



## (In)Visibles: La presencia homosexual en el melodrama mexicano clásico

## (In)visibles: the homosexual presence in Mexican classical melodrama

Francisco Marín<sup>1</sup>

### Resumen

El melodrama mexicano ha sido el género cinematográfico nacional. Es a través de sus imágenes y sus representaciones que se ha logrado consolidar una identidad, tanto individual como social. Dentro de sus discursos fílmicos se establecen y reproducen normas que dictan el deber ser del hombre y la mujer atribuyéndoles forma de actuar, convivir e incluso de amar.

Es en este género cinematográfico, uno que se encuentra regido por la hegemonía, que aparecen las primeras representaciones de hombres homosexuales en el cine mexicano. ¿De qué forma son visibles las disidencias sexuales a las que se le volteaba la mirada en la calle? ¿Cuál es el modo de representar aquello que, a los ojos heteronormativos, no debería de existir? ¿Cómo pueden las disidencias sexuales cohabitar el mismo espacio en el que la moral y las buenas costumbres son la norma para vivir?

A través del análisis de representaciones claves del homosexual en el melodrama mexicano clásico se pretende dar cuenta de las estructuras empleadas, en primer lugar, para que la homosexualidad sea visible y en segundo, para comenzar a forjar una identidad. De igual forma se analizarán los mecanismos empleados por el cine para construir dichas representaciones.

**Palabras clave:** Homosexualidad; Melodrama; Cine Mexicano; Representación.

### Abstract

Mexican melodrama has been considered the national film genre by excellence. It is through their images and their representations that an identity, both individual and social, has been consolidated. Within their filmic discourses, norms are established and reproduced that dictate the duty of men and women, attributing to them a way of acting, living together and even loving.

It is in this cinematographic genre, one that is governed by hegemony, that the first representations of homosexual men appear in Mexican cinema. In what way are the sexual dissidences that turned their eyes on the street visible? What is the way to represent what, in heteronormative eyes, should not exist? How can sexual dissidence coexist in the same

---

<sup>1</sup> Francisco Marín López se encuentra estudiando el Doctorado en Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco. Es maestro en Estudios Cinematográficos por la Universidad de Guadalajara. Licenciado en Ciencias de la Educación por la Universidad La Salle. Diplomado en Teoría y Análisis Cinematográfico por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Su línea de investigación se centra en el tema de masculinidades y homosexualidad en el cine mexicano contemporáneo e historia de la representación homosexual en el cine. Es programador del Foro/Muestra de Cine LGBTQ+ Extopia. Edita el sitio web Miradas Múltiples.

space in which morality and good customs are the norm to live?

Through the analysis of key representations of the homosexual in the classic Mexican melodrama, it is intended to account for the structures used, firstly, so that homosexuality is visible and secondly, to begin to forge an identity. In the same way, the mechanisms used by the cinema to build these representations will be analyzed.

**Keywords:** Homosexuality; Melodrama; Mexican Cinema; Representation.

*“¡Oiga! Don Pedrito, quiero preguntarle una cosa... ¿esos bigototes se los deja usted nada más para despistar?”*

Librada. *La casa del ogro.*

### Breve puesta en contexto

A pesar de que la riqueza del ser humano radica en nuestras diferencias, podemos observar a lo largo de la historia cómo estos rasgos que nos distinguen del otro son, en muchas ocasiones, aquellos que se usan para señalar, demeritar, o negar la valía de un individuo. La diversidad sexual ha existido siempre, pero ésta ha estado sujeta a las formas en que es concebida o permitida por la hegemonía que domina en cada sociedad y momento histórico.

Tras la revolución mexicana la masculinidad dominante, el macho mexicano, misma que se erigió como proyecto de nación (SCHUESSLER, 2018, p. 204) e institucionalizó al machismo como modelo de vida en el país proyectándolo en las formas de relacionarse, costumbres, tradiciones y modos de entender las realidades mexicanas, es la que ha dictaminado los modos “correctos” de ser hombre y mujer en el país.

Para la masculinidad hegemónica, misma que hace referencia a todos los atributos deseados en un contexto social por los varones y que les permiten acceder al punto máximo en una jerarquización de su virilidad (CONNELL, 2005, p. 77), la posibilidad de la existencia de las disidencias sexuales masculinas es nula, o si acaso llegan a ser reconocidas, serán vistos como sujetos carentes de toda posibilidad de estatus social, haciéndolos blancos fáciles de discriminación y ataques por parte de los otros por el simple hecho de no estar regidos por la norma dominante.

En este tiempo la visibilidad de la homosexualidad en México quedaba relegada a los márgenes, era algo que se sabía existía, pero se prefería voltear la vista o ignorarla decididamente. De esa misma forma, los homosexuales, comenzaron a crear códigos de comunicación para encontrarse con otros, así como a habitar espacios, usualmente en barrios bajos, siendo cantinas o recintos similares del Centro Histórico de la Ciudad de México los más frecuentados (MONSIVÁIS, 2001, p. 102). El “ambiente” (construcción cultural de formas de vida de la comunidad LGBT+)

---

comenzó a gestarse y a adquirir forma en las oscuras calles olvidadas donde su vida era permitida.

A medida que los años transcurrían y las realidades cambiaban, el pánico moral de las clases medias y altas, así como la necesidad imperante de mantener las buenas costumbres se convirtieron en preocupaciones principales para el gobierno mexicano. Las décadas de los cuarentas y cincuentas se encontraban regidas por dos piedras angulares de la sociedad: la familia y la religión. Esto constituyó un riesgo latente para la homosexualidad en el país, pues la poca visibilidad que se pudo haber obtenido, así como la apropiación de espacios públicos (marginales en la mayoría de los casos por supuesto) y sociales ya no podría ser posible, pues el joto representa un agravio a los valores fundamentales de la sociedad mexicana (MONSIVÁIS, 1997, p. 20) por el simple de desafiar a la heteronorma con su existencia.

De pronto, lo invisible, no solamente se hizo visible, sino que se volvió incómodo. La Ciudad de México tomó cartas en el asunto, donde la figura del regente Ernesto P. Uruchurtu tomó protagonismo al limpiar las calles de “desviados” bajo consignas “moralizadoras” que tenían la intención de eliminar de la mirada pública aquello que merecía permanecer en el anonimato (LUNA, 2017, p. 92). Las detenciones se llevaban a cabo principalmente en los barrios de escasos recursos y éstas aumentaron radicalmente en estos años. Estas nuevas medidas fomentaron la estigmatización de la homosexualidad en la sociedad reforzando connotaciones negativas a las disidencias sexuales (Luna, 2017: 99); no se debe de olvidar que es en estas décadas donde se comienza a concebir a la homosexualidad como enfermedad clínica o psicológica en las personas (MARÍN, 2020, p. 35). Es necesario hacer mención que estas acciones, así como la mayoría de los significados forjados bajo estas concepciones aplicaban a la homosexualidad masculina y dejaban de lado a la femenina como una realidad olvidada incluso dentro del mismo colectivo.

Estas características socioculturales de México impactaron de forma directa las imágenes cinematográficas que se creaban, así como los discursos y sentidos que el cine formó a través del celuloide. La invisibilidad de la homosexualidad no se hacía evidente únicamente en las calles, sino también en las pantallas. Es necesario recordar que el cine ayuda a forjar identidades y conceptos, comparte, junto con las masas, el imaginario social para lograr crear su contenido a partir de algo que ya existe previamente; utiliza sus reglas, modos de vida y cultura para nutrirse y generar representaciones que dialoguen con la sociedad (BADIOU, 2003, p. 69-79).

En México el género cinematográfico por excelencia ha sido el melodrama. En él se presenta a personajes que suelen ser víctimas de las circunstancias que los rodean, donde la intriga siempre

---

está presente y el sentimentalismo apremia tomando en todo momento el protagonismo (Pérez, 2004: 23). Aquí el cliché y los estereotipos se convierten en normas en una cruzada interminable donde sabemos de antemano que el bien deberá triunfar sobre el mal y los vicios que lo rodean. Sus reglas y esquemas narrativos de este género siempre obedecen al momento histórico en el que se enmarcan, a la agenda social de las clases conservadoras y también, por supuesto, representan dichas realidades, tal como sucede en el caso paradigmático del melodrama familiar *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941) (PEREDO, 2016, p. 312). El melodrama mexicano es de los pocos géneros que no desaparece de la escena nacional, sino que sus fórmulas y arquetipos mutan con el tiempo y las necesidades que a este apremien. Se puede observar que tanto el cine negro como la comedia ranchera empujan elementos del melodrama en sus estructuras para construir el relato (PEREDO, 2016, p. 333).

Es necesario señalar que este texto parte de la concepción propuesta por Alexander Doty (1993, p. 16) en la que se afirma que toda película es queer en potencia y que en ella pueden habitar realidades disidentes que llegan a ser obviadas debido a que el visionado de estos filmes se hace bajo una lectura tradicional que pertenece al orden hegemónico. Al ver y analizar cualquier película bajo una mirada queer se permite la identificación de subtextos y perspectivas que se encuentran en los filmes que desean ser descubiertas y que pueden implicar o no a personajes homosexuales de forma directa. A través de este modo de entender los discursos cinematográficos, es posible vislumbrar sus imágenes bajo un lente distinto con la intención de encontrar nuevos significados en ellos.

Se entiende que las representaciones que se estudiarán corresponden a un período histórico concreto y que éstas se encuentran regidas por las realidades y problemáticas pertenecientes a este nicho temporal, pudiendo o no, contener dentro de sus imágenes aquellos modos o estilos de vida correspondientes a una sociedad en específico (METZ, 2001, p. 21). De igual forma, se considera que toda representación cinematográfica tiene un alto impacto social, ya que es a través de éstas que se pueden conocer nuevos mundos, pero, sobre todo, se puede encontrar al otro en ellas. El presente texto busca entonces analizar los modos en que la homosexualidad masculina ha sido representada en el género paradigmático por excelencia en México: el melodrama. De igual forma se concentrará únicamente en aquellos filmes pertenecientes a las décadas de los cuarenta y cincuenta.

Con lo anterior expuesto es pertinente preguntarse entonces por la posibilidad de visibilidad

---

de las disidencias sexuales en pantalla cuando a su presencia en las calles se veía orillada a existir en los márgenes para no incomodar a la hegemonía. ¿De qué manera es que la homosexualidad puede ser hallada en cine mexicano? ¿De qué forma se puede instaurar la presencia disidente en un género cinematográfico cuyos pilares son la religión y la familia tradicional?

### **El macho mexicano y contraparte incomoda**

En los melodramas clásicos del cine mexicano dominan aquellas cintas donde los valores tradicionales son exaltados, los héroes salen victoriosos y la mexicanidad, con todas sus costumbres, realidades e imaginarios, inunda el celuloide ¿acaso habrá espacio para la diversidad sexual en sus imágenes, una a la que se negaban a ver con sus propios ojos en las calles?

La revolución nos dio el imaginario visual e ideológico de lo que constituye a un hombre heterosexual y, posteriormente, Guadalupe Posada, a través de su recreación pictórica de un famoso danzón prohibido también llamado “El baile de los 41”, establecería un precedente iconográfico de cómo se ve un homosexual (SCHUESSLER, 2018, p. 196). Pareciera que es también un binomio el que rige las formas de ser hombre negando el espectro de masculinidades que existen y es bajo este nuevo par que se establecerán y crearán las nuevas representaciones masculinas.

El cine mexicano ha fungido como formador de la identidad nacional y ha definido lo que conllevan el nacionalismo y la mexicanidad a través de sus imágenes, sus discursos y sus íconos. Sus películas legitiman, no solamente los modos de vida, sino también al macho que los vive. La cinematografía mexicana ha dejado un legado de estereotipos, tanto masculinos, como femeninos y también, reposando entre ambos, ha instaurado el del homosexual.

Desde las primeras vistas cinematográficas mexicanas, Pancho Villa se convirtió en referente visual de un país hipermasculinizado y su imagen servirá como modelo para construir a sus sucesores. Se puede hacer una radiografía de la evolución del macho mexicano a través del cine y sus géneros, donde las diferencias pueden llegar a brillar por su ausencia.

Es posible observar que en el melodrama mexicano los protagonistas masculinos se caracterizan por poseer los atributos sociales, culturales e iconográficos típicos del macho mexicano. Su figura navega a través del género cinematográfico mutando únicamente para adaptarse al contexto que le atribuye, pero su esencia no cambia. Dimitris Eleftheriotis (1995, p. 37) señala que con el paso del tiempo la masculinidad, en este caso la hegemónica, naturaliza conductas y costumbres que hacen evidente la diferencia de género (y con otras masculinidades) siempre

---

basados en relaciones de dominación y poder; esto permite analizar las formas en que las representaciones cinematográficas moldean el imaginario del espectador y validan formas de actuar y de vida.

Quizás el ejemplo más claro de la forma en que el cine legitima el machismo y al propio macho mexicano reposa en uno de los ídolos más queridos de nuestro país, un ícono inquebrantable y una figura que nos representa internacionalmente: Pedro Infante. Sus personajes se caracterizan por representar al hombre común resaltando siempre los valores de honestidad, humildad y trabajo; su figura le habla al grueso de la población mexicana y es por esa razón que se convierte en aspiración.

Anne Rubenstein (2001, p. 126) escribe a Infante como el orgullo nacional, se trata de un hombre de moral inquebrantable y de físico envidiable. Las mujeres se sienten atraídas por él y los hombres quieren ser como el charro que levanta suspiros por donde pasa. Infante se convierte entonces en objeto no solo de admiración, sino también de deseo, encarna en su imagen a la masculinidad mexicana.

Las cintas de Infante dejan al descubierto los juegos de la homosocialidad mexicana, ésta hace referencia a los lazos y normas que rigen la interacción entre varones, siempre basados en una relación de poder patriarcal. Las *buddy movies* que protagoniza nos muestran su relación con otros hombres, misma que puede ser vista como muy cercana, incluso cruzar por momentos la línea de lo homosexual, pero que, dicha interacción, es permitida porque la realizan varones (presumiblemente) heterosexuales que ostentan un estatus de hombría por lo que sería inimaginable pensar que su relación conlleva un afecto más allá que el de amigos.

Dentro de estas cintas destacan *A.T.M. A toda máquina!* (Ismael Rodríguez, 1951) y *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1953). En la primera película se narra la historia de dos policías que son mejores amigos (Pedro Infante y Luis Aguilar) que compiten por ver quién de ellos logra conquistar más mujeres, esto se combina con las acrobacias en motocicleta realizadas por el cuerpo policiaco del cual ambos forman parte.

La cinta muestra el creciente vínculo entre ambos hombres y se deja ver al espectador el modo en que los dos conviven, mismo que se puede comparar con aquel estilo de vida tradicional de las parejas heterosexuales que en aquel entonces habitaban el país. En varias secuencias se deja en evidencia que cada cual conserva un retrato fotográfico del otro tal como lo haría cualquier

---

pareja. La tensión sexual entre ambos se acrecienta cuando alguna mujer llega a completar el triángulo amoroso llevando a la aparición de celos por parte del hombre que no se encuentre involucrado en ese romance.

Por su parte, en *Dos tipos de cuidado*, se repite la misma fórmula de *bromance* (esta vez entre Pedro Infante y Jorge Negrete, los dos actores más icónicos del momento y que encarnan la masculinidad hegemónica) donde los dos hombres mantienen una amistad que coquetea con lo homosexual. La rivalidad que ambos mantienen genera escenas de celos y discusiones que, si se realizarán entre un varón y una mujer, no se dudaría ni por un momento que se trata de una pelea de pareja.

La posibilidad homosexual en estos filmes proviene de una lectura subtextual en su discurso, pues todas las características denotativas de los protagonistas te indican que se trata de hombres heterosexuales, pues existe entre ellos una camaradería típica y ambos tienen intereses románticos femeninos con quienes “viven felices” al concluir el relato. Son los detalles mencionados anteriormente los que se acercan una ruptura del mundo homosocial en el que los hombres están inscritos. Se les permite cercanía física, porque son “mejores amigos”, se les conceden escenas de celos, porque son “mejores amigos”, pueden quererse más el uno al otro que a sus respectivas novias, porque son “mejores amigos”.

Estas películas se quedan siempre en el mundo homosocial donde todo esto es permitido y nunca cruzan la línea a lo homosexual que implicaría mostrar de manera abierta sentimientos, afectos o actos románticos y eróticos con el otro. Es a través de la mirada queer que se pueden esclarecer estos subtextos y brindar a los discursos clásicos una lectura que se concentre en lo disidente. El análisis discursivo de las acciones y comportamientos de los personajes, así como sus formas de hablar y dirigirse al otro, permiten dejar al descubierto la posibilidad queer que habita en ellos.

La cultura mexicana y, por lo tanto su cine, está plagada de modismos y expresiones populares que moldean las interacciones del día a día y que, al mismo tiempo, siguen estando regidas por la hegemonía. Una en particular, que permite jugar con las concepciones de género y que le permite a la homosocialidad ser flexible en sus afectos, es el albur. Los albures se centran principalmente en hacer bromas picarescas de carácter sexual al otro y es el lenguaje no oficial del macho mexicano, en estos las alusiones fálicas y de interacción sexual entre varones son una constante dominante. Aquél que es albureado es el perdedor del encuentro y, por tanto, homosexualizado (DE LA MORA, 2006: 16). El uso de esta forma de lenguaje y la forma en que se

rige la homosocialidad en nuestro país dejan al descubierto la presencia de homoerotismo y homosexualidad, los cuales forman parte vital de la construcción de la imagen nacional.

El macho necesita al joto para afirmarse (DE LA MORA, 2006, p. 5), es a través de la negación de aquello que a sus ojos no es masculino, que el macho mexicano encuentra su identidad y ejerce su poder en contra de aquél que no se le parece. Las primeras representaciones cinematográficas de homosexuales en el cine mexicano obedecen a un estereotipo en el que los hombres pierden todo atributo de virilidad, es decir, son feminizados y, por consiguiente, son menos hombres que el resto, lo que los convierte en objeto de burla y discriminación.

La primera aparición de un personaje que puede ser considerado homosexual en el melodrama (y en la historia del cine nacional) mexicano ocurriría en *La casa del ogro* (Fernando de Fuentes, 1938), donde Don Pedrito (Manuel Taméz) existía en oposición al lema de la vecindad donde residía: “*Moralidad y tranquilidad*”. La cinta narra la historia de un padre que otorga poca libertad a sus dos hijas y para revelarse ante esto ellas escapan de la casa. Todo se desarrolla dentro de una vecindad donde los habitantes de cada vivienda tendrán intervenciones dentro del melodrama.

La simple existencia de Don Pedrito en universo hegemónico constituye una afronta directa al régimen hegemónico que se reproducía sin cesar en el melodrama mexicano. No se trataba de un personaje que tuviera trascendencia en la historia, pero al ser parte de la vecindad donde habitan los protagonistas se reconoce su existencia y por lo tanto se visibiliza aquello a lo que era mejor voltear la mirada: la homosexualidad (MARÍN, 2022, p. 18).

Las apariciones burlescas y de “alivio cómico” para el espectador fueron la constante (siempre en papeles secundarios o casi ambientales) para los personajes homosexuales dentro del melodrama clásico mexicano fueron escasas. Quizás la presencia más significativa dentro del género sea Don Pedrito o Doña Petirita (Manuel Tamés), como le llaman los inquilinos de la vecindad, quien se nos presenta como un hombre amanerado, que usa maquillaje y batas de escándalo, quien menciona que sus bigotes son *solamente para ejercitar el léxico o que jamás viviría con una mujer*, y quien también es llamado marica por los habitantes de la vecindad.

Nunca se hizo alusión directa verbalizada a la sexualidad de Don Pedrito, sin embargo, las características con las que este personaje era presentado permitían identificarlo como homosexual. Tal como se mencionó anteriormente, el modo en que la sociedad mexicana pensaba que eran los



---

homosexuales obedecía al concepto establecido dentro del imaginario colectivo donde se despojaba a estos hombres de cualquier atributo masculino feminizándolos y dotándolos de una personalidad en donde no queda ningún atisbo de virilidad.

Don Pedrito gustaba del chisme y se rodeaba de mujeres en lugar de hombres. Se puede observar desde sus ropas que no viste igual a los otros hombres que viven en la vecindad y que su extremo cuidado y acicalamiento personal lo delatan. De igual forma, su forma de expresarse y voz no corresponden a aquellas que se consideran masculinas. Es necesario mencionar que la presencia de personajes homosexuales en este género es posible debido a que son presentados de una forma arquetípica, donde simplemente sirven para contrarrestar con humor (a costa de su identidad y existencia) el drama de la historia, nunca se ofrecen detalles de más sobre ellos y habitan en la periferia del relato central (DYER, 2002, p. 8). El hecho de que no fueran protagonistas de la película y de que el espectador pudiera reírse de lo que les pasa permite que la audiencia los acepte sin necesidad de escandalizarse por su presencia dentro del filme.

El hombre afeminado constituye la primera forma de representación de homosexuales en la historia del cine. Su presencia en el celuloide es tolerada debido a que, al igual que en la sociedad, existe en los márgenes y su existencia no es trascendental para el desarrollo social, sin embargo, el simple hecho de ser visibles en la pantalla representa un triunfo, pues, tal como menciona Richard Dyer (2002, p. 3-4) con este hecho se puede legitimar la existencia de las disidencias sexuales.

A esta representación tan abierta de un personaje homosexual en una película mexicana no le siguieron muchas en abundancia y se debe mencionar que la función narrativa que estas tuvieron eran la de ser un contrapeso cómico donde las risas eran generadas por su sexualidad y esta será una constante cuando este arquetipo se repita.

Dos años tras la aparición de Don Pedrito, llegaría a la pantalla la película *Viviré otra vez* (Roberto Rodríguez, 1940) donde una mujer cabaretera entrega a su hijo a un hombre rico para que sea criado por él. El drama se construirá a partir de la rivalidad que el nuevo joven tenga con los hijos legítimos de la cabeza del hogar. En esta cinta ocurre una breve, pero significativa aparición de personajes que, al igual que el inquilino de a vecindad de *La casa del ogro*, son presumiblemente homosexuales.

Se trata de un mesero y dos marineros que pueden ser vistos dentro del cabaret donde se desarrolla el relato. Dentro de uno de los números musicales, la interprete, propicia el acercamiento físico de los dos marineros (quienes se pueden ver desde el inicio de la secuencia sentados en la

misma mesa) haciendo que estos se besen “por accidente”. Por supuesto que esta acción tiene fines cómicos, sin embargo, es importante resaltar que tras el encuentro ninguno de los varones muestra disgusto, sino todo lo contrario y que ambos hombres poseen un porte varonil que los aleja (a simple vista) del afeminamiento. El choque de labios es fugaz, se trató de una casualidad, pero la sonrisa tras lo sucedido los delata por completo.

El tercer personaje al cual se le puede identificar como homosexual es un mesero del mismo cabaret. Este un poco más de protagonismo que los marineros, ya que aparece en varias secuencias siendo víctima de bromas por parte de la cantante, quien le dedica el verso *la vida te torció cambiándote de chato a chata*. Su presencia fungirá como alivio cómico en la cinta, su presentación física es feminizada y se puede continuar viendo dicha feminización a través de sus ademanes y acciones a lo largo del filme.

Si bien el personaje de Don Pedrito no tenía una importancia trascendental en *La casa del ogro*, al menos sí se le reconocía como individuo. En *Viviré otra vez* no se personifica a los posibles homosexuales, quienes carecen de nombre y se limitan a ser meramente incidentales o a ser simples *punch lines* de algún chascarrillo.

De igual forma, ese mismo año, se estrenaría en pantallas mexicanas la película *El secreto del sacerdote* (Joselito Rodríguez, 1940). La cinta cuenta la historia de un militar, un cura y su hermana quienes deciden hacer frente a las injusticias cometidas por el presidente municipal del pueblo. Aquí se presentará a un sacristán quien posee los mismos atributos de los hombres descritos anteriormente, es decir, los de un homosexual afeminado.

En esta película la sexualidad del hombre no solamente es motivo de burla para los personajes y para el espectador, sino que se introduce la idea de poder “hacerlo hombre”. Pues aquí parte del humor no solamente es a costa del comportamiento amanerado del varón, sino que recae en los intentos fallidos del personaje interpretado por Armando Soto, quien intenta llevar de borrachera al sacristán e incluso le muestra fotografías de mujeres semidesnudas, pero como es de esperarse ninguna acción puede cambiar la naturaleza del personaje. La relación entre ambos hombres trascenderá al terreno de la amistad, situación que también es significativa, pues mostraba la posibilidad de interacción masculina entre un hombre homosexual y uno heterosexual donde no existe una tensión erótica.

Es necesario hacer mención que durante la década de los cuarenta surgieron cintas, cuyo

---

desarrollo narrativo es más cercano a la comedia que al melodrama, donde la posibilidad homosexual puede ser vista a través del travestismo, pues en ellas la protagonista del romance se viste como hombre por alguna razón poco trascendental para el relato y es en su nueva identidad que conoce a su interés amoroso, mismo que se fijará en ella cuando asuma su imagen femenina y se hará “mejor amigo” de su contraparte masculina, haciendo que este dude de sus sentimientos hacia lo que él cree es un hombre. La confusión del protagonista es entonces el motivo de chiste en la película, pues la audiencia sabe que no puede estar enamorado de un hombre, pues el varón en cuestión es una mujer travestida.

## Conclusiones

Es fundamental entender y reevaluar textos filmicos del pasado sacando a la luz aquellos elementos queer que poseen nos ayuda a conocer y moldear una historia queer nacional que se compone y articula por aquellos momentos en donde se da visibilidad a las disidencias sexuales (DE LA MORA, 2016, p. 17). Esta comprensión de nuestra historia a través de las imágenes y las representaciones que habitan en ellas permite la creación de nuevas posibilidades de análisis que dejan al descubierto otras realidades que difieren de las hegemónicas y que permiten la comprensión y creación de una homocultura nacional, vista y entendida a través del cine.

Poder comprender y visibilizar las primeras presencias y posibilidades queer que habitan en la pantalla del cine nacional permiten comprender las razones de la evolución que han tenido los personajes homosexuales a lo largo de la historia del cine mexicano. Es importante apuntar que las primeras representaciones de homosexualidad ocurrieron enmarcadas dentro de un género hegemónico como lo es el melodrama mexicano y que, en los años que le siguieron, estas fueron teniendo mayor presencia en la cinematografía nacional e incluso personajes homosexuales llegaron a protagonizar melodramas propios en las décadas por venir.

Como se mencionó a lo largo del texto, el cine ha forjado la identidad nacional con sus imágenes, razón por la cual también es pertinente señalar que es también en estos filmes donde reside y se ha formado la identidad homosexual mexicana. Se ha dejado en evidencia el modo en que, tanto la sociedad como las imágenes en la pantalla, han presentado cambios a lo largo de los años, sin embargo, el hombre homosexual sigue encontrándose a la sombra del macho mexicano.

El uso de estereotipos al momento de generar representaciones cinematográficas en el cine es útil en primer momento para que la audiencia tome conciencia de la existencia de una realidad

---

distinta a la hegemónica y es justamente eso lo que estos primeros esbozos de disidencias sexuales lograron dentro de la escena cinematográfica mexicana. Estos fueron tomados como arquetipos a seguir por una gran cantidad de realizadores en los años que han seguido, pero también han servido para conocer aquellos paradigmas que se deben romper para poder lograr una representación que haga justicia a la gran diversidad que cobija la disidencia sexual.

El conocer el modo en que la figura homosexual se inserta en el melodrama mexicano permitió también dejar al descubierto uno de los mayores problemas sociales que todavía el día de hoy nos aquejan como sociedad: la homofobia. La negación de aquellas identidades que difieren de lo hegemónico era la norma en una sociedad que, como la vecindad de *La casa del ogro*, buscaba regirse por la moralidad y la tranquilidad, razón por la cual tener presencias insurrectas que crecían alejadas de todo deber ser establecido por los pilares de la sociedad mexicana (familia y religión) era en sí ya una verdadera revolución.

Ha quedado también establecido que la homosocialidad fue y sigue siendo el organismo social que dictamina el modo de relacionarse entre varones, mismo que sigue limitando las formas de actuar de los mismos con tal de encajar en el molde de masculinidad hegemónica deseada. Pensar en romper los límites que se establecen dentro de este mundo homosocial sigue suponiendo un desafío para aquellos que deciden vivir y amar en libertad. La homosexualidad entonces sigue habitando y construyéndose en los márgenes de lo socialmente permitido. Nuestra presencia es tolerada, pero ¿realmente es aceptada?

### Referencias bibliográficas

BADIOU, Alain. **El cine como experimentación filosófica**. Buenos Aires: Manantial, 2003.

CONNELL, Raewyn. **Masculinities**. California: University of California Press, 2005.

DE LA MORA, Sergio. **Cinemachismo: Masculinity and sexuality in mexican film**. Texas: University of Texas, 2006.

DOTY, Alexander. **Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003.

DYER, Richard. **The Matter of Images: Essays on Representations**. Londres: Routledge, 2002.

ELEFTHERIOTIS, Dimitris. "Questioning Totalities: Construction of Masculinity in Popular Greek Cinema of the 1906s" en **Screen** n. 36, vol. 3 Autumn, 1995.

LUNA, Sara Minerva. “Pánico moral, homosexualidad y redadas en la ciudad del regente de Hierro, 1952-1960”, **Navegando**, año 5, no. 7, (octubre de 2017).

MARÍN LÓPEZ, Francisco. **El síntoma calladamente aceptado**: La homosexualidad en el cine mexicano contemporáneo. Tesis de Maestría, Universidad de Guadalajara, 2020.

MARÍN LÓPEZ, Francisco. “Del closet a las calles: un devenir de imágenes que conforman la identidad homosexual mexicana” en Luna, Rogelio y Ortega, Alfonso (coords.). **Otras formas de ser**. Masculinidades diversas en el cine mexicano contemporáneo. Ciudad de México: Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México, A. C, 2022.

METZ, Christian. **El significativo imaginario**: psicoanálisis y el cine. Barcelona: Paidós, 2001.

MONSIVÁIS, Carlos. “Los gays en México: la fundación, la ampliación, la consolidación del ghetto” en **Debate feminista**, año 12, vol. 24, (octubre de 2001).

PEREDO CASTRO, Francisco. “Entre tradición y modernidad. El cine mexicano en su evolución y contradicciones discursivas (1896-1956), en PEREDO CASTRO, Francisco y DÁVALOS OROZCO, Federico (coords.). **Historia sociocultural del cine mexicano**. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

RUBIO, Pablo Pérez. **El cine melodramático**. Barcelona: Paidós, 2004.

RUBENSTEIN, Anne. “Bodies, Cities, Cinema: Pedro Infant’s Death as Political Spectacle” en JOSEPH, Gilbert, RUBENSTEIN, Anne; y ZOLOV, Eric. (eds.). **Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940**. Durham: Duke University Press, 2001.

SCHUESSLER, Michael; y CAPISTRÁN, Miguel. (coords.). **México se escribe con J**. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.

### Referencias filmográficas

**CUANDO los hijos se van**. Dir.: Juan Bustillo Oro. México: Grovas-Oro Films. 1941. 139min.

**LA casa del ogro**. Dir.: Fernando De Fuetes. México: Compañía Mexicana de Películas S. de R. L. 1938. 110min.

**A.T.M. A toda máquina!**. Dir.: Ismael Rodríguez. México: Luis Leal Solares. 1951. 120min.

**DOS tipos de cuidado**. Dir.: Ismael Rodríguez. México: Cinematográfica Atlántida. 1953. 111min.

**EL secreto del sacerdote**. Dir.: Joselito Rodríguez. México: Rodríguez Hermanos. 1941. 124min.

**VIVIRÉ otra vez**. Dir.: Roberto Rodríguez. México: Producciones Rodríguez Hermanos. 1940. 98min.