejo, zapatillas, polo a rayas con cuello de camisa y rosario
- Locación en la que está: Patio de almuerzo
- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Finalmente, tras varias apariciones repentinas de Santiago y búsquedas de algún rastro abandonado, Santiago se aparece ante Miguel para narrarle la historia de su desaparición. Al fin, Miguel comprende cómo es posible que Mariela o el resto del pueblo no hayan notado la presencia de Santiago en los lugares que apareció. Miguel se conmueve con la historia y llora con la historia de Santiago al enterarse que su alma no puede descansar en paz.

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

Miguel se compromete a ayudar a Santiago buscando su cuerpo y ofreciéndolo en ceremonia para que su alma descanse en paz. Como Miguel es la única persona que puede verlo y ayudarlo, asume la responsabilidad voluntariamente y plantea una acción nada egoísta. También convence a Santiago que se debe hacer de esa manera, por más que el fotógrafo sea incrédulo de los rituales religiosos.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Miguel demuestra un dolor auténtico frente a la pérdida de Santiago. Se corroboran las sospechas del pescador, con un desenlace diferente al que esperaba ya que aún ve el alma de Santiago. Miguel asegura sentirse igual de vulnerable que Santiago cuando le cuenta que se encuentra atrapado y sin saber a dónde ir.
- Relación en la cotidianeidad con la pareja:
Miguel asume la tarea de ayudar a Santiago por el amor que le tiene. Quizás en el momento no lo asimila en su totalidad pero se está comprometiendo a hacer una ceremonia pública que podría cuestionar su cercanía con Santiago. La historia de Santiago es increíble, al punto que Miguel le toca el rostro para asegurarse que Santiago está presente.
- Relación en la cotidianeidad con los otros:
Miguel responde sin vacilaciones las muestras de afecto de Santiago asumiendo que no hay testigos de la escena. Se encuentra sólo en el patio de almuerzo porque realiza labores que requieren más destreza y potencia física, a diferencia de las mujeres que trabajan en la cocina.

Descripción de la situación dramática: Isaura y Jacinto descubren las pinturas de Miguel en casa de Santiago. Isaura se encarga de correr la voz y en poco tiempo todo el pueblo está enterado de la relación de Miguel y Santiago. Miguel y Mariela asisten a misa y tras la ceremonia, todos comentan a sus espaldas el chisme del momento. (punto medio)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Jean, polo azul con rayas y cuello de camisa

- Locación en la que está: Exteriores de la Iglesia

- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Miguel y Mariela conversan con alguien mientras todos sus amigos y familiares comentan a sus espaldas el más reciente chisme que difundió Rosaura tras el episodio en casa de Santiago. Algunos observan con rechazo y otros con intriga; sin embargo, nadie se acerca a encarar a la pareja y cortar los rumores.

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

Toda la acción se desenvuelve a espaldas de Miguel, quien aún vive tranquilo y feliz compartiendo su amor con Mariela y Santiago, al mismo tiempo. Sin embargo, marcará un cambio en la forma en que deberá lidiar con nuevos conflictos al intentar desmentir el romance con Santiago que ha mantenido oculto por largo tiempo.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Hasta el momento Miguel no se reconoce a sí mismo como gay y sigue manteniéndose a la defensiva con el tema de Santiago, para que no lo asocien con él y para no levantar sospechas. A raíz del hecho, sin necesidad de que él se reconozca como tal, Miguel es identificado y señalado como gay por los demás. Se sospecha de una posible infidelidad de Miguel hacia Mariela, que indigna a la mayoría pero que no provoca confrontaciones inmediatas.

Por defecto, lo que se pensaba y se criticaba de Santiago se le atribuye a Miguel. Esto genera un distanciamiento notorio de los familiares y amigos frente al actuar inmoral de un miembro de su comunidad, ya que Miguel no sólo estaría fallando como esposo, sino como padre y especialmente, como 'hombre'.

- Relación en la cotidianidad con la pareja: La relación con Mariela aún se mantiene estable porque ella no está enterada del chisme que corre en el pueblo, sobre un posible romance entre su esposo y Santiago. De hecho, están compartiendo mucho tiempo juntos mientras esperan el nacimiento de Miguelito.

- Relación en la cotidianidad con los otros: Hay un quiebre notorio en la actitud del resto de amigos y familiares hacia la pareja. Las personas mayores y algunas mujeres los miran con enojo e indignación; en cambio, los más jóvenes como Tano se notan más intrigados por la noticia y no juzgan a Miguel tan anticipadamente.

Descripción de la situación dramática: Miguel se siente consumido por la culpa y la mentira, finalmente le confiesa a Mariela que tuvo una relación con Santiago y que todo lo que comentan es verdad. Aunque le pide perdón arrepentido y le suplica que no se vaya, Mariela se va de la casa con su bebe en brazos. (segundo plot point)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: polo viejo azul con cuello de camisa y buzo verde oscuro con rayas blancas, rosario, aro de bodas.

- Locación en la que está: casa de Miguel y Mariela

- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Todo se complica para Miguel. En su última visita a la playa en busca del cuerpo de Santiago, no lo encuentra atado a las rocas. Miguel sufre ante lo ocurrido porque ahora ya no podrá cumplir con lo prometido a Santiago y habría traicionado su confianza. Ha intentado mantener el control de la situación para su propia conveniencia y sus planes han fallado, perjudicando a los demás. La culpa y la mentira lo consumen.

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

Miguel, mortificado por las complicaciones, se sincera con Mariela y le confiesa que sí mantuvo una relación con Santiago en el pasado. Mariela llora y se dirige a la habitación del bebé. Miguel intenta detenerla porque no quiere perder a su familia, pero Mariela reclama estar cansada de las mentiras. Mariela logra llevarse al bebe y alejarlo del padre.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: A pesar de que Mariela forzó la confesión de Miguel, quien afirmó con una mirada culpable que sí existió la relación con Santiago, de la que todos sospechan, sigue negando ser gay. Frente a la paternidad que le toca asumir y el rol de esposo que debería cumplir, Miguel no asume como parte de su identidad el ser gay porque hay un estigma social en el concepto que no se atribuye a sí mismo.

- Relación en la cotidianeidad con la pareja: Aunque la relación de la pareja presentaba una mejora tras el nacimiento de Miguelito, la confesión de Miguel provoca un quiebre en la relación, que obliga a Mariela a huir de la casa llevándose a su hijo. Mariela se siente indignada y colérica porque ha preguntado muchas veces por Santiago y Miguel se ha dado por desentendido del tema. Mariela siempre ha defendido a Miguel, a pesar de los rumores que esparcieron Isaura y su madre y depositó confianza total en una persona que mantuvo un doble romance a costa de engaños y mentiras.

- Relación en la cotidianeidad con los otros: Aún se mantiene tensa la relación de los amigos con Miguel, hay un distanciamiento notorio en los mayores del grupo.

Descripción de la situación dramática: Miguel se entera que apareció el cuerpo de Santiago en las redes de pesca. Reafirma su compromiso con Santiago y le explica a Mariela que debe enterrarlo. Mariela le quita al niño e intenta convencerlo de no hacerlo pero Miguel está dispuesto a pedir el cuerpo a la familia y ofrecerlo en el ritual del pueblo. (clímax)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: jean, zapatillas, bvd, rosario al cuello, camisa azul a cuadros

- Locación en la que está: Casa de Miguel y Mariela

- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Miguel se enteró por Isaura que el cuerpo de Santiago apareció y enfrenta un nuevo dilema en la plenitud de la paternidad. Dado el nacimiento de Miguelito, hubo una conciliación en la pareja por iniciativa de Mariela, cuyo objetivo fue apostar por el bienestar de su bebe y dejar el engaño en el pasado. Más allá del amor que Miguel le tiene a Miguelito, se siente obligado a cumplir su promesa con Santiago y asumir las consecuencias, aunque quede bajo la mira del pueblo

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

Tomada la decisión, Miguel se sincera con Mariela y comparte sus planes con ella. Lógicamente, frente a este episodio, Mariela intenta persuadirlo de no hacerlo, pero Santiago está decidido a ofrecer el cuerpo y defender su honor por más que ello lo ponga en una situación complicada. Mariela advierte que se irá con su hijo, pero Miguel no intenta disuadirla, solo asume y respeta su decisión.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Por primera vez Miguel admite querer a Santiago, y mantener un cariño latente por él, lo cual reafirma su compromiso con la ceremonia de ofrecimiento. Vemos un atisbo de vulnerabilidad en Miguel al referirse a Santiago, frente a una situación en la que todas sus relaciones (familiares, amicales, sentimentales) se encuentran en peligro.

- Relación en la cotidianeidad con la pareja: Mariela intenta disuadir a Miguel por el bienestar de su familia, para que el tema quede en el olvido con el pasar del tiempo. Aunque Miguel jura que será lo último que hará por Santiago, Mariela ya ha perdido la confianza en sus promesas y no está dispuesta a quedarse para presenciar lo que ocurra. Hay una madurez notoria en el actuar de Mariela, quien fuera de enojarse más por la respuesta de Miguel, se conmueve frente a lo que le tocará enfrentar al ofrecer el cuerpo de Santiago. Podría considerarse que la separación de la pareja es conciliada, a diferencia del primer quiebre sentimental que responde a un actuar impulsivo por parte de Mariela.

- Relación en la cotidianeidad con los otros: La decisión de Miguel generará malestar en el grupo de amigos, con quienes también se iba restaurando la relación. Al igual que Mariela, ellos creen que lo mejor es que Miguel se desvincule del tema para que quede en el olvido. Al reclamar el cuerpo, Miguel estaría comprometiendo su masculinidad ante el grupo al reconocer que sí hubo una relación con Santiago

Descripción de la situación dramática: Miguel cumple con su promesa y lleva el cuerpo de Santiago para ofrecerlo en la ceremonia tradicional. Todo el pueblo lo observa y lo siguen hasta el lugar de la ceremonia. Concluida la ceremonia, Miguel lleva el cuerpo en su bote y antes de dejarlo ir, se despide por última vez de Santiago. (desenlace)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Camisa blanca, corbata negra, pantalón negro.

- Locación en la que está: Exteriores, playa

- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Miguel logró convencer a la madre y la hermana de Santiago de realizar la ceremonia para ofrecer el cuerpo de Santiago. Se siente conmovido, pero totalmente decidido a cumplir con su promesa y tomar el riesgo.

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

Miguel va a preparar el cuerpo de Santiago, que espera en la oficina del médico. Al verlo, Miguel se conmueve mucho y devela su rostro con manos temblorosas. Miguel retira el cuerpo sobre una estructura que carga en hombros y atraviesa el gentío que tiene en frente. Ofrece la ceremonia y luego lleva el cuerpo en su bote. Miguel llora antes de arrojar el cuerpo al mar y cuando logra hacerlo, lo ve hundirse lentamente. Santiago aparece y le da un beso final de despedida; tras cumplir su promesa, Miguel retorna a la orilla.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Miguel confronta con valentía a la multitud a pesar del estigma que le atribuyen desde que empezó a correr el rumor de la relación con Santiago. Tras haber perdido a tanta gente que ama, sólo le queda caminar con la frente en alto y cumplir con su objetivo. En la despedida, Miguel afronta la pérdida absoluta de Santiago y vemos una faceta mucho más vulnerable que las de escenas anteriores.

- Relación en la cotidianidad con la pareja: Inconforme con la actitud de Miguel, Mariela da un último vistazo a su casa antes de abandonarla con su hijo en brazos. Sin embargo, lejos de desentenderse del tema, Mariela busca al padre Juan para pedirle que acompañe a Miguel, porque sabe le tocará afrontar un momento muy difícil frente a todo el pueblo.

- Relación en la cotidianidad con los otros: Tras la escena en el bar, donde Miguel pide el cuerpo de Santiago, el rumor corre por el pueblo y todos esperan a la salida del consultorio médico, atentos a lo que hace Miguel. Amigos y personas mayores lo juzgan con la mirada y hacen la vista hacia otro lado para no verlo pasar con el cuerpo de Santiago. Los más jóvenes del pueblo se acercan para acompañar la ceremonia y Jano se acerca amablemente a ayudar a Miguel a cargar al difunto. Hay una gran desaprobación hacia la actitud de Miguel, e incluso hacia la del padre Juan, por participar de la actividad.

Anexo 12: ANÁLISIS DE SITUACIONES DRAMÁTICAS

Película: Mi último round (2011)

Descripción de la situación dramática: Hugo, Octavio y sus amigos salen al bosque a acampar. Cuando Hugo se aleja del grupo y se adentra en el bosque Octavio lo sigue. Impulsivamente Octavio lo besa por la fuerza pero Hugo no responde y huye. (complicación)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Octavio utiliza una casaca de cuero, jean, zapatos y como accesorio, un gorro oscuro. Hugo utiliza una casaca impermeable, con una chompa interior, pantalón y zapatos.
- Locación en la que está: El bosque, alejados del pueblo
- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?
Octavio y Hugo se encuentran constantemente a partir del detonante de la historia. No queda muy claro quién busca a quién porque parece haber una atracción e interés mutuo. Sin embargo, Octavio es el personaje que tomará la iniciativa, por lo que teme que el coqueteo con Hugo pase desapercibido como una buena amistad solamente.
- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?
En la primera oportunidad que están solos y alejados del grupo, Octavio besa por la fuerza a Hugo. Hugo logra soltarse y huye del bosque para darle el encuentro al grupo. Octavio ejecuta la acción para dejar en claro sus sentimientos a Hugo, para expresarle su atracción. Sin embargo, la manera de Octavio de ejercer el amor por la fuerza lo revela en él un perfil dominante, como un sujeto que cree tener el derecho a ejercer ese poder

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Octavio no se reconoce a sí mismo como individuo gay, Hugo tampoco. Sin embargo, la proximidad y complicidad entre los personajes deja al descubierto la atracción que siente uno por el otro. Octavio evoca una conducta muy masculina, que implica tener poder sobre la pareja a través de la seducción y la agresividad.
- Relación en la cotidianeidad con la pareja:
En este punto Octavio y Hugo todavía no son pareja. Sin embargo, cabe resaltar que hay una representación muy masculina y dominante de Octavio en cuanto se ve obligado a ejercer el amor (concretamente el beso a Hugo) por la fuerza. Se podría afirmar que Octavio performa su homosexualidad como sujeto dominante porque ello lo mantiene en una posición masculina. La acción termina generando un rechazo inmediato por parte de Hugo, a quien toma desprevenido.
- Relación en la cotidianeidad con los otros:
Hay una intención notoria en Octavio de demostrar su afecto por Hugo a escondidas del grupo de amigos con los que está acampando, que además son sus amigos del gimnasio. Dichas amistades lo conocen en su faceta más masculina, como boxeador. Hacer pública la muestra de afecto hacia Hugo implica poner en riesgo su virilidad ante los demás.

Descripción de la situación dramática: Debido al diagnóstico de su lesión cerebral, Octavio no puede continuar practicando box. Hugo le plantea la alternativa de mudarse a la ciudad y empezar una nueva vida. Octavio decide viajar a Santiago junto a él. (primer plot point)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Octavio usa la casaca de cuero, pantalón, zapatos y gorro azul (cuando está bajo la lluvia). Hugo también utiliza su atuendo cotidiano: pantalón, zapatos y casaca

- Locación en la que está: Hospital/muelle/bus

- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Octavio se encuentra ante un gran obstáculo. El diagnóstico de su lesión le impide realizar la actividad deportiva que disfruta y a la cual ha dedicado toda su vida. Para él, la vida que lleva en Osorno como campeón de box ha quedado sin futuro.

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

Octavio comparte las novedades sobre su diagnóstico médico con Hugo y él le propone empezar una nueva vida juntos. Octavio toma la decisión de viajar a Santiago en busca de una nueva vida y va con maletas en mano a la terminal de buses. Pareciera que buscara a Hugo, pero continúa su camino sin él. Aborda el bus que lo llevará a la capital y Hugo ya lo está esperando.

Octavio toma las riendas de su vida, decidido a forjar un futuro junto a Hugo. Quedarse en Osorno y retomar una vida rutinaria, sin el box, implica abandonarse a merced de su problema médico. Sin considerar que tendría que manifestar públicamente su retiro para no competir más. Como un ejercicio de poder sobre su propia vida, emprende el viaje a Santiago. A Octavio le favorece que Hugo sea otro individuo solitario, que lo ha perdido todo (familia y trabajo) en Osorno y que no tenga nada que perder apostando por una nueva vida en otra ciudad.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: En la transición de la pareja que migra a la capital para convivir y forjar un futuro, ninguno de los dos se ha reconocido gay.

- Relación en la cotidianeidad con la pareja:

En este punto, tras su primer encuentro sexual. Octavio y Hugo mantienen un vínculo de confianza más fuerte y se les puede catalogar como pareja. No obstante, Octavio sigue siendo el sujeto dominante de la relación pues él toma la decisión final de migrar a la ciudad. La personalidad sumisa y recatada de Hugo hace que el ejercicio de poder de Octavio caiga por su propio peso, sin lugar a discusiones o conflictos, que comprometerían la relación.

- Relación en la cotidianeidad con los otros:

La decisión de Octavio se sostiene en la practicidad de iniciar una relación con Hugo en un ambiente donde no le resulte familiar a nadie. En Osorno, se pondría a sí mismo en riesgo si sus amigos descubrieran su atracción por Hugo y peor aún, que ambos mantienen una relación. Es más, su salida de Osorno resulta cautelosa pues viajan uno al lado del otro como si fueran extraños.

Descripción de la situación dramática: Octavio trabaja a tiempo completo en una barbería. Don Carlos, un cliente frecuente, se dedica a entrenar jóvenes boxeadores y lo vuelve a involucrar en el medio. Él le propone participar de una pelea pro-fondos, y ante tanta insistencia, Octavio decide volver a entrenar para participar de ella. (punto medio)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Octavio usa casaca de cuero, chompa interior, jeans oscuros y zapatos.
- Locación en la que está: Gimnasio de box

- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Octavio asistió a una pelea de box, donde el boxeador de Don Carlos, Eladio, quedó en estado crítico. En la situación, Don Carlos le propone a Octavio entrenarlo para que pueda participar en la pelea de fondo del evento que organiza para recaudar dinero y solventar los gastos médicos de Eladio. Octavio se encuentra ante una decisión difícil que implica un retroceso al estilo de vida que pretendía abandonar en Osorno. Aunque el box sigue siendo una actividad de su interés, también es una actividad peligrosa que pone en riesgo su vida y ha sido testigo, a partir de su visita a Eladio, del riesgo que puede correr.

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

Al principio se niega rotundamente, no llega a explicar su problema médico pero pone algunas excusas como la falta de entrenamiento. Ante todas las facilidades que le ofrece Don Carlos, y sobre todo a la insistencia, Octavio acepta participar de la pelea. Poco tiempo atrás, Hugo y Octavio discutieron en casa porque Hugo había conseguido trabajo y ya se desenvolvía en la ciudad con mayor independencia. Octavio minimizó y se burló del logro de Octavio, porque entraba en conflicto con su rol como proveedor y protector. Cuando finaliza esta discusión, vemos a un Octavio fastidiado y celoso, que observa los guantes de box colgados en otra habitación. Retomar el box como actividad, presupone una forma de recuperar el poder que Octavio va perdiendo frente a un Hugo que ya no es tan pasivo, sumiso y dependiente. El box se convierte en la compensación de la masculinidad perdida, del ejercicio de poder.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Resulta más evidente que Octavio interpreta y performa su homosexualidad en tanto sujeto dominante.

- Relación en la cotidianeidad con la pareja:

Si bien la escena anterior (celebración del cumpleaños) nos muestra una conciliación en la pareja; la propuesta de pelea nos vaticina un próximo conflicto en la relación, que podrá generar un quiebre significativo.

- Relación en la cotidianeidad con los otros:

Octavio sigue manteniendo en reserva su condición de salud y su relación con Hugo. Sus compañeros de trabajo no están enterados de ninguno de estos temas y Don Carlos, que se convertirá en su nuevo entrenador, tampoco lo sabe.

Descripción de la situación dramática: Cuando al fin va prosperando la relación de Octavio y Hugo, Jenny llega de sorpresa a la casa de ambos. Mientras espera a Hugo, Jenny le cuenta a Octavio que ellos dos coquetean siempre y que son una pareja. Cuando llega Hugo, Octavio lo besa frente a Jenny, quien desconocía que ellos eran pareja. Jenny sale silenciosamente, Octavio golpea a Hugo en el rostro y luego abandona el lugar con su maletín de entrenamiento en mano. (segundo plot point)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Octavio tiene un atuendo más casero. Usa jean, chompa marrón y un polo interior azul.
- Locación en la que está: Departamento de ambos
- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?
La pareja ha conciliado tras la pelea que tuvieron cuando Hugo se enteró que Octavio subió al ring de box a pelear. Octavio está cocinando en casa cuando recibe la visita inesperada de Jenny, quien busca a Hugo. Octavio se entera por los comentarios de Jenny que Hugo tiene una relación con ella, al punto que ella cree que son novios (a pesar del distanciamiento de Hugo en el trabajo). Octavio le sigue el juego a Jenny, haciéndose pasar por el roomate de Hugo, a lo que ella le sigue comentando que Hugo la saca a pasear y que pasan todo el día juntos en el trabajo.
- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?
Cuando Hugo llega a casa, Octavio se acerca rápidamente y lo besa en la boca. Jenny los observa sorprendida y sale de la casa en silencio. Octavio se despide de ella a lo lejos y cuando vuelve a Hugo, lo golpea tan fuerte que lo hace caer al suelo. Quiere atinar otro golpe pero se controla y busca su maletín de entrenamiento para irse de casa. Toma la casaca de cuero y sale furioso de casa, sin mirar a Hugo.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Por primera vez, y por iniciativa de Octavio, se pone en evidencia a una tercera persona que ambos personajes tienen una relación íntima. Aunque el objetivo es sorprender a Jenny y hacerle notar que la relación con Hugo es una mentira, se reafirma que la homosexualidad de Octavio se performa con una actitud dominante y con una muestra de apropiación sobre un Hugo sumiso.
- Relación en la cotidianeidad con la pareja:
Octavio desquita toda su furia con Hugo, con una situación de maltrato violento, frente a la impotencia del engaño. La relación oculta que Hugo mantenía con Jenny ha generado un quiebre en la relación con Octavio, frente a lo cual el boxeador opta por dar un paso al costado y enfocarse en el box, aunque ponga en riesgo su vida. A comparación del quiebre anterior, cuando Hugo se enteró que Octavio había vuelto al ring, vemos a Octavio reafirmando su ejercicio de poder y dando por finalizada la relación con el personaje sumiso de la relación.
- Relación en la cotidianeidad con los otros: La única tercera persona involucrada en esta situación ha sido Jenny, quien sale sorprendida y decepcionada del hogar de la pareja, principalmente por el engaño de Hugo, quien nunca manifestó que mantenía una relación con el boxeador con el que convivía.

Descripción de la situación dramática: Cuando anuncian el nombre de Octavio en el ring, el boxeador sube acompañado de Don Carlos, como su entrenador. Mientras tanto, en la calle, Hugo ve los afiches de la pelea y sale corriendo desesperado para darle el alcance a Octavio. Inicia la pelea y Octavio resiste el primer round. En el segundo round, con un cansancio notorio, Octavio recibe varios golpes de su contrincante. Ya en el tercer round, Hugo llega al ring y lo ve a lo lejos, Octavio no puede defenderse más y recibe golpes contundentes en la cabeza que lo dejan inconsciente. Don Carlos corre a impedir que Octavio caiga al suelo, lo sujeta e intentan auxiliarlo pero Octavio no responde. Hugo se acerca a la escena y llora desconsolado. (clímax/desenlace)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Short verde, guantes de box, zapatillas de box
- Locación en la que está: Ring de box
- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Ha llegado la fecha de la pelea con Juan Castigo. Octavio, según el arreglo que hizo, debe aguantar en pie hasta el cuarto round. Don Carlos acompaña a Octavio como su entrenador, aunque se le nota angustiado y preocupado porque podría obtener el mismo resultado que Eladio.

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

Octavio se mantiene optimista, se enfrenta a Juan Castigo y al principio se defiende bien, incluso logra atinar golpes acertados a su contrincante. Sin embargo, conforme avanza la pelea se le nota más agotado y pierde agilidad. Juan Castigo aprovecha el momento para golpearlo en la cabeza hasta dejarlo inconsciente.

Tras la ruptura con Hugo, Octavio confirmó la pelea con el entrenador de Juan Castigo porque el box es el medio ideal por el cual ejerce su poder, libera sus frustraciones y proyecta su masculinidad. Llegada la fecha, asume su compromiso y se enfrenta para demostrar que puede salir victorioso de la situación, y de alguna forma, que puede más que la condición de salud que le diagnosticaron.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Como el ring de box es un ambiente agresivo, en el que se proyecta la potencia masculina en su máxima expresión, vemos a un Octavio que performa el clímax de su masculinidad, enfrentando a su oponente y también a la muerte.
- Relación en la cotidianeidad con la pareja: La ruptura con Hugo ha sido definitiva, según decisión de Octavio. Vemos que Hugo va a darle el encuentro al boxeador al lugar de la pelea; sin embargo, no logran cruzarse e interactuar hasta el desenlace fatal.
- Relación en la cotidianeidad con los otros: Dada la situación, Octavio proyecta ante su oponente mucha agresividad y rabia. Si bien sigue furioso por el desenlace con Hugo, también resiente a su oponente el hecho de dejar en estado crítico a un buen boxeador como Eladio. Don Carlos, entre las pausas de cada round lo alienta a no dejarse llevar por la furia y la fuerza, sino calcular mejor sus movimientos para obtener la victoria.

Anexo 13: ANÁLISIS DE SITUACIONES DRAMÁTICAS

Película: Azul y no tan rosa (2012)

Descripción de la situación dramática: Diego y Armando tienen una relación tensa. Diego, como padre, procura ser atento, amable y hasta divertido con Armando. Sin embargo, Armando lo confronta para decirle que no le importa lo que Diego haga con su vida y para exigirle que corte el trato amical. Cuando los abuelos aparecen en escena, Armando cambia radicalmente de actitud. (complicación)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Camisa negra, pantalón blanco, zapatos oscuros, collar
- Locación en la que está: Exterior de la casa de los abuelos
- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Aunque la mala actitud de Armando se deja entrever en las escenas anteriores, por primera vez, Diego es confrontado por Armando, con mala actitud y resentimiento. Se hace evidente que la actitud de Armando no proviene de un episodio de rebeldía adolescente, sino que realmente Armando se siente abandonado por su padre durante todo el tiempo que se mantuvo incomunicado de él mientras vivía en España.

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

Diego no responde a la confrontación de Armando, pero se conmueve con el odio y resentimiento que percibe en sus palabras hirientes. Antes de poder responderle, los abuelos ingresan a escena e interrumpen la situación.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Diego aún no le ha contado a Armando que tiene una relación con Fabrizio. Quizás Armando lo sospeche por la foto en el departamento de Diego, pero él aún no le ha comunicado al hijo que es gay.

- Relación en la cotidianidad con la pareja:

En la escena posterior, Diego busca a Fabrizio para comentarle el episodio con Armando y pedirle consejo. Como cualquier pareja, Diego y Fabrizio conversan sobre sus problemas, contemplan soluciones y se dan ánimos en los momentos difíciles. Fabrizio es muy comprensivo con Diego, le sugiere tener paciencia con su hijo y lo alienta a juntar coraje para sentarse a conversar con Armando sobre su ausencia paternal.

- Relación en la cotidianidad con los otros:

En este punto, la familia de Diego (padres, hermano, cuñada, sobrino) sabe que él es gay porque lo anunció en escenas de estado inicial. A pesar de dicha novedad mantiene una buena relación con la familia, por lo que es más notoria y frustrante la pésima interacción que tiene con su propio hijo.

Descripción de la situación dramática: Fabrizio es víctima de un crimen de odio. Cuando va camino a una discoteca, a encontrar a Diego, un grupo de matones lo sorprenden y lo atacan violentamente. Fabrizio queda ensangrentado y casi inconsciente. Diego logra identificar a los criminales mientras huyen (primer plot point)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Polo gris a rayas con cuello de camisa, collar, pantalón negro, reloj
- Locación en la que está: Interior del club Sixty Nine y exteriores
- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Diego y Perla Marina están esperando a Fabrizio en el club para ver la presentación de Delirio. Fabrizio va llegando tarde, y en el camino se encuentra con un grupo de matones, liderado por Racso (uno de los comensales de La Barraca que vio con disgusto el beso de Fabrizio y Diego). Fabrizio es atacado por tres sujetos que lo dejan en estado grave, destrozan su automóvil y dejan las paredes pintadas, donde se lee "Mueran los maricones". Fabrizio, durante el ataque, llama a Diego pero él no lo escucha por la música del club. Diego sale del club para escuchar mejor a Fabrizio y se cruza con los agresores de Fabrizio. Mientras ellos se suben a sus motos y se alejan, Diego ve a lo lejos el auto de Fabrizio destruido.

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

Diego se acerca al auto de Fabrizio, y lo encuentra en el piso, golpeado. Lo lleva rápidamente al hospital para que le salven la vida. Sólo logra acompañarlo hasta la puerta del quirófano.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Inmediatamente después de la golpiza, Racso se cruza con Diego, a quien también reconoce de aquel día en la Barraca. Le hace un gesto obscuro para ejercer autoridad y control sobre Diego. De igual manera, el ataque brutal a Fabrizio se puede considerar como un crimen de odio, cuyos agresores ejecutan con la intención de ejercer daño de forma autoritaria porque sí, adjudicándose el poder para regular lo que sería aparentemente inapropiado para una sociedad heteronormativa
- Relación en la cotidianeidad con la pareja:
Diego se acerca temeroso a la escena del crimen, con las peores expectativas tras el cruce con Racso. Se sorprende al ver la condición en que han dejado a Fabrizio y reacciona ágilmente para llevarlo a un hospital.
- Relación en la cotidianeidad con los otros:
Racso y los demás suben a sus motos, que están estacionadas a corta distancia de un grupo de gente que los ve alejarse. Los testigos del ataque a Fabrizio observan a lo lejos, sin intención alguna de defender a Fabrizio, acercarse a socorrerlo o perseguir a los agresores. Casi proyectan una normalidad y cotidianeidad aprobatoria de lo acontecido.

Descripción de la situación dramática: Tras descubrir que su padre es gay, Armando confronta a Diego, acusándolo de haberlo abandonado en España porque quedarse en Venezuela a hacer su vida con Fabrizio. Diego es honesto con él y desmiente todo. Sin embargo, puede sentir el profundo dolor que generó en su hijo con su ausencia y falta de compromiso. (punto medio)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Polo de manga larga negro, pantalón oscuro, zapatos negros, reloj y collar
- Locación en la que está: Departamento de Diego

- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Diego retorna a casa tras dar su declaración a la policía sobre el ataque a Fabrizio. Entre tanto conflicto, no tuvo tiempo para hacer las paces con Armando. Sin embargo, el muchacho ha descubierto por cuenta propia que Diego es gay. A su llegada, Armando encara a Diego de una manera muy irrespetuosa, acusándolo de haberlo abandonado por enfocarse en su vida como gay.

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

Diego le da una cachetada a Armando para que detenga el reclamo irrespetuoso, a lo que el muchacho se aleja lloroso y enojado. Diego lo alcanza y toma el control de la situación, admite que es gay e intenta explicar que siempre se mantuvo transparente pero con temor de no ser aceptado por su propio hijo. Aunque el hijo toma una actitud caprichosa para no oír a Diego, él insiste que dejó ir Armando y Valentina para que tengan un mejor futuro en España. Para Armando, eso no justifica que hayan perdido comunicación y que incluso ahora que vive en Venezuela, casi nunca se vean.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Cuando su hijo Armando lo confronta, Diego admite que es gay y le confiesa que nunca tuvo intenciones de ocultarlo, es más, siempre procuro ser lo más transparente posible. También le confiesa a Armando, que en el fondo, no se atrevía contarle porque temía que su propio hijo lo rechace por ser gay. Su mayor conflicto es hacerle entender a Armando que ser gay y ser padre, ambas cosas forman parte de su vida pero ninguna condiciona a la otra.
- Relación en la cotidianidad con la pareja: Diego toma el consejo de Fabrizio y aprovecha la confrontación para tener la conversación pendiente con Armando. Recordamos que por orden del padre, Diego aún no puede ver a Fabrizio, sólo tiene conocimiento de su estado de salud.
- Relación en la cotidianidad con los otros: Armando ha tenido una confrontación hostil y agresiva con Diego pues durante toda la discusión se refiere a él como 'maricón'. Erróneamente, Armando asocia esta confesión de Diego con su ausencia paternal durante los últimos cinco años. Por la forma en que Armando se expresa, también podemos asumir que él asocia la homosexualidad de su padre con promiscuidad, ya que siempre hace referencia a que Diego está con muchos hombres. La idea que tiene Armando dista mucho de la vida que tiene Diego, en una relación estable con Fabrizio, que tras el ataque queda comprometida.

Descripción de la situación dramática: Diego se entera por teléfono que Fabrizio ha muerto. Tienen un quiebre emocional que lo hace salir corriendo de casa hasta quedar sin fuerzas. Armando lo sigue hasta un parque, donde Diego queda sin aliento y llora desconsoladamente. (segundo plot point)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Polo de manga corta rojo, pantalón verde oscuro, reloj, collar
- Locación en la que está: Sala de revelado - exteriores
- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Diego ya tiene una mejor relación con Armando. Están juntos en la sala de revelado, trabajando en unas fotos de un evento que atendieron juntos. De repente, contactan a Diego para comunicarle que Fabrizio murió.

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

En un quiebre emocional, Diego sale corriendo de casa como queriendo huir del problema. Mientras corre, grita con dolor y se moja con la lluvia. Empieza a bajar la velocidad, casi sin energía se sienta en la banca de un parque a llorar desconsoladamente.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Se elimina a una de los personajes que conforman la pareja gay, como consecuencia de un ataque homofóbico y violento.
- Relación en la cotidianeidad con la pareja: Acontece un final trágico para Fabrizio que tiene un fuerte impacto emocional en Diego, porque implica el fin de su historia como pareja. Fabrizio logró que Diego perdiera el miedo al compromiso y que se proyectara a un futuro juntos. De repente, todas las expectativas para la pareja se desploman.
- Relación en la cotidianeidad con los otros: Armando apoya a Diego en este momento difícil. Aunque no comparte un abrazo con su padre (u otra variedad de contacto físico), se asegura de que él note su compañía sentándose al lado. Armando transmite su apoyo y compañía a su manera, manteniendo aún una distancia prudente como producto de una relación que apenas se está reconstruyendo

Descripción de la situación dramática: Armando busca preocupado a Diego y llega al club Sixty Nine. En los exteriores se encuentra con los agresores de Fabrizio, que creen que también es gay y lo atacan. Diego llega al rescate junto a Cristóbal y pelean contra Racso y sus amigos. Para detener el conflicto, Diego saca el arma y apunta a Racso pero pierde el arma rápidamente. De repente Delirio aparece en escena, recupera el arma y rescata a sus amigos tras amenazar a los matones. (clímax)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Casaca marrón, pantalón oscuro, zapatillas oscuras.
- Locación en la que está: Calle (exteriores cercanos al Sixty Nine)
- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?

Armando salió de casa dispuesto a buscar a los agresores de Fabrizio y asesinarlos. Primero pasa por el club a tomar un trago y se encuentra con Cristóbal. Su desaparición repentina de casa obliga a Armando a buscarlo, a lo que (por sugerencia de Perla Marina) se dirige al club Sixty Nine. En el camino, Armando se cruza con Racso y sus amigos, quienes al enterarse que busca el club, inician una pelea en la que Armando se encuentra en total desventaja. La determinación de Diego disminuye posterior al encuentro con Cristóbal y se dispone a regresar a casa.

- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?

Diego llega al rescate de su hijo junto a Cristóbal, en el momento preciso en que Racso se dispone a golpearlo. Logran abatir a los matones, aunque les cuesta muchos golpes. Enfurecido y atemorizado por casi perder a su hijo, Diego saca el arma para amenazar a Racso y está dispuesto a matarlo. Diego lo amenaza para obtener una confesión y hacerle sentir el mismo temor que Fabrizio sintió. Armando le suplica a Diego que no dispare y de repente, Racso se suelta. Delirio rescata la situación al tomar el arma y amenazar a los agresores, quienes salen corriendo antes de recibir un disparo.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Diego confronta la autoridad heteronormativa de Racso, quien bajo la misma lógica del ataque a Fabrizio decide violentar a Armando. En el contexto de la pelea, Diego ejerce un rol dominante para contrarrestar la autoridad correctiva que se atribuye Racso y desafía su masculinidad al confrontarlo con el miedo a la muerte.
- Relación en la cotidianeidad con la pareja: ausencia de pareja
- Relación en la cotidianeidad con los otros: Cristóbal se convierte en aliado de Diego, y defiende a Armando de sus agresores. Armando, de la misma manera, defiende a Diego cuando su vida ya no está en peligro. Por otro lado, Racso y sus amigos continúan siendo una amenaza para las personas que frecuentan el club Sixty Nine. De hecho, cuando se cruzan con Armando y asumen equivocadamente que es gay, lo sujetan por la fuerza para que Racso lo agreda.

Descripción de la situación dramática: Diego, Armando y sus amigos salen de viaje a Mérida para que Diego pueda cumplir con el deseo de Fabrizio (plantar el pino que le encargó antes de morir) y para celebrar el cumpleaños de Armando. (desenlace)

1. Presentación del personaje en la situación dramática

- Vestuario: Camisa negra, saco negro, pantalón negro, zapatos oscuros y aro de compromiso
- Locación en la que está: Laguna en Mérida
- ¿Qué ocurre con el personaje en la situación dramática?
Diego lleva el pino a una laguna grande y lo planta cerca de la orilla, tal como lo tenía planeado Fabrizio para el futuro de su relación. Aún con el rostro golpeado y conmovido por la pérdida de Fabrizio, Diego reúne fuerzas para cumplir la voluntad del hombre que amó
- ¿Qué hace el personaje en esta situación dramática? ¿Para qué?
Diego planta el pino de Fabrizio y acto seguido se acerca para abrazar a su hijo, que llora conmovido por la situación. Armando responde el abrazo de Fabrizio y se consuela con la fortaleza del padre. Diego da por cerrada su historia amorosa con Fabrizio, la cual Armando criticó y resintió a su llegada, y agradece que haya podido restablecer la relación con su hijo, quien finalmente lo aceptó con total transparencia.

2. Representación de lo homosexual en el personaje

- Esfera de lo queer: Diego demuestra que la homosexualidad y la paternidad funcionan de manera independiente, logra borrar el preconcepto que Armando tenía en la cabeza y que lo hacía asociar la homosexualidad del padre con promiscuidad. Diego también demuestra la vulnerabilidad ante la pérdida del amor, de la pareja, y el temor ante la posible pérdida de un hijo.
- Relación en la cotidianeidad con la pareja: Se da por concluida la historia de amor entre Diego y Fabrizio, con el cumplimiento de la promesa del pino.
- Relación en la cotidianeidad con los otros: Tanto Delirio como Perla Marina participan de la ceremonia simbólica del pino, para acompañar a Diego a darle el final definitivo a su historia de amor. Delirio, en su condición de trans, y Perla Marina, desde su perspectiva de mujer violentada, se conmueven y solidarizan con el sufrimiento de Diego. Por otro lado, Armando, como hijo, ha fortalecido su relación con Diego, a lo largo de toda la historia. El enfrentamiento que se percibía en su convivencia como resultado del abandono de Diego ha sido reemplazado por una relación cálida y confiable. La relación amorosa que Armando experimenta como adolescente lo hace comprender hasta cierto punto el drama que le ha tocado vivir a Diego ante la pérdida de Fabrizio.

Anexo 14: MATRIZ DE COMPARACIÓN DE LAS CATEGORÍAS DE GÉNERO QUE CONSTRUYEN AL PERSONAJE GAY

CATEGORÍA	Contracorriente (2009)	Mi último round (2010)	Azul y no tan rosa (2011)
TRABAJO	<p>Miguel trabaja como pescador y así consigue dinero para mantener a su familia. Cumple su rol como el proveedor de la familia y asume la figura del "hombre que trae dinero a casa".</p> <p>Miguel tiene ingresos bajos por jornada laboral, no tiene gran solvencia económica y su estilo de vida es humilde. Sin embargo, Miguel ejecuta un trabajo muy masculino que demanda mucha potencia física y resistencia, y del que no participan mujeres.</p> <p>Por otro lado, a Santiago no se le conoce un trabajo remunerado. Es fotógrafo y artista pero no genera ingresos de estas actividades. Sin embargo, no tiene necesidad de trabajar porque tiene solvencia económica y una familia adinerada. Se ha distanciado de ellos pero mantiene comunicación.</p>	<p>En provincia, Octavio trabaja como peluquero en un club de box pero la mayor parte del tiempo se dedica a entrenar y pelear en el ring. El box se considera una actividad masculina.</p> <p>Hugo, en cambio, trabaja como ayudante de cocina y realiza todas las labores domésticas de su casa. Ambos generan ingresos humildes y carecen de solvencia económica.</p> <p>En la capital, Octavio consigue trabajo inmediatamente en una barbería y se encarga de solventar los gastos de casa. En el nuevo contexto de la relación, Octavio asume un rol protector y proveedor dominante al punto de feminizar a Hugo, relegándolo a ejecutar las labores domésticas de su nueva casa.</p> <p>En principio, un Hugo sumiso se ajusta a la situación pero la necesidad lo obliga a generar ingresos propios para no depender de Octavio y aportar al sustento de la relación. Sin embargo, cuando consigue trabajo, vemos a Octavio inconforme y celoso con la</p>	<p>Diego trabaja como fotógrafo independiente, tiene su propio departamento y lo utiliza como estudio cuando debe realizar sesiones fotográficas. El departamento de Diego es amplio y tiene espacios variados que se ajustan a las necesidades de las sesiones fotográficas. También tiene un auto propio con el que transporta sus equipos y se moviliza por la ciudad.</p> <p>Se puede considerar que Diego tiene alta solvencia económica, al punto que la llegada de Armando a su departamento no tiene repercusiones en su economía.</p> <p>Fabrizio trabaja como médico ginecólogo en una clínica privada. Por su forma de vestir y el estilo de vida que lleva inferimos que sus ingresos económicos son altos. También posee su propio auto, en un modelo más lujoso que el de Diego.</p> <p>Como ambos personajes poseen solvencia económica la relación se torna bastante equitativa. Ninguno</p>

			decisión de Hugo. Para compensar la pérdida de autoridad en la relación, Octavio retoma el box a pesar de las advertencias médicas básicamente porque el box lo hace sentir empoderado y dominante.	tiene necesidad de ejercer dominio o dependencia en la relación.
CUERPO	<p>Miguel tiene contextura delgada y poca musculatura. No corresponde al trabajo de pesa que realiza, sus otros compañeros son más robustos o incluso tienen mayor peso. Si bien es menudo, no llega a tener un cuerpo feminizado.</p> <p>Por otro lado, Santiago tiene contextura robusta, mayor altura y musculatura. Tiene un porte más masculinizado.</p> <p>En la relación, hay una confianza notoria entre Miguel y Santiago que se refleja en la comodidad ante los cuerpos desnudos, que por lo general pueden generar pudor.</p>	<p>Octavio tiene un cuerpo robusto y de contextura gruesa. A pesar del deporte no mantiene una figura esbelta, ni goza de mucha musculatura. Sin embargo, se puede considerar que tiene un cuerpo masculino.</p> <p>Hugo es más delgado y menudo, a comparación de Octavio. Se le ve más esbelto y más joven y hasta más pequeño. Tiene una apariencia masculina pero su postura y actitud reflejan vulnerabilidad y necesidad de protección.</p>	<p>Diego tiene un cuerpo robusto y ligeramente musculoso. También tiene una apariencia bien conservada, la barba del rostro le aporta una imagen masculina.</p> <p>Fabrizio, en cambio, tiene un porte más elegante que Diego. Si bien tiene más altura, carece de musculatura y se le ve delgado. Cuando usa traje formal se le ve mayor de lo que aparenta.</p>	
SEXUALIDAD	<p>Miguel no es un personaje seductor pero tiene carisma y alegría que suman a su atractivo (por eso Isaura tiene la iniciativa de seducirlo).</p> <p>En la relación, Miguel tiende a ser más sumiso frente a la actitud galante y seductora de Santiago. Aunque sea un personaje que ejerce mayor dominio sobre las muestras de afecto, no ejerce poder o</p>	<p>Octavio tiene un perfil notoriamente dominante. El personaje toma la iniciativa de acercarse a Hugo y seducirlo. No se da por vencido frente al rechazo, propicia las situaciones de encuentro y ejerce el amor por la fuerza. Aunque Octavio no se reconoce a sí mismo como gay, performa su homosexualidad manteniendo una</p>	<p>Diego es un personaje bastante seductor; generalmente tiene la iniciativa de mostrar afecto hacia Fabrizio, en público, sin temor a lo que piensen los demás. Su carisma y alegría suman al atractivo de Diego, quien hace alarde de sus cualidades cuando llama la atención de otros hombres en el club Sixty Nine.</p>	

	<p>control sobre Miguel. De hecho, es muy cuidadoso con la exposición de la relación y queda sujeto a las decisiones que toma Miguel.</p> <p>Cabe resaltar que Santiago se reconoce a sí mismo como gay y no tiene intención de ocultarlo. El pueblo también lo reconoce como tal y tiene algunas muestras de hostigamiento a las cuales no toma mucha importancia.</p> <p>Miguel, en cambio, no se impone etiquetas como Santiago para reconocerse diferente a él. Ama a Santiago pero su contexto socio cultural lo hace reacio a considerarse gay (está mal visto por todos). Generalmente, cuando se pone en duda su virilidad reacciona de forma violenta para sentirse empoderado. Despotrica con quien intente difamarlo y negarle su virilidad, así se trate de Santiago, a quien dice amar.</p> <p>Cuando Miguel intenta tener relaciones con Mariela no puede evitar pensar en Santiago. El placer sexual está fuertemente vinculado a él. En su etapa correctiva y conciliadora con su esposa, mantiene relaciones sexuales con ella, sin pesar en Santiago.</p>	<p>posición masculina y dominante. Además mantiene discreción sobre la relación con Hugo.</p> <p>Hugo por otro lado, se convierte en un personaje complementario ideal para Octavio porque se encuentra emocionalmente vulnerable y sensible. No se reconoce a sí mismo como gay pero está dispuesto a recibir muestras de afecto que le ofrezcan algún soporte emocional.</p> <p>Hugo no segrega entre hombres (Octavio) y mujeres (Matilde, luego Jenny). En el caso de las mujeres, Hugo se deja llevar por el trato maternal que lo hace sentir protegido, pero no tiene intenciones de seducir, menos aún de demostrar su virilidad.</p>	<p>Diego se reconoce a sí mismo como gay y defiende su identidad cuando terceras personas intentan desacreditarlo o menospreciarlo. No es un gay de closet, Diego se muestra auténtico y transparente con los demás porque su círculo social está conformado por otras personas con identidades transgénero y hay un respeto mutuo.</p> <p>Fabrizio proyecta una imagen masculina que lo hace atractivo a ojos de las mujeres. En el fondo, Fabrizio es un personaje maduro pero sumiso y tranquilo. Al contrario de Diego, Fabrizio no tiene una actitud seductora, ni intenta demostrar virilidad.</p> <p>Fabrizio también es un gay fuera del clóset, se acepta como tal, no tiene conflictos con su identidad pero mantiene perfil bajo para pasar desapercibido.</p>
--	---	---	---

<p>BELLEZA</p>	<p>Miguel tienen un look muy masculino, visualmente, porque lleva barba y bigote (lo cual compensa el físico menudo). Según los estándares de belleza, Miguel no es un hombre muy atractivo pero tampoco se le puede considerar feo.</p> <p>Santiago también tienen barba y bigote que aportan un look muy masculino. Santiago se puede considerar más bello que Miguel. Sin embargo, el hombre con rasgos muy bellos o finos genera dudas sobre su virilidad porque la belleza también se puede feminizar.</p>	<p>Octavio tiene rasgos más pronunciados (como ojos grandes, nariz aguileña y grande, labios gruesos, rostro ancho y redondo) que lo hacen ver muy tosco. Como es un hombre mayor, se le nota la piel arrugada y desgastada, por lo que no se le considera bello.</p> <p>Hugo se ve más atractivo porque sus rasgos faciales son más finos y se le nota más joven que Octavio. Sin embargo, él no hace ostento de esta característica.</p>	<p>Diego es un hombre atractivo y joven, cuida muy bien su aspecto y siempre se le ve impecable. Sin embargo, sus rasgos son más latinos y menos delicados (tiene la nariz grande y redonda, labios gruesos, cejas pobladas, ojos grandes).</p> <p>Se podría considerar a Fabrizio como un hombre más atractivo en cuestión de belleza porque sus rasgos faciales son más finos y delicados. A pesar de llevarle algunos años más a Diego, se conserva bien.</p>
<p>ETNIA</p>	<p>Miguel tienen facciones mestizas, al igual que su comunidad. La piel está muy bronceada por las jornadas de trabajo en el mar, al igual que sus compañeros. Miguel es considerado 'cholo' y por ende está menos empoderado, lo que lo convierte en un blanco de crítica y discriminación por parte de otros, pero también por sus pares.</p> <p>Santiago, en cambio, tiene todos los rasgos de un hombre occidental que popularmente se conoce como 'gringo'. Esta característica lo pone en otro nivel frente al resto, no porque él se atribuya a si mismo ese poder, sino porque su raza le asigna un status que lo diferencia del</p>	<p>Tanto Hugo como Octavio tienen rasgos mestizos y latinos pero en el caso de Octavio esto se hace más notorio. La piel mestiza no es un rasgo particular de la provincia o la capital que genere discriminación en el contexto de la historia.</p>	<p>Diego tiene rasgos más mestizos y latinos que Fabrizio. El color de piel tampoco es el mismo, Fabrizio se ve ligeramente más blanco.</p>

	<p>resto. Esto, al punto, que al querer integrarse a la comunidad, se le rechaza y la comunidad marca su propio distanciamiento de él.</p>		
<p>PATERNIDAD</p>	<p>La concepción de un hijo es una muestra de potencia reproductiva. La descendencia es un requisito vital de la masculinidad hegemónica, principalmente en comunidades pequeñas.</p> <p>La paternidad juega un rol normativo que reafirma y refuerza las principales características de la masculinidad. Miguel, al esperar un hijo (y no una hija) genera una expectativa de virilidad y heroicidad, que sirva como un modelo a imitar para Miguelito.</p> <p>Al llevar una doble vida, Miguel estaría incumpliendo con su rol como proveedor y protector de su familia y tampoco estaría haciendo ejercicio de su potencial sexual del modo adecuado, con fines reproductivos. Habría una trasgresión a los principios básicos de la masculinidad.</p> <p>Cuando se descubre el romance de Miguel y Santiago, automáticamente el padre se convierte en una mala influencia para la criatura, se le impone el estigma, se ve desprovisto de sus bondades y virtudes y finalmente, se vuelve necesario alejar al</p>	<p>No aplica. Octavio no tiene familiares a los que se le pueda vincular. Hugo, con la pérdida de su abuela también ha perdido vínculos familiares. No se les conoce padres y no tienen hijos.</p>	<p>A Diego le toca afrontar una situación particular porque se convirtió en padre a una edad muy joven en la cual la paternidad llegó desprovista de la carga que suele asumir un hombre adulto. Diego se desvinculó de sus responsabilidades como padre durante varios años y en ese entre tiempo asumió su identidad gay, al punto que en su presente mantiene una relación estable.</p> <p>El dilema de Diego yace en la reanudación repentina con la paternidad que le impone la masculinidad hegemónica. Siendo ya un adulto maduro, la paternidad exige en él asumir un compromiso serio para desempeñar su rol como protector y proveedor. Además demanda en él una cuota de heroísmo que lo convierta en un modelo a imitar.</p> <p>Por su parte, Armando llega provisto de una serie de estigmas al enterarse que su padre es gay, lo cual termina reforzando la sensación de</p>

	<p>bebé de él. Cuando a Miguel se le corrigen estas 'desviaciones' ya puede volver a aproximarse al hijo, en cuanto se habría convertido nuevamente en un modelo a seguir.</p>		<p>incompatibilidad para ejercer la paternidad.</p> <p>Finalmente, a partir de los conflictos independientes de cada personaje, padre e hijo van construyendo una relación que creían perdida por el distanciamiento. Diego demuestra que puede adaptarse a las exigencias de la paternidad y ser buen padre sin ocultar su identidad y forma de ser.</p>
--	--	--	---