



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



“Homosexualidad y análisis psicoanalítico del film”.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Licenciada en Comunicación y Periodismo

PRESENTA:

Lizbeth Aguilar Salinas

DIRIGIDA POR:

Mtro. Benjamín Islas de León

C.U. SANTIAGO DE QUERÉTARO, Mayo 2015.

AGRADECIMIENTOS

A RENATA,

por esas horas de compañía que esta investigación le quitó.

A MIS PADRES,

por haberme inculcado la responsabilidad conmigo misma.

A BENJAMÍN,

por la paciencia y el tiempo dedicado.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	8
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	10
2.1 ALGUNAS NOTAS SOBRE LA TEORÍA HOMOSEXUAL	13
2.2 SEMÓTICA COMO DISCIPLINA AUTÓNOMA	14
2.3 CINE Y PSICOANÁLISIS, DISYUNTIVAS SOBRE SU VÍNCULO	15
3. HIPÓTESIS	18
4. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	18
5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	19
5.1 OBJETIVO GENERAL	19
5.2 OBJETIVOS PARTICULARES	19
6. ESTADO DE LA CUESTIÓN	20
7. MARCO TEÓRICO	22
7.1 TEORÍA PSICOANALÍTICA DEL FILM	22
7.2 IMAGINARIO	23
7.3 ORDEN SIMBÓLICO	25
7.3.1 EL ORDEN SIMBÓLICO Y EL LENGUAJE	25
7.3.2 EL ORDEN SIMBÓLICO Y LO NO PSICOLÓGICO	28
7.4 DESEO	29
7.5 SOBRE LA IMAGEN	30
7.5.1 CONVENCION CULTURAL	31
7.5.2 LA EXPRESIÓN CINEMATOGRAFICA	32
7.6 ¿CINE, LENGUA O LENGUAJE?	34
7.7 LOS OCHO SINTAGMAS DE METZ	36

7.8 EL RECORRIDO GENERATIVO DE LA SIGNIFICACIÓN	39
8. METODOLOGÍA	42
8.1 PERSPECTIVA	42
8.1.1. CARACTERÍSTICAS DEL MÉTODO CUALITATIVO	42
8.1.2 ENFOQUE DESCRIPTIVO	43
8.1.3 TRANSVERSAL	43
8.2 DISEÑO DEL INSTRUMENTO	43
8.2.1 INSTRUMENTOS	45
8.2.2 RECORRIDO GENERATIVO DE LA SIGNIFICACIÓN	45
8.2.3 ESQUEMAS: INTERPRETACIÓN DE ESCENAS	46
8.3 MUESTRA FÍLMICA	47
8.4 PROCEDIMIENTO	49
8.5 SELECCIÓN DE ESCENAS	49
9. ANÁLISIS	51
9.1 EL LUGAR SIN LÍMITES	52
9.1.1 SINOPSIS	52
9.1.2 ANÁLISIS SINTAGMÁTICO DE METZ	52
9.1.3 RECORRIDO GENERATIVO DE LA SIGNIFICACIÓN	54
9.1.4 ESQUEMAS DE INTERPRETACIÓN DE ESCENAS	59
9.1.5 CONCENTRADO GENERAL DEL RECORRIDO GENERATIVO DE LA SIGNIFICACIÓN	64
9.1.6 CUADRO GENERAL DE INTERPRETACIÓN	65
9.2 EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS	67
9.2.1 SINOPSIS	67
9.2.2 ANÁLISIS SINTAGMÁTICO DE METZ	67
9.2.3 RECORRIDO GENERATIVO DE LA SIGNIFICACIÓN	69
9.2.4 ESQUEMAS DE INTERPRETACIÓN DE ESCENAS	73
9.2.5 CONCENTRADO GENERAL DEL RECORRIDO GENERATIVO DE LA SIGNIFICACIÓN	77

9.2.6 CUADRO GENERAL DE INTERPRETACIÓN	78
9.3 LA OTRA FAMILIA	80
9.3.1 SINOPSIS	80
9.3.2 ANÁLISIS SINTAGMÁTICO DE METZ	80
9.3.3 RECORRIDO GENERATIVO DE LA SIGNIFICACIÓN	82
9.3.4 ESQUEMAS DE INTERPRETACIÓN DE ESCENAS	86
9.3.5 CONCENTRADO GENERAL DEL RECORRIDO GENERATIVO DE LA SIGNIFICACIÓN	90
9.3.6 CUADRO GENERAL DE INTERPRETACIÓN	91
10. CONCLUSIÓN	93
11. GLOSARIO	97
12. REFERENCIAS	98
13. FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS	101

*“El cine es el arte de las apariencias y las fantasías,
por ello, es capaz de decirnos cómo la realidad misma
se constituye como una construcción
ideológica, social o simbólica.”*

Slavoj Žižek.

1. INTRODUCCIÓN

El cine mexicano ha mostrado el personaje del homosexual con ciertas cualidades y características basadas en el contexto y la idiosincrasia mexicana. La presente investigación pretende explorar dichas representaciones bajo la teoría psicoanalítica del film y el análisis sintagmático de Christian Metz.

Esta investigación plantea, primeramente, un contexto de lo que ocurre en cuanto a los estudios sobre género, semiótica y psicoanálisis; seguido de esto, se muestra una breve cronología del cine mexicano con temáticas homosexuales, con la finalidad de conocer el estado de la cuestión sobre el tema mismo.

En el marco teórico se plantean los conceptos fundamentales en los que gira la hipótesis de esta investigación: imaginario (fase del espejo), orden simbólico (en el lenguaje y lo no psicológico) y el deseo.

Por otro lado se revisan las propuestas sobre los ocho sintagmas de Metz y el recorrido generativo de la significación de Algirdas Julien Greimas. Propuesta teórica metodológica que permite determinar la construcción de sentido a partir de la teoría psicoanalítica del film.

En el apartado de la metodología, se desarrolla la perspectiva de esta investigación, así como el diseño del instrumento de análisis que se lleva a cabo en el apartado del análisis. Teniendo en cuenta la muestra fílmica, se hace selección de escenas y se explica el procedimiento que se siguió para la elección de las películas y el contenido a analizar (sintagmas específicos).

En el análisis, primeramente, se detalla la sinopsis de cada película, con la finalidad de que el contenido al que se hace referencia en la interpretación y análisis, sea compartido con el lector aún si no ha visto la película analizada. Seguido de esto, se muestra el análisis sintagmático de cada película y el recorrido de la significación se agrupa en tablas, para mayor comodidad para el lector se muestran los esquemas de interpretación de las escenas

seleccionadas. Finalmente, en el apartado de las conclusiones, muestra todas las reflexiones teóricas basadas en los análisis antes descritos.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La presente investigación surgió con el interés de conocimiento sobre la homosexualidad en el cine mexicano y la relación de éste con el psicoanálisis de Jaques Lacan. Para Slavoj Zizek (2013) el cine es el arte de las apariencias y las fantasías, y por ello, es capaz de influir en cómo la realidad se constituye como algo ideológico, social o simbólico. Según Zizek (Fiennes, 2006) para entender el mundo de hoy se necesita del cine, ya que en él se encuentra esa dimensión crucial a la que no se está listo para confrontar en la realidad propia.

No se trató de aplicar directamente el psicoanálisis en el cine, sino de articular algunas categorías de la teoría lacaniana: imaginario, orden simbólico y fase del espejo, y de ahí el propósito de desglosar la construcción de la segunda categoría (orden simbólico) en los personajes de las películas con temática homosexual, todo esto a través del análisis sintagmático y la teoría psicoanalítica del cine de Christian Metz, basándose en las películas seleccionadas del cine mexicano sin escoger un cineasta en específico, sino por la temática y por la fecha de producción de las mismas.

La discriminación a la diversidad sexual se ha visto reducida dentro del cine, más específicamente en el cine mexicano. Con base a esta problemática se toma el objeto de estudio; la producción de sentido que ha prevalecido en las conductas discriminatorias de la diversidad sexual en el cine, es decir, la forma de tratar la homosexualidad (masculina -gay) para poder ver la realidad que muestra el cine y comprenderlo de una mejor manera.

En México surge el auge sobre el tema de la homosexualidad con la llamada ‘cultura gay’. El cine mexicano comienza a incluir a personajes homosexuales protagónicos a partir de los años setentas.

Desde la década de 1970, en México se ha exhibido una cantidad impresionante de filmes —nacionales y extranjeros— sobre la temática homosexual, cada vez con menos censura. Entre las primeras producciones nacionales destacan, de manera

especial, *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein (1977) y *Doña Herlinda y su hijo* de Jaime Humberto Hermosillo (1985) (Moreno, 2010, s/p).

El primer filme en que aparece un personaje homosexual es *La casa del ogro* (1938) de Fernando de Fuentes. *Don Pedrito* se presenta siempre como un personaje amanerado, delicado, educado, con modales marcadamente femeninos.

En algunas cintas de la Época de Oro están presentes los homosexuales; aunque no explícitamente, existe en ellas la intención de ridiculizarlos; sin embargo, hay que recordar el latente homosexualismo entre las relacionesseudomachistas de los charros cantarines en la comedia ranchera, algunos ejemplos de ellos son *La tía de las muchachas* (Juan Bustillo Oro, 1938), *Papá se desenreda* (Miguel Zacarías, 1940) o *Las mujeres de mi general* (Ismael Rodríguez, 1950) (Mercader, 2006, p. 251).

En los años sesenta el cine mexicano se ve sometido a la censura de abordar temas como la homosexualidad, de tal modo que se presentan personajes con desdoblamiento de personalidades, confundiendo de manera cómica esta censura. Como ejemplo está la película *Modisto de señoras* (1969) de René Cardona, donde se muestra una homosexualidad clara, pero que la historia termina dando un giro radical para mostrar un *macho* al final de la trama.

El cine de “ficheras” en los setenta desarrolla temáticas de picardía mexicana, representa 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. En este periodo el cine mexicano insiste en la representación de los homosexuales en papeles deplorables, vulgares, esclavizados y siempre al acecho de los machos (Mercader, 2006, p. 252).

Dentro de este auge en el tema de la homosexualidad, también se realizaron filmes como *La primavera de los escorpiones* (1970) y *El llanto de la tortuga* (1974) de Francisco del Villar,

Chin Chin el teporocho (1975) de Gabriel Retes, *Las apariencias engañan* (1977) de Jaime Humberto Hermosillo.

Siendo este último director quien representa sus filmes con el tema central de las relaciones homosexuales. Jaime Humberto Hermosillo es considerado el primer director de la primera película homosexual mexicana, *El cumpleaños del perro* (1974).

En 1977 Arturo Ripstein realiza *El lugar sin límites*, donde por primera vez se presenta el erotismo homosexual en el cine mexicano. Esta película significó un parteaguas en el tratamiento de la homosexualidad, por primera vez el personaje central es abiertamente homosexual, un travesti: “La Manuela”, quien impone su dignidad en un ambiente machista degradado (Mercader, 2006, p. 252).

En los años noventa surge la ola del llamado “nuevo cine mexicano”, durante esta época se representó la homosexualidad con personajes más reales, lo que ayuda a obtener mayor aceptación entre el público. Entre las cintas que abordan estos temas se encuentran *Dulces compañías* (1995) de Oscar Blancarte, *Ciudad de ciegos* (1991) de Alberto Cortés, *Danzón* (1991) de María Novaro, *El Callejón de los milagros* (1994) de Jorge Fons, *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor jamás acabarás de ser amor* (2003) de Julián Hernández y *Puños Rosas* (2004) de Beto Gómez.

Entre estas producciones con temática homosexual, y que ya se han mencionado anteriormente, se eligieron las películas *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein (1977), *El callejón de los milagros* de Jorge Fons (1995), y *La otra familia* de Gustavo Loza (2011), como parte del análisis de esta investigación, detallando posteriormente el por qué de la elección.

Basada en la novela de Naguib Mahfuz, premio nobel de literatura en 1988 y quien además fuese el primer escritor en lengua árabe en recibir dicho premio, *El callejón de los milagros*, realizada en 1995, es un filme adaptado por Vicente Leñero; en el cual la historia transcurre

en los años noventa en el centro de la ciudad de México. La historia original sucede en el Cairo en los años cuarenta.

El lugar sin límites, publicada en 1966, originalmente es una novela del escritor y periodista José Donoso, de nacionalidad chilena. Más tarde, en 1977, fue llevada al cine bajo la dirección de Arturo Ripstein; además del director, reconocidos escritores como Manuel Puig y José Emilio Pacheco colaboraron en el guión. La historia original ocurre en la ciudad de Talca, ubicada en Chile.

La otra familia, es una película dirigida por Gustavo Loza, si bien esta historia no está basada en una novela, su guion estuvo a cargo de Javier Luna Ávila.

2.1 Algunas notas sobre la teoría homosexual

El contexto se sitúa a finales de los años ochenta, durante ésta década llegan a su apogeo los estudios de género, y con ellos el auge de los estudios sobre la homosexualidad. El cine por su parte tomó como partida el feminismo para de ahí comenzar con las historia de ‘gays’ y ‘lesbianas’.

En el campo de los estudios sobre el cine, el poder de la teoría homosexual viene avalado por innumerables conferencias, festivales de cine, números especiales de revistas (*Jump Cut* por ejemplo), así como la publicación de innumerables antologías y monografías dedicadas al cine y a la teoría homosexual (Stam, 1999, p. 303).

La naturaleza misma de la formación de la teoría homosexual frente al cine, pone de manifiesto la presencia de una minoría homosexual. Esta minoría se presenta con tendencias psicópatas o con una muestra de una feminidad excesiva, así como una estigmatización de ésta minoría. La teoría se contextualiza en el cine en forma de un modelo lleno de estereotipos, la imagen del *gay* con la sexualidad; todo aquello que era ‘normal’ procedía de las formas cotidianas de concebir la sexualidad antes del apogeo de la teoría homosexual.

2.2 Semiótica como disciplina autónoma

La semiótica es una disciplina que erróneamente está ligada a las teorías de la comunicación y al análisis de los mensajes, es vista como una rama de la lingüística que ayuda a analizar los fenómenos de la comunicación. El autor Rafael Reséndiz (1993), señala que primero se debe aclarar que los límites epistemológicos de esta disciplina están más cerca de la antropología, por lo tanto, su objeto de estudio se centra en la problemática de las culturas en general.

La semiótica adquiere cierta autonomía para poder estudiar los hechos del lenguaje, sin depender de otras ciencias, ya sean físicas, o sociológicas. En este sentido es necesario señalar, como lo menciona Reséndiz, que la semiótica no considera que los lenguajes visuales sean más “fieles” a la *realidad*, en comparación a los lenguajes naturales. Un dibujo de un niño, poniendo un ejemplo más concreto, es tan arbitrario como lo es la palabra.

La analogía entre la imagen y su significado no obedece sino a la concepción de cultura que una sociedad o grupo tiene para organizar y estructurar el mundo, así como los elementos que le permiten jerarquizarlo, para otorgarle sentido y significación (Reséndiz, 1993, p. 19).

El mismo autor señala que a la semiótica se le atribuye la capacidad de analizar, por decirlo de una manera general, necesidades, sentimientos y actitudes que cada sociedad adopta a partir de los lenguajes que éstas utilizan; ya sean verbales, visuales (como en el caso de esta investigación), gestuales, gráficos, etc.

En cuanto al cine y la perspectiva semiótica existen pocos estudios al respecto, específicamente sobre el vínculo del cine y el psicoanálisis, dicho en otras palabras, sobre la teoría psicoanalítica del cine. Este trabajo de investigación pretende señalar la ausencia sobre estos grandes temas, dejando claro que la semiótica considera que la producción de sentido debe ser objeto de investigaciones que tendrán como meta determinar la organización que el hombre hace de su experiencia.

De tal manera, lo que esta investigación pretende es ser un aporte para describir cuál es objetivo y el objeto de la misma a través del proyecto semiótico de Christian Metz (2001) - análisis sintagmático y el psicoanálisis del film-.

2.3 Cine y psicoanálisis, disyuntivas sobre su vínculo

El cine y el psicoanálisis sufren la marginalidad que les da la ciencia al dejarlos en el sitio de los productos “*negativos*” hechos por la cultura (Martínez & Larrauri, 2010). Esta afirmación lleva a pensar que estas dos formas de concebir el mundo, a partir de los presupuestos de la “*era moderna*”, vienen a renovar todo aquello que la ciencia había olvidado y que no quería saber.

La correspondencia entre estos dos campos, cine y psicoanálisis, no tiene sólo que ver con la similitud de los lenguajes que comparten, el psicoanálisis y el cine trabajan y se concentran en destacar y hacer emerger, por la vía del lenguaje poético-metafórico, la particularidad del sujeto, sino también a su nacimiento desde la mirada positivista del período histórico en el que surgieron, tratándose de productos culturales de la época moderna, aunque no siguiendo los preceptos bajo los que fueron concebidos (de un saber técnico que formaliza, calcula y determina al mundo tangible).

Al contrario, el cine y el psicoanálisis surgieron en forma contraria al positivismo moderno, cada uno desde su sitio: el espacio analítico y la sala de proyección, bajo sus propios medios; la palabra y la imagen, respectivamente. Enfrentándose al positivismo al destacar y hacer emerger la singularidad del sujeto.

Y es que a contracorriente de lo que hace la ciencia cuando para conocer o aproximarse a una verdad “objetiva” sobre los seres humanos y su entorno, renuncia a lo subjetivo, fragmenta/totaliza, uniformiza/homogeiniza y equipara/compara; el psicoanálisis y el cine, yendo caso por caso, prefieren trabajar con la particularidad y

la complejidad de la experiencia humana; se esfuerzan en mostrar, en exponer sin tapujos la subjetividad, el deseo que nos mueve (Martínez & Larrauri, 2010, p. 8).

A diferencia del discurso científico, el cual pretendía encontrar la ciencia de forma universal y poseer el conocimiento total de las cosas, el psicoanálisis tiene como objetivo lo singular, lo que a simple vista parecería extraño, lo imposible de *formalizar*.

Si del lado de la ciencia se trata ante todo de sintetizar, del lado, en específico del invento freudiano y como su nombre lo indica, se trata de psico-analizar, dividir en sus partes la totalidad en este caso de una subjetividad dada (Martínez & Larrauri, 2010, p. 8).

Por su parte el cine, siendo una forma de expresión, muestra la imagen de los movimientos fugaces. El cine no hace ciencia, ni tampoco intenta reducir la singularidad, sino por el contrario, trata de mostrar el infinito caleidoscopio de los objetos y la cultura, siendo estos últimos los actores principales y a su vez los protagonistas que se encuentran en la constante búsqueda del deseo, inconsciente e interminable.

El psicoanálisis y el cine son pues partidarios de una ideología cuya ética no es la de lo universal sino la de lo singular e irrepetible, lo que como ya hemos dicho de facto los coloca en el extremo opuesto de lo que busca conquistar la ciencia moderna, cuya ideología, es la del “hombre-máquina, o la máquina-hombre (como mejor te parezca)” (Martínez & Larrauri, 2010, p. 9).

El cine, y cualquier imagen proyectada a través de una pantalla, están fundados en aquello que no se muestra, en aquello que es invisible a simple vista, y sobre todo, en la función de significantes más que de significados.

La elección de las películas tiene la intención de mostrar las tres etapas del cine en las que se encuentran inmersas las tres filmes que se van a analizar a través del análisis sintagmático y

la teoría psicoanalítica de Christian Metz, de acuerdo al tema de esta investigación (El lugar sin límites 1977, El callejón de los milagros 1995 y La otra familia 2011).

Asimismo la intención se sitúa en conocer cómo se aborda el tema de la homosexualidad y el orden simbólico en el cine, así como las variaciones en cada una de las películas en cuanto al psicoanálisis y el análisis sintagmático.

3. HIPÓTESIS

Las representaciones de los homosexuales en el cine mexicano construyen, de manera inconsciente, un imaginario en sus personajes, llevando así a la conjunción de un sistema simbólico.

Esta investigación propone desglosar la construcción de sentido del orden simbólico de los personajes de las películas con temática homosexual, a través del análisis sintagmático y la teoría psicoanalítica del cine de Christian Metz.

4. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

1. ¿Los personajes de las películas mexicanas sobre homosexualidad están determinados por la construcción de un orden simbólico?
2. ¿Los personajes de las películas mexicanas sobre homosexualidad están determinados por la construcción de una fantasía?
3. ¿A través del análisis sintagmático del film se revela en los personajes de las películas mexicanas si éstos están determinados por la construcción de sentido de un orden simbólico?

5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

5.1 Objetivo General

La presente investigación tiene como objetivo comprender la forma de construcción de sentido del orden simbólico a través del análisis sintagmático y la teoría psicoanalítica del film de Christian Metz, de las películas mexicanas con temática homosexual.

Así mismo, se propone identificar las apropiaciones de este orden simbólico, a partir de las representaciones de los homosexuales en el cine mexicano, basadas en un contexto social mediante una selección de películas que narran una ficcionalización (imaginario) de los homosexuales.

5.2 Objetivos particulares

1. Determinar la construcción de sentido del orden simbólico en los personajes de las películas mexicanas sobre homosexualidad a través del análisis sintagmático del film.
2. Determinar la construcción de una fantasía en los personajes de las películas mexicanas sobre homosexualidad a través del análisis sintagmático del film.

6. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A continuación se muestran reflexiones teóricas y diferentes estudios empíricos relacionados con el cine, el psicoanálisis y su relación metodológica.

Uno de los autores que ha investigado sobre este tema es Pedro Sangro Colón (2007), quien en su artículo de investigación, titulado “*El cine en el diván, terapia fílmica y psicoanálisis*”, utiliza un enfoque de la teoría psicoanalítica del cine, pretendiendo establecer una relación entre la estructura de significación que gobierna el cine y la psíquica, para comprobar que el sistema de representación del medio cinematográfico está modelado sobre el aparato psíquico inconsciente, tal y como fue explicado, entre otros, por el psicoanalista Jacques Lacan.

La metodología que se utiliza aquí es cualitativa, se basa en la reflexión y el análisis de las películas que encajan con los conceptos que maneja el psicoanálisis de Lacan (orden simbólico, imaginario) y los sintagmas de Christian Metz (diégesis desplazada). Utiliza una estructura significativa sujeta a distintos procedimientos de actuación discursiva (que los autores denominan *figuras*) sobre los que se negocian las diferentes posibilidades de significado.

El autor concluye con la afirmación de que la irrupción del psicoanálisis en la reflexión fílmica forja la idea que considera el cine como un dispositivo psíquico auxiliar capaz de constituir en los sujetos y sumergirlos en las emociones que se juegan en los conflictos propuestos por toda historia audiovisual.

Algunas investigaciones al respecto dan cuenta, de manera puntual, de este tipo de afirmaciones sobre el cine y el psicoanálisis. Por ejemplo, el estudio “*Feminidad y masculinidad en el cine de Carlos Reygadas. Las implicaciones de las estrategias formales del lenguaje cinematográfico en la construcción de la subjetividad de género*”, realizado por Calderón Sandoval (2010) de la Universidad Nacional Autónoma de México, utiliza el enfoque teórico que se basa de igual manera en el psicoanálisis del film y en el “uso de

miradas” que propone Laura Mulvey, en las películas *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007) del director Carlos Reygadas.

La metodología utilizada en esta investigación es mixta: análisis e interpretación, se utiliza como herramienta las tablas de ordenamiento y reagrupación. Se analiza, con ayuda de las tablas, la secuencia/tipo sintagmático, códigos visuales, códigos sonoros, códigos sintácticos, espacio-tiempo fílmico, tipo de mirada y ejes estructurales de la narración, todo esto basado en las tres películas elegidas.

La autora concluye que en las tres películas se identificó la relación directa entre el uso de códigos cinematográficos/tipo de mirada/espacio-tiempo fílmicos y una lectura de representaciones de la feminidad o la masculinidad, alejada de los estereotipos de género de cine nacional, comprobando así la hipótesis inicial.

Otro estudio mexicano, plasmado en la investigación “*Entre la solidaridad y el rechazo, los personajes femeninos y homosexuales en el cine de Jaime Humberto Hermosillo, un análisis de la película Doña Herlinda y su hijo*”, escrito por Domínguez Acosta (S/F.), trata también sobre cine pero desde la perspectiva de una sola película.

En esta tesis se hace una descripción de la película *Doña Herlinda y su hijo* (1985) a través del análisis de la imagen del homosexual de aquella época. Esta investigación consistió en la aplicación de una metodología cualitativa, la autora se basa en las descripciones de la película y sus personajes para poder realizar su investigación.

El análisis se basó en la historia de *David* y su madre, y cómo ésta lleva a tejer una historia de homosexualidad de la época de los setentas y ochentas. La conclusión a la que llega la autora gira en torno al cine, ya que considera que éste se ha convertido en un instrumento de difusión que expone las problemáticas sociales en las que todo individuo se desenvuelve.

7. MARCO TEÓRICO

7.1 Teoría psicoanalítica del film

La mayoría de las películas consisten en historias ficcionales y a partir de ello, su significante queda suscrito al análisis de la fotografía (imagen) y la fonología (lingüística).

Para entender la teoría psicoanalítica del cine, Cristian Metz señala, para situarnos en contexto de la semiología, que el psicoanálisis y la lingüística (sólo que de ésta última no nos ocuparemos en esta investigación) son disciplinas semióticas, y por ende son las dos únicas ciencias que tienen por objeto el hecho de la significación como tal.

La teoría psicoanalítica del cine basa su descripción en una equivalencia entre el espectador de la película y el que sueña, tomando esa producción arquetípica de la fantasía inconsciente, el TRABAJO DEL SUEÑO, como análoga al mismo cine (Stam, 1999, p. 165).

El sueño, hace del espectador un ente con condiciones de realizar simbólicamente los deseos inconscientes, llamándolo así un *Deseo del sueño*. Stam (1999) describe a este deseo del sueño como un deseo inconsciente y prohibido que genera el mismo sueño, todo esto sucede bajo una confusa y aleatoria representación de imágenes a través del cine.

La representación del espectador, a partir de la película que se relaciona con el sueño, sigue siendo de manera mental, es decir, el espectador cree percibir una serie de imágenes. Para él las imágenes les son ajenas, de tal forma que pueda existir la posibilidad de que el espectador no le guste lo que vea, y por consiguiente, la creencia en esta serie de imágenes sea en menor grado en comparación al sueño mismo producido por la película.

Pero estas imágenes no son imágenes sin concordancia, al contrario, surge una especie de tejido de imágenes que representan la extracción de este sueño. Las particularidades principales de ese tejido de imágenes se basan en las siguientes características: tienden a ser

confusas (para el espectador), organizadas (tienen un orden) o caóticas (sin un orden), y suelen exponer lugares, momentos, acciones y personajes.

Todo este tejido de imágenes lleva al espectador a la historia del sueño, una historia que surge, en palabras del propio Metz, “en la mitad del tumulto o de las tinieblas”, de tal modo que se presenta una historia que no procede de ninguna parte, y que por ende, no consta de una instancia narrativa.

En esta investigación no se abordó de manera completa el papel del espectador ya que no interesaba la recepción de la audiencia sino la construcción simbólica y de sentido de la película misma.

7.2 Imaginario

Por otro lado, la teoría del espejo de la que nos habla Jaques Lacan, se sitúa en lo esencial del **imaginario** (una formación del Yo por una identificación con un fantasma, con una imagen, una imagen fragmentada).

De modo que el espejo permite, igualmente que en lo simbólico, del que hablaremos más adelante, la mediación de la *Madre* que mantiene al niño frente al espejo, de tal forma que este niño se convierte en *otro*, apareciendo forzosamente en el campo especular.

La **fase del espejo**, antecedida por el mito de Edipo, deja claro el surgimiento de la enajenación del hombre frente a la imagen que mira en el espejo, convirtiéndose así en la imagen de un “doble”. En esta fase se encuentra presente la relación con la madre y del mismo modo el deseo, visto como un efecto de lo que se carece en todo momento, y de ahí un rechazo (a lo que Metz llamaría el inconsciente, en las propias palabras de Lacan) de lo que él mismo percibe.

Pero al hablar de la fase del espejo, habrá que delimitar que no hablamos de una fase infantil del espejo. El espectador, y a su vez el personaje de la historia (película), conocen su realidad y por ende comprenden el sueño en el que están sumergidos al ser partícipes de la película.

El espectador de cine no es un niño, mientras que el niño que de verdad se halla en la fase del espejo (de seis a dieciocho meses aproximadamente), sería seguramente incapaz de “seguir”, la película más sencilla (Metz, 1974, p. 60).

El espectador de la historia sabe que hay objetos dados por su realidad, y también objetos dados por su sueño (dados por la secuencia de imágenes de la que ya se habló anteriormente), sabe de su propia existencia y de este modo se convierte en un objeto dentro del sueño. Se sabe existente y conoce también así la existencia de los objetos, de tal forma que ya no hace falta que le expliquen y le describan (a través de la pantalla) la similitud de conocerse y conocer lo que le rodea, tal y como si sucedería si se encontrara en la fase de espejo de su infancia.

Y el espejo no sólo se sitúa en el espectador sino en el cine mismo. Metz (1974) habla de una máquina interior y una exterior, refiriéndose a la industria del cine y a la psicología del espectador respectivamente, como una complementación de la primera máquina con la segunda. De modo tal que la fase del espejo juega un papel importante en las dos “máquinas”, en la industria del cine se percibe en la afluencia de los espectadores al cine y en la segunda máquina en la identificación de los espectadores con las historias ahí narradas, traduciendo esto en palabras del mismo Metz, surgen *las ganas de ir al cine*.

El espectador cuenta con la posibilidad de identificación con el personaje de la película (un personaje de ficción), siempre teniendo presente la inexistencia de este personaje, de tal modo que el espectador sólo atribuye, inconscientemente, a la película el significante del cine, y no al psicoanálisis.

Ese espejo del que habla Metz (1974), habla de todo pero no del espectador mismo, la imagen se encuentra fuera del espejo, que al contrario de cuando se es niño, se halla frente a él. El

cine se encuentra dentro de lo simbólico y lo secundario, de modo tal que se encuentra dentro del espejo de la infancia.

7.3 Orden simbólico

Otra categoría importante que se aborda en esta investigación, es lo simbólico, el cual ocupa una relación directa con el psicoanálisis del film, es previsto desde un orden superestructural, esto sucede al hacer una abstracción del sector cultural (este sector dependerá de la temporalidad, así como la historia misma también lo hará), y las “leyes” del contexto en el que se situó lo simbólico.

En términos lacanianos, las leyes no pueden quedar desfasadas de la relación de la evolución histórica.

No es que lo simbólico pertenezca a lo “natural”, a lo no social; al contrario, en sus más profundos cimientos (que siempre son estructuras y no “hechos”), la significación ya no se limita a ser una consecuencia de la evolución social, sino que se convierte en parte activa, junto a las infraestructuras, en constitución misma de la socialidad, que define a su vez a la raza humana (Metz, 1974, p. 34).

Lo imaginario, del que ya se habló anteriormente, lleva a lo simbólico del cine, pues el espectador ya tiene dada la imagen del espejo primordial (el espejo de la etapa infantil), presupone entonces que al tener el cine de frente, surge este segundo espejo, un espejo de la pantalla, que se basa en el reflejo y a su vez en la carencia (ausencia).

7.3.1 El orden simbólico y el lenguaje

Para Lacan (Darin y Groves, 2008, p. 40) el **orden simbólico** es entendido como *poder y principio organizador*, dentro de las condiciones sociales, culturales y lingüísticas bajo las que nace cualquier individuo.

La comunicación humana se caracteriza por una flexibilidad irreductible: todo acto de comunicación simboliza simultáneamente el hecho de la comunicación, Roman Jakobson llamó “comunicación fáctica” a este misterio fundamental de orden simbólico propio del hombre: el discurso humano nunca transmite meramente un mensaje, también afirma autoreflexivamente el pacto simbólico básico entre los sujetos de la comunicación (Zizek, 2013, p. 22).

El nivel más básico de este intercambio simbólico es lo que Slavoj Zizek (2013) llama “**gesto vacío**”, el cual se explica como un ofrecimiento hecho o que está hecho para ser rechazado. Esta noción de gesto vacío permite definir la figura del *sociópata*, el cual utiliza un lenguaje como medio de comunicación, esto es, como un signo que transmite sentidos.

El sociópata utiliza el lenguaje, aunque éste le sea ajeno a su dimensión. De esta forma determina su actitud hacia la moralidad, mientras sea capaz de comprender las reglas morales que regulan las interacciones con otros, carecerá de la noción del “bien” y del “mal”, en otras palabras, las cosas que puede realizar aunque ignore las reglas sociales externas.

En resumen, un sociópata practica fielmente la noción de la moralidad desarrollada por el utilitarismo, según la cual la moral designa una conducta que adoptamos por medio del cálculo inteligente de nuestros intereses (a largo plazo, nos beneficia a todos si tratamos de contribuir al placer del mayor número de personas posibles): para él, la moral es una teoría que se aprende y se sigue, no algo con lo que sustancialmente se identifica. Hacer algo malo es un error de cálculo, no un acto culpable (Zizek, 2013, p. 23).

El sociópata no sabe de la moral y no encuentra la restricción del orden simbólico. El homosexual, a diferencia del sociópata, interioriza el orden simbólico, tanto así que el sentimiento de culpa se da en él a través de las *leyes* que representan restricciones bajo su condición ante la sociedad; tiene presente la noción de lo “bueno” y lo que está permitido moralmente en la sociedad en la que se encuentra.

El lenguaje por sí solo, desde antes del nacimiento del individuo, está presente; una de las estructuras sociales en la que se desenvolverá será la familia y, dentro de ésta, estarán los objetivos, la historia y los ideales que los padres tienen hacia el niño recién nacido.

Aun antes de nacer el niño, sus padres ya hablando sobre él o ella, le han elegido un nombre y le han trazado un futuro. Aunque el recién nacido apenas pueda captar este orden lingüístico, afectará toda su existencia (Darin y Groves, 2008, p. 42).

El niño, quien aún no tiene los procesos lingüísticos, está ligado a su imagen con base a nombres (su nombre) y palabras (de las cuales asumirá o rechazará para crear su imagen).

La identidad del niño dependerá de la asimilación de las palabras que le digan sus padres, en nuestro ejemplo serían las palabras que le sean dichas a un sujeto homosexual en cuanto a su sexualidad, que aquí llamaremos palabras de censura: “joto”, “maricón”, “puto”, “puñal”, entre otras.

Lo simbólico no sólo suele ser una alusión explícita de un problema lingüístico, sino sobre todo el problema radica en las palabras de censura. Aunque también esta censura vendría acompañada de un contexto social cultural, las palabras serían aceptadas según las generaciones y los contextos en los que surgieran.

La imagen que se tenga sobre “sí mismo”, dependerá de lo que las personas emitan en forma de palabras hacia el sujeto. El orden simbólico y el inconsciente tejen una red de identificaciones, lo que el padre del niño profetizó para él se hace realidad gracias a las palabras que el individuo aceptó como ciertas, de este modo logra crear su imagen.

La relación con la imagen será estructurada por el lenguaje. Las imágenes están atrapadas en una compleja red simbólica que maniobra con ellas, las combina y organiza sus relaciones (Darin y Groves, 2008, p. 47).

De este modo es necesario entender que el orden simbólico se encuentra en el intercambio del análisis, se trata todavía y siempre de símbolos, y de símbolos muy específicamente organizados en el lenguaje, que por consiguiente funcionan a partir de ese equivalente del significante y del significado: la estructura misma del lenguaje.

7.3.2 El orden simbólico y lo no psicológico

Otro rasgo de orden simbólico es su carácter no psicológico. Cuando se exterioriza las creencias en un ritual que se repite constantemente, como ejemplo un saludo con la frase “qué gusto verte”, o reírse de la broma que ha sido contada (aunque en el fondo no haya sido tan gracioso como para reírse de esa manera). De este modo aquí se encuentra la “ley” de la **cortesía**, con la cual no se actúa de manera hipócrita, como se pudiera pensar comúnmente, sino que de algún modo hay un poco de sinceridad en aquellos actos; el intercambio de la cortesía vendría a ser un pacto entre las dos personas que entablan el saludo o una broma (como en el ejemplo antes citado); de tal modo que la risa tiende a ser “sincera” (y como prueba de tal hecho está la calma que produce tal acto).

Esto quiere decir que las emociones que represento a través de una máscara (el personaje falso) que adopto pueden, de una extraña manera, ser más auténticas y verídicas que las que asumo como mías. Cuando construyo una imagen falsa de mí para que me represente en una comunidad virtual en la que participo (...) las emociones que siento y que finjo como parte de mi personaje ficticio no son simplemente falsas: aunque (lo considero como) mi verdadero yo no las siente, son en cierto sentido verdaderas (Zizek, 2013, p. 40, 41).

Aun cuando se es consciente de la vida ficticia del ciberespacio de la que habla Zizek (2013), dentro de este espacio en la comunidad virtual la ficción - y es esta investigación el ejemplo se situaría en la historia misma, en la cual los personajes homosexuales se desenvuelven- es lo que permite expresar ahí el auténtico “yo”, dicho en palabras de Lacan: “la verdad tiene forma de una ficción” (Zizek, 2013, p. 41).

7.4 Deseo

Siguiendo con la estructura del lenguaje, se encuentra otra categoría que es parte fundamental del tema de investigación: el **deseo**. Desde la infancia recurrimos al habla para pedir lo que necesitamos, es decir, el objeto que se desea se convierte en lenguaje, en palabras.

El hecho de que exista un objeto de determinada necesidad, por ejemplo comida en un bebé, va más allá de que el menor obtenga el objeto, se trata de un signo de amor de la madre hacia el infante. No es el objeto, sino la necesidad de ser amado lo que busca el menor.

La demanda es una demanda de amor, que por ende será imposible de satisfacer; la demanda entonces, es una espiral continua. De la demanda y la necesidad surge el deseo, la demanda siempre será la demanda de un objeto (la comida en nuestro ejemplo anterior), por el contrario, el deseo tiene por objeto nada -tomando en cuenta que desde el punto de vista de Lacan “el objeto es la falta” (Darin y Groves, 2008, p.83)-, es decir, el objeto que se desea es lo que no se tiene, lo que no se puede alcanzar, y si se pudiera alcanzar dejaría de ser deseo.

El **deseo** consiste en mecanismos lingüísticos que distorsionan ciertos elementos que llevan a otros. El deseo lleva a un deseo más allá de sí mismo, el deseo se encuentra fuera de la conciencia, entonces podemos decir que cuando se entra al sueño de la película, del que ya hablamos anteriormente, el espectador se sitúa en la fantasía, a través de este sueño, obvio a simple vista, pero distorsionado entre líneas.

Esta distorsión surge, poniendo como ejemplo el tema de esta investigación, cuando lo que se desea no es tan simple, no sólo se desea mostrarse como homosexual, sino que en este deseo surge el mostrarse con determinadas personas (familia, sociedad, o con ellos mismos), en determinados espacios (en espacios privados o públicos) y con determinadas características que lo determinan bajo su sexualidad. El deseo pasó de sólo mostrarse a mostrarse con determinadas características ante determinadas personas.

Todas estas categorías, imaginario, fase del espejo, orden simbólico y el deseo son parte del análisis sobre la teoría psicoanalítica del film que aquí se aborda, aunque la hipótesis de esta investigación se basa en el análisis de la categoría de orden simbólico. Para comprender todo este recorrido del cine con base al psicoanálisis, es necesario entender la película como parte de un proceso por el cual el espectador está expuesto a ser partícipe de todas estas categorías antes descritas.

Para entender la película de ficción, tengo que “hacerme pasar” por el personaje (=gestión imaginaria), a fin de que se beneficie por proyección análoga de todos los esquemas de inteligibilidad que llevo en mí, y a la vez no tomarme (=regreso a lo real) a fin de que pueda establecerse la ficción como tal (=como simbólico): se trata del *parecer real*. Así mismo, para entender la película (a secas), tengo que percibir el objeto fotografiado como ausente, su fotografía como presente, y la presencia de esta ausencia como significante (Metz, 1974, p. 71).

7.5 Sobre la imagen

En este apartado se plantea el tema de la imagen, situando éste desde una perspectiva cinematográfica y desde la cual se sitúa una disyuntiva sobre el hecho mismo de la imagen (como representación).

Para entender mejor esta representación de las imágenes en el cine es necesario partir desde el cine mismo, desde la idea de que una película parte de dos tipos de representaciones:

La película, ya a partir de su índole más manifiesta (y en ello difiere de las demás artes), combina consigo elementos de discurso y de imagen (de lo imágico, mejor dicho), “representación de palabras” y “representación de cosas”, materias directamente perceptivas y disposiciones relacionales: podemos suponer de antemano que se va a introducir de manera compleja y central, similar a una cuña de penetración múltiple, en lo más vivo de los “nudos” de lo primario y lo secundario, arriesgándose

así a plantearnos el problema mismo, o al menos uno de los principales, de toda la semiología (Metz, 1974, p. 212).

Y aquí situamos la representación de cosas para explicar la disyuntiva de la imagen. Para entender mejor esta disyuntiva, primero conceptualizaremos éste término.

La imagen es una forma vacía y necesita de la competencia interpretativa de un observador, porque más allá de las relaciones generales que establece, se necesita que la imagen sea llenada de contenidos, de experiencia, de relaciones geométricas, parentales, etc. (Vilches, 1997, p. 26).

El problema surge cuando la imagen aparece de dos maneras posibles de abordar, por un lado, Charles S. Peirce nos habla de una imagen que es la traducción de lo natural. Por el contrario, para Umberto Eco un signo aclara el significado de un segundo signo que no retoma elementos de lo natural, así la imagen no se vuelve precisamente una traducción de lo natural, sino por el contrario, los signos llevan al significado de una imagen (Vilches, 1997, p. 27).

En esta investigación, abordaremos la perspectiva de la imagen desde la mirada de Umberto Eco, el cual, explica que la imagen es observada por el espectador, tema que se aborda en la el siguiente apartado.

7.5.1 Convención cultural

La imagen es una forma vacía que necesita ser llenada de contenidos a partir de las experiencias y una convención cultural adquirida por el espectador, eso en función de su contexto cultural, social, político, económico, entre otros más. Para Eco, una imagen es percibida por un espectador, éste la mira desde un punto de vista propio; es decir, desde sus experiencias, desde cómo éste concibe el mundo.

No se puede establecer una serie de semejanzas entre una imagen y otra, sino existen reglas. En el caso de la imagen en el cine, su contextualización en cuanto a sus espacios (los colores de los espacios), sus expresiones (objetos y personas) y su contexto (contenido cultural).

De ahí que para Eco la imagen no transmita por sí sola su naturaleza, sino más bien trata de dar significado a una imagen a través de los signos que nos representa la misma, de tal modo que la expresión se vuelve un significante y el contenido un significado dentro de una imagen cinematográfica de una convención cultural, dada por el espectador.

7.5.2 La expresión cinematográfica

La expresión cinematográfica, otra problemática sobre la imagen, es discutida desde dos posiciones teóricas: Gilles Deleuze y Christian Metz: el primero aporta una perspectiva filosófica y psicológica, y el segundo se aproxima a dicha problemática desde un punto de vista lingüístico. La problemática gira en torno a sobre cómo analizar la imagen cinematográfica desde una perspectiva lingüística y del cine mismo.

Deleuze, por su parte habla de una nueva clasificación de las imágenes y de los signos en su libro *La imagen-movimiento, estudios sobre cine I* (1983), y de la cual se desprenden las categorías: imagen-movimiento, imagen-percepción, imagen-afección, imagen-pulsión, imagen-acción.

Esta problemática de la imagen (cómo abordarla desde la perspectiva cinematográfica), vista desde los dos enfoques teóricos contrarios y por los cuáles se ha analizado la imagen cinematográfica desde nuevos puntos de vista, en esta investigación es abordada desde la perspectiva lingüística de Metz para trascender más allá de un simple análisis sobre la imagen.

Siguiendo con la expresión cinematográfica, hay ciertas figuraciones fílmicas (imágenes) que pueden llegar a presentar un nexo asociativo entre dos elementos mediante la misma práctica,

tendiendo así como resultado una mezcla o una deformación de los significantes que le corresponden.

Dicho proceso es llamado por Metz (1974) una “transformación inmediata de una imagen en otra”. Aunque en este proceso las imágenes siguen siendo identificables, es hasta el desarrollo de la imagen (combinación) o la contaminación de esta imagen con otra, que se pierde su significado real.

Como se mencionó anteriormente, la existencia de problemática sobre cómo analizar la imagen cinematográfica desde una perspectiva lingüística, da lugar a nueva forma de análisis sobre el cine, la filmolingüística.

Metz atribuía los orígenes de la filmolingüística a la convergencia de la lingüística y la cinefilia, de este modo se exploran cuestiones tales como: ¿El cine es un sistema lingüístico, esto es, una lengua o meramente un lenguaje artístico? Esta nueva corriente de investigación sobre cine sienta sus bases en un artículo publicado por el mismo Metz, “Cinéma: *langue ou langage?*” (1964).

Otra de las preguntas que se hacían con base a esta nueva corriente de investigación están relacionadas en una cadena de cuestionamientos: para comenzar se discutía si era legítimo emplear la lingüística para estudiar el cine, siendo este último un medio “icónico” (no dejando de lado la esencia de lo audiovisual).

Otra de las preguntas estaba dirigida a la relación entre el significante y el significado cinematográfico, si estos eran “motivados” o “arbitrarios”, recordemos que para Saussure: “la relación entre significante y significado es *arbitraria*, no sólo porque los signos individuales no relevan un vínculo intrínseco alguno entre significante y significado, sino también en el sentido de que toda lengua, a fin de crear significado, divide *arbitrariamente* el *continuum* del sonido y del sentido.” (Stam, 2001, p. 132)

Estas interrogantes se basan en una cuestión metodológica, sin embargo, no se concentraron en la búsqueda de una perspectiva esencialista y ontológica (existente), más bien se centró en una búsqueda de cuestiones de disciplina y método.

Por su parte Metz, quién en aquel entonces ya era visto como un nuevo teórico del cine, tenía como objetivo la búsqueda de una contrapartida en cuanto a la teoría cinematográfica, tal y como Saussure lo había hecho con el papel conceptual en que se desempeñaba la lengua.

Y, así como Saussure llegó a la conclusión de que el propósito de la investigación lingüística era separar de la caótica pluralidad de la *parole* (habla) el sistema significante abstracto de una lengua, esto es, sus unidades clave y sus reglas combinatorias de un determinado momento, Metz llegó a la conclusión de que el objeto de la semiología del cine era separar de la heterogeneidad de significados del cine sus procedimientos significantes básicos, sus reglas combinatorias, para comprobar hasta qué punto dichas reglas mantienen semejanzas con los sistemas diacríticos doblemente articulados de las “lenguas naturales” (Stam, 2001, p. 134).

De este modo, Metz delimita el objeto de la semiótica, definiéndolo como el estudio de discursos y textos, en lugar del estudio del cine en un sentido institucional, así también se describe a la semiótica como una entidad con demasiadas facetas para construir el objeto de la filmolingüística como una ciencia.

7.6 ¿Cine, lengua o lenguaje?

La interrogante sobre si **el cine era lengua o lenguaje** es respondida por Metz desde una nueva perspectiva. Para comenzar, pone como premisa básica para responder este cuestionamiento, que el cine no constituye un lenguaje disponible (en **código**) para todo el mundo, en términos prácticos.

Otra de las discusiones que giraba en torno al cine y a la pregunta de este apartado, versaban sobre sí el cine ofrecía algún equivalente a la doble **articulación** de la lengua, en otras

palabras, la existente entre los fonemas como unidades mínimas de sonido y los morfemas como unidades mínimas de sentido.

Para responder esta interrogante sobre la doble articulación, Umberto Eco responde con la propuesta de una triple articulación, rechazando y descartando por completo lo que se proponía. En primer lugar habla de las figuras icónicas; en segundo, de las figuras icónicas combinadas en semas; y en tercer lugar; los semas combinados en “cinemorfemas”.

Por otro lado, otros teóricos del cine se interponían a esta doble articulación que proponía Metz. Garroni, por su parte, replanteaba esta pregunta sobre la articulación y sostenía que la respuesta giraba en torno a la heterogeneidad constitutiva del mensaje fílmico /artístico. Mientras que Bettenni optaba por una doble articulación basada en la “frase” cinematográfica, por un lado, y las unidades técnicas (el encuadre, el plano) por el otro.

Para Metz, el cine se convertía en discurso, al organizarse a sí mismo como narración, generando de este modo un corpus de procedimientos significantes. Como señala Warren Buckland, es como si la relación “**arbitraria**” entre significante y significado de Saussure se transfiere a otro registro: no se trata de la arbitrariedad de la imagen aislada sino de la arbitrariedad de una trama, el esquema secuencial impuesto sobre los acontecimientos en bruto (Stam, 2001, p. 138).

Metz concluyó, en cuanto a la pregunta sobre el cine, que la distinción consistía en que al hablar una lengua es emplearla, mientras que “hablar” una lengua cinematográfica resultaría, hasta cierto punto, inventarla, de modo tal que:

La lengua natural, en cambio presenta una inercia más poderosa y está menos abierta a la iniciativa y creatividad individuales. (...) Metz llegó a la conclusión de que el cine no era una lengua sino un lenguaje (Stam, 2001, p. 136).

Resumiendo las principales aportaciones, a partir de las discusiones sobre la imagen que aquí se abordaron, la imagen no se representa en forma directa, sino por medio de operaciones y reglas, a través de los sistemas culturales actualizados.

Podemos afirmar que toda teoría sobre la imagen presupone un exhaustivo análisis sobre el significado y, por ende, debe estudiarse desde una función semiótica, estableciendo una relación entre (la sustancia de) la expresión –colores y espacios- y (la sustancia de) el contenido –contenido cultural-.

7.7 Los ocho sintagmas de Metz

Metz pone sobre la mesa el tema del teatro; muchas veces se había basado el análisis cinematográfico en el teatro, en lugar de tomar como punto de partida los significantes, específicamente cinematográficos, de la imagen y el sonido (contenido), de los planos, el montaje (forma).

El término “escena” ya se había empleado a modo de sinónimo con “secuencia”; aunque de este modo no se presentaba una articulación concreta del discurso fílmico, “e ignorando el hecho de que una misma acción (la escena de una boda, por ejemplo) podía representarse mediante sintagmas diferentes” (Stam, 2001, p. 139).

Entonces Metz emplea, por primera vez, la distinción paradigma/sintagma (un plano, o bien es continuo, o no lo es), para construir su Gran Sintagmática, "*La Grande Syntagmatique*" en su título original.

La Gran Sintagmática constituye una tipología de las distintas maneras en que el tiempo y el espacio pueden ordenarse mediante el montaje dentro de segmentos de un filme narrativo (Stam, 2001, p. 139).

Metz generó en total ocho sintagmas. A continuación se enlistan cada uno de ellos, tal y como se describen en el texto *Nuevos conceptos de la teoría del cine* de Robert Stam (1999, p.60).

1. **Plano autónomo:** Se muestra un sintagma completo en un solo plano. Dentro de este plano se encuentran categorizados en dos, a su vez divididos en:
 - a) **Plano secuencia** y b) **Cuatro insertos:**
 - 1.1 **Inserto no diegético:** un solo plano que presenta objetos exteriores al mundo ficticio de la acción.
 - 1.2 **Inserto de diégesis desplazada:** Son imágenes diegéticas “reales” pero fuera de contexto temporal o espacialmente.
 - 1.3 **Inserto subjetivo:** Recuerdos, miedos y alucinaciones.
 - 1.4 **Inserto explicativo:** Son planos aislados que clarifican hechos para el espectador.
2. **Sintagma paralelo:** Dos motivos alternantes sin una relación espacial o temporal clara, como los ricos y los pobres, la ciudad y el campo.
3. **Sintagma entre paréntesis:** Escenas breves que ofrecen como ejemplos típicos de un cierto orden de realidad pero sin una secuencia temporal, organizados con frecuencia en torno a un “concepto”.
4. **Sintagma descriptivo:** Son los objetos mostrados sucesivamente sugiriendo una coherencia espacial, utilizando, por ejemplo, para situar la acción.
5. **Sintagma alternante:** Es la narrativa en paralelo que implica simultaneidad temporal, como una persecución alternando perseguido perseguidor.
6. **Escena:** Es la continuidad espacio-temporal tomada sin defectos o rupturas, en la que el significado (la diégesis implícita) es continua como en la escena teatral, pero donde el significante está fragmentado en diversos planos.
7. **Secuencia episódica:** Es un resumen simbólico de distintas etapas de un desarrollo cronológico implícito, normalmente implica una comprensión de tiempo.
8. **Secuencia ordinaria:** Es la acción tratada de forma elíptica como para eliminar los detalles “no importantes”, con saltos temporales y espaciales enmascarados por la continuidad del montaje.

El análisis sintagmático permite al analista determinar cómo se unen las imágenes en un modelo que constituye la armadura narrativa general del texto fílmico.

Toda vez que ha percibido la disposición sintagmática, el analista se encuentra mejor equipado para generalizar sobre la frecuencia, distribución y preponderancia de ciertos tipos sintagmáticos (Stam, 1999, p. 60).

El primer sintagma, el **Plano autónomo**, consiste en un plano único claramente separado y sin conexión con los planos siguientes. Dentro de este sintagma se encuentra el **Plano secuencia**, el cual se describe como largos planos en una sola toma, y **Cuatro insertos**.

El primer inserto, **Inserto no diegético**, es un plano único insertado metafóricamente. El segundo, **Inserto de diégesis desplazada**, es un plano que está temporal o espacialmente desplazado con referencia a los planos en los que se está insertando (sin concordancia). El tercero, **Inserto subjetivo**, un plano que representa una imagen que figura un recuerdo, un sueño o una alucinación, de manera subjetiva. El cuarto, **Inserto explicativo**, en el que se extrae material del espacio ficcional y se amplía con propósitos didácticos o explicativos, por ejemplo, planos cortos de cartas, periódicos, titulares, mapas, etc.

El segundo sintagma, el **Sintagma paralelo**, consiste en más de un plano, es acronológico y está basado en la alternancia, entrecruzando dos motivos sin ninguna relación espacial o temporal (las imágenes se cruzan para denotar un contraste temático o simbólico).

El tercer sintagma, el **Sintagma entre paréntesis**, consiste en más de un plano, es acronológico y a diferencia del sintagma paralelo, no está basado en la alternancia. El sintagma entre paréntesis proporciona ejemplos característicos de un orden dado de realidad sin unirlos cronológicamente.

El cuarto sintagma, el **Sintagma descriptivo**, es cronológico y consiste en más de un plano. Implica la exhibición sucesiva de objetos para sugerir una coexistencia espacial. Este sintagma no está necesariamente restringido a objetos inanimados o no humanos, los seres

humanos presentes dentro del plano pueden estar realizando acciones con tal de que la película no resalte el desarrollo narrativo e intencional de estas acciones.

El quinto sintagma, el **Sintagma alternante**, consiste en más de un plano, y es cronológico, consecutivo y no lineal. Su calidad de consecutivo le convierte en un sintagma narrativo. Implica separación espacial, por ejemplo, entre perseguidores y perseguidos, policías y ladrones, pero simultaneidad o cuasi-simultaneidad temporal.

La **Escena** consiste en más de un plano y es cronológica, consecutiva y lineal. El significante está fragmentado (en diversos planos) pero el significado (el hecho diegético implícito) es continuo. La escena ofrece una continuidad espacio-temporal experimentada como si careciera de defectos o rupturas.

La **Secuencia episódica** es cronológica, consecutiva y lineal, pero no es continua y normalmente consiste en más de un plano. La secuencia episódica reúne una serie de episodios breves, con frecuencia, separados por mecanismos ópticos, tales como fundidos, y algunas veces unificados por el acompañamiento musical, que se suceden unos a otros cronológicamente en el interior de la diégesis.

El último sintagma, la **Secuencia ordinaria**, es cronológica, consecutiva, lineal y discontinua. Desarrolla una acción más o menos continua, pero con elipsis temporales, por lo cual se eliminan los “detalles sin importancia” y los “tiempos muertos” para no aburrir al espectador.

7.8 El recorrido generativo de la significación

Todo producto comunicativo se sitúa dentro de la construcción de sentido, el cine es un discurso visual. Vilches (1997) plantea la noción de texto a través de Metz, quien introduce esta premisa para estudiar la producción de un sistema total, como podría ser toda una obra de un autor vista como texto. Considerando al cine bajo esta antecedente, el texto discursivo

visual se construye a través del significado, de ahí la importancia del recorrido generativo de la significación de Algirdas Julien Greimas que se utiliza en esta investigación.

El texto puede ser, asimismo, estudiado como un conjunto de procedimientos que determinan un continuo discursivo, es decir, como una representación **semanticosintáctica** (Vilches, 1997, p. 33).

Por su parte, el modelo semiótico de Algirdas Julien Greimas, conocido comúnmente como “recorrido”, representa el proceso de articulación y producción de sentido con base a dos grandes componentes: el componente **sintáctico** y el componente **semántico**; el primero se relaciona con la producción de sentido, mientras que el segundo se sitúa en los aspectos relacionales y estáticos del recorrido.

Para describir el proceso de producción de un objeto cultural (literario, mítico, pictórico musical, etc.) y al mismo tiempo definirlo, la semiótica ha dado a la organización general de su teoría la forma de un *recorrido generativo* que aparece como una construcción abstracta e hipotética, situada anteriormente a toda manifestación (sea lingüística o no lingüística) susceptible de dar cuenta de una conjunto de hechos semióticos atendiendo a la organización formal de su contenido” (Quezada, 1991, p. 42).

Así pues, se trata de un modelo que parte la producción de sentido a través de distintas instancias, cada una más concreta que la interior. En el análisis discursivo, el cual analizamos para esta investigación, los personajes se convierten en actores (los cuales deben ubicarse en un tiempo y un espacio determinado).

De otro lado, en la Semántica Discursiva, los actores, tiempos y espacios, siguen un mecanismo de Figuratización, en el que cada actor, tiempo y espacio adquiere figuras concretas, como nombre, tamaño, forma, olor, color, tez, pelo, etc. Y los

espacios y los tiempos se definen también con un nombre, un aspecto, una “visual” aunque sea imaginaria (García Contto, 2001, p. 21).

El elemento clave para comprender el recorrido generativo, radica en la palabra “generativo”. “La preocupación central de la teoría será explicar –en forma de una construcción conceptual– las condiciones de aprehensión y de la producción del sentido” (Quezada, 1991, pág. 43). El autor José García Contto (2001) afirma que si se dice algo, cuya enunciación es indeterminada, por ejemplo “Dale lo necesario”; es labor del recorrido generativo determinar cuál es la búsqueda del sentido de esta frase.

8. METODOLOGÍA

8.1 Perspectiva

Dentro de las ciencias sociales, metodológicamente se puede hacer investigación desde diferentes perspectivas. En este sentido, Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (2006) proponen los enfoques cuantitativo, cualitativo o mixto; el que aquí se muestra pertinente es el enfoque mixto para el análisis psicoanalítico del film (cualitativo en su totalidad) y análisis sintagmático (cuantitativo) de Christian Metz que se utilizan en esta investigación.

8.1.1 Características del método cualitativo

Referente a lo cualitativo, éste busca entender los objetos de estudio como una acción o como una actividad del propio investigador, así también busca hacer sentido de aquello que se está investigando, para llegar a una interpretación. La perspectiva cualitativa pretende encontrar lo distintivo, lo propio, lo que se diferencia a aquello que se está explorando del conjunto que está integrando, y el cine tiene esa orientación cualitativa ya que se trata del fenómeno distintivo e irrepetible.

De hecho, la antropología es fundamentalmente (no especialmente) un trabajo cualitativo. Desde los grandes antropólogos como Levi Strauss, hasta los que han venido después, hicieron un trabajo cualitativo con pequeños grupos, en distintos momentos, con observación, con involucramiento del investigador en la comunidad donde se está investigando, con una aproximación y una participación sucesiva aun objeto de estudio. Estas son cosas básicas de la perspectiva cualitativa (Orozco Gómez, 1996, pág. 70).

8.1.2 Enfoque descriptivo

Esta investigación es **descriptiva**, ya que se especifican las propiedades importantes del análisis psicoanalítico del film en las películas mexicanas con temática homosexual. A su vez midió y evaluó diversos aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno a investigar, la homosexualidad y las categorías con las que se analiza: orden simbólico, imaginario y fantasía.

Desde el punto de vista científico, describir es medir. Esto es, en un estudio descriptivo se selecciona una serie de cuestiones que ya se han detallado y se mide cada una de ellas independientemente, para así - valga la redundancia- describir lo que se investiga.

Los estudios descriptivos miden conceptos. Es necesario hacer notar que los estudios descriptivos miden de manera más bien independiente los conceptos o variables con los que tienen que ver.

8.1.3 Transversal

Los diseños de investigación transversal o transeccional recolectan datos en un sólo momento, en un tiempo único. Esta investigación pretendió realizarlo del mismo modo, ya que solo se tomaron determinadas películas y se estudiaron durante el transcurso de la misma. Su propósito fue describir categorías (orden simbólico, imaginario, fantasía), y analizar su incidencia e interrelación en un momento dado. Es, en palabras de los propios autores Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (2006), como tomar una fotografía de algo que sucede.

8.2 Diseño de los instrumentos

El instrumento que se utilizó para sustentar esta investigación fue, como anteriormente ya se ha mencionado, el cuadro del recorrido generativo de la significación de Greimas.

A través del análisis discursivo se analizaron las escenas seleccionadas, bajo el criterio de orden de importancia en cuanto a la mayoría de sintagmas, así como de las escenas temáticas (donde se muestra a los personajes en el conflicto sobre su fase del espejo).

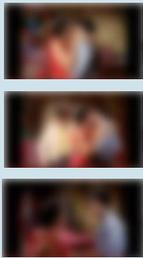
El recorrido generativo permite la construcción del sentido de la narración fílmica. El nivel de análisis discursivo, el cual se analizó para esta investigación, ayudó a entender a los personajes, y como éstos se convierten en actores.

El primer cuadro, el **Recorrido generativo de la significación**, se basa en las categorías de sintagmas (propuesta para el análisis de esta investigación); sintaxis discursiva, semántica discursiva cuadro de verosimilitud y la semántica fundamental –actores-, basadas en el recorrido generativo de la significación de Greimas.

El segundo cuadro, los **Esquemas de interpretación de escenas**, están basados en un diseño que se propone para conjuntar el análisis psicoanalítico y sintagmático de esta investigación.

8.2.1 Instrumentos

8.2.2 Recorrido generativo de la significación

Sintagma	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	<p>Actoralización</p> <p>Espacialización</p> <p>Temporalización</p>	<p>Tematización</p> <p>Figurativización</p>	 <p>Verdad</p> <p>Mentira</p> <p>Falsedad</p> <p>Secreto</p>	<p>Sujeto</p> <p>Objeto</p> <p>Ayudante</p> <p>Oponente</p> <p>Destinador</p> <p>Destinatario</p>

- **Sintagma:** Aquí aparece una serie de imágenes obtenidas de la escena a analizar.
- **Sintaxis discursiva**
 - Actoralización:* quién es el actor principal de la escena.
 - Espacialización:* se especifica el espacio en el que ocurre: privado, publico; rural, urbano.
 - Temporalización:* es el tiempo de la historia en el que ocurre: presente, pasado.
- **Semántica discursiva**
 - Tematización:* el tema principal en que gira la escena.
 - Figurativización:* la manera en la que figurativiza (la especificación y particularización del discurso abstracto) el tema.
- **Cuadro de verosimilitud:** Permite determinar la verosimilitud del contenido de la película. Se da a nivel de los actantes de la narración fílmica.

- **Semántica fundamental (Actores)**

Sujeto: actor.

Objeto: objeto del deseo (lo que no se tiene y se desea obtener).

Ayudante: el sujeto u objeto que le ayuda a llegar a satisfacer su objeto del deseo.

Oponente: el sujeto u objeto que no le permite llegar a satisfacer su objeto del deseo.

Destinador: quien emite el mensaje.

Destinatario: para quien va dirigido el mensaje.

8.2.3 Esquemas: interpretación de escenas

Sintagma		
		
Tiempo		
Descripción		
Interpretación		
Imaginario	Orden simbólico	Fase del espejo

- **Sintagma:** Aquí se muestra el tipo de sintagma y las imágenes de la escena a analizar.
- **Tiempo:** aquí se muestra el tiempo real de la película.
- **Descripción:** se hace una breve descripción de lo que ocurren en la escena.
- **Interpretación:** se interpreta, con base en la metodología, lo que sucede en la escena.
- **Imaginario:** Se argumenta por qué se configura, si fuese el caso, el imaginario en esta escena.
- **Simbólico:** Se argumenta por qué se configura, si fuese el caso, el orden simbólico en esta escena.
- **Fase del espejo:** Se argumenta por qué se configura, si fuese el caso, la fase del espejo en esta escena.

8.3 Muestra fílmica

La muestra fílmica de esta investigación es no probabilística intencionada; la elección de los elementos, en este caso de las películas y la metodología con la que se analizan, no depende de la probabilidad, sino de causas relacionadas con las características del investigador.

Aquí el procedimiento no es mecánico, ni en base a fórmulas de probabilidad, sino que depende del proceso de toma de decisiones de una persona o grupo de personas, y desde luego, las muestras seleccionadas por decisiones subjetivas tienden a estar sesgadas. (Hernández Sampieri, *et.al* 2006, p. 263).

La elección de las películas tiene la intención de, como ya se mencionó con anterioridad, visualizar las tres etapas del cine en las que se encuentran inmersas en los tres filmes que se analizan a través del análisis sintagmático y la teoría psicoanalítica de Christian Metz, de acuerdo al tema de esta investigación: la homosexualidad en el cine mexicano.

El lugar sin límites de 1977, *El callejón de los milagros* de 1995 y *La otra familia* de 2011, están determinadas por la década en las que se sitúan las películas: setentas, noventas y el dos mil diez, respectivamente; tomando así las películas más distintivas en cuanto al criterio de esta investigación y de las fechas antes mencionadas.

El lugar sin límites, está ubicado en la década de los setentas, en la cual la política cinematográfica del gobierno de Luis Echeverría Álvarez impulsa una renovación del cine mexicano. Durante esta época se instaura la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográfica en 1972, así también se inauguró la Cineteca Nacional en 1974, y se creó el Centro de Capacitación Cinematográfica en 1975.

En general, en esta época el cine es considerado como un cine incisivo, preocupado por temas sociales y políticos, recreando problemáticas sociales que acercarán al público de clase media. En este contexto se destaca el trabajo de Ripstein, quien se centra en dos temáticas

fundamentales: el tema del encierro y la intolerancia en la mayoría de sus filmes, claro ejemplo del segundo tema se ve plasmado en el personaje de La Manuela.

El callejón de los milagros, se sitúa en la década de los noventas. En 1994 México se encuentra en una crisis económica, motivo que lleva una tasa de desempleo y problemas sociales que mermaron la calidad de vida de varias personas.

El cine de esta época, se insistía en la idea de asociar la miseria con la degradación moral de los que la viven, como pretexto para desarrollar una estilización visual de espacios y personajes marginales. (...) Vicente Leñero adaptó una novela del egipcio Naguib Mafuz al ambiente marginal del barrio de la Lagunilla, en el centro de la ciudad de México, mediante estilizados escenarios que recreaban cierto folclor urbano costumbrista (Obscura Gutiérrez, 2011, pág. 175).

La otra familia, se ubica en el año 2011, teniendo como antecedente la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en 2009 y la adopción homoparental (la adopción a parejas homosexuales) en el Distrito Federal.

Con este cambio histórico no es una casualidad que la película *La otra familia* (2011), del director Gustavo Loza, sea la primera muestra cinematográfica mexicana de una pareja gay que se empodera del proceso de adopción de un niño, poniendo en el tapete del público espectador la controversia sobredicha adopción (Schulz-Cruz, 2013, s/p).

La ley, al menos el distrito Federal, acepta y normaliza las relaciones de pareja del mismo sexo y la adopción homoparental, pero la película muestra que, a pesar de los avances legales, no todo resulta ser de manera más fácil.

8.4 Procedimiento

Como primer paso, una vez elegidas las tres películas bajo el criterio de la temática de esta investigación (homosexualidad en el cine mexicano), se hizo una revisión bajo el análisis sintagmático de Christian Metz, haciendo así una sumatoria de los sintagmas que más se repetían en las tres películas.

Se eligieron las escenas principales de cada una de las tres películas, todo esto de acuerdo al enfoque de la teoría psicoanalítica de Christian Metz; la categoría de orden simbólico en la que se basa la hipótesis de esta investigación. En cuanto a los sintagmas más predominantes, se hicieron gráficas numéricas de los mismos sintagmas y se tomaron algunos de ellos para los cuadros de interpretación y análisis; el cuadro del recorrido generativo de la significación y los esquemas de interpretación de escenas según las categorías a las que perteneciera cada escena: imaginario, orden simbólico o fase del espejo.

8.5 Selección de escenas

Las escenas que fueron seleccionadas para análisis de esta investigación, están justificadas, primeramente, bajo el criterio de orden de importancia en cuanto a los sintagmas más predominantes; escena, plano secuencia, sintagma descriptivo e inserto explicativo, así también como de las escenas temáticas (donde se muestra a los personajes en el conflicto sobre orden simbólico).

Cabe aclarar que entre los sintagmas más representativos se encuentra la secuencia ordinaria, pero para esta investigación no representa algún nivel de importancia, ya que, como se mencionó inicialmente, este tipo de sintagmas muestran la acción tratada de forma elíptica como para eliminar los detalles “no importantes”, con saltos temporales y espaciales enmascarados por la continuidad del montaje.

Por cada película se escogió una escena temática, y dentro de los sintagmas más representativos (numéricamente) se eligieron las escenas donde aparece el personaje

principal, que resulta ser el personaje que está en conflicto en la escena temática de cada película. Esta elección se establece en torno a la categoría de orden simbólico, en la cual versa la hipótesis principal de esta investigación.

La acumulación del tiempo de las escenas equivale en minutos a un total de 53 minutos con 10 segundos; 23 minutos con 42 segundos para *El lugar sin límites*, 12 minutos con 1 segundo para *El callejón de los milagros*, y 13 minutos con 37 segundos para *La otra familia*.

9. ANÁLISIS

En este apartado se aplican las herramientas de análisis e interpretación desarrolladas en la metodología de esta investigación, aplicándolas en las tres películas con temática homosexual antes mencionadas, *El lugar sin límites* (1977), *El callejón de los milagros* (1995) y *La otra familia* (2011).

Primero se incluye una breve sinopsis, con la finalidad de que el contenido al que se hace referencia en la interpretación y análisis, sea compartido con el lector aún si no ha visto la película analizada.

Después, se encuentra el análisis sintagmático de Metz aplicado en los tres filmes mexicanos, seguidos de gráficas numéricas de los mismos sintagmas, tomando así los sintagmas más representativos por cada película.

Tras la obtención de estos resultados se toman algunos sintagmas, explicados anteriormente en el apartado de la selección de escenas, para llenar los cuadros de interpretación y análisis; el cuadro del recorrido generativo de la significación y los esquemas de interpretación de escenas. Por último, se presenta un Concentrado general del recorrido generativo de la significación (de cada una de las películas) y un Cuadro general de interpretación, todo esto una vez analizadas las escenas pero de manera general por cada película.

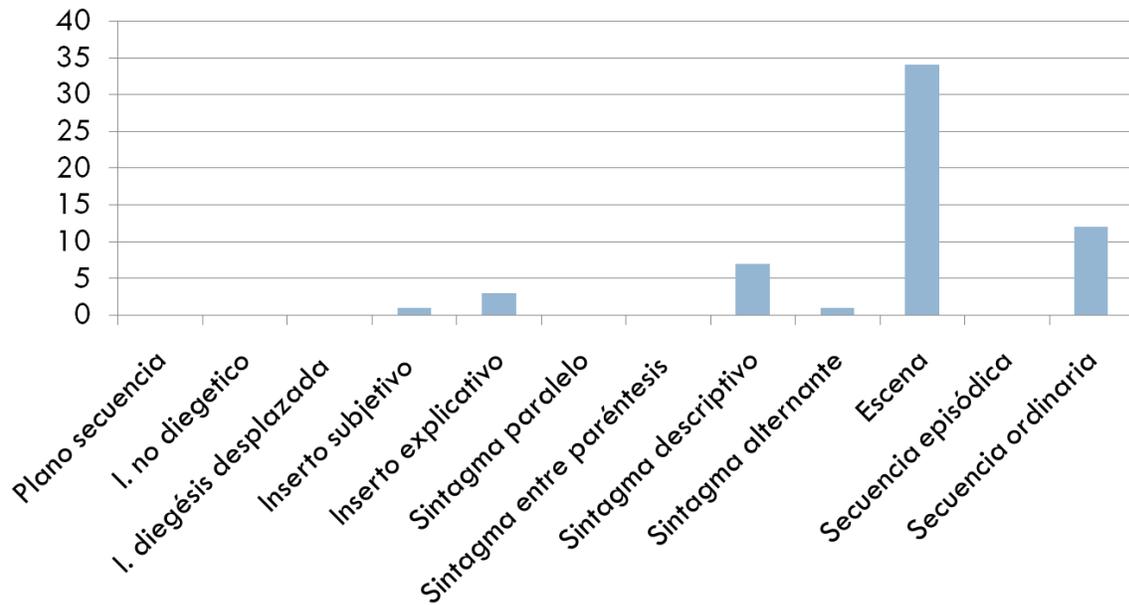
9.1 El lugar sin límites (1997)

9.1.1 Sinopsis

En el prostíbulo de un pequeño pueblo sobreviven La Manuela, un homosexual y la Japonesa, una joven prostituta, hija de un desliz de La Manuela con la fallecida Japonesa. Don Alejo, el anciano cacique del lugar, quiere comprar el prostíbulo para venderlo a un consorcio junto con el resto del pueblo. El regreso de Pancho, un joven camionero ahijado de don Alejo, desata las tensiones entre los personajes.

9.1.2 Análisis sintagmático de Metz

1. **Plano secuencia:** 0
 - Inserto no diegético: 0
 - Inserto de diégesis desplazada: 1
 - Inserto subjetivo: 1
 - Inserto explicativo: 3
2. **Sintagma paralelo:** 0
3. **Sintagma entre paréntesis:** 0
4. **Sintagma descriptivo:** 7
5. **Sintagma alternante:** 1
6. **Escena:** 34
7. **Secuencia episódica:** 0
8. **Secuencia ordinaria:** 12



Gráfica sintagmas 1. En esta gráfica se muestra como el sintagma predominante la escena. Ello revela que los encuentros o interacciones entre los personajes delimitan un espacio propicio en su relación, o como búsqueda de una continuidad (espacio-temporal) tomada sin defectos o rupturas que nos muestra la historia. En menor proporción se encuentra el sintagma descriptivo que tiene como intencionalidad, en el sentido de que la historia se desarrolla en un espacio rural, detallar estas locaciones. Sin dejar de ser importante, se encuentra el inserto explicativo, el cual hace énfasis al mostrar detalles para clarificar la descripción de la época y el lugar.

9.1.3 Recorrido generativo de la significación

El lugar sin límites (1977)

El lugar sin límites

Sintagma (Escena temática)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: Pancho Espacialización: Privada Temporalización: Presente	Tematización: El beso de Pancho y la Manuela Figurativización: La canción "El beso"	 <p>Verdad: Ser hombre (Pancho) es parecer homosexual Mentir: Parecer homosexual es no ser hombre Falsedad: No ser hombre es parecer homosexual Secreto: Ser hombre no implica no parecer homosexual.</p>	Sujeto: Pancho Objeto: Demostrar su homosexualidad Ayudante: La Manuela Oponente: Su cuñado Destinador: Pancho Destinatario: Los homosexuales

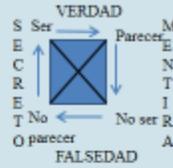
Sintagma (Inserto subjetivo)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: La Japonesa Espacialización: Privada Temporalización: Pasado	Tematización: La apuesta para la obtención de la casa que renta Figurativización: Frase "las amigas no se acarician entre ellas"	 <p>Verdad: Ser homosexual (la Manuela) es parecer confundida Mentira: Parecer confundida es no ser homosexual Falsedad: No ser homosexual es no parecer confundida Secreto: Ser homosexual no implica no parecer confundida.</p>	Sujeto: La Manuela Objeto: Ayudar a la Japonesa con la apuesta Ayudante: El pago de la apuesta Oponente: Su sexualidad Destinador: La Manuela Destinatario: La Japonesa

Sintagma (Inserto explicativo)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: La Japonesita Espacialización: Privado Temporalización: Presente	Tematización: Recuerdos de su madre Figurativización: Unas muñecas desnudas sobre un mueble de ropa	 <p>Verdad: Ser mujer (La Japonesita) es querer parecerse a su madre Mentira: Parecerse a su madre es no ser mujer Falsedad: No ser mujer es no parecerse a su madre Secreto: Ser mujer no implica no parecerse a su madre.</p>	Sujeto: La Japonesita Objeto: Ser como su madre Ayudante: Los recuerdos que le producen las pertenencias de su madre Oponente: La Manuela Destinador: La Japonesita Destinatario: La Manuela

Sintagma (Sintagma descriptivo)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: La Japonesa Espacialización: Privada Temporalización: Pasado	Tematización: Llora por que "Pino" se fue Figurativización: La canción "Besos callejeros"	 <p>Verdad: Ser mujer (La Japonesa) es parecer abandonada Mentira: Parecer abandonada es no ser mujer Falsedad: No parecer abandonada es no ser mujer Secreto: Ser mujer no implica no parecer abandonada.</p>	Sujeto: La Japonesa Objeto: Que no la abandone ningún hombre Ayudante: La distracción que le produce su fiesta Oponente: Su edad Destinador: La Japonesa Destinatario: Los hombres

Sintagma (Sintagma descriptivo)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: La Manuela Espacialización: Privada Temporalización: Presente	Tematización: El regreso de Pancho Figurativización: La canción "Falsaria"	 <p>Verdad: Ser homosexual (La Manuela) es parecer temeroso Mentira: Parecer temeroso es no ser homosexual Falsedad: No ser homosexual es no parecer temeroso Secreto: Ser homosexual no implica no parecer temeroso.</p>	Sujeto: La Manuela Objeto: Enfrentarse sin miedo a Pancho Ayudante: La Japonesita Oponente: La masculinidad de Pancho Destinador: La Manuela Destinatario: Pancho

Sintagma (Escena)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: Pancho Espacialización: Privado Temporalización: Presente	Tematización: El llanto de Pancho después de haber peleado con don Alejo Figurativización: La frase "no soy un malagradecido"	 <p>Verdad: Ser hombre (Pancho) es parecer malagradecido Mentira: Parecer malagradecido es no ser hombre Falsedad: no ser hombre es no parecer malagradecido Secreto: Ser hombre no implica no parecer malagradecido.</p>	Sujeto: Pancho Objeto: No parecer malagradecido Ayudante: Su hombria Oponente: La Japonesita (que no cuenta nada sobre su llanto) Destinador: Pancho Destinatario: Don Alejo

Sintagma (Escena)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: La Manuela Espacialización: Privado Temporalización: Pasado	Tematización: El baile de la Manuela Figurativización: La frase "no entienden mi arte"	 <p>Verdad: Ser homosexual (La Manuela) es parecer orgullosa Mentira: Parecer orgullosa es no ser homosexual Falsedad: no ser homosexual es no parecer orgullosa Secreto: Ser homosexual no implica no parecer orgullosa.</p>	Sujeto: La Manuela Objeto: Mostrar su homosexualidad Ayudante: Su baile Oponente: Los hombres que presencian su baile y la agreden Destinador: La Manuela Destinatario: Los homosexuales

Sintagma (Escena)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: Pancho Espacialización: Privado Temporalización: Presente	Tematización: Pancho pelea con don Alejo Figurativización: Frase "Eres una bestia"	 <p>Verdad: Ser hombre (Pancho) es parecer defraudador Mentira: Parecer defraudador es no ser hombre Falsedad: No ser hombre es no parecer defraudador es Secreto: Ser hombre no implica no parecer defraudador.</p>	Sujeto: Pancho Objeto: No defraudar a don Alejo Ayudante: Trabajar y pagarle la deuda Oponente: La dureza de Don Alejo Destinador: Pancho Destinatario: Don Alejo

Sintagma (Escena)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: La Manuela Espacialización: Privado Temporalización: Presente	Tematización: La venta de la casa Figurativización: La frase "una loca siempre alegre el burdel"	 <p>Verdad: Ser homosexual (la Manuela) es parecer divertida Mentira: Parecer divertida es no ser homosexual Falsedad: No ser homosexual es no parecer divertida Secreto: Ser homosexual no implica no parecer divertida.</p>	Sujeto: La Manuela Objeto: Ser jovial y divertida Ayudante: Su actitud Oponente: La Japonesita Destinador: La Manuela Destinatario: La Japonesita

Sintagma (Escena)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: La Manuela Espacialización: Privado Temporalización: Presente	Tematización: La llegada de Pancho Figurativización: El vestido rojo	 <p>Verdad: Ser homosexual (la Manuela) es parecer indefensa Mentira: Parecer indefensa es no ser homosexual Falsedad: No ser homosexual es no parecer indefensa Secreto: Ser homosexual no implica no parecer indefensa.</p>	Sujeto: La Manuela Objeto: Defenderse de Pancho Ayudante: La Japonesita Oponente: Pancho Destinador: La Manuela Destinatario: Pancho

9.1.4 Esquemas de interpretación de escenas

El lugar sin límites

Sintagma: Escena (temática)		
		
Tiempo: 1:42:53 – 1:44:23		
<p>Descripción: Pancho, quien se había mostrado como un macho, y la Manuela bailan al ritmo de la canción “El beso”, se besan; después de esto el cuñado de Pancho le reclama la acción y Pancho se confunde con lo sucedido.</p>		
<p>Interpretación: Se encuentra un inserto de diégesis desplazada, Pancho muestra su sexualidad, aunque al darse cuenta del beso, se confunde y reacciona como si no se conociera, al punto de matar a la Manuela.</p>		
Imaginario	Orden simbólico	<p>Fase del espejo: Pancho muestra su sexualidad, pero al ser cuestionado por esto, se ve a sí mismo como una imagen fragmentada, no se reconoce frente al “espejo”.</p>

Sintagma: Inserto subjetivo		
		
Tiempo: 1:12:27 – 1:18:04		
<p>Descripción: La Japonesa decide pagar su apuesta y tiene relaciones sexuales con la Manuela.</p>		
<p>Interpretación: Aquí se encuentra un inserto subjetivo, el recuerdo inicia desde que la Japonesa encuentra el cuadro de su madre. La escena transcurre en la recámara de la Manuela, quien al principio se muestra temerosa por lo que pueda pasar, pero al final se muestra confundida por lo sucedido. Ante ésta respuesta la Japonesa le aclara que tienen que seguir siendo amigas. La iluminación de la recámara es un tono rojo, evocando la pasión.</p>		
Imaginario	Orden simbólico	<p>Fase del espejo: La Manuela se encuentra confundida después de lo ocurrido, en esa escena quisiera seguir besándola, pero la Japonesa la detiene. La Manuela se encuentra confundida en cuanto a su sexualidad, en ese momento no se reconoce como heterosexual pero tampoco como homosexual, no se reconoce frente al “espejo”.</p>

Sintagma: Inserto explicativo



Tiempo: 47:42 – 48:46

Descripción: Después de una pelea con su padre, la Japonesa entra a su cuarto y encuentra unos vestidos, la cámara hace un acercamiento a una fotografía de su madre.

Interpretación: Es una escena de larga duración donde se encuentra un inserto explicativo y al mismo tiempo un inserto subjetivo que recuerda la vida de la Japonesa. Se muestran unas muñecas en el mueble, haciendo referencia al recuerdo de su niñez y a la vez al recuerdo de su madre.

Imaginario:

La Japonesa recuerda a su madre, estableciendo así la formación de su Yo por una identificación con su madre (quisiera parecerse a ella) y con una imagen (una imagen fragmentada de la madre ausente).

Orden simbólico

Fase del espejo

Sintagma: Sintagma descriptivo



Tiempo: 48:47 – 51:15

Descripción: La cámara describe la recamara de la Japonesa, ella llora por un hombre que la dejó.

Interpretación: Es un inserto subjetivo y dentro de éste se encuentra un sintagma descriptivo. La Japonesa se muestra llorando, se siente sola, sin embargo decide levantarse y no llorar más por el hombre que la dejó, sintiéndose segura. La canción “besos callejeros” describe la historia de desamor de la Japonesa.

Imaginario

Orden simbólico:

La Japonesa se muestra fuerte, sin embargo no quiere que nadie la vea llorar. Hay una restricción moral que le impide ser débil ante los demás.

Fase del espejo

Sintagma: Sintagma descriptivo



Tiempo: 03:02 – 05:44

Descripción: Se muestra la descripción de la casa de Japonesita, hasta llegar hasta su recámara, ella y la Manuela se encuentran dormidas hasta que escuchan el camión de Pancho.

Interpretación: Se describe la casa de la Japonesita como un lugar viejo y solitario. Se muestra a la Manuela temerosa de lo que le pueda hacer Pancho a su regreso.

Imaginario	<p>Orden simbólico:</p> <p>La Manuela se muestra como un ser débil y temeroso, su estructura simbólica sobre la figura del hombre la hace sentirse indefensa ante la masculinidad desbordante de Pancho.</p>	Fase del espejo
------------	---	-----------------

Sintagma: Escena



Tiempo: 36:26 – 38:45

Descripción: Después de una pelea con don Alejo, Pancho llora y la Japonesita lo encuentra.

Interpretación: Pancho se encuentra llorando tras la pelea con don Alejo, se siente “desagradecido”. Habla con la Japonesita, la amenaza para que no diga nada sobre aquella escena de llanto.

Imaginario	<p>Orden simbólico:</p> <p>Pancho amenaza a la Japonesita para que no le diga a nadie que lo vio llorar, interiorizando la restricción social sobre “los hombres no lloran”.</p>	Fase del espejo
------------	---	-----------------

Sintagma: Escena



Tiempo: 1:03:12 – 1:07:40

Descripción: Durante la fiesta de don Alejo la Manuela se viste de española, baila al ritmo de la música, pero algunos de los hombres presentes se burlan de su atuendo.

Interpretación: La Manuela se muestra orgullosa de su sexualidad aunque se ve atacada por los hombre que están ahí presentes.

Imaginario

La Manuela está atrapada en una imagen que le es ajena y que está fuera de sí misma, por una parte se muestra orgullosa de su sexualidad, pero por otra su identificación se ve fragmentada tras ser agredida (palabras de censura) por los hombres ahí presentes.

Orden simbólico

Fase del espejo

Sintagma: Escena



Tiempo: 31:11 – 35:29

Descripción: Don Alejo encuentra a Pancho, discuten por el dinero que Pancho le debe, hay un acercamiento hacía su rostro cuando llora.

Interpretación: Don alejo le cuestiona a Pancho sobre los pagos de la camioneta, Pancho termina diciéndole la verdad sobre su falta de dinero. La cara de Pancho se hacen más visible cuando el llora, haciendo énfasis en sus expresiones.

Imaginario

Orden simbólico:

Pancho se muestra como un niño al recibir un regaño de un mayor, su orden simbólico lo hace regresar a una etapa infantil en la cual, agacha la cabeza cuando recibe el sermón por parte de don Alejo, construyendo “desde afuera” quién es, a partir de lo que los demás dicen sobre él.

Fase del espejo

Sintagma: Escena



Tiempo: 1:42:53 – 1:44:23

Descripción: La Manuela y la Japonesita tienen una discusión, pelean por la venta de la casa. La Manuela cree que ahí ya no hay futuro, mientras que la Japonesita cree que le arreglarán la luz.

Interpretación: Hay planos cerrados a la cara de los personajes mientras pelean, pero no llega a hacer descriptivo por la poca iluminación que tiene la escena. Se muestra la casa como un lugar desalentador, así como un ambiente frío por la poca luz.

Imaginario

La Japonesa se siente fragmentada por la imagen que su madre dejó en ella, no desea separarse de la casa ni de los recuerdos de su madre, por su parte la Manuela se ve a sí misma como joven y divertida, es la construcción que hace a partir de lo que lo demás expresan de ella.

Orden simbólico

Fase del espejo

Sintagma: Escena



Tiempo: 10:52 – 12:38

Descripción: En esta escena la Manuela se entera de que Pancho ha llegado al pueblo, se siente nerviosa y temerosa por lo que le pueda hacer. Saca su vestido rojo, el cual quiere zurcir, recordando así la última vez que Pancho estuvo en su casa y se lo destrozó.

Interpretación: La Manuela se encuentra temerosa y a la vez impaciente por lo que pueda pasar, el vestido rojo evoca la pasión que le provoca aquél posible encuentro.

Imaginario

Orden simbólico

Fase del espejo:

La Manuela se ve a sí misma como un ser fragmentado, confiesa sus sentimientos por Pancho, piensa que es un hombre atractivo, pero a la vez se siente temerosa por lo que le pueda hacer.

9.1.5 Concentrado general del recorrido generativo de la significación

El lugar sin límites	
Sintaxis discursiva	<p>Actoralización: Pancho y la Manuela</p> <p>Espacialización: Interior, exterior; rural.</p> <p>Temporalización: Presente, pasado.</p>
Semántica discursiva	<p>Tematización: la relación del hombre con el homosexual. Hombre – Hombre.</p> <p>Figurativización: Hombre – Homosexual.</p>
Verosimilitud	<p>Verdad: Ser hombre es parecer homosexual.</p> <p>Mentira: Parecer homosexual es no ser hombre.</p> <p>Falsedad: No ser hombre es parecer homosexual.</p> <p>Secreto: Ser hombre no implica no parecer homosexual.</p> <div style="text-align: right; margin-top: 10px;"> </div>
Nivel actancial	<p>Sujeto: Pancho</p> <p>Objeto: Demostrar su sexualidad</p> <p>Ayudante: La Manuela</p> <p>Oponente: El orden simbólico de la época.</p> <p>Destinador: Pancho</p> <p>Destinatario: El mismo</p>

9.1.6 Cuadro general de interpretación

CUADRO DE INTERPRETACIÓN

PSICOANÁLISIS DEL FILM: IMAGINARIO, ORDEN SIMBÓLICO, FASE DEL ESPEJO

El lugar sin límites (1977)

Dentro del análisis sintagmático de Metz, la película *El lugar sin límites* cuenta con más escenas, sintagmas descriptivos e insertos explicativos. En el marco teórico que se desarrolla para esta investigación, se desglosan las categorías de imaginario, fase del espejo y orden simbólico.

Para esta película se tomó el orden simbólico y la fase del espejo para analizar de manera cruzada lo sintagmas más predominantes: la escena y el psicoanálisis del film.

Esta película cuenta con escenas, en su mayoría de larga duración, que se ve reflejado en la comparación de cantidad de escenas y duración de la película (treinta y cuatro escenas en 103 minutos). Dentro de estas escenas se encontraron inmersos los sintagmas descriptivos, los cuales tienen la finalidad de detallar dichas escenas, en específico detallar los lugares donde transcurre la historia.

Este punto de la descripción sugiere una constante permanente, en el sentido que los personajes se desarrollan en lo rural. Los sintagmas descriptivos juegan un papel fundamental al detallar estas locaciones, ya que la fecha en la que se filmó la película transcurre en los años setentas.

Las descripciones hacen énfasis en el orden simbólico de la época y del lugar (1977 situando en lo rural), y donde aún no existía el auge en cuanto al tema de la homosexualidad y por ende imperaba un orden simbólico de lo “correcto”. También se encuentra presente este orden simbólico dentro del lenguaje que se expresa hacia la Manuela, palabras de censura hacia este personaje: “puto”, “maricón”, entre otras.

Las escenas donde los personajes muestran su sexualidad plenamente (homosexualidad) se llevan dentro de una casa, en el caso del personaje de La Manuela y Pancho se muestran dentro de la casa de la Japonesita (siendo este lugar una casa de citas disfrazada por una simple casa vieja) o dentro de la misma estación de tren cuando Pancho llora y le suplica a la Japonesita no comente nada a nadie. Su orden simbólico le impide mostrarse débil y llorando; por el contrario, quiere mostrarse como un hombre fuerte.

Respecto a la fase del espejo, específicamente en la escena que aquí se nombra temática, se puede ver como Pancho besa a la Manuela, pero hasta que el cuñado de Pancho lo ve y le dice que no sea “maricón” (palabras de censura relacionadas con el orden simbólico y que la persona decide apropiarse –o no hacerlo- a la construcción de su personalidad), haciendo que Pancho se vea como un ser fragmentado, dividido entre lo que siente y lo que debe ser, todo esto por las leyes que él mismo tiene para su vida (orden simbólico).

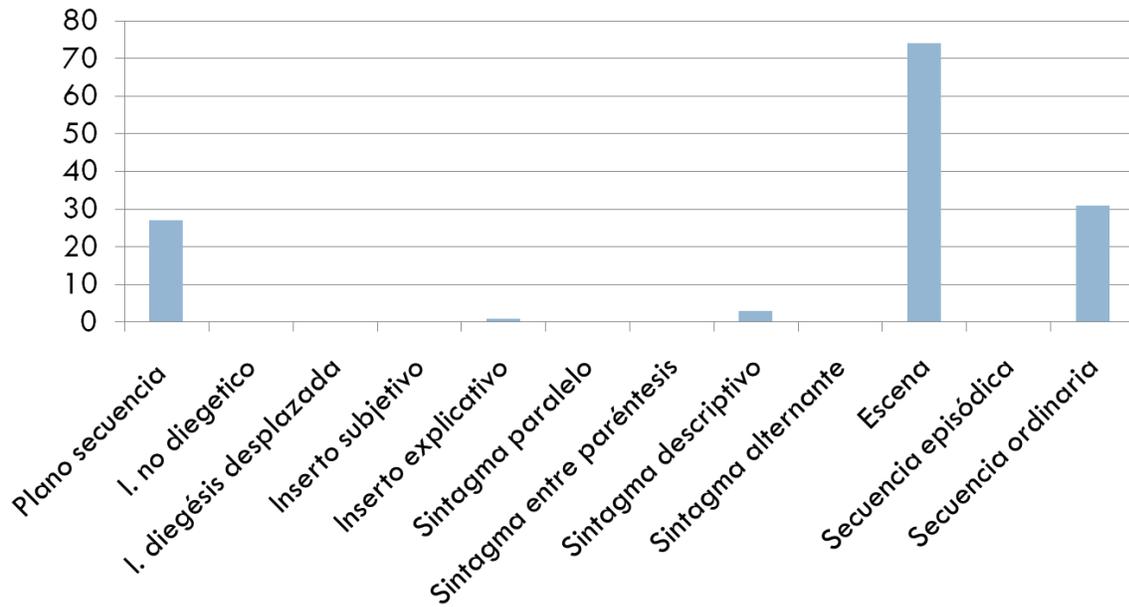
9.2 El callejón de los milagros

9.2.1 Sinopsis

El callejón de los milagros, en pleno centro de la ciudad de México, es el escenario donde se entrecruzan las vidas de varios personajes, todos ellos con una historia que contar. Cansado de su matrimonio con Eusebia, el cincuentón don Ru, dueño de la cantina del barrio, descubre nuevos y extraños sentimientos en su vida. El joven peluquero Abel y el anticuario don Fidel están enamorados de la bella Alma, hija de doña Cata, lectora del tarot. Susanita, la rentera, busca el amor en el joven Chava, hijo de don Ru, y en Güicho, el cínico empleado de la cantina. Una decena de personajes más completa este complejo retrato de la vida en la ciudad.

9.2.2 Análisis sintagmático de Metz

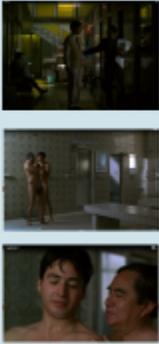
1. **Plano secuencia:** 27
 - Inserto no diegético: 0
 - Inserto de diégesis desplazada: 0
 - Inserto subjetivo: 0
 - Inserto explicativo: 1
2. **Sintagma paralelo:** 0
3. **Sintagma entre paréntesis:** 0
4. **Sintagma descriptivo:** 3
5. **Sintagma alternante:** 0
6. **Escena:** 74
7. **Secuencia episódica:** 0
8. **Secuencia ordinaria:** 31



Gráfica sintagmas 2. Los sintagmas más predominantes en esta película son la escena, haciendo énfasis en los encuentros o interacciones entre los personajes, los cuales delimitan un espacio propicio en su relación y una de continuidad espacio-temporal tomada sin defectos o rupturas que muestra la historia. En segundo lugar están los planos secuencia que enfatizan el tiempo y los pocos cortes de cámara, los cuales establecen escenas que describen, con ayuda del sintagma descriptivo, el lugar y las acciones desde el punto de vista del espectador.

9.2.3 Recorrido generativo de la significación

El callejón de los milagros (1995)

Sintagma (Escena temática)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: Rutilio Espacialización: Baños públicos Temporalización: Presente	Tematización: Su homosexualidad Figurativización: La forma de bañarse	 <p> Verdad: Ser homosexual es parecer pleno Mentira: PARECER pleno es no ser homosexual Falsedad: No ser homosexual es no parecer pleno Secreto: Ser homosexual no implica no parecer pleno. </p>	Sujeto: Rutilio Objeto: Vivir su sexualidad Ayudante: Jimmy Oponente: Chava Destinador: Rutilio Destinatario: Su familia

Sintagma (Plano secuencia)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: Rutilio Espacialización: Privada Temporalización: Presente	Tematización: Los consejos de Rutilio a Abel Figurativización: Frase "nuevas formas para ser feliz"	 <p> Verdad: Ser hombre (Rutilio) es parecer aburrido de las mujeres Mentira: PARECER aburrido de las mujeres es no ser hombre Falsedad: No ser hombre es no parecer aburrido de las mujeres Secreto: Ser hombre no implica no parecer aburrido de las mujeres. </p>	Sujeto: Rutilio Objeto: Buscar nuevas formas de ser feliz Ayudante: Jimmy Oponente: Su esposa Destinador: Rutilio Destinatario: Abel

Sintagma (Plano secuencia)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: Rutilio Espacialización: Pública Temporalización: Presente	Tematización: El encuentro de Rutilio con Jimmy Figurativización: Frase "No me digas señor"	 <p>Verdad: Ser hombre (Rutilio) es parecer no sentirse viejo Mentira: Parecer no sentirse viejo es no ser hombre Falsedad: No ser hombre es no parecer sentirse viejo Secreto: Ser hombre no implica no parecer sentirse viejo.</p>	Sujeto: Rutilio Objeto: No sentirse viejo Ayudante: Jimmy Oponente: Su edad Destinador: Rutilio Destinatario: Jimmy

Sintagma (Plano secuencia)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: Rutilio Espacialización: Privada Temporalización: Presente	Tematización: Pelea con Eusebia Figurativización: Toma refresco directo de la botella	 <p>Verdad: Ser hombre es parecer macho Mentira: Parecer macho es no ser hombre Falsedad: No ser hombre es no parecer macho Secreto: Ser hombre no implica no parecer macho.</p>	Sujeto: Rutilio Objeto: Que no cuestionen su sexualidad Ayudante: Su condición de hombre (macho) Oponente: Su esposa Destinador: Rutilio Destinatario: Eusebia

Sintagma (Escena)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
   	Actoralización: Rutilio Espacialización: Privada Temporalización: Presente	Tematización: La cena de aniversario de bodas Figurativización: Frase "Ya se me fue el hambre"	 <p>Verdad: Ser hombre (Rutilio) es parecer infeliz en el matrimonio Mentira: Parecer infeliz en el matrimonio es no ser hombre Falsedad: No ser hombre es no parecer infeliz en el matrimonio Secreto: Ser hombre no implica no ser infeliz en matrimonio.</p>	Sujeto: Rutilio Objeto: Ser feliz con su sexualidad Ayudante: Soportar su matrimonio Oponente: su esposa Eusebia Destinador: Rutilio Destinatario: Su familia

Sintagma (Escena)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
  	Actoralización: Rutilio Espacialización: Privada Temporalización: Presente	Tematización: La sexualidad de Rutilio Figurativización: Frase "Ya no estamos para eso"	 <p>Verdad: Ser hombre (Rutilio) es cumplir los deberes de esposo Mentira: No cumplir los deberes de esposo es no ser hombre Falsedad: No ser hombre es no cumplir los deberes de esposo Secreto: Ser hombre no implica no cumplir los deberes de esposo.</p>	Sujeto: Rutilio Objeto: No seguir fingiendo su matrimonio Ayudante: La mentiras Oponente: Eusebia Destinador: Rutilio Destinatario: Eusebia

Sintagma (Escena)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
   	<p>Actoralización: Rutilio</p> <p>Espacialización: Pública</p> <p>Temporalización: Presente</p>	<p>Tematización: Conoce a Jimmy</p> <p>Figurativización: Cuando pide los calzoncillos (mira las glúteos de Jimmy)</p>	 <p>Verdad: ser hombre (Rutilio) es parecer halagador Mentira: Parecer halagador es no ser hombre Falsedad: No ser hombre es no parecer halagador Secreto: Ser hombre no implica no parecer halagador.</p>	<p>Sujeto: Rutilio Objeto: Vivir su sexualidad</p> <p>Ayudante: Jimmy Oponente: Su familia</p> <p>Destinador: Rutilio Destinatario: Jimmy</p>

9.2.4 Esquemas de interpretación de escenas

El callejón de los milagros

Sintagma: Escena (temática)		
		
Tiempo: 29:18 – 30:52		
Descripción: Rutilio lleva Jimmy a los baños públicos, su hijo lo descubre y golpea a Jimmy.		
Interpretación: Rutilio se muestra orgulloso de su sexualidad frente a Jimmy, aunque esto solo sucede en un espacio privado.		
Imaginario Rutilio tiene establecida la imagen de su Yo, transmitiéndola a Jimmy de forma segura, hasta que llega su hijo y se ve fragmentado.	Orden simbólico	Fase del espejo

Sintagma: Plano secuencia		
		
Tiempo: 15:59 – 17:23		
Descripción: Rutilio va a la peluquería donde trabaja Chava, platican sobre el amor y las mujeres mientras Chava le corta el pelo, todo pasa sin cortes de cámara.		
Interpretación: Rutilio se muestra como un hombre maduro que quiere nuevas “emociones”, está cansado de aparentar su sexualidad y quiere ser feliz, su plática tiene la finalidad de motivar a Chava.		
Imaginario	Orden simbólico: Rutilio le dice a Chava como debe tratar a las mujeres, interiorizando sus estructuras sociales (familiares) sobre que los hombres deben seguir ciertas conductas para que las mujeres los traten “bien”.	Fase del espejo

Sintagma: Plano secuencia		
		
Tiempo: 19:57 – 21:38		
Descripción: Rutilio espera a que Jimmy salga de su trabajo, para que parezca que se lo encontró por casualidad, todo ocurre en una sola toma.		
Interpretación: Rutilio conoce a Jimmy y se ve interesado en conocerlo más. Jimmy, por su parte, se muestra resistente en esta escena.		
Imaginario: Rutilio construye su yo a partir de una imagen externa, quiere sentirse joven de nuevo y le pide a Jimmy que no le diga “señor”, mostrando la identidad construida por el mismo.	Orden Simbólico	Fase del espejo

Sintagma: Plano secuencia		
		
Tiempo: 28:31 – 29:17		
Descripción: Rutilio golpea a su esposa porque se entera de que ella ha estado divulgando su relación con Jimmy.		
Interpretación: En esta escena todo ocurre en un plano secuencia, la cámara permanece inmóvil, los movimientos ocurren dentro del plano. Rutilio golpea a su esposa, el motivo es el cuestionamiento por su relación con otro hombre, se muestra como un “macho” que somete a su esposa, acto seguido toma refresco directamente de la botella.		
Imaginario	Orden simbólico: Rutilio golpea a su esposa por lo que ella le ha contado a sus amigos sobre su relación con Jimmy, su estructura familiar basada en los elementos simbólicos (machismo) le indican que si ella tiene un “mal” comportamiento, él tiene que aplicar su fuerza contra ella por ser un ser “inferior”.	Fase del espejo

Sintagma: Escena



Tiempo: 10:11 – 12:57

Descripción: Eusebia le prepara una cena con motivo del aniversario de bodas a su esposo Rutilio.

Interpretación: Rutilio se muestra hostil con su esposa, ella por su parte es cariñosa aunque él no le responda del mismo modo.

Imaginario	<p>Orden Simbólico: Rutilio construye la imagen del esposo que “debe ser” a partir de las reglas establecidas por las estructuras sociales en las que se desenvuelve (familia).</p>	Fase del espejo
------------	--	-----------------

Sintagma: Escena



Tiempo: 12:58 – 14:59

Descripción: Después de su cena de aniversario, van a la cama juntos, Eusebia le insinúa sus ganas de tener relaciones sexuales y él accede.

Interpretación: En esta escena Eusebia se muestra cariñosa ante su marido, mientras que él le corresponde más por compromiso que por gusto.

Imaginario	<p>Orden simbólico: Rutilio cumple sus “obligaciones” de marido y satisface a su esposa, construyendo su manera de comportamiento a partir de leyes establecidas por la sociedad.</p>	Fase del espejo
------------	--	-----------------

Sintagma: Escena



Tiempo: 17:52 – 19:13

Descripción: Rutilio mira un chico en el aparador de una tienda, entra a comprar calzoncillos y calcetines.

Interpretación: En ésta escena Rutilio se muestra interesado en un hombre más joven que él, la cámara ayuda a explicar este interés con los acercamientos que hace en Jimmy.

Imaginario	<p>Orden simbólico: Rutilio construye su sexualidad a partir de sus relaciones personales con los demás, en este caso con su nueva relación con Jimmy.</p>	Fase del espejo
------------	---	-----------------

9.2.5 Concentrado general del recorrido generativo de la significación

El callejón de los milagros	
Sintaxis discursiva	<p>Actoralización: Rutilio</p> <p>Espacialización: Interior, exterior; urbano.</p> <p>Temporalización: Presente.</p>
Semántica discursiva	<p>Tematización: la relación del homosexual con el hombre. Hombre – Hombre.</p> <p>Figurativización: Homosexual – Hombre.</p>
Verosimilitud	<p>Verdad: Ser hombre es parecer homosexual.</p> <p>Mentira: Parecer homosexual es no ser hombre.</p> <p>Falsedad: No ser hombre es parecer homosexual.</p> <p>Secreto: Ser hombre no implica no parecer homosexual.</p> <div style="text-align: center;"> <p>VERDAD</p> <p>S Ser → Parecer M</p> <p>E ↑ ↓ E</p> <p>C N</p> <p>R T</p> <p>E I</p> <p>T No ← No ser R</p> <p>O parecer A</p> <p>FALSEDAD</p> </div>
Nivel actancial	<p>Sujeto: Rutilio</p> <p>Objeto: Demostrar su sexualidad</p> <p>Ayudante: Jimmy</p> <p>Oponente: Su familia/Sociedad</p> <p>Destinador: Rutilio</p> <p>Destinatario: Su familia/ Sociedad</p>

9.2.6 Cuadro general de interpretación

CUADRO DE INTERPRETACIÓN

PSICOANÁLISIS DEL FILM: IMAGINARIO, ORDEN SIMBÓLICO, FASE DEL ESPEJO

El callejón de los milagros (1995)

En esta película se encuentran presente numéricamente más las escenas y los planos secuencia. Las categorías que aquí se utilizan para el análisis cruzado serán el orden simbólico y el imaginario.

Para comenzar, el personaje en el que basa el análisis de estas categorías es Rutilio, ya que la película está dividida en tres historias y sólo la primera de ellas reúne las características de este tema de investigación.

La película comienza con la historia de Rutilio, un hombre de aproximadamente cincuenta años que está casado y es dueño de un bar. Su orden simbólico se ve reflejado en su casa, es constante en su matrimonio, aunque algunas ocasiones le parece una obligación, es un padre duro con su hijo, ya que se refiere a él con la palabra “puto” (palabras de censura que nos hablan de un lenguaje y un orden simbólico), y donde también disfraza su homosexualidad de machismo.

La historia de la vida de Rutilio transcurre en la Ciudad de México en la década de los noventa, un lugar urbano, y por ende con lugares públicos y más visibles. El mayor deseo del protagonista, de esta primera historia, es que la gente que lo rodea entienda que él quiere vivir su sexualidad, dicho en palabras de Rutilio “probar cosas nuevas” sin sentir la aplicación de las “leyes” sociales de la época en contra de él.

Los planos autónomos y las escenas de larga duración sugieren un énfasis en el tiempo y los pocos cortes de cámara, los cuales establecen escenas que describen el lugar y las acciones desde el punto de vista del espectador.

El ambiente (por lo general con poca luz) que existe en las escenas de la casa de Rutilio, sugieren un ambiente melancólico y pesimista por la oscuridad que ahí se hace notar con la poca iluminación. Este ambiente se hace más expresivo al no haber cortes de cámara tan frecuentes.

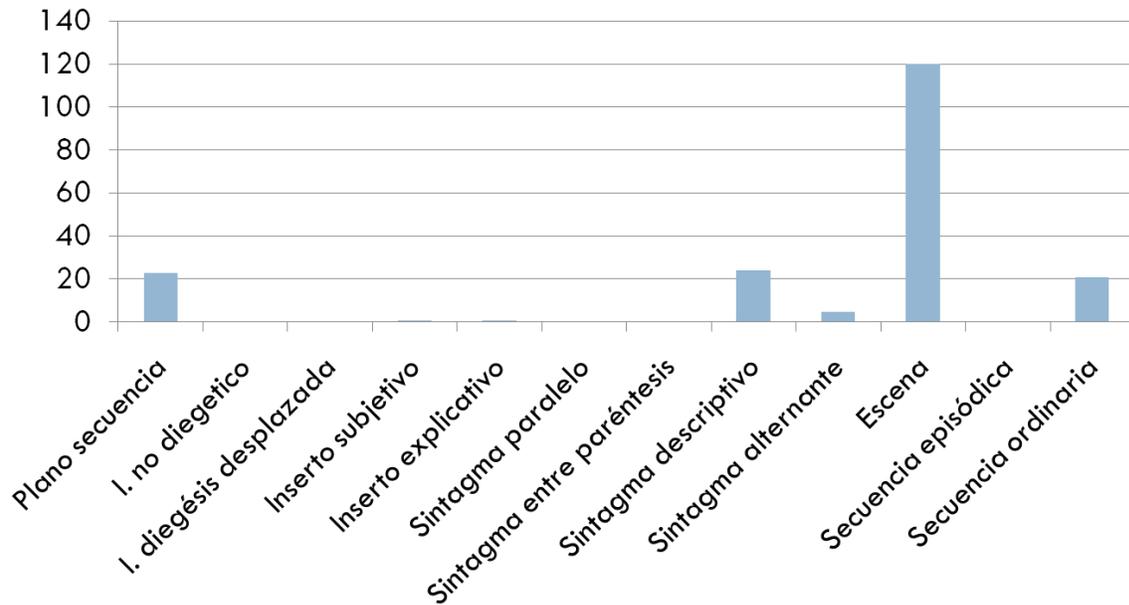
9.3 La otra familia

9.3.1 Sinopsis

Dos hombres, Jean Paul y Chema, forman una pareja estable que decide hacerse cargo de Hendrix, un niño de siete años cuya madre, Nina, es adicta al crack y se encuentra en proceso de recuperación. Mientras Hendrix se adapta a una vida nueva, Nina logra escapar del centro de rehabilitación y va en busca de su hijo con la ayuda de su amante, Patrick, quien en realidad quiere dar a Hendrix en adopción. La cinta aborda las nuevas estructuras familiares que se gestan en el mundo actual.

9.3.2 Análisis sintagmático de Metz

1. Plano secuencia: 23
 - Inserto no diegético: 0
 - Inserto de diégesis desplazada: 0
 - Inserto subjetivo: 1
 - Inserto explicativo: 1
2. Sintagma paralelo: 0
3. Sintagma entre paréntesis: 0
4. Sintagma descriptivo: 24
5. Sintagma alternante: 5
6. Escena: 120
7. Secuencia episódica: 0
8. Secuencia ordinaria: 21



Gráfica sintagmas 3. En esta gráfica se encuentra presente con mayor número de apariciones la escena, entendida como la continuidad espacio-temporal tomada sin defectos o rupturas que nos muestra la historia. La intencionalidad de los planos secuencia en los espacios urbanos con una mayor descripción, ayudándose del sintagma descriptivo, dado la espacialidad y la temporalidad donde transcurre la historia, urbano y años 2000, respectivamente, representando un énfasis en el trato del tema de la homosexualidad en la actualidad.

9.3.3 Recorrido generativo de la significación

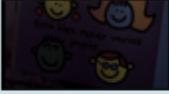
La otra familia

Sintagma (Escena temática)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
   	Actoralización: Chema Espacialización: Privada Temporalización: Presente	Tematización: Charla del primer día de escuela de Hendrix Figurativización: Metáfora de la comida "A él no gusta el hígado, pero a mi sí"	 <p>Verdad: Ser hombre (Chema) es parecer diferente</p> <p>Mentira: Parecer diferente es o ser hombre</p> <p>Falsedad: No ser hombre es no parecer diferente</p> <p>Secreto: Ser hombre no implica no parecer diferente</p>	Sujeto: Chema Objeto: Que acepten sus preferencias sexuales (diferencias) Ayudante: Explicarle a Hendrix (metáfora de la comida) Oponente: La sociedad Destinador: Chema Destinatario: Hendrix

Sintagma (Plano secuencia)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
  	Actoralización: Chema Espacialización: Privada Temporalización: Presente	Tematización: Hendrix y su futuro Figurativización: Frase "Es niño, no es ET"	 <p>Verdad: Ser homosexual (Chema) es parecer amoroso</p> <p>Mentira: Parecer amoroso es no ser homosexual</p> <p>Falsedad: No ser homosexual es no parecer amoroso</p> <p>Secreto: Ser homosexual no implica no parecer amoroso.</p>	Sujeto: Chema Objeto: Seguir cuidando a Hendrix Ayudante: Hendrix Oponente: Jean Paul Destinador: Chema Destinatario: Hendrix

Sintagma (Plano secuencia)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actorización: Chema Espacialización: Privada Temporalización: Presente	Tematización: El futuro de Hendrix Figurativización: El cigarro que apaga Jean Paul	 <p>Verdad: Ser homosexual (Chema) es parecer protector Mentira: Parecer protector es no ser homosexual Falsedad: No ser homosexual es no parecer protector Secreto: Ser homosexual no implica no parecer protector.</p>	Sujeto: Chema Objeto: Que no se vaya Hendrix Ayudante: El cariño que le tiene Oponente: Jean Paul Destinador: Chema Destinatario: Jean Paul

Sintagma (Inserto explicativo)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actorización: Chema y Jean Paul Espacialización: Escuela (público) Temporalización: Presente	Tematización: La entrada de Hendrix a la escuela Figurativización: Frase "El niño solamente necesita convivir"	 <p>Verdad: Ser homosexual (Chema y Jean Paul) es parecer protector Mentira: Parecer protector es no ser homosexual Falsedad: No ser homosexual es no parecer protector Secreto: Ser homosexual no implica no parecer protector.</p>	Sujeto: Chema y Jean Paul Objeto: Insertar a Hendrix en la escuela Ayudante: Su dinero Oponente: La sociedad de padres de familia Destinador: Jean Paul y Chema Destinatario: La sociedad de padres de familia.

Sintagma (Escena)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
  	Actorización: Chema Espacialización: Familiar Temporalización: Presente	Tematización: El cuento de Hendrix Figurativización: El libro titulado "Está bien ser diferente"	 <p>Verdad: Ser homosexual (Chema) es parecer diferente Mentira: Parecer diferente es no ser homosexual Falsedad: No ser homosexual es no parecer diferente Secreto: Ser homosexual no implica no ser diferente.</p>	Sujeto: Chema Objeto: Tener una familia Ayudante: Hendrix Oponente: La sociedad Destinador: Chema Destinatario: Jean Paul

Sintagma (Escena)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
   	Actorización: Chema Espacialización: Familiar Temporalización: Presente	Tematización: Discusión por el niño Figurativización: La frase "El señorito está en sus días"	 <p>Verdad: Ser homosexual (Chema) es parecer enojado Mentira: Parecer enojado es no ser homosexual Falsedad: No ser homosexual es no parecer enojado Secreto: Ser homosexual no implica no parecer enojado.</p>	Sujeto: Chema Objeto: Que no se metan en su intimidad Ayudante: Doña Chuy Oponente: Hendrix Destinador: Chema Destinatario: Hendrix

Sintagma (Escena)	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva	Cuadro de verosimilitud	(Semántica fundamental) Actores
	Actoralización: Chema Espacialización: Escuela (público) Temporalización: Presente	Tematización: Llevar a su papá a la escuela Figurativización: El periódico mural del salón de clases	 <p>Verdad: Ser homosexual (Chema) es parecer seguro Mentira: Parecer seguro es no ser homosexual Falsedad: No ser homosexual es no parecer seguro Secreto: Ser homosexual no implica no parecer seguro.</p>	Sujeto: Chema Objeto: Que los compañeros de Hendrix comprendan la homosexualidad Ayudante: Su plática con los niños Oponente: El padre Tomás (religión) Destinador: Chema Destinatario: Los compañeros de Hendrix

9.3.4 Esquemas de interpretación de escenas

La otra Familia

Sintagma: Escena (Temática)		
		
Tiempo: 53:54 – 55:35		
Descripción: Mientras comen en la mesa Jean Paul y Chema hablan con Hendrix sobre su homosexualidad y que son una pareja feliz.		
Interpretación: En esta escena Chema defiende su postura ante la homosexualidad, utiliza la metáfora de la comida para contrastarlo con las relaciones de pareja: heterosexual y homosexual.		
Imaginario: Chema construye su Yo a través de su fantasía de ser aceptado por la sociedad, así mismo le inculca al Hendrix que debe aceptar las cosas que son diferentes y nuevas.	Orden Simbólico	Fase del espejo

Sintagma: Plano secuencia		
		
Tiempo: 38:23 – 40:34		
Descripción: Después de la salida de Hendrix, Jean Paul y Chema hablan sobre la situación del niño.		
Interpretación: Chema se muestra insistente en quedarse con Hendrix, Jean Paul le explica las razones por las cuales el niño no puede quedarse con ellos, haciendo énfasis en lo que puedan decir si deciden quedarse con el niño.		
Imaginario	Orden simbólico: Jean Paul le aclara a Chema que no pueden quedarse con el niño por las circunstancias que rodearían aquél suceso, la paternidad de un niño con base a las relaciones de pareja heterosexual (y no homosexual) como una ley social.	Fase del espejo

Sintagma: Plano secuencia		
		
Tiempo: 1:01:38 – 1: 03:21		
Descripción: Jean Paul le dice a Chema que ya no pueden tener a Hendrix a su cargo, ya que representaría muchos problemas.		
Interpretación: En esta escena encontramos un plano secuencia y un inserto explicativo al final de la discusión cuando apaga el cigarro, dando a entender que la situación que se vive en torno a quedarse con Hendrix no puede seguir, debe terminar.		
Imaginario	Orden simbólico: Su condición de pareja homosexual les impide tener la posibilidad de adoptar un niño, las estructuras sociales establecen la imagen de la familia con base a las relaciones de heterosexuales.	Fase del espejo

Sintagma: Inserto explicativo		
		
Tiempo: 45:49 – 48:23		
Descripción: Chema y Jean Paul están el colegio del padre Tomás, hablan sobre la posibilidad de aceptar en la escuela a Hendrix.		
Interpretación: Al inicio aparece una imagen religiosa, explicando el contexto de la charla. La discusión gira en torno a las “normas” que se deben seguir por el hecho de ser una escuela religiosa.		
Imaginario	Orden simbólico: El padre Tomás les explica lo difícil que sería que Hendrix entrara a un escuela religiosa al ser un niño que vive bajo los cuidados de una pareja homosexual. En el ámbito del espacio religioso, el tema de la homosexualidad está restringido.	Fase del espejo

Sintagma: Escena



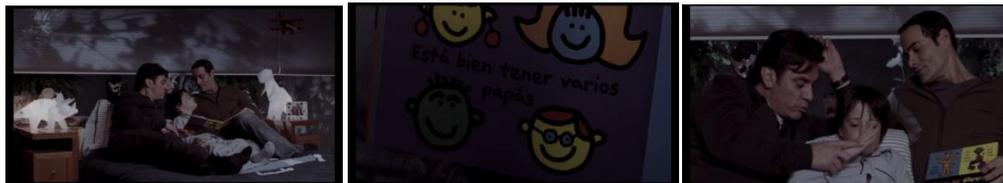
Tiempo: 18:41 – 19:57

Descripción: Después de un accidente con Hendrix, Chema lo regaña a la hora del desayuno, se encuentra molesto por lo sucedido.

Interpretación: Chema se muestra hostil ante la llegada del niño.

Imaginario	Orden Simbólico	<p>Fase del espejo: La imagen de Chema se ve fragmentada al presentarse frente a Hendrix, no reconoce su sexualidad plenamente frente al niño, mostrando una imagen que les es ajena y a la vez fuera de él mismo.</p>
------------	-----------------	---

Sintagma: Escena



Tiempo: 50:10 – 51:56

Descripción: Chema y Jean Paul leen un libro a Hendrix, aparece a cámara el libro, mientras Chema lo lee.

Interpretación: El libro aparece varias veces a cámara, mientras Chema le explica a través de las imágenes sus sentimientos en cuanto a la adopción y en cuanto a una nueva forma de concebir a la familia.

<p>Imaginario: Chema se reconoce como alguien que acepta su sexualidad, del mismo modo quiere hacerle ver a Hendrix que debe aceptar las diferencias entre las personas, construyendo así su Yo a partir de las imágenes externas que le dan identidad a su sexualidad.</p>	Orden Simbólico	Fase del espejo
--	-----------------	-----------------

Sintagma: Escena



Tiempo: 1:05:01 – 1:07:27

Descripción: Chema está en el salón de clases de Hendrix, lo invitaron con el motivo de que les explique a los compañeros de Hendrix a qué se dedica, él lo explica y un niño cuestiona su sexualidad.

Interpretación: Chema se muestra seguro de lo que les cuenta a los niños. Los niños al no estar conscientes de lo que los padres dicen sobre Hendrix, que si el niño tiene dos padres y éstos son homosexuales, cuestionan a Chema. Chema es interrumpido por el padre Tomás para que no hable sobre la homosexualidad.

Imaginario	<p>Orden simbólico: El padre Tomás interrumpe la plática que Chema tiene con los niños para que éstos no escuchen temas sobre homosexualidad, tema que no puede ser abordado por la religión.</p>	Fase del espejo
------------	--	-----------------

9.3.5 Concentrado general del recorrido generativo de la significación

La otra familia	
Sintaxis discursiva	<p>Actoralización: Jean Paul y Chema</p> <p>Espacialización: Interior; urbano.</p> <p>Temporalización: Presente.</p>
Semántica discursiva	<p>Tematización: la relación del homosexual con el hombre. Hombre – Hombre.</p> <p>Figurativización: Homosexual – Hombre.</p>
Verosimilitud	<p>Verdad: Ser hombre es parecer diferente.</p> <p>Mentira: Parecer diferente es no ser hombre.</p> <p>Falsedad: No ser hombre es parecer diferente.</p> <p>Secreto: Ser hombre no implica no parecer diferente.</p> <div style="text-align: right; margin-top: 10px;"> </div>
Nivel actancial	<p>Sujeto: Jean Paul y Chema.</p> <p>Objeto: Tener una familia.</p> <p>Ayudante: Hendrix.</p> <p>Oponente: La sociedad (orden simbólico).</p> <p>Destinador: Jean Paul y Chema.</p> <p>Destinatario: Lo sociedad.</p>

9.3.6 Cuadro general de interpretación

CUADRO DE INTERPRETACIÓN
<p>PSICOANÁLISIS DEL FILM: IMAGINARIO, ORDEN SIMBÓLICO, FASE DEL ESPEJO</p>
<p><i>La otra familia (2011)</i></p> <p>En esta película se encuentra una mayor cantidad de escenas, sintagmas descriptivos y planos secuencias. La historia, por su duración, narra varias historias paralelamente, pero hace énfasis en la vida de Chema y Jean Paul.</p> <p>Aquí se toma como categoría de análisis el orden simbólico, el deseo y el imaginario. El orden simbólico se ve reflejado en las escenas fuera de la casa de Chema, por lo general planos secuencias, lo que sugiere que hay un énfasis en lo que pasa en ese lapso de la historia.</p> <p>Los sintagmas descriptivos llevan a inferir la constante apreciación de lugares, así también aumenta la descripción de la ternura que causa un niño, Hendrix, quien es un niño pequeño y carismático que desea estar con Chema y Jean Paul.</p> <p>Se hace énfasis en la descripción de los lugares oscuros y poco confiables para Hendrix, como lo son su casa o la casa de los padres que quieren quedárselo. Esta última se muestra en tonalidades con luz grisácea. Este matrimonio también impone su orden simbólico para la pareja homosexual, tratándolos de enfermos y poco confiables para educar y criar un niño.</p>

El deseo se ve reflejado en las escenas descriptivas que ahondan en lo que la pareja homosexual quiere para el pequeño, enseñándole que debe ser diferente y no debe dejarse llevar por lo que los demás dicen sobre ellos (orden simbólico).

10. CONCLUSIONES

Los estudios semióticos narrativos fílmicos se han centrado en observar cómo se crea un sentido (verosímil) en las películas y en su historia misma. Así, en el mundo visual, el sujeto representado va en un ir y venir entre su ser referencial y su estar referido.

El ser de los sujetos y los objetos están ahí, figurativa, plástica y poéticamente en la fotografía, o en la “otredad” de un film. En la imagen, sin ser yo mismo, sé que ahí estoy. La “ilusión de realidad”, la iconicidad, se define por el estar a partir de lo que soy; mientras que el mundo natural al cual pertenezco, se define por el ser a partir del estar ahí (Reséndiz, 1994).

En las películas analizadas, la imagen del homosexual a partir de la veridicción del discurso enfrenta la oposición de un orden simbólico construido a partir de las representaciones visuales que definen un sentido, una dirección.

Las películas mexicanas que tomaron el tema de la homosexualidad siempre crearon clichés o estereotipos de esa condición sexual en los personajes abordados. En la década de los años setentas y ochentas se reforzó ese estereotipo discriminatorio a través del cine de “ficheras”. A pesar de que en esa época surge un cine con un contenido más crítico, no por esa causa se dejó de representar rasgos discriminatorios en las mismas. Así lo vemos revelado a partir del análisis.

La actorialización, espacialización y temporalización identificaban el tema en el nivel de las estructuras discursivas. Así la ubicación espacio-temporal situaban al “actor-personaje” en un contexto semi-urbano y otro totalmente urbano, y aún más específicamente en lugares “cerrados”. La imposición de un orden simbólico se hace presente en las personas, los lugares y en el tiempo. El discurso lingüístico enfatiza el lugar donde el personaje homosexual debe “estar”. El sentido así se tensiona entre el ser y estar.

En la película *El lugar sin límites*, específicamente en la escena temática, Pancho muestra su sexualidad, pero al ser cuestionado por ello, ve una imagen fragmentada de sí mismo, no se reconoce frente al “espejo”.

En el *Callejón de los milagros*, Rutilio se muestra como un macho que somete a su mujer, pero a la vez se muestra tranquilo y halagador en su relación con otro hombre, completando así su fase del espejo sobre su fragmentación.

En la filme de *La otra familia*, el padre Tomás, quién siempre está reiterándoles lo difícil que sería que un niño entrará a un escuela religiosa, les explica a Chema y Jean Paul las condiciones que los limitan a comportarse de manera “natural” ante los niños en la escuela. Chema se reconoce como alguien que acepta su sexualidad, del mismo modo quiere hacerle ver a Hendrix que debe aceptar las diferencias entre las personas, recomponiendo así su fase del espejo frente al niño.

Esta transición no está exenta de contradicciones. Los personajes se insertan en una constante fragmentación. El imaginario se instala ahí, ya sea en el homosexual o de los que están a su alrededor. La recomposición es una constante tensión entre el sentido o el sin sentido. El espejo o identificación con el “otro” da la oportunidad de esta reconfiguración. Sin embargo, no se logra, hay irrupción.

El sentido designa, entonces, un efecto de dirección y de tensión, más o menos cognoscible, producido por un objeto, una práctica o una situación cualquiera. El sentido es, finalmente, la materia informe de la que se ocupa la semiótica, la materia que se esfuerza por organizar y por hacer inteligible.

Por otro lado, el análisis sintagmático segmenta el sentido en el sintagma de la escena, del descriptivo, del plano secuencia y de la secuencia ordinaria. Así la escena configura las relaciones y conflictos a que se enfrentan los actantes a partir de su objeto de deseo, es decir alcanzarlo o no.

En relación al sintagma descriptivo los lugares espacializados nos ubican dónde es permitido o no el ejercicio de la actividad del homosexual: La calle, la casa y la escuela son la praxis que determina el lugar desde donde se puede enunciar el discurso verosímil del personaje homosexual.

Respecto a la secuencia ordinaria, ésta fija la temporalidad y los detalles que deben ser omitidos en la narración cinematográfica. Establecer coherencia narrativa sintetizando espacios temporales nulos conlleva a la búsqueda de sentido del tránsito por el cual el personaje es construido a partir de su espacialización y temporalización. El tiempo determina la condición del ser homosexual. Un antes y un después es el resultado de aceptación o el rechazo en ese espacio social.

Así, en las tres películas se identificó la construcción de sentido del orden simbólico en los personajes de cada una de las películas, a través de la identificación de las categorías de actorización (la construcción de personajes), temporalización (o la organización del tiempo, así como la puesta en escena de una “época” determinada), y espacialización (o la selección de determinado lugar en el mundo o universo).

En las tres películas, se encontró la construcción del orden simbólico en los personajes, a través del recorrido generativo, es decir, de producción de sentido, a través de distintas instancias, cada una más concreta que la anterior. El nivel de análisis discursivo de los personajes que se convierten en actores, los cuales se ubicaron en un tiempo y un espacio determinado (temporalización y espacialización, respectivamente).

Otro punto importante en cuanto al orden simbólico gira en torno a la religión y la sociedad, aunque de diferente manera en cada filme. Si bien las instituciones han cambiado su forma de imponer el orden simbólico, a pesar de las épocas en las que están realizadas las películas, se puede apreciar esta imposición de manera clara; la familia en *El lugar sin límites* y *El callejón de los milagros*, y la religión en *La otra familia*.

De igual manera, se identificaron las apropiaciones del orden simbólico a partir de las representaciones de los homosexuales en el cine mexicano, en especial en las actoralizaciones principales de cada película (Pancho y la Manuela en *El lugar sin límites*, Rutilio en *El callejón de los milagros* y Jean Paul y Chema en *La otra familia*) basadas en un contexto social mediante una selección de películas que narran una ficcionalización (imaginario) de los homosexuales.

Lo imaginario remite a lo simbólico, en las películas se ve reflejado en los personajes: La Manuela, Rutilio y Jean Paul y Chema tienen determinada la imagen de su espejo primordial (niñez), pero al sentir la imposición del orden simbólico aparece este conflicto con su imaginario.

En los tres largometrajes los sintagmas más predominantes son la escena, ya que es la continuidad espacio-temporal sin defectos o rupturas que nos muestra la historia; el siguiente es el sintagma descriptivo que tiene como intencionalidad el sentido en que los personajes se desarrollan en diferentes espacios: rurales, urbanos; públicos, privados. Por lo tanto las descripciones hacen énfasis en el orden simbólico de la época y del lugar de cada filme.

Tomando en cuenta lo anterior, puede afirmarse que el objetivo general de la investigación fue alcanzado, pues se comprendió la forma de construcción de un orden simbólico a través del análisis sintagmático y la teoría de psicoanálisis del film de Christian Metz de las películas mexicanas sobre homosexualidad.

De este modo, junto al análisis e interpretación de las tres películas mexicanas desde la perspectiva homosexual, el principal aporte de este trabajo es el desarrollo y la metodología que permite alcanzar el vínculo entre cine y psicoanálisis.

11. GLOSARIO

Feminidad: La feminidad es un lenguaje figurado narrativo que hace los sujetos sexuados femeninos, mujeres y no hombres, en función de propiedades o atributos (un cuerpo femeninamente sexuado, la experiencia de vivir en el mundo como mujer). El principal eje de la feminidad y la identidad femenina, es la sexualidad para otros, escindida en sexualidad procreadora y sexualidad erótica.¹

Homosexual: La naturaleza misma de la formación de la teoría homosexual frente al cine, pone de manifiesto la presencia de una minoría homosexual. Esta minoría se presenta con tendencias psicópatas o con una muestra de una feminidad excesiva, así como una estigmatización de ésta minoría.

Machismo: Ideal masculino que enfatiza el dominio sobre las mujeres, la competencia entre hombres, el despliegue de agresividad, sexualidad rapaz, uso sexista de lenguaje y doble moral. El concepto de machismo fue establecido a mediados del siglo XX, aludiendo principalmente a hombres de clase obrera y de las capas pobres de los barrios populares urbanos, sobre todo en México y en América central.²

Sexualidad: Es el conjunto de las condiciones anatómicas, fisiológicas y psicológicas que caracterizan a cada sexo. El término también hace referencia al apetito sexual (como una propensión al placer carnal) y al conjunto de los fenómenos emocionales y conductuales vinculados al sexo.³

¹ Calderón Sandoval, Orianna Aketzalli. (2010). “*Feminidad y masculinidad en el cine de Carlos Reygadas. Las implicaciones de las estrategias formales del lenguaje cinematográfico en la construcción de la subjetividad de género*”. (Tesis de maestría) Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F.

² *Ibídem.*

³ <http://definicion.de/sexualidad/>

12. REFERENCIAS

- Calderón Sandoval, Orianna Aketzalli. (2010). “*Feminidad y masculinidad en el cine de Carlos Reygadas. Las implicaciones de las estrategias formales del lenguaje cinematográfico en la construcción de la subjetividad de género*”. (Tesis de maestría) Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F.
- Deleuze, Gilles. (1983) *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Domínguez Acosta, Juana María. “*Entre la solidaridad y el rechazo, los personajes femeninos y homosexuales en el cine de Jaime Humberto Hermosillo, un análisis de la película Doña Herlinda y su hijo*”. (Tesis de licenciatura) Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F.
- Fiennes, S. (2006). *The pervert’s guide to cinema*. [dvd] London: P Guide LTD.
- García Contto, José David. (2011). *Manual de semiótica. Semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones*. Lima: Universidad de Lima.
- Hernández Sampieri Roberto, et.al, F. C. (2006). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw- Hill.
- Leader, Darían. Groves, Judy. (2008). *Lacan para principiantes*. Buenos Aires/Argentina: Era naciente SRL.
- Martínez López, J. S. & Larrauri Olguín, G. (2010) *Entre cine y psicoanálisis: un ensayo sobre sus desencuentros y afinidades*. *Revista Digital Razón y Palabra*, (71). Páginas 1 a 24. Recuperado de: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/MARTINEZ-REVISADO.pdf>

Mercader Martínez, Yolanda. (2006). La construcción de la identidad homosexual masculina en el cine mexicano. Anuario de investigación 2005. UAM-X México, D.F.: UAM. Páginas 249 a 269.

http://148.206.107.15/biblioteca_digital/full_text_view.php?tipo=CAPITULO&id=1355&titulo=La%20construcci%C3%B3n%20de%20la%20identidad%20homosexual%20masculina%20en%20el%20cine%20mexicano

Metz, Christian. (2001). El significante imaginario. Barcelona/Buenos Aires/ México: Paidós.

Moreno Esparza, Hortensia. (2010). La construcción cultural de la homosexualidad. Revista Digital Universitaria, 11 (8). s/p. Recuperado de: <http://www.revista.unam.mx/vol.11/num8/art79/index.html>

Obscura Gutiérrez, Siboney. (2011). La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano. Revista Cultura y representaciones sociales, 6 (11). México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México Páginas 159 a 184. <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>

Orozco Gómez, Guillermo. (1996). La Investigación en Comunicación desde la perspectiva Cualitativa: Capítulo IV, La Perspectiva Cualitativa .pp.67 – 93. México, D. F., Ediciones de Periodismo y Comunicación Social.

Quezada, Óscar. (1991). Semiótica Generativa. Lima: Universidad de Lima.

Reséndiz Rodríguez, Rafael. (1993) Semiótica, comunicación y cultura. México, D.F.: Colección Ciencias Sociales.

Sangro Colón, Pedro. (2007). “El cine en el diván, terapia filmica y psicoanálisis”. Universidad Pontificia de Salamanca (España).

Schulz-Cruz, Bernard. (2013). La otra familia de Gustavo Loza: imágenes gay, de la periferia a la normalización. Revista Digital Razón y palabra, (81). s/p.
http://www.razonypalabra.org.mx/N/N85/M85/05_Schulz_M85.pdf

Stam, Robert. (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.

Stam, Robert. (2001). Teorías del cine, una introducción. Barcelona/México: Paidós.

Vilches, Lorenzo. (1997). La lectura de la imagen. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.

Zizek, Slavoj. (2013). Como leer a Lacan. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.

13. FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS

El lugar sin límites

Título: El lugar sin límites

Dirección: Arturo Ripstein

País: México

Año: 1977

Duración: 110 minutos

Género:

Productora: Conacite Dos

Guion: Arturo Ripstein, José Emilio Pacheco, José Donoso (autor de la novela original) y Manuel Puig (su nombre no aparece en los rótulos)

Reparto: Roberto Cobo, Gonzalo Vega, Lucha Villa, Ana Martín

Premios: Premio Ariel a la Mejor Película (1978), Premio Ariel al Mejor Actor (1978) a Roberto Cobo, Premio Ariel a la Mejor Coactuación Masculina (1978) a Gonzalo Vega, Premio Ariel a la Mejor Coactuación Femenina (1978) a Lucha Villa.

El callejón de los milagros

Título: El callejón de los milagros

Dirección: Jorge Fons

País: México

Año: 1995

Duración: 140 min

Género: Drama

Productora: Alameda Films, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)

Guion: Vicente Leñero

Distribuidora: Alta Films

Reperto: Ernesto Gómez Cruz, María Rojo, Salma Hayek, Bruno Bichir, Delia Casanova, Margarita Sanz, Claudio Obregón, Juan Manuel Bernal, Abel Woolrich, Luis Felipe Tovar.

Premios: Premio Ariel a la Mejor Película (1995), Premio Ariel a la Mejor Actriz (1995) a Margarita Sanz, Premio Ariel al Mejor Tema Musical (1995) a Lucía Álvarez, Premio Ariel al Mejor Maquillaje (1995) a Elvia Romero, Premio Goya a la Mejor Película Iberoamericana (1996) a Jorge Fons, Premio Ariel a la Mejor Dirección (1995) a Jorge Fons, Premio Ariel al Mejor Actor de Cuadro (1995) a Luis Felipe Tovar, Premio Ariel al Mejor Guión Original (1995) a Vicente Leñero, Premio Ariel a la Mejor Edición (1995) a Carlos Savage, Premio Ariel al Mejor Vestuario (1995) a Jaime Ortiz, Premio Ariel a la Mejor Música Original (1995) a Lucía Álvarez y Premio Ariel a la Mejor Escenografía (1995) a Carlos Gutiérrez.

La otra familia

Título: La otra familia

Dirección: Gustavo Loza

País: México

Año: 2011

Duración: 130 minutos

Género: Drama

Productora: Río Negro Producciones y Barracuda Films

Guion: Gustavo Loza

Distribuidora: 20th Century Fox

Reperto: Jorge Salinas, Luis Roberto Guzmán, Ana Serradilla, Bruno Loza, Carmen Salinas, Ana Soler, Nailea Norvind.

Premios: Premio Canacine (Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma) a la mejor Promesa Masculina (2012), Premio Canacine a Mejor Canción de Película Mexicana (2012) a Benny Ibarra, y Premio Canacine a Mejor Actriz (2012) a Ana Serradilla.

