

For Professor Rosales: thank you for your patience, your wisdom and your confidence in me.

Acknowledgements

This thesis would not have been possible without the help of many people, all of whom have been integral to this process.

First, I want to thank Professor Rosales. Thank you for all of your help, not only with this thesis but also for encouraging my love of Spanish and for helping me to maintain my sanity as my academic advisor (most of the time, at least). Since my first semester at Drew, when I was a student in your intermediate Spanish class, to our trip to Barcelona with the group from Drew last summer, to this thesis: I have enjoyed all of these experiences and the opportunity to be your student and advisee. It is significant that I am a little sad that this process has ended, which is a tribute to you because you have made this process as painless and as fluid as possible for me. I will miss our meetings, when I would worry about everything and you would assure me that it would all be fine. You were right Professor, as always.

Thank you to Professor DuBord for all of your help, especially in regard to reading and revising my various drafts, answering all of my questions related to the editing process and for lending me several invaluable sources to use in my research. I am especially thankful for your help with crafting my paragraph which clarifies the terms I use in my thesis.

Thank you to Professor Pieretti as well. I so appreciated your useful suggestions to improve my thesis. J'apprécie toujours votre aide, avec mes projets espagnols ainsi que mes projets français!

Thank you to Professor Levi for your suggestions during the process of editing and revising my drafts, especially regarding your patience and willingness to help me using only my English summaries.

Thank you to my family for always supporting me, especially my parents for always giving the opportunity to have an education and always allowing me to study the subjects that interest me. Your unwavering confidence in and support of me in all aspects of my life are more important to me than I can adequately say. Thank you to my sister, Erin, for speaking in Spanish with me whenever I want to practice, and to my brother Tyler for letting me practice my French with him. Thank you to my whole family for feigning interest in my unending explanations of my thesis, for tolerating my periodic panic attacks about writing the thesis and my proclivity for yelling, “Down with the patriarchy!” at family meals during this long process.

Thank you to Jody Caldwell for your help with the research process and for always asking me how the writing process was going.

Thank you to my friends, with a special thanks to a few. To Dana and Caroline, there is no one else I would have rather suffered through the process with than you two. Thank you for the laughs, the constant support and the opportunity to vent our frustrations together. Thank you to Dana and my friend Theodoros for your help with brainstorming the subtitles in this thesis.

Drew University College of Liberal Arts

Género, sexualidad y la renegociación de la masculinidad latina en los Estados Unidos:
cuatro ejemplos fílmicos (2002-2012)

A Thesis in Spanish

by

Corinne Schoch

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Bachelor in Arts

With Specialized Honors in Spanish

May 2014

Abstract

U.S.-Latino films of the first decade of the 21st century have challenged the rigid parameters of masculinity for Latino males by portraying more diverse, fluid possibilities of gender expression. Male Latino characters living in U.S. urban spaces are positioned at tense intersections between the more traditional Latin American standards of masculinity and the cultural, social, and political realities of evolving U.S.-Latino contexts. Through bicultural frameworks, the four films analyzed in this thesis renegotiate Latino male identity to be understood as multifaceted and complex rather than as fixed and restricted to absolutist notions of gender. These movies highlight changing attitudes towards issues of gender identity, sexuality and gender expression, and directly challenge stereotypes about Latino masculinity.

In *Raising Victor Vargas* (2002), teenager Victor performs his masculinity based on his perception of his absent Dominican father's *machismo*. His hypermasculine performance fails to impress Victor's crush, Judy, and also causes friction between Victor and his "traditional" grandmother, who is raising him. Victor must thus reconsider the viability and liability of his gender performance, which the film underscores to counter dominant, often stereotypical conceptions of Latin American masculinity and representations of urban Latino males.

In *Quinceañera* (2006), Carlos is portrayed as a tough, stereotypical Latino "cholo." However, this stereotype is challenged when it is revealed that Carlos is gay. Estranged from his conservative family, but also objectified by two upper white class men with whom he becomes romantically involved, Carlos explores the tensions and

freedoms granted by biculturalism. Highlighting Carlos's sexual awakening and his ethnic identity, the film stresses that masculinity and homosexuality are not incompatible but rather that the two can coexist without compromising Carlos's authenticity. In doing so, the film dismantles the caricature of the Latino urban thug while also challenging the stereotype of the effeminate gay.

In *La Mission* (2009), ex-con Che's *machista* attitude, culturally ingrained in his personal understanding of masculinity, prevents him from accepting that his son Jesse is gay. No longer able to view his son as an extension of himself, Che views Jesse as less masculine and, in fact, as feminine. Che violently kicks Jesse out of his house, but is ironically one of only a few people who cannot accept Jesse's sexual orientation. With Che as the exception, it is only when he realizes that he embodies the same rejection and violence that ultimately become a threat to Jesse's life that Che reconsiders his rigid ideas about gender and sexuality in light of his fatherhood.

In *Gun Hill Road* (2011), another ex-con and father, Enrique, returns home to discover that his son Michael is transgender and has a new identity as Vanesa. Unable to look past the fact that Vanesa was born male, Enrique tries to force her to "be a man" based on his rigid personal understanding of what constitutes "masculine" expression, and ultimately ends up deeply damaging the person he loves most. Enrique's understanding of masculinity is not only absolutist but also completely incompatible with the realities of his "female" child. Enrique must ultimately undergo his own self-transformation, reconciling his past understandings with his present circumstances if he wishes to have any real chance at a relationship with Vanesa.

All four films explore the socially-constructed gender roles assigned to males, and reevaluate them in order to create a greater understanding of the complexities of gender expressions (and identities) for young urban Latino men in the 21st century, regardless of sexual orientation. The films appropriate stereotypes and dismantle them, drawing attention to the complexity and diversity of Latino masculinity. By doing this, recent Latino films seem to be challenging viewers to reconsider traditional notions of gender, asking them to consider what exactly is meant by the term “masculine” and what markers or traits identify someone as “being masculine”.

Índice

- I. Capítulo 1: La introducción...1
 - A. El género y la representación fílmica...3
 - B. El género y la sexualidad: Expresión, identidad y orientación sexual...16
 - C. El género y la dinámica familiar...23
- II. Capítulo 2: *Raising Victor Vargas*...28
 - A. Ante el paradigma tradicional: Machismo, masculinidad y los performances de Victor...32
 - B. La transformación de Victor: Etnicidad, familia y relaciones análogas...38
- III. Capítulo 3: *Quinceañera*...50
 - A. El “queer macho” y la destrucción de estereotipos...52
 - B. El ambiente bicultural de Echo Park: Espacio, identidad y tensión generacional...57
 - C. El “queer macho”: Entre la libertad y la otredad...61
- IV. Capítulo 4: *La Mission*...67
 - A. Retos al paradigma machista chicano...69
 - B. Culturas en conflicto: Sexualidad, género y el espacio bicultural...72
 - C. Violencia paralela: Che y los reflejos del machismo...77
- V. Capítulo 5: *Gun Hill Road*...86
 - A. El macho latino ante la identidad transgénero...87
 - B. El personaje transgénero ante los paradigmas normativos...93
 - C. Masculinidad, paternidad y el cuerpo transgénero...96

- D. Héctor v. Enrique: ¿Qué constituye un padre “real”?...102
- VI. Capítulo 6: Conclusión: La representación de género y la masculinidad en el futuro...105

I. Introducción

Notas

Uso los términos “latino/a” e “hispano/a” como sinónimos para referirme a las personas de herencia latina que viven en los Estados Unidos sin especificar el país de origen. También empleo la palabra “latina” para describir la cultura de latinos/hispanos en los Estados Unidos. Más específicamente, hago referencia a los países de origen de las familias de los personajes de cada película. Por ejemplo, en *Raising Victor Vargas*, uso el término “dominicano –americano” para hablar de los personajes, lo cual denota que son estadounidenses pero al mismo tiempo reconoce su herencia dominicana. Dentro de este marco, todos son estadounidenses, sean o no ciudadanos del país, ya que ellos constituyen una parte de la población y, así, parte de la cultura. Me refiero a los personajes en *Quinceañera* como “mexicano-americanos”; los personajes en *La Mission* son mexicano-americanos también, pero a veces uso la palabra “chicano” para referirme a Che, quien se identifica con este término. Empleo la palabra “latinoamericano/a” para hablar de las personas, culturas y tradiciones de América Latina sin conexiones explícitas al contexto estadounidense. Cuando me refiero a la cultura “estadounidense”, entiéndase ésta como la cultura dominante del país. La cultura latina es, sin duda, una gran parte de la cultura estadounidense pero para los propósitos de esta tesis hago una distinción entre la cultura latina y la cultura dominante estadounidense.

Con respecto a cuestiones de género y sexualidad, hago referencia al paradigma tradicional latinoamericano en contraste a una mayor flexibilidad en contextos biculturales estadounidenses. Mi intención es mostrar el contraste en sus parámetros más generales y amplios según éstos han sido evidenciados históricamente por corrientes socioculturales. No es mi intención mostrar los contextos latinoamericanos y estadounidenses como intrínsecamente tradicionales o modernos, ni

negar que, en efecto, existe una gran variedad, evolución y complejidad por las que atraviesa el género y la sexualidad en ambos espacios.

A. El género y la representación fílmica

El cine es una fuente efectiva para expresar una opinión o punto de vista, y algo que la cultura y los medios usan para imponer ideologías y conocimientos específicos. Hoy en día hay un sinnúmero de fuentes que influyen en las creencias individuales, pero el cine es una de las más poderosas (Borchers 5). Los directores de cine toman en cuenta la actitud de su público hacia un tema porque reconocen que la perspectiva preconcebida de los espectadores tendrá un impacto significativo en su reacción hacia una obra (Borchers 15). Es obvio que estos espectadores pueden llegar a sus propias conclusiones, pero al mismo tiempo deben considerar los mensajes que el director de la película quiere expresar (Borchers 19). Uno de los temas que más se presta para esta dinámica es el género. El cine puede perpetuar o cuestionar las percepciones dominantes de una sociedad, y es también un recurso para compartir o propagar ideas, incluso actitudes y creencias históricas y, ya que éstas cambian constantemente, así también las representaciones cinematográficas, incluso aquellas de género y sexualidad (Shail 66). Las cuestiones de género nos ayudan a entender las creencias actuales, y se puede analizar el género con respecto al cine porque hay muchas obras que exploran ideas que pueden afirmar o retar lo normativo en la sociedad. Mediante cuatro películas hechas en los Estados Unidos durante la última década, *Raising Victor Vargas* (2002), *Quinceañera* (2006), *La Mission* (2009) y *Gun Hill Road* (2011), exploraré la representación de género y, más específicamente, cómo estas películas reflejan cambios en la representación de la masculinidad latina.

Raising Victor Vargas, dirigida por Peter Sollett, se enfoca en Victor, un adolescente dominicano-americano que vive en el Lower East Side de la ciudad de Nueva York. Victor trata de representar su masculinidad de manera performativa, emulando la hipermasculinidad de su padre dominicano ausente. Este comportamiento no impresiona a Judy, una chica que Victor quiere conquistar, por lo que él tiene que reevaluar la performatividad de su masculinidad. *Quinceañera*, dirigida por Richard Glatzer y Wash Westmoreland, tiene lugar en Echo Park, Los Ángeles y se centra en Carlos, un hombre homosexual cuya hipermasculinidad reta estereotipos no solo de Carlos como latino, sino también de Carlos como “cholo”. Che es la encarnación del machismo en *La Mission*, dirigida por Peter Bratt. Che no puede aceptar la homosexualidad de su hijo, Jesse, porque no concuerda con el paradigma tradicional que Che sigue y que quiere perpetuar en su hijo. Che debe renegociar sus ideas rígidas y fijas cuando éstas entran en tensión con su rol de padre. La identidad transgénero de Vanesa es central a la trama de *Gun Hill Road*, dirigida por Rashaad Ernesto Green. El padre de Vanesa, Enrique, no puede separar el sexo biológico de la identidad de género de la orientación sexual, por lo que él se convierte en una amenaza directa para la persona que más quiere. Cada película presenta desafíos a las normas socioculturales y trata de mostrar que el género es tan diverso como complejo, y se vale de la masculinidad latina para lograrlo.

Críticos como Steven Cohan e Ina Rae Hark opinan que, con respecto a la representación de género, el cine se ha enfocado primordialmente en representaciones femeninas. Hasta época muy reciente ha habido una atención mínima prestada a cuestiones de masculinidad. Los hombres se han representado normalmente de una

manera estereotípica (Cohan y Hark 2) y además, la sociedad y los medios han promovido la masculinidad normativa (Peberdy, *Masculinity* 6), la cual es muy específica, con rasgos precisos. Esta masculinidad normativa es una construcción social que la cultura dominante promueve como la única masculinidad “verdadera”, y el paradigma tiene reglas muy concretas y rígidas. Ejemplos de lo normativo en la masculinidad incluyen el comportamiento y la apariencia física de un hombre – un hombre “masculino” es autoritario, fuerte y le gustan los deportes y actividades que muestran su hombría. Se puede decir lo mismo sobre la representación de la masculinidad latina: se ha representado de una manera singular en la mayoría de los casos. Uno de los ejemplos más conocidos es la imagen del amante latino, un hombre seductor muy apasionado. De igual manera, muchas veces se ha representado el cuerpo masculino como espectáculo, algo que detrae de la realidad que la masculinidad va más allá de reglas sobre el cuerpo físico o características varoniles específicas (Tasker 230).

Representaciones como éstas señalan que los hombres “de verdad” tienen, por ejemplo, músculos grandes. La performatividad del cuerpo masculino en el cine ejemplifica el concepto de la masculinidad como una construcción social que “...attempts to create a set of readable signs signifying manliness” (Studlar 175). Por ejemplo, más allá de cuerpos fuertes, la hombría ha sido representada como un foco de la celebración de “masculinity, constructed around men’s assumed obsessions with drinking, football, and (heterosexual) sex” (Hansen-Miller y Gill 37). El resultado es que el público indentifica un personaje como masculino o no basado en si su apariencia física y su comportamiento concuerdan con las reglas socioculturales.

La falta de atención a lo masculino, y también a las variadas expresiones de la masculinidad, ha perpetuado ideologías sociales dominantes sobre la sexualidad (Cohan y Hark 3). A su vez, la representación de los hombres en el cine muchas veces se basa en la idea del patriarcado: los hombres son los personajes que tienen el poder y el control, mientras que las mujeres son sumisas a ellos. Judith Butler define el patriarcado como “a ‘formative’ norm towards which identification is focused” y señala que el género se conecta a la historia y siempre refleja “specific wider cultural conditions within its functions” (66). Butler así demuestra que el patriarcado ha creado normas socioculturales que fortalecen al hombre a expensas de las mujeres y otras personas que no concuerdan con el ideal masculino que resulta de estas normas sociales. Esto ha significado que los vehículos culturales como el cine replican el patriarcado, y así el poder y la autoridad de un tipo de hombre específico. Por consiguiente, se puede decir que el patriarcado perpetúa definiciones y representaciones limitadas y precisas de la masculinidad y que no permite que se consideren variaciones.

En el pasado la cultura estadounidense dominante se centraba en hombres caucásicos de clase media o alta en las representaciones cinematográficas. Hoy en día la cultura estadounidense está influenciada por las culturas de múltiples étnias y razas y las poblaciones de personas diversas que viven en los Estados Unidos, mostrando así el impacto del multiculturalismo en el país (Borchers 214). Un efecto de este cambio es evidente en las películas de hoy, que contienen representaciones de otras culturas y más diversidad entre los actores y los repartos. Una dificultad con este aumento de diversidad es que hoy en día varias representaciones de género existen simultáneamente y algunas

de éstas son perpetuadas por los medios como la única correcta o verdadera (Gymnich 8). Otro factor a considerar es que muchas veces Hollywood usa estereotipos o caricaturas para representar a personas que no son parte del grupo dominante (Perbedy, “Politics” 55). Estas personas incluyen aquellas de otras etnicidades, o que tienen o expresan una sexualidad que se desvía de lo normativo, como por ejemplo un hombre que expresa su género de manera femenina, o una mujer que expresa su género de manera masculina. Sin embargo, los directores de las cuatro películas por analizar se valen de estos estereotipos para señalarlos como construcciones sociales en lugar de representaciones perfectamente auténticas y unívocas. Cabe señalar que en estas películas la etnia de los personajes es importante porque pertenecen a grupos marginalizados no solo por su etnicidad y raza, sino también a causa de factores conectados a su orientación sexual, o su identidad o expresión de género.

Históricamente las películas con un enfoque latino hechas en los Estados Unidos han empleado personajes masculinos que siguen el paradigma clásico de la masculinidad. Ellos han sido los machos tradicionales hipermasculinos que representaban el “verdadero” o “auténtico” hombre latino (Stavans 154). Aunque estas representaciones han sido retadas más y más en años recientes, los estereotipos sobre los hombres latinos – desde el amante hasta el delincuente – perduran todavía en el cine estadounidense (Rosales Herrera 109). De igual manera, los hombres que no han concordado con el paradigma tradicional de la masculinidad, como los homosexuales, han sido representados como bichos raros y, si aparecían en películas, la mayoría de las veces sus personajes seguían los estereotipos, y se representaban excéntricamente o como

“femeninos” (Stavans 154). Así también, en el pasado Hollywood no hacía distinciones entre los actores que no eran estadounidenses, sino que representaba a todos los actores extranjeros de la misma manera: los actores italianos como los actores españoles y ellos como los actores mexicanos, por ejemplo, sin ninguna distinción (Hadley-García 29). Como consecuencia, había una necesidad de luchar contra los estereotipos para dar lugar a representaciones más precisas y variadas. Éste es el tipo de representación en películas como *Raising Victor Vargas*, *Quinceañera*, *La Mission* y *Gun Hill Road* donde es evidente que hay una renegociación de lo que tradicionalmente ha constituido la masculinidad latina para los hombres latinos que viven en los Estados Unidos.

La representación de la masculinidad latina ha atravesado por varios cambios durante las últimas décadas. Aunque los estereotipos sobre los hombres latinos persistían durante la segunda mitad del siglo veinte (Hadley-García 185), los directores de cine intentaron enfocarse más en la vida cotidiana de los latinos, en parte como resultado de una conciencia más elevada de la población multicultural residente en los Estados Unidos, y en parte debido al movimiento Chicano¹ (Rosales Herrera 117). Hoy en día los latinos constituyen 16% de la población estadounidense (Cruz et al. 731). Por eso, los actores latinos no parecen tan exóticos como los del pasado porque ahora el público estadounidense no los identifica tan como el “otro” (Hadley-García 224). Aunque quizás los latinos se consideren todavía un grupo étnico distinto, hay un mayor reconocimiento

¹ El movimiento Chicano, que empezó en los años sesenta como una lucha sociopolítica, quería reconocer los derechos de la población chicana. El movimiento dependía mucho en ideas conectadas a la familia y la raza, e incorporó ideas de la masculinidad, la nacionalidad y la familia nuclear y heteronormativa. Ver Rodríguez: *Next of Kin*.

entre la gente estadounidense que los miembros de este grupo forma parte íntegra de los Estados Unidos.

Muchas de las películas de enfoque latino creadas en los ochenta y noventa fueron criticadas por su representación, que aparentemente “[promoted] a new socio-cultural agenda: a ‘Europeanisation of the Spanish cinema, which would simultaneously reaffirm Spanish cultural identity and promote a combination of high quality films with commercial potential’” (Morgan-Tamosunas 60). Sin embargo, esta estrategia fue criticada por su “perceived homogenisation of Spanish cinema [...with an] emphasis on style and surface qualities” (Morgan-Tamosunas 61). Las películas que supuestamente representaban la cultura latina de una manera auténtica eran acusadas de seguir un mismo patrón de estilo y contenido – ninguna se desviaba de la representación “clásica” de la cultura latina, que incluía, por ejemplo, un patriarca central y un contenido didáctico. Sin embargo, las películas estadounidenses de los años noventa empezaron a enfocarse más en las cuestiones de género, la masculinidad, la performatividad masculina y la homosexualidad, y estas ideas se hicieron más prominentes en el cine en general, dándole más flexibilidad a esa definición fija y absoluta de la masculinidad (Powrie, Davies y Babington 3). Según Phil Powrie, Ann Davies y Bruce Babington, empezando en los 2000 hubo cambios perceptibles en la representación de los hombres y de las masculinidades latinas en las películas estadounidenses. Estos cambios destacaban la inversión de roles de género y la idea de la performatividad de la masculinidad (3). El público era más abierto y receptivo hacia las películas que tenían temas culturales latinos y actores hispanos pero, como las películas de décadas anteriores, muchas todavía

dependían de los estereotipos (Rosales Herrera 125). En el pasado Hollywood perpetuaba estereotipos conectados al machismo al representar al hombre latino como un “borracho, mujeriego, blasfemo”, otros estereotipos comunes de los hombres latinos (Hadley-García 138). Sin embargo, comenzaron a surgir excepciones a este patrón, con películas que presentan nuevas ideas sobre la masculinidad latina que la alejan de sus dimensiones tradicionales y normativas, y contienen temas conectados a la sexualidad, la expresión de género y la identidad de género.

El aumento en la representación de hombres latinos en el cine durante las últimas décadas puede verse como algo positivo que promueve la diversidad, pero muchas de estas representaciones son el producto de ideologías políticas dominantes de los Estados Unidos, por lo que muchas veces la representación latina todavía se basa en estereotipos (Rosales Herrera 109). El machismo es un concepto asociado con la cultura y la masculinidad latina, y se ve como un tipo de hipermasculinidad que incluye estereotipos como el amante latino, o ser miembro de una pandilla (Pérez, *Rethinking* 37). Así, el machismo es un tipo de masculinidad específica que se asocia con los hombres latinos. Comparte semejanzas con otras masculinidades culturales, pero es una masculinidad distinta. Según Yolanda Mayo, el machismo es un componente cultural clave que “supports men as the designated head-of-household”, un rol que es “[supported] by legal and religious systems making men the undisputed leaders, and ‘owners’ of women and children” (49). Así, se puede ver que el machismo se conecta a la idea del patriarcado porque apoya el poder de los hombres en sectores políticos, sociales y familiares. Sin

embargo, el machismo tiene conexiones específicas con la masculinidad latina, como por ejemplo la autoridad y ser un “Don Juan” (Mayo 51).

Muchas películas tratan de recalcar la naturaleza performativa del género; los directores de la películas por analizar muestran el papel de la representación en la creación y el entendimiento de la identidad. Por ejemplo, en *Raising Victor Vargas*, Sollet usa el personaje de Victor para mostrar el impacto de las normas socioculturales en los jóvenes y para señalar que hay otras posibilidades más allá de un paradigma rígido. Otra meta de los directores es llamar la atención del público a la performatividad del cuerpo masculino y así hacer notar cómo la sociedad trata de construir símbolos y marcadores de la masculinidad (Studlar 175). En otras palabras, el cine es capaz de usar la performatividad para reafirmar y apoyar marcadores y construcciones socioculturales de la masculinidad.

En cambio, el cine puede desafiar suposiciones sociales de la masculinidad y presentar un reto a las normas sociales. Se puede ver esta técnica en las películas *Quinceañera* y *La Mission*, por ejemplo, en que ambas tienen personajes representados como hipermasculinos, según el paradigma tradicional. Carlos, en *Quinceañera*, es un hombre con tatuajes que lleva la ropa de un “vato”, o un tipo de pandillero latino. Sin embargo, aunque esta hipermasculinidad típicamente se asocia con la heterosexualidad, Carlos es homosexual, lo cual tradicionalmente se ha conectado con la feminidad. El paradigma asume una equivalencia entre la figura del “maricón” y ser “femenino” (Pérez, “Entre” 143). De manera semejante, *La Mission* presenta el personaje de Jesse: un joven que juega baloncesto, tiene tatuajes y en apariencia es muy masculino, pero que también

es gay. Estas películas juegan con lo normativo al incluir estereotipos latinos comunes para entonces transformarlos. En estos dos ejemplos los directores presentan hombres cuyo comportamiento y apariencia son estereotípicamente masculinos, pero que – según el paradigma tradicional – no pueden ser hombres “de verdad” porque son homosexuales. Sin embargo, los directores de ambas películas muestran que los dos hombres son simultáneamente masculinos y homosexuales, y que estas categorías son compatibles. Según Donna Perbedy, “the performance of homosexuality also reveals the performativity of heterosexuality” (“Politics” 54) porque la actuación de uno automáticamente revela algo sobre el otro. Esto quiere decir que la homosexualidad opera como una señal de identidad que desafía lo normativo, a la vez que señala las representaciones de la heterosexualidad.

La idea de la masculinidad como algo que se necesita representar para probarse contribuye a su construcción social y a los roles de género (Peberdy, *Masculinity* 4). Es importante reconocer que la performatividad necesita de un actor y un público para ser efectiva y transmitir un mensaje, y que los participantes toman sus decisiones con un objetivo. En otras palabras, se es consciente de las acciones y decisiones (Peberdy, *Masculinity* 20). Así, la performatividad puede apoyar o desafiar normas socioculturales y estructuras hegemónicas existentes. Por ejemplo, en *Raising Victor Vargas*, Victor exagera su masculinidad para seguir el paradigma tradicional de la masculinidad latina, pero él no tiene éxito porque este paradigma es anacrónico en la sociedad actual, particularmente en el ámbito bicultural en que Victor vive. En *Gun Hill Road*, el personaje de Michael se identifica como mujer y trata de vivir como tal usando el nombre

de Vanesa, llevando ropa de mujer y recibiendo tratamientos hormonales. Esta expresión de Vanesa es un tipo de performatividad de desidentificación que rechaza lo que la sociedad dominante considera auténtico, e intenta redefinir lo que es normal o aceptado (J. Muñoz 196). La performatividad de la desidentificación ofrece opciones que se desvían de las normas para crear más diversidad, y así este tipo de reto crea otras opciones a la vez que desafía el paradigma dominante (J. Muñoz 200).

Ciertas películas que se enfocan en la representación de la masculinidad latina se consideran como la transición en opinión de una generación a otra. Estas películas examinan personajes jóvenes y hacen una comparación entre sus puntos de vista y los de sus padres y abuelos. Los directores muestran las reacciones de los jóvenes de la segunda generación a la cultura dominante para mostrar que existen diferencias en las creencias y actitudes entre las generaciones, o entre una generación que se identifica con la cultura latinoamericana y otra que se identifica más con las influencias culturales estadounidenses. Por ejemplo, en *Raising Victor Vargas*, el director muestra las diferencias generacionales entre Victor y su abuela; en *Quinceañera* con los personajes de Carlos y Magdalena en contraste con sus padres; y en *La Mission* y *Gun Hill Road* con las diferencias entre el punto de vista del padre e hijo/a.

Junto al aspecto generacional, muchas de las películas yuxtaponen la ideología del sistema tradicional latinoamericano que ha seguido las reglas de heteronormatividad de las generaciones previas con los pensamientos más flexibles y diversos sobre el género manifestados por la generación más joven y conectada al contexto estadounidense. En vez de aceptar la ideología tradicional a ciegas, los jóvenes rechazan el paradigma

tradicional sobre el género y el sexo biológico (Pérez, *Rethinking* 5). De hecho, todos los directores tienen personajes centrales que son jóvenes, y ellos son emblemáticos de las brechas generacionales y culturales que existen en nuestra sociedad hoy en día. Hay una multiplicidad de tipos de género y expresiones de masculinidad que deben tomarse en cuenta, como afirman las películas analizadas.

Una manera en que las películas pueden desafiar los paradigmas sobre el género es con el proceso de “queering” las normas. Daniel Enrique Pérez se refiere a este proceso como “gender bending”, que significa que las normas de género se desestabilizan para ofrecer más flexibilidad con respecto a cómo se concibe el género. Lo que se considera “queer” son las cosas que “[re]define] non-normative categories of multiple sexual, gender, and other marginalised identities as fluid” (L. Muñoz 57). Entonces lo “queer” impide que se pueda usar binarios para clasificar a alguien como femenino o masculino, ya que hay una superposición entre los dos (Pérez, *Rethinking* 25). El proceso de “queering” es una estrategia efectiva para señalar la rigidez de las normas sociales dominantes sobre el género, y también para resaltar que el género es una construcción social.

La palabra “queer” no tiene traducción al español, en gran parte porque se asocia con personas blancas y occidentales: “Queer sensibilities are theorised and understood through lenses that are largely academic, western, white, and privileged” (L. Muñoz 57). Entonces no se cree que la palabra se refiera a la cultura latina. Como resultado, los latinos son excluidos de la teoría “queer” como “los otros”, demostrando que hay un vínculo entre la etnicidad, la clase social y la sexualidad (Taylor 69). Esto significa que la

etnia afecta la inclusión de grupos de personas como parte de lo “dominante” – en otras palabras, hay factores que contribuyen a sí o no se reconoce a una persona como parte de un grupo. Se puede ver esta idea en la película *Quinceañera* mediante una comparación entre Carlos y sus vecinos, Gary y James. Los tres son homosexuales, pero hay un estigma asociado con Carlos por parte de la sociedad dominante que no aplica a Gary y James porque Carlos es un hombre latino mientras que Gary y James son blancos y de clase social media o alta. De hecho, James y Gary consideran a Carlos “diferente”. Así, Carlos no es aceptado como un verdadero hombre latino porque su orientación sexual no concuerda con el paradigma tradicional, ni tampoco es aceptado como miembro de la comunidad “queer”. La cultura latina no reconoce la idea o identidad “queer”, y James y Gary reducen a Carlos al estereotipo del cholo homosexual. Entonces Carlos es marginado por ambas culturas: la cultura latinoamericana tradicional y la cultura dominante de los Estados Unidos.

Mientras que la cultura occidental ha promovido la idea de un género “correcto”, un film puede mostrar que la construcción social de lo normativo con respecto a la masculinidad en los Estados Unidos es realmente una consecuencia de la representación (Peberdy, *Masculinity* 28). De hecho, se puede discutir que a los estadounidenses les gusta ver la renegociación de conceptos tradicionales de la masculinidad y las ideas más complejas y diversas que resultan en los medios audiovisuales (Gymnich 10). El cine provee un recurso para analizar y formar, o reformar, una comprensión de temas conectados al género y la masculinidad. La renegociación de conceptos tradicionales ocurre cuando los personajes masculinos no siguen lo normativo y no se comportan como

“hombres verdaderos” (Peberdy, *Masculinity* 88). Un ejemplo de esta dinámica es la expresión emotiva de un hombre. Un hombre que llora no sigue el paradigma tradicional de masculinidad que afirma que los “hombres verdaderos” nunca expresan sus emociones a los otros porque esto indica debilidad. Sin embargo, ahora hay nuevas maneras de pensar sobre estas ideas que van más allá de la jerarquía de los blancos, la heterosexualidad y el patriarcado; estas nuevas ideas pueden funcionar como sitios de subversión y resistencia (Marchetti 71).

Las cuatro películas analizadas hacen un “queering” de lo que se considera normativo con sus representaciones de la masculinidad, y cada película se centra en una cuestión conectada a la sexualidad y el género, como la performatividad, la orientación sexual y la identidad transgénero. Cada una demuestra que el género es sumamente complejo y multifacético, con posibilidades incontables.

B. El género y la sexualidad: expresión, identidad y orientación sexual

El género muchas veces se equipara, incorrectamente, con el sexo biológico, como si los dos fueran intercambiables. Sin embargo, el sexo biológico se refiere a la fisonomía de una persona, que determina si es considerada hombre o mujer basado en las diferencias físicas entre ambos (Ramírez 38). Así, el género asignado al nacer casi siempre corresponde con el sexo biológico; si una persona nace con pene, se le asigna el género masculino aunque éste no sea el correcto. De esta manera, las construcciones sociales dictan lo que es aceptable o normal para los hombres y para las mujeres según su género asignado al momento de nacer. La dicotomía entre la masculinidad y la feminidad resume lo normativo y perpetúa la adherencia social.

Según Elizabeth Dore, el género como construcción social cambia según las normas culturales, económicas, históricas, lingüísticas y políticas (4). Esta idea sugiere que el género no es invariable o concreto, sino que cambia constantemente y que tiene múltiples interpretaciones que varían según las ideologías dominantes de una cultura. Así, la aceptación y apropiación social de ideas sobre el género depende de “repetition, which constitutes one dimension of the performative structure of gender” (Butler 10). Esto implica que los comportamientos tienen que ser reforzados por una sociedad para convertirse en la norma. Se puede así ver el género como la representación de las expectativas sociales. La creación de una norma permite que acciones y comportamientos específicos se vuelvan reconocidos como los parámetros sociales de lo que se considera aceptable (Butler 42). La existencia de normas sobre el género resulta en hegemonías, que Connell define como “the cultural dynamic by which a group claims and sustains a leading position in social life” (77), o una forma de control social que dicta lo que es “normal” y lo que es “anormal.”

Un aspecto fundamental del género es la identidad de género. En lugar de solamente la construcción social del binario masculino/femenino, existen muchas maneras en las que una persona puede expresar su identidad de género y añadir más complejidad así a lo que se constituye como masculinidad y como feminidad (Arliss 4). Louis J.G. Gooren define la identidad de género como “la afinidad, unidad, y persistencia de la individualidad de uno mismo como hombre o mujer” y la manera en que un individuo actúa y se siente sobre sí mismo (47). La identidad de género de una persona es así independiente del género asignado biológicamente. Gooren considera la identidad de

género como el resultado de experiencias privadas, mientras que considera el rol de género como el resultado de acciones públicas (47). Esto significa que la sociedad desempeña un rol enorme en la expresión o represión de la identidad de género y en la comprensión de lo que se considera femenino y masculino.

La sociedad ha construido el concepto de roles de género como todo lo que una persona hace o dice para “indicar al *ego* el grado en que[...]es masculino o femenino”, lo cual promueve la idea que una persona solamente puede ser masculina o femenina en términos absolutistas sin ninguna flexibilidad entre ambos (Gooren 47). La extensión o acto de expresar la identidad de género se denota como expresión de género. La realidad es que hoy en día no se puede simplificar o limitar la definición de género a solo masculino o femenino, ya que hay una variedad que existe para describir la identidad y la expresión de género (Arliss 4). Una persona puede tener expresiones masculinas y femeninas simultáneamente en lugar de solo una o la otra, y por eso no se debe limitar la identidad de género a dos opciones; el sexo biológico no limita la identidad de género de una persona porque la idea de características masculinas o femeninas es una construcción social. De la misma manera, no se puede confinar lo que se considera expresiones de género “apropiadas” basado en las nociones de características inherentes para cada sexo. Una mujer puede expresar su género de una manera “masculina” sin negar su identidad como mujer, y un hombre puede expresar su género de una manera “femenina” de la misma manera. La identidad y la expresión de género de cada persona se están formando constantemente y nunca dejan de transformarse (Garaizabal 237).

Otro aspecto crucial para aproximarse a la masculinidad latina es el binario de activo y pasivo. Este binario está arraigado en la cultura latina y es posible que tenga hasta más influencia en la formación y el entendimiento de la identidad sexual que el sexo biológico, ya que el binario devalúa todo lo femenino, incluyendo la pasividad (Cantú, “Entre” 151). En la cultura latina un hombre no puede desempeñar el papel “pasivo”, sino siempre el papel activo, de autoridad y dominio, para ser considerado masculino. Así, el rol activo de un hombre en el acto sexual con prueba su masculinidad y hombría (Stavans 155). Cabe notar que este concepto de lo que tradicionalmente constituye la homosexualidad en América Latina es diferente al concepto de la homosexualidad en los Estados Unidos, que es determinada por la atracción sexual hacia el mismo sexo y no por el papel activo o pasivo desempeñado durante el acto sexual (Pérez, *Rethinking* 22). En la cultura latina, el hombre activo que penetra durante el acto sexual se considera autoritario – es una confirmación de su masculinidad. Por el contrario, la persona que es penetrada se considera femenina y sumisa, independientemente de su sexo biológico o su orientación sexual (Pérez, *Rethinking* 23). Así, si un hombre es la figura pasiva en el acto sexual, la cultura latina tradicional lo ve como un hombre femenino porque su rol no concuerda con las reglas del binario tradicional masculino/femenino. Hay personas que piensan que el binario tradicional de activo/pasivo está cambiando y que se va a expandir para incluir una tercera categoría. Como consecuencia de la inmigración, “the traditional dichotomous sexual categories of *activo/pasivo*...among men who have sex with men in Mexico is being transformed by a third category of *internacional*, suggesting a cross-cultural or international influence on

identity” (Cantú, *Sexuality* 30). Esta categoría muestra que estar expuesto a ambas culturas puede producir una mezcla de ideologías y afectar la cultura tradicional.

Ir más allá del binario activo/pasivo, así como validar que lo masculino y lo femenino se pueden superimponer, reta la postura absolutista de la hegemonía normativa, que se perpetúa mediante la familia y el contexto sociocultural en el que vive una persona. Por ejemplo, los niños aprenden sobre roles de género al observar la dinámica familiar, y entonces el ámbito familiar es el sitio donde ellos forman muchas de sus primeras ideas sobre el papel de cada sexo (Robles, Cuadra y Fernández-Tresguerres 14). Sin embargo, en realidad el sexo biológico y el género asignado por la sociedad no tienen que concordar con la identidad de género de una persona. Por ejemplo, en *Gun Hill Road* el personaje de Michael nació como un hombre pero se identifica como Vanesa, una mujer. Ella no sigue las reglas socioculturales que dictan que ella actúe de una manera “masculina” y que viva como hombre. Al contrario, ella vive como mujer y expresa su género de manera femenina.

Una identidad transgénero es cuando una persona afirma una identidad como una persona del género contrario al biológico, como por ejemplo una mujer que vive como hombre o un hombre que vive como mujer (Moraga, Díaz, Charro y León 199). En muchos de estos casos las personas sienten que han nacido en el cuerpo equivocado. La identidad de una persona transgénero no limita ni determina su orientación sexual (Videla 224), por lo que una persona transgénero puede ser heterosexual, homosexual o bisexual independientemente del género con el que se identifique y viva su vida. Hoy en día las personas transgénero sufren de mucha discriminación y aún de crímenes violentos y

homofóbicos, y estos problemas pueden ser peores si la víctima es parte de un grupo minoritario (Butler 6). El personaje de Michael/Vanesa en *Gun Hill Road* sufre esta discriminación a manos de su padre y de otros miembros de la sociedad porque ellos no entienden cómo ella puede identificarse como una mujer si nació hombre.

Según Judith Butler, las personas transgénero minan el binario masculino/femenino que domina la sociedad occidental hoy en día, y también la construcción social de que “a natural dimorphism should be maintained at all costs” (6). La realidad es que las definiciones de género son muy transitorias y cambian con cada contexto sociocultural y geopolítico (Butler 10). La existencia de identidades de género aparte de la orientación sexual y lo femenino o masculino desafía “forcibly imposed ideals” (Butler 28) que regulan el mecanismo de la sociedad al presentar otras opciones diversas de la identidad de género. No se puede encasillar el género en categorías limitantes como femenino o masculino, o heterosexual y homosexual. Una gama existe con muchas combinaciones y opciones posibles, y las personas que se identifican como transgénero son un ejemplo de esta variedad (Butler 54).

Durante la historia de los Estados Unidos, se ha considerado la sexualidad como “a measure of whether one does or does not conform to cultural norms” que normalmente reflejaba “the dominance of white middle-class heterosexual men” (Dean xxi). Dean nota que se puede ver la historia de la sexualidad en los Estados Unidos dentro de un paradigma eurocéntrico que reorganizó los roles de género y creó jerarquías raciales entre la población (Hames García 40). Durante la historia, las relaciones de poder en los Estados Unidos y Europa se han basado en la idea del patriarcado, pero hoy en día es

importante considerar además el impacto de la clase social, la raza y la sexualidad dentro de este sistema (Connell 75). Sería demasiado simple decir que los hombres tienen el poder en los sistemas sociales y políticos de los Estados Unidos y países europeos. Para algunos, es más exacto decir que los hombres heterosexuales y blancos tienen el control y que ellos tratan de excluir y marginar a las otras personas, incluso las personas homosexuales y de otras etnicidades, especialmente de los espacios políticos y culturales (Connell 78).

El que este patriarcado sea considerado la norma es el resultado de ciertos intentos de estabilizar ideas sobre la sexualidad y la masculinidad para que se considere la heterosexualidad como algo natural, y la homosexualidad y cualquier desviación de la misma como algo raro y obscuro (Dean 63-64). Por eso, los homosexuales han sido perseguidos y acusados de ser degenerados, lo que equipara a ser anti-normativos (Dean 78). En el siglo diecinueve empezaron a aparecer ideas que desafiaron este pensar y que crearon formas de sexualidad más flexibles debido a “the regulation and reconstruction of gender boundaries” (Dean 96). Hoy en día existen más retos a los paradigmas sobre la masculinidad y estos retos han resultado en varias aproximaciones más fluidas, aunque éstas no estén exentas de estereotipos (Arliss 40).

Muchas veces las culturas occidentales simplifican demasiado el concepto de masculinidad y lo reducen a un estereotipo de agresión y de hombres mujeriegos y borrachos (Castañeda 37). Sin embargo, esta visión no es acertada porque la masculinidad latina no es homogénea (Mirandé 17). De igual forma, el uso tradicional de la palabra “macho” se conecta con la cultura latina, pero ha sido incorporado en la cultura

estadounidense también. La diferencia es que muchas veces las otras culturas consideran a los hombres latinos machos como algo negativo, pero el machismo de hombres estadounidenses tiene una connotación positiva en los Estados Unidos (Mirandé 66). Sus características positivas incluyen la humildad, la honestidad y el respeto – elementos que permiten “demostrar” el machismo o una elevada masculinidad más allá de lo físico (Mirandé 67). Sin embargo, en el caso del hombre latino, el machismo se asocia con la conquista española de las Américas y la masculinidad hiperactiva, la agresión y la dominación (Mirandé 67). Ilán Stavans define el machismo como “the violent swagger of the Spanish conquerors” (146). Así, las características negativas que son típicamente asociadas con el machismo describen a los machos como hombres “agresivos, opresores, narcisistas, inseguros, fanfarrones, mujeriegos, grandes bebedores, poseedores de una sexualidad incontrolable” (Ramírez 17). Esta dualidad exagera la otredad del machismo latino, y hace así que se perpetúe como marca de identidad, lo que a su vez nutre el estereotipo, particularmente en cuanto a representaciones respecta.

La definición del machismo y los componentes que lo construyen varían de una cultura a otra, y esto es muy importante porque la dinámica cultural juega un papel muy importante en el proceso de perpetuar el comportamiento y las ideas sobre la masculinidad y su performatividad (Anaya 59).

C. El género y la dinámica familiar

En la cultura latina la familia juega un papel esencial en el entendimiento del género. En esta cultura hay una conexión entre la familia y la raza, donde la familia opera como un “crucial symbol and organizing principle” con sus ideas sobre la autoridad de

los hombres y la presunción de la heterosexualidad (Rodríguez, *Next* 2). Rodríguez subraya la conexión entre la masculinidad, la nacionalidad y la familia en las políticas culturales y afirma que la insistencia en una familia “normativa” todavía prevalece (4). Esto implica que hoy en día todavía hay un énfasis en un sistema que depende de la familia biológica y de un orden heteropatriarcal. Por ejemplo, el movimiento chicano usaba estos valores en su lucha, centrándose así en el privilegio masculino y patriarcal y en la familia latina nuclear y heterosexual (Rodríguez, *Next* 32).

Un concepto llamado carnalismo, definido por Pérez como algo que permite que los hombres chicanos “share a common language and develop intimate bonds” (142) basados en una raíz común, es un tipo de hermandad que se basa en una lengua y cultura compartida. El movimiento chicano ha hecho uso de la familia y la idea del carnalismo para combatir los estereotipos sobre la sexualidad y la masculinidad latina, como el machismo. La idea original era usar el carnalismo para mostrar la conexión entre todos los hombres chicanos “regardless of sexual identity” (Pérez, “Entre” 142). Sin embargo, el movimiento excluyó a las personas que no concordaban con estos valores (Rodríguez, *Next* 23). La influencia de generaciones mayores en los jóvenes es indiscutible porque los padres, los tíos, los abuelos y otras personas que tienen una influencia fuerte y juegan un papel importante en la vida de un joven pueden tener un impacto enorme en las creencias sobre la masculinidad. Estas ideas sobre lo que es macho o masculino provienen de generaciones previas, los medios de comunicación y, para los latinos en los Estados Unidos, de la cultura angloamericana también (Anaya 62).

El movimiento chicano durante los años sesenta y setenta luchó por afirmar los derechos sociopolíticos de los chicanos. Esto es importante porque, aunque no todos los personajes de las películas son chicanos, hay unos que ponen mucha importancia en esta identidad, como por ejemplo Che en *La Mission*. Este movimiento creó un vínculo entre la raza y la familia y los sentimientos nacionalistas del machismo, carnalismo, los compadres – básicamente todo aquello considerado un enfoque en los varones (Rodríguez, *Next* 26). Sin embargo, aunque el movimiento consideraba tanto los aspectos negativos como los positivos del machismo, el consenso era que el machismo había creado códigos prescriptivos de género (Rodríguez, *Next* 53). Éstos no permiten la homosexualidad porque ésta no concuerda con la visión familiar tradicional de los chicanos, donde la procreación es clave (Rodríguez, *Next* 135). El movimiento chicano quería adquirir derechos para la comunidad, pero simultáneamente excluía a los hombres chicanos homosexuales porque éstos se percibían como la minoría y un lastre al movimiento (Rodríguez, “Carnal” 128). El movimiento de la liberación de los chicanos homosexuales, por otra parte, contribuyó al conocimiento de la sexualidad y masculinidad latina porque desafió varios paradigmas latinos tradicionales, como “the normativity of heterocoupling, conventional gender roles, and heterosexual male privilege and desire” (Rodríguez, *Next* 140) con ideas de masculinidades diversas y más fluidas. Entonces, este movimiento de liberación causó inquietud para las personas que querían mantener el sistema tradicional porque el movimiento de liberación gay desafió ideas culturales y nacionalistas sobre lo que constituye una familia (Rodríguez, *Next* 145).

Otro elemento clave en la dinámica familia/masculinidad a un nivel generacional y cultural es la figura del padre. El rol paterno de un hombre es un componente muy importante de la performatividad de la identidad masculina. Más allá de una señal de virilidad, los hombres pueden mostrar su autoridad y dominio con la paternidad. Tradicionalmente, el padre latino – el macho – es una figura que tiene la responsabilidad de proteger a su familia (E. Muñoz 20). Además, el padre tiene la responsabilidad de enseñarle a su hijo cómo ser un hombre “de verdad”, y como consecuencia, muchas veces los hijos “act like [their] fathers without knowing it” y aplican un entendimiento de la masculinidad heredado de sus padres “to [their] interactions with [their] children, [their] wives, and [their] community” (González 180). Esta idea está presente en cada película analizada, y en *La Mission* y *Gun Hill Road* el público puede ver los resultados del percibido fracaso de Che y Enrique como padres por no enseñarles a sus hijos cómo ser hombres “de verdad.”

Una idea que se repite en las cuatro películas es la noción de la familia latina. La familia es un concepto que está arraigado en la cultura latina, pero esta idea tradicionalmente se ha referido a la familia nuclear biológica y concuerda con lo normativo del paradigma tradicional (Rodríguez, *Next* 4). Los directores de las cuatro películas retan esta norma y se presentan otras opciones con la familia construida. Se manifiesta esta idea con los personajes que apoyan a aquellos que han sido rechazados por sus miembros familiares biológicos conservadores. Por ejemplo, después de Carlos y Magdalena ser rechazados por sus padres, ellos forman un tipo de familia uno con el otro y con el tío Tomás. De manera semejante, Jesse busca refugio con sus tíos después de su

pelea con Che. La diferencia en la actitud de las familias biológicas intolerantes y las familias construidas compasivas subraya la tensión que puede existir en el ambiente bicultural cuando las ideas tradicionales entran en conflicto con ideas más flexibles y progresivas.

Las películas *Raising Victor Vargas*, *Quinceañera*, *La Mission* y *Gun Hill Road* ejemplifican que actualmente hay definiciones de género más flexibles y variadas que en representaciones anteriores. Durante la década pasada películas latinas hechas en los Estados Unidos como éstas han tratado de desafiar los parámetros rígidos de la masculinidad para los hombres latinos al retratar posibilidades más diversas y fluidas de la expresión de género. Estas cuatro películas consideran el impacto de la creciente población latina en los Estados Unidos y el impacto de ambientes biculturales. Todas tienen personajes masculinos latinos que viven en comunidades urbanas y que están situados en intersecciones tensas entre las normas latinoamericanas de masculinidad más tradicionales y las realidades culturales, sociales y políticas de los contextos evolucionantes latino-estadounidenses. Estas películas renegocian la identidad masculina latina para que sea comprendida como polifacética y compleja, demostrando así una visión más flexible con respecto al género y su representación más allá de lo tradicional, lo patriarcal y lo heteronormativo.

II. *Raising Victor Vargas*

Raising Victor Vargas (2002), dirigida por Peter Sollett, se destaca por hacer hincapié en la performatividad del género y sus implicaciones. Victor Vargas, un adolescente dominicano-americano, es el personaje principal. Victor trata de representar su masculinidad según el modelo de machismo de su padre, o el paradigma tradicional de la masculinidad latina. Esta masculinidad se asocia con la figura de “Don Juan”, en que el hombre latino se proyecta como un mujeriego estereotípico (Anaya 60). Otras nociones asociadas con el machismo incluyen la idea que el macho siempre es “número uno”, lo cual se puede ver en la fijación del macho con el poder y la autoridad, y en que es responsable por el bienestar de su familia (Anaya 61, 66), lo cual es evidente mediante la expresión hipermasculina de Victor.

Dos aspectos cruciales de la película son la identidad de género y la expresión de género. La identidad de género es cómo una persona se identifica: como hombre o como mujer. Esta no tiene que concordar con el sexo biológico, pero en el caso de Victor ambas se correlacionan. Judith Butler señala que la identidad de género está influenciada por la sociedad y la cultura y que, como resultado, esas construcciones son “taken on internally by the individual through a process of social identification and role-play affirmation” en lugar de ser impuestas por una fuerza exterior (Shail 66). En esta película hay dos vertientes porque Victor basa su representación de la masculinidad en la de su padre dominicano, pero la cultura dominante estadounidense afecta a Victor también. El público observa que Victor trata de seguir las reglas socioculturales de adherirse a lo normativo, y la influencia de su padre y su herencia dominicana son evidentes en este

proceso. Sin embargo, la identidad de género se ve influenciada por cambios en las circunstancias sociales, económicas y políticas de una cultura (Cantú, “Entre” 150), algo que se puede ver según cambia la actitud de Victor durante la película, y en el impacto del contexto bicultural en este cambio.

La expresión de género de Victor incluye sus acciones, su manera de hablar y su estilo de vestir: todas estas expresiones son formas en las que Victor puede mostrarles su “masculinidad” a otros. Así, Victor sigue un patrón con respecto a lo que la sociedad ha dictado como normativo con respecto al género y, como consecuencia, estas normas se aceptan como un tipo de guía para definir lo masculino y lo femenino (Butler 42). Además de la manera de hablar, esta performatividad incluye el lenguaje corporal y el comportamiento de una persona (Butler 198). El público puede percibir estos ejemplos en el caso de Victor, quien trata de emular el machismo de su padre ausente. Esto lleva a Victor a usar una masculinidad exagerada en un intento por probar su hombría ante sí mismo y ante los demás (Mirandé 69).

Victor vive en el Lower East Side de Nueva York con su abuela, “Mami”, su hermano menor Nino, y su media hermana menor Vicki. Los padres de Victor están ausentes, y como resultado, la abuela de Victor opera como figura materna y paterna para sus nietos. Ella es una figura autoritaria que cree que Victor es un chico que anda en malos pasos, aunque no es cierto. Esta reacción se debe en parte al comportamiento de Victor. Éste cree que un hombre de verdad debe ser un mujeriego hipermasculino, y de esta manera se suscribe al paradigma tradicional de lo que constituye el machismo. Victor quiere realizar estos estereotipos y trata de coquetear y llamar la atención de chicas

guapas, especialmente Judy, quien es considerada la chica más bonita del barrio. Según el paradigma seguido por Victor, el macho debe acostarse con chicas atractivas y de esta manera elevar su reputación como hombre muy masculino (Stavans 150). Otra idea importante es que el sexo representa el deseo masculino – entonces, el deseo y el acto de tener relaciones sexuales representan la hombría (Stavans 164). Así, cuando la película empieza, Victor está en el cuarto de una chica que se llama Donna, quien tiene el apodo de “Fat Donna.” Victor le dice que deben mantener su relación como un secreto porque él no quiere que nadie descubra que él tiene contacto con una chica que no se considera atractiva. Victor hasta roba una foto que Donna tiene de él para que ella no tenga ninguna evidencia de su relación y él pueda proteger su reputación. En contraste, cuando Victor y Judy comienzan a salir, Victor le dice a todo el mundo que Judy es su novia porque piensa que ella puede elevar su reputación como macho, ya que los otros chicos van a estar celosos y van a respetar a Victor porque Judy es una chica deseable. Sin embargo, Victor tiene sentimientos reales hacia Judy, lo que quiere decir que su relación le importa más allá de una oportunidad para establecer su reputación, y más allá del plano sexual. No obstante, los machos nunca revelan sus emociones ni tienen relaciones emocionales o románticas con una mujer, por lo que Victor lucha entre sus ideas arraigadas de la masculinidad y las realidades que enfrenta en su vida cotidiana.

Vicki, la media hermana de Victor, se burla de éste cuando descubre su relación con Donna y amenaza con revelarla, algo que aterra a Victor. Victor está tan nervioso que Vicki le vaya a contar a alguien sobre su relación con Donna que en un momento dado tira el teléfono por la ventana para que ella no pueda llamar a su amiga y contarle.

Después, Mami pone un candado en el teléfono y prohíbe que sus nietos lo usen sin su permiso porque ella tiene la llave. En la misma medida en que Victor no quiere que nadie se entere de su contacto con Donna, Victor tampoco quiere que nada se interponga entre él y su conquista de Judy. Al principio, Victor trata de coquetear con Judy en la piscina sin éxito, por lo que Victor hace un trato con Carlos, el hermano menor de Judy. Éste acepta presentarle a Victor a Judy a cambio de que Victor le presente a su media hermana, Vicki. Al mismo tiempo, el amigo de Victor, Harold, y la amiga de Judy, Melonie, empiezan una relación secreta porque Melonie tiene miedo de que Judy no apruebe. Ambos Judy y Victor se usan el uno al otro para sus propios propósitos: Victor para cementar su reputación como macho, y Judy para evitar la atención negativa de otros hombres. Como consecuencia, los dos pasan mucho tiempo juntos, y Judy influye en Victor con sus reacciones al comportamiento de él. Victor tiene así que negociar con un performance de masculinidad que no es efectivo para conquistar a Judy, y que no concuerda con sus propios sentimientos afectivos hacia ella.

Ya en el ámbito familiar, en un momento dado Mami trata de echar a Victor de la casa después de que ella descubre a Nino masturbándose, culpando a Victor de ser una mala influencia para sus hermanos. Después de este episodio, hay una reevaluación de la dinámica familiar y Victor invita a Judy a cenar con su familia. Durante la cena, Mami encuentra un vaso con lápiz labial en el borde que es de Judy, y que le indica que ella ha estado ya en el apartamento. Enojada, Mami les grita a Victor y a Judy, y cuando Judy sale Victor la sigue. Los dos tienen una conversación seria, y el público ve un lado diferente de Victor: es aparente que él ha cambiado. Se establece así que Victor no ha

podido valerse del paradigma tradicional machista. Al final, Victor regresa a la casa y afirma cierta autoridad con una nueva comprensión de su propia masculinidad y de cómo representarla.

A. Ante el paradigma tradicional: Machismo, masculinidad y los performances de Victor

Las actitudes y acciones de Victor y otros hombres representados en la película demuestran aspectos asociados con la masculinidad latina “tradicional”, particularmente el machismo. Las ideas sobre lo que constituye este machismo han sido más o menos constantes a lo largo de la historia, como por ejemplo el enfoque en ideas como “drunkenness, abusing women, [and] raising hell” (Anaya 59). Aunque estas ideas son estereotipos de lo que constituye la masculinidad, los jóvenes latinos como Victor muchas veces tratan de imitarlas, mostrando que los jóvenes están influenciados por ideas culturales tradicionales (Anaya 59). El público puede ver cómo el paradigma tradicional afecta la actitud de Victor en varias partes de la película, especialmente con respecto a su expresión de género. Los amigos de Victor aprueban cuando se enteran que Victor está saliendo con Judy, y éste hace alarde de esto. Victor les impresiona y se refieren a él como “the man”, mostrando que la reputación de un joven es muy transitoria y se basa mucho en el nivel de éxito que éste tenga en determinado momento con las mujeres.

Victor y sus amigos usan un lenguaje grosero para hablar de Judy; se refieren a ella como “Juicy Judy”. Los chicos no quieren saber de los sentimientos de Victor hacia Judy, ni de las conversaciones personales entre ambos. Por el contrario, los chicos quieren centrarse en el cuerpo físico de Judy y si Judy y Victor han tenido relaciones

sexuales o no. Victor trata de seguir este modelo, actuando de una manera muy específica que considera masculina. Él representa su masculinidad con su expresión de género, pero llegará el momento en que esta performatividad entre en conflicto con lo que Victor siente por Judy.

Judy y su amiga Melonie están de acuerdo que los hombres son malos y, como resultado, ambas deciden que nunca van a salir con un chico. Judy no quiere salir con Victor, pero ella finge que él es su novio para protegerse y evitar las insinuaciones de otros hombres. Sin embargo, ambos desarrollan una conexión emotiva que va más allá de la atracción física o de sus respectivos performances. De la misma manera, Melonie empieza una relación con Harold, en la que es obvio que tiene una conexión emocional y no solamente física.

Un componente crucial del machismo es que los hombres machos tienen que ser audaces y tener sexo con varias mujeres para ser considerados hombres verdaderos (Fuller 137). Como resultado, Victor siente presión para cumplir con este estándar. Roger Ebert señala en su reseña que Victor “fancies himself a ladies’ man but is not as experienced as he seems”; en realidad Victor no es un macho, algo que el público puede ver en sus interacciones con su familia y eventualmente con Judy en la casa o en un espacio privado. Sin embargo, cuando Victor está con sus amigos o con Judy en un espacio público, él actúa de una manera exagerada para cumplir con su papel de “macho”. Así, el director se vale de la oscilación entre las representaciones privadas y públicas para hacer hincapié en el performance de masculinidad de Victor.

Victor quiere parecer muy seguro de sí mismo en un principio, y le dice cosas ridículas a Judy para tratar de lograr su meta y afirmarse como macho. Un ejemplo es cuando él le dice que ella nunca habrá estado con un hombre hasta que no haya estado con él. La ironía de esta frase es que Victor es virgen, pero finge que tiene mucha experiencia sexual para poder seguir las reglas de la masculinidad tradicional y no comprometer su “hombría”. Así parece que él estaba con “Fat Donna” para adquirir experiencia, pero que no tuvo éxito. Entonces las acciones y el comportamiento del hombre macho hacen que Victor no sea auténtico. De hecho, Victor es una caricatura de los peores aspectos del machismo. Esto se conecta a sus dos representaciones, la pública y la privada. Rafael L. Ramírez señala que la masculinidad es una construcción social que “[se] forma y [se] guía en [sus] representaciones como hombres” (26) y, como resultado, el comportamiento de los hombres puede ser muy exagerado cuando tratan de imitar el modelo “correcto” de masculinidad dado por la sociedad. Victor trata de imitar el comportamiento de los “machos”, pero el resultado es que Victor hace el ridículo. Su representación pública es muy diferente de su representación privada, subrayando la exageración y el elemento performativo de su comportamiento.

Las reacciones y la actitud de Judy hacia los hombres muestran que el comportamiento macho en base al paradigma tradicional que Victor sigue no funciona ahora. Judy está acostumbrada a los hombres que coquetean con ella, normalmente usando lenguaje vulgar. Ellos la deshumanizan y uno hasta trata de impedirle el paso cuando ella no se detiene o responde a sus declaraciones groseras. A Judy no le gustan estas interacciones; ella no es una mujer débil o tonta que valora que un hombre actúe

como Victor. De hecho, ella rechaza el comportamiento que es estereotípicamente macho; así, la performatividad de la masculinidad de Victor no logra impresionar a una mujer tan independiente como Judy, quien “demands respect and attention from [Victor]” (Ebert). Los rechazos de Judy le muestran a Victor que no puede tener ningún tipo de relación con ella, ni romántica ni de amistad, si él no deja de actuar como un macho. Lo que quizás funcionaría en otra época o en otro contexto claramente no funciona en el presente.

Con la representación de Victor, Sollett desafía los estereotipos de los hombres latinos y del machismo al presentar los estereotipos más comunes para después revelar el verdadero carácter de Victor. Típicamente, los latinos han sido representados de manera “primarily stereotypical...[and] also essentialized – perceived as a physically and culturally homogenous group” (Rosales Herrera 108). Al principio, Victor parece un joven urbano muy típico de las películas latinas hechas en los Estados Unidos. Él lleva camiseta sin mangas, bluejeans demasiados grandes, collares de cadena y tiene varios tatuajes. Como los otros hombres que quieren impresionar a Judy, a Victor no le importa cuando Judy lo rechaza diciendo que ya tiene novio. Victor irrespeta este hecho y persiste en sus intentos de convencer a Judy de salir con él. En estas escenas las acciones de Victor representan su performance de masculinidad, el cual se conforma a los estereotipos del machismo. Victor se lame los labios mientras habla con Judy porque piensa que esta acción es seductora y sensual. La realidad es que Victor parece muy tonto, por lo que su comportamiento demuestra su inexperiencia e inocencia. Aunque Victor finge saber todo sobre las mujeres, la verdad es que Victor no sabe nada. Él imita la hipermasculinidad, la

cual ha imaginado como modelo de cómo ser un hombre, ya que no conoce otra expresión de masculinidad excepto aquellas dictadas por el paradigma tradicional de su padre y la cultura de éste.

Sollett contrasta los intentos de Victor de parecer hipermasculino con su inocencia en varias escenas de la película, destacando así sus tendencias performativas. Cuando Victor primero trata de coquetear con Judy, ella lo rechaza con desprecio y termina empujándolo en la piscina. Aunque Victor se cree muy seductor, Judy lo cree pesado. En otra escena Judy y Victor juegan con los pollitos, lo que ofrece un momento raro entre ambos porque Victor no está tratando de impresionar a Judy. Él es muy natural y, como consecuencia, Victor le revela a Judy una parte auténtica de sí mismo sin pretensiones, lo cual les permite a ambos compartir un momento de amistad. Cuando Victor deja de actuar como un macho, es más agradable para Judy y es más fácil para los dos hablar y conocerse.

Otro ejemplo de la inocencia en la película es la relación entre Harold y Melonie, que sirve como un paralelo a la relación entre Victor y Judy. Melonie tiene miedo de decirle a Judy que está saliendo con Harold. Sin embargo, la relación entre Harold y Melonie es dulce porque ambos son inseguros y no tienen mucha experiencia. Harold, como Victor, no es el chico malo que las chicas temen. Hay una escena en la que Melonie se quita la ropa y revela que lleva ropa interior con diseños de patitos, lo que provoca la burla inofensiva de Harold y muestra la inocencia de los adolescentes. Los dos se ríen y es obvio que aunque ellos están nerviosos, se sienten cómodos el uno con el otro.

Eventualmente, Victor descubre que Judy lo está usando, que está “saliendo” con él para evitar la atención negativa de otros hombres. Victor la enfrenta y los dos pelean. Judy le responde a Victor que él solamente quiere salir con ella porque quiere una “reputación”. Esta revelación indica la tensión y el contraste entre las dos representaciones de Victor. Ambas se oponen, y como consecuencia Victor se da cuenta que no puede continuar con las dos. Después de esta disputa, Victor invita a Judy a cenar con su familia solo en plan de amiga. Al principio, Judy no quiere asistir, pero eventualmente acepta la invitación. Es aparente que tanto Victor como Judy están nerviosos, pero los dos terminan relajándose. Victor actúa más natural en su ambiente familiar y es muy educado, en parte porque él no puede actuar de ninguna manera que Mami desaprobe.

La cena ocurre después de que Mami lleva a Victor a “Family Services” porque lo culpa de la pérdida de Nino. Sollett señala así la ironía de la reacción exagerada de la abuela en su interacción con la trabajadora social que la atiende. La mujer le pregunta si Victor ha cometido un crimen y la abuela dice, con un poco de indignación, que él no es un criminal pero que es una mala influencia en la familia. La mujer le explica a Mami que esto no se considera un crimen y que Mami es responsable de cuidar a Victor porque él es un menor. La escena tiene un aspecto de comedia porque destaca que, en efecto, Victor no es un mal chico.

Durante la cena, Judy es muy amable y habla con la familia, y todos escuchan las historias de la abuela. Aunque Mami es un poco sospechosa de Judy al principio, ella cambia su opinión después de que Judy recoge una toalla que a Mami se le ha caído. Judy

tiene así la oportunidad de ver la vida cotidiana de Victor y la dinámica de su familia, y como resultado Judy puede aprender más sobre el Victor verdadero. Judy ve que Victor es parte de una familia unida y que él es realmente un buen chico. Cuando Victor no trata de comportarse como un macho, él y Judy se llevan muy bien y su relación tiene potencial.

B. La transformación de Victor: Etnicidad, familia y relaciones análogas

La masculinidad y el machismo son comportamientos aprendidos de otros hombres, y por eso la relación entre un padre y un hijo es muy importante en la formación de la identidad de género (González 179). Los padres funcionan como un vínculo entre sus hijos y el ambiente social (Cabrera y Bradley 235), enseñándoles los comportamientos y acciones sociales “apropiados”, y funcionando como “el agente socializador que juega un papel más decisivo en la adquisición de los roles de género” (Robles, Cuadra y Fernández-Tresguerres 15). Sollett muestra que las ideas del machismo que Victor tiene son el resultado de cómo interpreta la masculinidad de su padre. Hay varias instancias cuando Victor se refiere a su padre, como por ejemplo cuando Judy está en su apartamento y encuentra una foto de éste. Victor le pregunta si él se parece a su padre, y se desilusiona cuando Judy responde que no ve un parecido entre los dos. Parece que Victor quiere ser el espejo de su padre, físicamente y en su comportamiento. Así, muchas de sus “creencias” son el resultado de lo que él sabe o imagina de su padre, y de sus intentos de preservar su imagen. Se puede ver esta idea cuando Victor habla de la masculinidad como algo innato que se hereda.

Aunque su padre no forma parte de su vida, Victor quiere emular su supuesto carácter masculino, como si así él pudiera mantener la memoria de su padre viva u honrar su memoria y su legado. Esto es evidente cuando habla con su hermano, Nino. Éste basa sus ideas sobre la masculinidad en lo que Victor dice y hace, y como su padre está ausente, de algún modo Victor hace el papel de padre para su hermano. Entonces se pueden ver paralelos entre los personajes: uno entre Victor y su padre, y otro entre Victor y su hermano. Nino le pide ayuda con las chicas porque él cree que Victor “lives in a world of manly conquests” (Mitchell). Victor responde que las habilidades de tener relaciones con chicas, coquetear y otros aspectos de ser un macho están “en la sangre”, como un instinto. Esto implica que Victor cree que la masculinidad y el machismo son cosas que él y su hermano han heredado de su padre, como un rasgo genético. Victor dice que su padre tenía cuatro o cinco esposas porque él era un donjuán, algo que aparentemente él considera admirable. Otro factor a considerar es que Victor y Nino tienen una media hermana, Vicki. Es posible que su padre haya tenido más hijos con otras mujeres, especialmente si él tenía tantas esposas como Victor dice. Todas estas ideas tienen una conexión al padre y, entonces, a la cultura dominicana. La representación de la masculinidad latina de Victor no es solo una manera de preservar la memoria de su padre, sino también su patrimonio cultural. Existe un vínculo entre la masculinidad, la nacionalidad y la familia (Rodríguez, *Next* 4). Victor establece así una equivalencia entre su comportamiento y su etnicidad. Para él, ser y expresarse como un macho es una manera de imitar a su padre y, por ende, de expresar su identidad dominicana.

Victor cree que es mejor ser un macho y le pregunta a Nino si él quiere ser un “papi chulo” o un “papi feo”, insinuando que un hombre que no es un macho es un hombre que no puede tener éxito con las mujeres y entonces no es un hombre de verdad. Como señala Almaguer, la identidad de género y las ideas sobre la masculinidad son influenciadas por construcciones sociales y culturales (173). El contexto bicultural de Victor exagera esta dinámica y produce tensión. A pesar de las conexiones entre el machismo y su dominicanidad mediante su padre, Victor se da cuenta que la manera exagerada en la que él expresa su masculinidad no funciona en el contexto estadounidense, como lo indica el rechazo de Judy a sus acciones de “papi chulo”. Así, el público ve que el paradigma no funciona para Victor, y por extensión se puede suponer que el paradigma tradicional latino no funcionaría para Nino tampoco.

Mami parece apoyar la idea que las generaciones de hombres en la familia eran “machos” cuando ella dice que el abuelo y el padre de Victor eran “gigolós” y que ahora Victor es uno también. Esto apoya la noción del machismo como algo innato y también afirma el papel esencial de los padres en la formación del entendimiento del género para sus hijos. Se puede imaginar que el abuelo de Victor tuvo una gran influencia en la formación de la masculinidad de su hijo, el padre de Victor. Según esta perspectiva, se puede ver que el machismo como el paradigma tradicional de la masculinidad ha sido transmitido generacionalmente. El personaje de Mami provee un vínculo entre las generaciones, especialmente dada la ausencia de los padres de Victor. Mami tiene que desempeñar tanto el papel de madre como de padre para sus nietos. La severidad y expectativas que ella tiene para su familia tienen sentido durante una de las escenas hacia

el final de la película. En la escena de la cena familiar, Mami cuenta sobre su niñez y cómo ella creció en una finca como una de catorce hermanos. Mami tenía que trabajar duro para ayudar a su familia cuando era niña, y hoy en día ella tiene que ser exigente para cuidar de sus nietos. El hecho de que Mami esté a cargo de la familia es ya un reto al paradigma tradicional, ya que normalmente los hombres son los que están a la cabeza de la familia. Mami hace este papel porque ella es parte de una familia que no es tradicional, y que además está en un contexto estadounidense.

El público no recibe una explicación de la ausencia del padre de Victor, pero el personaje de Mami es quien provee apoyo y estructura para todos en lugar del padre biológico. Mami, quien Elvis Mitchell describe como “an Old World type battling to keep the rot outside from infecting her family”, tiene que ser la figura autoritaria en la familia y asegurar que sus nietos sean “buenos”. De hecho, ella tiene mucha preocupación que van a ser malos, y siempre dice que es muy importante ser una “buena familia”. Vemos cómo en su papel Mami desafía el paradigma tradicional; en su obsesión para que sus nietos se comporten bien, se puede ver que ella no quiere que Victor actúe siguiendo el paradigma tradicional de la masculinidad latina, aunque ella parezca apoyarlo en teoría. Además, según el paradigma tradicional, el rol del hombre difiere del papel de la mujer, pero la realidad es que “women and men’s roles and status are socially constructed and subject to change” (Butler 182). Al desempeñar el rol materno y paterno simultáneamente, Mami reta la construcción social que le asigna roles muy específicos al hombre y a la mujer respectivamente.

Al pensar sobre el doble papel de Mami, no hay duda que Victor sirve como una figura paterna para sus hermanos, como se indica previamente a través de la conversación entre Victor y Nino. Aunque los tres hermanos pelean a veces, es evidente que Vicki y Nino tienen admiración por Victor. Esto es evidente después de que Mami lleva a Victor a “Family Services” para tratar de entregarlo a la ciudad. Victor le suplica a Mami que le permita quedarse con su familia, y él parece muy angustiado y asustado. Cuando la familia regresa a su apartamento, Victor llora y sus hermanos lo consuelan, diciendo que ellos lo necesitan en la familia. Esta escena indica un cambio en el comportamiento y manera de pensar de Victor. Antes de este momento, Victor no les muestra sus sentimientos a los demás, incluyendo su familia, porque los “machos” no les revelan sus sentimientos a nadie. De hecho, inicialmente Victor se retira a su cuarto para llorar. Sin embargo, él eventualmente permite que sus hermanos lo consuelen. Ellos apoyan a Victor diciéndole a Mami que la familia necesita la presencia de Victor, y todos los chicos prometen que la familia va a ser “buena” otra vez. Después de este episodio, el comportamiento de Victor cambia radicalmente. Él es más sumiso y educado y asiste a la misa con su familia, donde ellos encienden una vela con la promesa de ser mejores. La bravuconería y la performatividad de él desaparecen cuando él trata de comportarse como Mami desea porque Victor se da cuenta que tiene que respetar la autoridad de Mami y dejar de actuar de una manera falsa y exagerada. Victor asume más responsabilidad y actúa de forma más madura y responsable hacia sus hermanos desde este punto. Antes, Victor consideraba la masculinidad como una representación de autoridad y dominio,

pero ahora se da cuenta que su papel como un hombre significa que sirve como ejemplo para sus hermanos, y también que él constituye una parte importante de la familia.

El enfoque en la dinámica familiar ayuda a Sollett a desafiar los estereotipos porque él evita representar a la familia de una manera estereotípica, y presenta una imagen de una familia unida y con la que se puede relacionar, en vez de depender de los clichés (Rosales Herrera 130). Es decir, que aunque los padres no estén presentes y no sean una familia convencional, los chicos y su abuela tienen un lazo fuerte. La familia tiene que cooperar y asumir responsabilidad de los papeles que tradicionalmente les pertenecen a los padres. Aunque la familia no sigue el paradigma tradicional de una familia nuclear, el amor que existe entre los miembros es muy aparente. Esto es importante porque señala que la familia, como la masculinidad, no tiene una definición precisa.

El rol de la abuela también muestra que existen diferencias generacionales que impactan su relación con sus nietos. Mami tiene que reconciliar su manera de pensar más tradicional con la manera de pensar “moderna” de sus nietos y, en efecto, de la nueva generación. Como Victor, Mami inicialmente cree que es necesario seguir el paradigma tradicional latino. Ambos operan así como personajes paralelos que tienen que cambiar sus puntos de vista al reconocer que el paradigma tradicional al que quieren adherirse no les sirve de nada. Al principio, Mami cree lo peor de Victor, siempre sospechosa de él y preocupada de que Victor va a corromper a sus hermanos. Ella tiene esta expectativa de su nieto porque ésta es la imagen de la masculinidad que conoce y que anticipa. Su esposo y su hijo eran hombres machos, y por eso es lógico que Mami crea que Victor

seguirá el modelo. Sin embargo, ella tiene que reevaluar sus expectativas al reconocer que Victor, en realidad, no es como los hombres de su familia. Así, tanto Mami como Victor necesitan adaptarse a la realidad de que hay otras posibilidades más allá del modelo tradicional, algo que ambos comienzan a comprender como consecuencia de sus relaciones. Victor termina ofreciendo un tipo de masculinidad diferente más allá de las expectativas fijas y absolutistas de la masculinidad que provienen del paradigma tradicional latino.

Por su parte, Carlos, el hermano menor de Judy, no se presenta como el macho ni en su apariencia física ni en su comportamiento; él es gordo y habla con un ceceo. Carlos quiere obtener una cita con Vicki, la media hermana de Victor. Vicki es una chica independiente y pícara que rechaza las insinuaciones de Carlos, pero él es muy paciente y persistente. En contraste a la dinámica tradicional entre hombre y mujer, o lo masculino y lo femenino, Vicki es la persona asertiva mientras que Carlos trata de ganar su afecto aunque ella no le presta ninguna atención. La inocencia de Carlos es muy aparente cuando él está tan nervioso de conocer a Vicki que vomita. Carlos contrasta con Victor porque nunca tiene miedo de presentarse auténticamente o de revelar sus emociones a Vicki. Por ejemplo, después de que Vicki lo ha rechazado, Carlos empieza a llorar. A diferencia de Victor, Carlos jamás pierde el tiempo con performances o expresiones exageradas de su masculinidad. Por eso, Victor cree que Carlos es tonto y duda que pueda ser exitoso. Sin embargo, al final de la película, Victor es bastante similar a Carlos. Victor se da cuenta que su performatividad y representación de la masculinidad tradicional no funciona, y como consecuencia él comienza a cambiar su comportamiento.

Él es menos arrogante y tonto, y ahora es sincero y mucho más auténtico con su familia y Judy. Sollett crea este paralelo entre los personajes para desbancar la masculinidad performativa de Víctor y para subrayar su carácter inocente.

Después que Judy le rechaza, Víctor se da cuenta que él necesita cambiar su comportamiento hacia ella si quiere ser su novio o su amigo. El macho solamente piensa sobre las mujeres en el sentido sexual, pero la relación entre Víctor y Judy es más que solo una atracción o relación física. Cuando Víctor va a la casa de Judy para hablar con ella y pedirle disculpas por usarla para mejorar su reputación, el público percibe un cambio drástico en su comportamiento. Víctor dice que él quiere que Judy vea hasta sus “beat-down chancletas”, o que ella vea y comprenda el Víctor verdadero en vez del personaje de un Víctor macho que él trata de representar. Los dos comparten una conversación honesta e íntima y se abrazan y se besan. Estas acciones no son sexuales, sino el resultado de la confianza que su conversación crea. Los dos se conectan cuando Víctor deja a un lado las expresiones hipermasculinas y, por fin, reconoce que él a Judy le gusta tal y como es, y no la caricatura que Víctor ha representado en el pasado.

Sollett trata de desafiar la película típica de la gente que vive en espacios urbanos además de poner en duda los estereotipos sobre el machismo y la masculinidad “tradicional” latina. Este tipo de reto es necesario porque es importante prestar atención a las construcciones sociales que dominan la sociedad y para cuestionar “hegemonic practice[s]” que existen en la sociedad (Popelnik 66-67). Una película como *Raising Victor Vargas* no sigue las reglas o los estereotipos de otras películas convencionales que

tienen temas semejantes. En contraste, películas como *Raising Victor Vargas* presentan otras opciones en términos de la representación de un grupo y le dan voz a grupos y personas marginadas (Popelnik 70). El hecho de que las películas independientes eviten seguir los estereotipos o representaciones banales permite que estas películas puedan representar otras realidades. En *Raising Victor Vargas*, Sollett contrasta la expectativa del estereotipo del rufián violento que usa drogas en áreas urbanas con Victor, un buen chico que es parte de una familia cariñosa y unida. Sollett desafía el estereotipo del amante latino con la transformación de Victor a lo largo de la película. Al principio, Victor sigue las reglas del paradigma tradicional del machismo al tratar de ser un mujeriego afable. Él no tiene ningún éxito con Judy cuando se comporta así y él llega a reconocer que es mejor si él rechaza el comportamiento tradicional y estereotípico en favor de una presentación genuina, sin máscaras o performances.

Una razón que la estrategia de Sollett es tan exitosa se debe a que él usa una trama universal e intemporal. Aunque Victor es un joven dominicano-americano que vive en el Lower East Side, todo el mundo puede identificarse con las pruebas de la juventud y la dificultad de autodescubrimiento que él enfrenta, muy en acorde con la noción del bildungsroman. Muchos pueden relacionarse a temas de familia, de identidad personal y sexual y de amor – no es crucial que una persona sea exactamente como Victor y su familia (Popelnik 73). De esta manera Sollett mitiga las diferencias entre varios grupos para crear una película que presenta las dificultades de un joven y el proceso de madurar. Victor es un buen tipo que tiene una familia con valores fuertes aunque ellos no tengan las condiciones de vida ideales (Popelnik 73). Roger Ebert dice que es “refreshing to find

a movie where a Latino family in a poor neighborhood is not portrayed with the usual tired conventions about poverty and crime, but is based on love and strong values.”

Entonces la etnicidad y la clase social de Victor y su familia no son factores importantes en determinar el nivel del impacto de la película en un público. No importa que Victor sea pobre o dónde viva, sino se hace evidente cómo los patrones culturales latinoamericanos y estadounidenses se entrecruzan. Victor tiene el linaje dominicano pero él vive en los Estados Unidos, y como resultado él es influenciado por el legado del machismo de su padre dominicano, y al mismo tiempo, por la cultura cotidiana de los Estados Unidos. El punto que Sollett hace es que Victor puede ser miembro de ambas culturas y que cada una contribuye algo a su entendimiento de sí mismo pero ninguna detrae de la otra. Al final, Victor y Mami ambos se dan cuenta que el paradigma tradicional de la masculinidad ya no les sirve, pero esta adaptación no amenaza su identidad cultural.

Por último, Victor se da cuenta que su performatividad de la masculinidad “tradicional” no impresiona a Judy. Él comprende que no debe seguir las nociones tradicionales del machismo que su padre seguía si quiere ganar el respeto de Judy. Victor sabe que el paradigma tradicional no funciona ahora porque la sociedad y las ideas sobre la sexualidad y el género han cambiado. Ahora, no se puede limitar la masculinidad a una definición rígida ni singular. Sollett desarrolla esta idea con las dos realidades de Victor durante la película: su performatividad “macho” y su representación más auténtica. El comportamiento de Victor al principio de la película contrasta fuertemente con su comportamiento al final. Al principio, Victor tiene la creencia que el machismo y el

paradigma tradicional de la masculinidad latina definen la masculinidad real, algo que está culturalmente arraigado en su mente. Victor no puede ser auténtico porque él constantemente cambia entre sus dos tipos de representaciones, la pública y la privada. Además, la performatividad de la masculinidad resulta en problemas para Victor con Judy y con su familia. Ilán Stavans dice que “underneath macho behavior is an inferiority complex” (152), lo cual aplicado a Victor indica que usa el machismo como una manera de interactuar con otras personas porque él no se siente lo suficientemente cómodo para relajarse y revelarse auténticamente. Él depende del paradigma tradicional porque no conoce otra opción.

En la última escena, Victor regresa a su casa y decide que la familia va a usar el teléfono otra vez. Esta escena es simbólica porque representa un cambio en creencias sobre el género, no solo para Victor sino también para Mami. Los dos necesitan reconciliar las ideas arraigadas en la cultura dominicana con su presente contexto sociocultural. Entonces, esta escena simboliza un cambio en la dinámica familiar porque Victor está tomando más responsabilidad y tiene un nuevo punto de vista de sí mismo y de su papel en la familia, mientras que Mami se da cuenta que Victor y sus hermanos son buenos chicos y que el comportamiento macho que ella anticipaba no se repetirá. También, Victor muestra su autoridad pero *sin* negar la autoridad de Mami – ahora, los dos se dan cuenta que pueden convivir en armonía. Victor sabe que ser un hombre “de verdad” significa cuidar de su familia y no pretender ser quien no es. La eliminación del candado del teléfono es una metáfora para el fin de la autoridad absolutista de Mami y la manera de pensar “tradicional” de Mami y Victor, y representa un cambio hacia más

confianza, responsabilidades compartidas y nociones más flexibles sobre el género y su expresión.

III. *Quinceañera*

Representaciones de la juventud y el proceso de maduración son comunes en el cine, y en muchos casos las películas enfrentan la cuestión de la sexualidad para este grupo. Es ciertamente un tema principal en *Raising Victor Vargas*, donde el desarrollo sexual de Victor se ve conectado a su identidad y a sus expresiones de masculinidad. De la misma manera, *Quinceañera* (2006), dirigida por Richard Glatzer y Wash Westmoreland, se centra en varios aspectos relacionados a la masculinidad latina urbana de un personaje latino y joven, Carlos; entre estos aspectos se encuentran el tema de la homosexualidad y el estereotipo del cholo. La película tiene lugar en el barrio de Echo Park en Los Ángeles, California, un espacio urbano que sirve como símbolo del contacto bicultural. Magdalena y Carlos son primos y ambos viven con el tío Tomás porque no pueden vivir con sus familias respectivas. El padre de Magdalena, Ernesto, un ferviente pastor cristiano, la echa de la casa al enterarse que su hija adolescente está embarazada. Por su parte, Carlos está distanciado de su familia porque es homosexual y sus padres católicos y conservadores no lo apoyan, especialmente su padre. A lo largo de la película, Carlos y Magdalena desarrollan lazos a través de su exclusión, y aprenden más sobre sí mismos mediante el apoyo silencioso del tío Tomás. Carlos confronta muchas cuestiones relacionadas a la masculinidad latina y la identidad bicultural, y los directores lo presentan como el “queer macho”, resaltando así aspectos de la familia latina y el despertar sexual de Carlos. Los directores usan este personaje para enfrentar estereotipos del latino cholo y de la homosexualidad mediante la intersección de la cultura latina y estadounidense en un espacio urbano.

La película empieza con la fiesta quinceañera de Eileen, hermana menor de Carlos y prima de Magdalena. Mediante los detalles elaborados de la ceremonia, el director le presenta los personajes de la película al espectador. Se ve a Carlos robando un ramo de flores y, después, llegando a la fiesta de su hermana. El padre de Carlos, Walter, se enoja al ver a Carlos e insiste que éste se marche inmediatamente. La tensión entre padre e hijo es muy aparente, convirtiéndose en un altercado físico rápidamente. El tío Tomás, el tío abuelo de Carlos, interviene y le dice a Carlos que debe regresar a casa. Más tarde queda claro que Carlos tomó refugio en casa del tío Tomás después de que su padre lo echara de la suya por ser homosexual. En poco tiempo, Carlos conoce a los dueños de la casa del tío Tomás, Gary y James, con quienes sostiene una relación sexual. Sin embargo, él tiene una conexión más fuerte con Gary, y los dos comienzan una relación secreta que no incluye a James.

Magdalena tiene una relación romántica con un chico que se llama Hermán, aunque es obvio que hay tensión entre los dos al principio de la película. Un día cuando ella se prueba un vestido para su propia fiesta quinceañera, las mujeres presentes ven que no le queda bien. Sospechan que puede estar embarazada, algo que Magdalena confirma después de ir al médico con su madre. Magdalena le trata de explicar a su padre que nunca ha tenido sexo con penetración con Hermán, algo que es verdad, pero que Ernesto no quiere escuchar. Su carácter religioso y moral no le permiten aceptar el “pecado” imperdonable de su hija, de quien ahora está avergonzado. Como resultado, Magdalena se va a vivir con el tío Tomás y Carlos.

Magdalena y Carlos desarrollan una relación cercana, especialmente después de que Carlos le ayuda a buscar información sobre embarazos “vírgenes”. Los dos pasan mucho tiempo con el tío Tomás también y los tres se llevan muy bien. Al principio Hermán apoya a Magdalena después de descubrir que es el padre de su bebé, pero cuando su madre se entera que Magdalena está embarazada, ella separa a Hermán de Magdalena y lo manda a vivir muy lejos. Al mismo tiempo, Carlos oye por casualidad una discusión entre James y Gary en la que Gary le dice a James que no ama a Carlos y que éste no le importa. James todavía está celoso de la relación que Gary sostuvo con Carlos; en venganza desaloja al tío Tomás, aunque éste ha vivido en su casa por mucho tiempo. Magdalena y Carlos tratan de encontrar nueva residencia para el tío Tomás, pero no tienen mucho éxito debido a limitaciones económicas. En venganza, Carlos vandaliza el carro de James con sus llaves cuando está trabajando en el lavadero de coches y, como consecuencia, pierde su trabajo. El tío Tomás muere, y Carlos dice unas palabras sobre él en su funeral. El médico prueba que, técnicamente, Magdalena es virgen, y Ernesto permite que ella regrese a la casa y le pide disculpas. La película termina con la fiesta quinceañera de Magdalena, en la que Carlos es su acompañante.

A. El “queer macho” y la destrucción de estereotipos

El estereotipo del cholo latino es prevalente en nuestra sociedad, y los directores de *Quinceañera* inicialmente presentan a Carlos como un ejemplo o caricatura de esta figura. La representación típica de un cholo², o “homeboy” latino, es la de un hombre que

² La estética del cholo en los Estados Unidos se origina de los “zoot suits”, que tenían un rol enorme en la imagen de muchos grupos minoritarios. El estilo del “zoot suit” incluía colores vívidos, chaquetas largas, pantalones “exagerados” y a veces cadenas de reloj también (Howard 113). Había una conexión entre el zoot suit y el comienzo de la época de jazz en los 1940 que asocia los dos con una cultura rebelde y,

vive en un espacio urbano, lleva camisetas sin mangas y pantalones holgados, muchas veces tiene tatuajes y es hipermasculino (Rodríguez, “Queering” 127-128). Este estereotipo es prevalente en la cultura estadounidense y es expresado con palabras como “vato” o “cholo”, y distingue a los latinos urbanos que viven en los Estados Unidos como un grupo separado y específico. Los hombres latinos que encajan en esta descripción son automáticamente considerados heterosexuales y machos porque una masculinidad en extremo es el componente crucial del estereotipo, y esta representación es la más común en los medios (Rodríguez, “Queering” 130). Así, el cholo opera como una representación exagerada de la masculinidad latina.

Una estrategia para deconstruir la caricatura del cholo es mediante el proceso de queering que, según Daniel E. Pérez, toma una norma sociocultural y la reta para exponerla como nada más que una construcción social (25). Así, el “queering” de una figura tan masculina como el cholo permite que las normas socioculturales sean cuestionadas. Esta estrategia es muy efectiva porque la hipermasculinidad asociada con los cholos conduce a su conexión errónea con la heterosexualidad, ya que se conforma a las ideas sobre lo que constituye un verdadero hombre latino (Rodríguez, “Queering” 131). Así, al principio de la película el espectador ve a Carlos y supone que es un hombre

eventualmente, con el poder y la hipermasculinidad (Howard 114). Con el paso de tiempo se asoció los zoot suits con la delincuencia y los jóvenes latinos, y hoy en día muchas personas conocen los zoot suits en relación con el “Zoot Suit Riot” de 1943. Durante esta revuelta en Los Ángeles, unos soldados asaltaron a unos jóvenes latinos llevando zoot suits, resultando en tensiones raciales (Howard 117). El zoot suit tenía implicaciones diferentes para cada grupo: “For young Mexican and Mexican Americans the suit bestowed membership in a hypermasculine and powerful community, even though they were excluded from mainstream culture. The [servicemen...] saw the suits as unpatriotic and wasteful (Howard 117). La cultura dominante estadounidense “perpetuated the negative associations made between the zooters and Mexican Americans as a whole to violence [and] otherness” (Howard 117). Así, esta imagen de los latinos se desarrolla y se conecta con la figura del cholo latino. Entonces, hoy en día el cholo conlleva los mismos estigmas de violencia, hipermasculinidad y desigualdad que los zoot suits del pasado.

masculino y, por ende, heterosexual porque conecta su apariencia física y comportamiento fuerte con la heterosexualidad. Carlos no se comporta de una manera “femenina”, que es la asociación más común conectada con la homosexualidad. Como resultado, el proceso de “queering” del cholo hipermasculino intenta cambiar ideas sobre la masculinidad y la sexualidad latina para que ambas cosas, la homosexualidad y el cholo (lo que se interpreta como “masculino”) no parezcan incompatibles (Rodríguez, “Queering” 131). El alterar las normas sobre la masculinidad latina llama la atención al hecho de que los hombres pueden ser homosexuales sin perder su masculinidad o identidad como un “hombre de verdad”, y para mostrar que no se puede simplificar la definición de la masculinidad latina. Al contrario, se puede ver que la masculinidad tiene expresiones múltiples.

El personaje de Carlos permite que Glatzer y Westmoreland critiquen la caricatura del cholo urbano y el estereotipo del homosexual afeminado simultáneamente. Carlos se proyecta como el cholo estereotípico con su apariencia física y su comportamiento, pero los directores emplean este estereotipo del hombre latino masculino para desmantelarlo cuando se revela que Carlos es homosexual. Así, no se puede decir que Carlos es un homosexual afeminado porque su comportamiento se conforma a lo que se considera “masculino”, pero al mismo tiempo él no sigue perfectamente el estereotipo del macho ni del cholo porque su orientación sexual no concuerda con la norma sociocultural. Esto es un ejemplo concreto del “queering” del estereotipo del cholo que funciona para mostrar que la homosexualidad y la masculinidad no son antitéticas; se crea una perspectiva alternativa que permite que ambas existan

simultáneamente sin problema o dificultad, lo que a su vez contribuye a romper las construcciones absolutistas sobre la orientación sexual y la expresión de género. Carlos es quien es: su orientación sexual no detrae de, ni invalida, su masculinidad, y él desafía la caricatura tradicional al presentarse como un homosexual muy masculino. Así, la película señala que la orientación sexual no limita ni condiciona las opciones con respecto a la expresión de género.

El “queer macho” es “the combination of two figures that are almost always caricatured and placed in diametrically opposing positions...the *macho* and the *maricón*...” y permite un “Chicano/Latino gender and sexual continuum where queers can be considered macho and vice versa” (Pérez, *Rethinking* 12). El macho y el maricón constituyen dos lados de un binario en el que el macho es el hombre muy masculino y el maricón es el hombre afeminado. El uso de Carlos como un “queer macho” permite que los directores rompan los estereotipos sobre los machos y los hombres homosexuales porque Carlos constituye parte del “continuo” que Pérez menciona. De esta manera, se desafían las construcciones socioculturales que existen sobre el género (Pérez, *Rethinking* 13). A su vez, Carlos practica el proceso de desidentificación al intentar renegociar las normas dominantes de su sociedad (E. Muñoz 12), lo cual demuestra que la fluidez y complejidad del género, su expresión, y la sexualidad sobrepasan los límites categóricos, haciéndolos mucho menos restrictivos. Como resultado, el “queer macho” es a la vez masculino y femenino, pero simultáneamente ni masculino ni femenino porque es imposible categorizarlo.

Carlos desafía el paradigma tradicional de la masculinidad latina mediante sus relaciones también. Él parece un hombre fuerte que no es sensible ni emocional. Durante la película el espectador aprende más sobre Carlos y se da cuenta que él es un buen tipo que está tratando de comprenderse mejor. Al principio de la película, Carlos y Magdalena tienen una relación un poco antagónica, pero según la película se desarrolla, ambos se apoyan mutuamente. Por ejemplo, Carlos le dice a Magdalena que quiere ayudarla y ser una especie de padre para su bebé. Así, los directores presentan a Carlos y el “queer macho” como una figura paterna potencial, una figura cariñosa y dulce, características que contrastan fuertemente con las del maricón o las del macho tradicional. Otro ejemplo es cuando Carlos le da su camisa nueva a Magdalena porque las de ellas no le quedan debido a su embarazo. Esta acción es otra que muestra un tipo de vulnerabilidad y humanidad de parte de Carlos. Él es un hombre complejo en lugar de unidimensional, por lo que no se le puede ver como una caricatura o estereotipo.

Otra cosa es que es obvio es que el comportamiento de Carlos es a veces un reflejo del comportamiento del tío Tomás. Él le muestra a Carlos que un hombre masculino no tiene que ser “macho” según las reglas del paradigma. En contraste, un hombre puede ser dulce, tolerante y cariñoso sin perder su masculinidad. El tío Tomás contrasta considerablemente con los padres de Carlos y Magdalena, permitiendo que el público vea las diferencias entre los tres hombres y comprenda que esta discrepancia entre ellos es señal de la diversidad que existe de la masculinidad. La actitud del tío Tomás, un tipo de padre no-biológico, provee un modelo de paternidad para Carlos

también, y esta relación está a la raíz de lo que inspira a Carlos a ser una figura paterna para Magdalena y su bebé.

Los directores señalan el paradigma tradicional mediante personajes, específicamente al contrastar aquellos que apoyan a Carlos y los que no. Muchos miembros de la familia de Carlos lo rechazan porque su estilo de vida no concuerda con las normas de la cultura tradicional latina. Según este paradigma, los hombres deben ser heterosexuales porque la homosexualidad detrae de la masculinidad o, de hecho, la invalida (Ramírez 106). Por eso las personas más tradicionales y conservadoras rechazan a Carlos, especialmente su padre, que hasta recurre a la violencia física cuando su hijo no se va de la fiesta quinceañera de Eileen. En contraste con los personajes que tienen esta actitud hacia Carlos, hay otros como Magdalena, y especialmente el tío Tomás, que le brindan apoyo incondicional. A ninguno les importa que Carlos sea homosexual, y cuando Carlos empieza a pasar tiempo con sus vecinos Gary y James, el tío Tomás le dice que está feliz de que Carlos tenga “amigos especiales”. Tanto el tío Tomás como Magdalena aceptan la identidad real de Carlos, señalando así la normalización del “queer macho.”

B. El ambiente bicultural de Echo Park: Espacio, identidad y tensión generacional

El ambiente de Echo Park tiene un impacto indiscutible en la dinámica de Carlos como “queer macho” porque existe una población grande de hispanos que influye culturalmente en el área. Sin embargo, el proceso de aburguesamiento por el que atraviesa Echo Park tiene implicaciones para la identidad de la gente latina que vive allí, particularmente los jóvenes. Como consecuencia, la tensión entre la cultura latina y la

cultura dominante es muy palpable. Sin embargo, la película “neither skirts nor condescends to the difficulties faced by poor urban communities assailed by rapid change” (Taylor 72), y de esta manera los directores tratan de representar auténticamente Echo Park.

En varias escenas el biculturalismo de Echo Park es evidente. Por ejemplo, la madre de Magdalena, que vende tamales en la ciudad, tiene clientes que dicen que sus tamales son los mejores en Echo Park, sugiriendo que hay otros lugares que venden comida latina. De hecho, se ven negocios con letreros escritos en español, y el propio tío Tomás es conocido en el barrio por su champurrado, una bebida tibia que es hecho de chocolate y masa de maíz. Esta realidad bicultural es la realidad cotidiana de los personajes centrales, la cual se ve afectada por el proceso de aburguesamiento. A su vez, hay cierto conflicto generacional en la película. Ambos factores subrayan que la identidad latina cambia constantemente y que siempre es bicultural en este espacio. Sin embargo, el otro lado de esta idea es que la latinidad es muchas veces exotizada o marginada, y como consecuencia hay necesidad de defenderla desde el punto de vista identitario.

La fiesta quinceañera es un ejemplo concreto de la respuesta a las diferencias culturales que existen en el barrio porque es una tradición de la cultura latina que se considera un rito de iniciación para una chica que marca su transición de niña a mujer. Además, el evento tiene aspectos religiosos y es semejante a una boda con respecto a su nivel de importancia y su formalidad. La película presenta este rito latino en un contexto estadounidense, y de esta manera los directores muestran el impacto de la intersección

entre la cultura dominante estadounidense y la latina. Así, el rito contiene elementos más “modernos” junto a otros “tradicionales”. Un componente tradicional es la corte ceremonial de Eileen. Por otro lado, una limusina Hummer y un baile provocador de los adolescentes forman parte de la fiesta quinceañera de Eileen también, elementos prevalentes en los “Sweet Sixteens” en los Estados Unidos. Esta yuxtaposición entre lo que se considera tradicional y lo que es más moderno es una manera de mostrar los efectos del contacto entre las dos culturas y de las brechas que pueden existir entre generaciones en cualquier cultura.

Hay ciertas cosas que muestran los vínculos a la herencia latina de personajes como Magdalena y Carlos. Por ejemplo, en una escena el tío Tomás, Carlos y Magdalena celebran el Cinco de Mayo juntos con fuegos artificiales. El mismo tío Tomás opera como un vínculo a la identidad mexico-americana porque él es de México y frecuentemente les cuenta a Carlos y Magdalena de su vida allí. Sin embargo, él es importante también porque ha aceptado aspectos de la cultura dominante estadounidense, como por ejemplo la orientación sexual de Carlos.

Otra noción es que los personajes de la película hablan en inglés y en español, y es normal para ellos cambiar entre ambas lenguas. Sin embargo, se puede ver una diferencia en la manera en que los varios personajes usan el español. Por ejemplo, en una escena la madre de Magdalena habla en español, pero Magdalena solo habla en inglés, y las dos mujeres continúan su conversación alternando entre las dos lenguas sin vacilar. En contraste, durante una conversación entre los padres de Magdalena, los dos hablan en español. Otro ejemplo es cuando las mujeres hablan sobre Magdalena cuando descubren

que ella está embarazada. El uso de ambas lenguas muestra que las dos tienen importancia en la comunidad de Echo Park, y el uso del español entre los hispanohablantes muestra que la lengua es un elemento crucial de sus identidades como latinos que viven en los Estados Unidos. No obstante, es interesante que la generación mayor usa el español con frecuencia mientras que los jóvenes prefieren hablar en inglés, o quizás que ellos no tengan la habilidad de hablar en español, aun cuando otras personas se les dirigen en español.

Esta intersección bicultural exagera ciertas diferencias generacionales, particularmente con respecto al género y la sexualidad. Por ejemplo, Walter, el padre de Carlos, no permite que Carlos sea parte de la familia porque es homosexual, algo que no concuerda con el paradigma tradicional que Walter sigue. Walter le dice a Carlos que él ya no es su hijo y que le da asco. Es lo mismo que hace Ernesto, el padre de Magdalena, cuando repudia a su hija embarazada porque ella no es “pura” y no ha seguido las reglas del cristianismo. Así las nociones tradicionales son, generalmente, más fijas para los miembros de la primera generación que para la generación actual, que rechaza los roles de género “tradicionales” y, por eso, no reproduce los estándares heteronormativos sobre la sexualidad y el género de la generación previa (Pérez, *Rethinking* 5). Magdalena no rechaza a su primo por ser homosexual porque ella comprende que Carlos es más que su orientación sexual. Por su parte, Carlos rechaza los estándares heteronormativos porque él no tiene miedo de ser auténticamente quien es, aunque esto signifique que su familia no lo acepte.

Esta dinámica bicultural y familiar se ve impactada aún más por los cambios que ocurren en Echo Park debido al proceso de aburguesamiento. Se habla de Echo Park como “a hot market”, y cuando Magdalena trata de encontrar una nueva casa para el tío Tomás, ella dice que todas las personas que se están instalando en Echo Park son blancas. Casi todos los dueños de casas que Magdalena conoce son blancos y de clase alta, y ellos le dicen a Magdalena que han gastado mucho dinero en el proceso de remodelar las viviendas del barrio. Como consecuencia, el costo de las residencias en Echo Park está subiendo. Este aburguesamiento claramente afecta a la comunidad que ha vivido en el área por muchos años. La película explora esta dinámica principalmente en Carlos, para quien el contacto con la pareja blanca de clase alta recién instalada en Echo Park representa más marginalización, pero también nuevos espacios de exploración.

C. El “queer macho”: Entre la libertad y la otredad

La representación de Carlos como el “queer macho” tiene un impacto en la percepción de la familia latina porque ofrece una alternativa a la familia “tradicional” o nuclear, que incluye un padre, una madre y unos niños. En esta película, la familia central es la familia construida por el tío Tomás, Carlos y Magdalena. Richard T. Rodríguez señala que los hombres chicanos homosexuales quieren redefinir lo que tradicionalmente ha constituido una familia (“Carnal” 132), y esta idea aparece en *Quinceañera*. De hecho, Sarah Kuhn afirma que la familia de Carlos, Magdalena y el tío Tomás “forms an unlikely, ultimately poignant family unit, dealing with obstacles ranging from Magdalena’s impending motherhood to the changing dynamics of the neighborhood surrounding them” (9). Esta construcción familiar se puede ver como un desafío a lo

normativo de manera semejante a los desafíos sobre el género y la masculinidad que la película presenta.

Ser un “queer macho” en un espacio bicultural que está atravesando por una transformación socioeconómica tiene implicaciones para el despertar sexual de Carlos. Después de Carlos instalarse con el tío Tomás, se hace amigo de sus nuevos vecinos, James y Gary. Ellos son pareja y tienen varios amigos que son homosexuales también. La relación que Carlos tiene con ellos es una experiencia nueva para él y provee un tipo de libertad porque es totalmente diferente del ambiente represivo de su familia religiosa y conservadora. El público se entera más adelante que sus interacciones con James y Gary son las primeras experiencias de Carlos con otros hombres. Carlos le dice a Magdalena que su padre le dice a la gente que descubrió la homosexualidad de su hijo cuando sorprendió a Carlos con otro hombre. Sin embargo, en realidad su padre la descubrió cuando accedió a las páginas cibernéticas visitadas por su hijo. Así, se puede ver que Carlos ha tenido que ocultar su orientación sexual de su familia y que no ha tenido suficiente libertad o espacio para expresar su sexualidad. En contraste, la relación que Carlos tiene con James y Gary le brinda la oportunidad de explorar su sexualidad sin los límites rígidos del paradigma tradicional latino impuesto por su familia. Entonces, Carlos aprovecha esta situación para actuar de una manera auténtica. Así, el espectador ve cómo los confines del paradigma tradicional latino afectan la habilidad de una persona de expresar su identidad sexual. Aunque pueda haber situaciones similares en la cultura dominante estadounidense, los directores quieren criticar la rigidez del paradigma

tradicional latino y mostrar que puede limitar la capacidad de una persona de presentarse auténticamente.

Según las normas tradicionales, la familia es muy importante y tiene roles de género fijos para cada sexo. Los hombres deben ser heterosexuales (algo que se presume) y seguir el paradigma de la masculinidad. Las mujeres deben ser vírgenes, que significa que ellas no tienen relaciones sexuales antes del matrimonio (González 150). Las familias biológicas de Carlos y Magdalena se suscriben a estas ideas tradicionales, y como consecuencia ambos Carlos y Magdalena quedan excluidos por sus padres biológicos. Como resultado, el tío Tomás, Carlos y Magdalena forman su propia familia. Se puede ver el tío Tomás como un tipo de padre a sus sobrinos y, al final de la película, los directores afirman a Carlos como una figura paterna también. Así, los directores no niegan que la familia es un componente muy fuerte e importante de la cultura latina. Al contrario, ellos lo afirman, pero extienden el concepto de la familia para que tenga un significado más allá del absolutismo tradicional e inflexible.

Con el apoyo de su familia construida, y en contraste a la represión de Carlos antes de que su padre descubriera su homosexualidad, la escena en que Carlos asiste a la fiesta de James y Gary muestra el comienzo de una nueva libertad para él. Carlos no está confinado por las restricciones de su familia ni el paradigma tradicional. Al mismo tiempo, se ve que James y Gary obviamente tienen un nivel bastante alto de libertad si ellos tienen un círculo tan grande de amigos homosexuales y organizan fiestas con regularidad. Así, la realidad bicultural y la transformación socioeconómica de Echo Park

le dan a Carlos una oportunidad para explorar su sexualidad sin el miedo de ser rechazado.

Cuando ellos se conocen por primera vez, James y Gary invitan a Carlos a una fiesta en su casa, y él decide aceptar la invitación. Mientras Carlos está en la fiesta, conoce a un hombre latino que se llama Alejandro. Carlos y Alejandro hablan un poco y Alejandro le dice que a Gary y James les encantan los hombres latinos. Esta declaración presagia las acciones de la pareja cuando hacen de Carlos una especie de fetiche como un cholo, particularmente porque James y Gary son mayores que él. Entonces, a pesar de que Carlos tiene la libertad de expresar su identidad sexual en la fiesta, su objetificación como un cholo lo deshumaniza. Esto se emplea para destacar cómo el despertar sexual de Carlos se ve impactado por cuestiones de raza y clase que también están afectando a Echo Park. La relación entre los tres hombres muestra la jerarquía de poder que existe en términos de raza y clase social porque James y Gary, que son hombres blancos de la clase media alta, tienen el poder en su relación con Carlos, un hombre latino joven de clase más baja. Ellos consideran a Carlos exótico y muy diferente a ellos, y lo tratan como alguien inferior o solo como cuerpo, sin tomar en cuenta sus sentimientos. Además, James y Gary extienden el estereotipo del cholo, que no solo deshumaniza a Carlos sino que también lo señala como “otro”.

Carlos tiene una conexión más fuerte con Gary, y en una escena Carlos le muestra las señales pandilleras comunes en Echo Park. Gary se ríe y dice que Carlos realmente vive en otro mundo, a lo que éste responde diciendo que Gary es quien vive en otro mundo. Cada hombre ve al otro como un tipo de hombre muy diferente de sí mismo,

aunque hay semejanzas entre ellos más allá de su homosexualidad. Gary ve a Carlos como un estereotipo, o una caricatura del cholo latino, pero la verdad es que Carlos es más complejo que esta imagen. De manera semejante, Carlos ve a Gary y James como hombres blancos y ricos, y éste es su único punto de referencia con respecto a los hombres homosexuales. Así, Carlos perpetúa sus propios estereotipos también.

A veces los latinos se consideran los “otros” de la sociedad dominante, y esto se exagera en Carlos mediante su identidad como “queer macho”. Aunque Carlos no trata de ser algo que no es, y aunque tiene un nuevo tipo de libertad, la realidad es que Carlos es todavía exotizado como el otro. James y Gary le prestan atención como un objeto y cuerpo étnico en vez de como persona. De manera similar, miembros de la comunidad latina, incluso familiares de Carlos, lo excluyen y lo consideran “otro” porque la homosexualidad no es compatible con el paradigma tradicional de la masculinidad. Sin embargo, la película logra que el público vea la humanidad de Carlos y reconozca que él es un hombre latino complejo con sentimientos reales. Él es más que la figura del “queer macho” – él es un joven tratando de expresarse auténticamente.

En esta película los directores renegocian los estereotipos del cholo urbano y del hombre homosexual a través de Carlos. Con este personaje los directores crean el modelo de “queer macho”, que desafía nociones fijas sobre la masculinidad y la sexualidad latina, y cómo éstas se perciben (Pérez, *Rethinking* 10). El final de la película reafirma a Carlos, el “queer macho”, como una figura paterna cuando él acompaña a Magdalena en su fiesta quinceañera y opera como el padre simbólico de su bebé, resaltando aún más la noción de

la familia construida que la película promueve. Como la figura “queer macho” Carlos renegocia su papel ante la familia tradicional, y ante los espacios biculturales y cambiantes de su comunidad. Estos retos forman parte íntegra del despertar social de Carlos como un joven latino homosexual, y de su despertar sexual como un hombre que pueda expresar su sexualidad y su masculinidad sin que éstas estén regidas por códigos estáticos e inflexibles.

IV. *La Mission*

La Mission (2009), dirigida por Peter Bratt, tiene paralelos con *Quinceañera* porque las dos exploran el tema de la homosexualidad y los jóvenes latinos que viven en los Estados Unidos, pero *La Mission* le presta particular atención a la noción del machismo y sus efectos. *La Mission* tiene lugar en el barrio La Mission de San Francisco, California. La película se centra en la relación entre Che Rivera, un ex-convicto y padre mexicano-americano cuya apariencia y comportamiento lo señalan como hipermasculino, y su hijo adolescente Jesse. Che considera a su hijo un doble o extensión de sí mismo. Es un padre muy orgulloso, constantemente informándoles a sus amigos de los logros académicos de Jesse, y es evidente que existe una buena relación entre padre e hijo.

Sin embargo, esta relación cambia radicalmente después de Che encontrar fotos comprometedoras de Jesse y su novio Jordan en una discoteca. Che se pone furioso porque tiene una actitud machista y homofóbica culturalmente arraigada; él tiene un punto de vista “tradicional” de la masculinidad latina que establece una equivalencia entre ser hombre y ser heterosexual. No se puede decir que la homofobia se limita a la cultura latina ni al paradigma tradicional de la masculinidad latina, pero Lionel Cantú señala que hay muchos hombres mexicanos homosexuales que emigran a los Estados Unidos con el deseo de tener la oportunidad de explorar su sexualidad con más libertad y desarrollar otras partes de sí mismos que “are constrained by factors linked to homophobia and heteronormativity” en su país de origen (*Sexuality* 119). Así, es posible decir que los Estados Unidos representa más libertad de expresión con respecto a la sexualidad para algunas personas. Como señala una reseña de la película: “Che’s macho

world is crushed” (Sundance) después de su descubrimiento. Por ende, Che rechaza a su hijo y no permite que él continúe viviendo en la casa. Sin embargo, la mayoría de la comunidad latina que vive en La Mission, especialmente la familia y los amigos de Che y Jesse, no tiene ningún problema con la orientación sexual de éste. Che es una de las pocas personas que no puede aceptarla porque no logra reconciliar sus ideas “tradicionales” con el hecho de que su hijo es gay. Para Che, el paradigma tradicional de la masculinidad latina que él encarna sostiene que la homosexualidad y la masculinidad no son compatibles. Aceptar la homosexualidad de Jesse, y aceptar que su orientación sexual no lo hace menos hombre, implica para Che no solo retar su sistema de creencias, sino también reevaluar cómo se ve a sí mismo y cómo interpreta su propia masculinidad.

Che y Jesse viven en un apartamento en el distrito de La Mission. Che trabaja como chofer de autobús y Jesse es un muy buen estudiante en su último año de la secundaria. En su tiempo libre Che modifica carros en su garaje y conversa con sus amigos. A ellos les gusta hacer “low-riding” juntos, y muchas veces Jesse participa también. Es decir, que su relación hasta el momento se define mediante las semejanzas en gustos y comportamiento entre padre e hijo. Cuando la homosexualidad de Jesse altera esto, la respuesta de Che es violenta: golpea a su hijo y los amigos de Che tienen que intervenir. Eventualmente, después de vivir un tiempo con sus tíos, Jesse regresa a la casa de Che, pero éste quiere ignorar la sexualidad de su hijo. Al mismo tiempo, Jesse sufre intimidación en la escuela, la que culmina cuando Jesse es víctima de un crimen homofóbico y violento. Así, aunque muchos amigos y miembros familiares aceptan la orientación sexual de Jesse, todavía hay personas que lo rechazan, como el hombre que le

dispara. Esto es importante porque subraya la conexión entre estas personas intolerantes y Che, quien tiene el mismo punto de vista hacia la homosexualidad que estas personas, y que también es propenso a la violencia. Che es obligado a reconsiderar su punto de vista “tradicional” después de que este acto de violencia – un reflejo de su propio comportamiento y actitud machista – casi mata a su hijo.

A. Retos al paradigma machista chicano

Al principio de la película, Che considera a Jesse como un tipo de doble de sí mismo porque ambos tienen una apariencia física semejante y hacen muchas de las mismas actividades. Ambos tienen tatuajes – de hecho, tienen un tatuaje idéntico –, los dos son atléticos y a ellos les gusta jugar baloncesto junto con sus amigos, como también arreglar carros y hacer “low-riding.”³ Aún así, esta visión es destruida cuando Che descubre que su hijo y él no comparten la misma orientación sexual. La imagen que Che había tenido de su hijo como su doble no es relevante ahora, y Che tampoco puede aceptar la homosexualidad de Jesse porque no concuerda con su punto de vista machista. Así, el director le muestra al espectador cómo Che se suscribe al paradigma “tradicional” de la masculinidad latina. Para personas como él que siguen la ideología dominante, el

³ “Low-riding” es un proceso sociocultural con conexiones a la cultura latina. Daniel Enrique Pérez describe la cultura de “low-riding” “as a site where Chicano men engage in a rich dialogue on queer sexuality in an archetypal Chicano landscape” (“Entre” 141). Durante esta actividad, los participantes le muestran sus coches al público y, después que llegan a su destino, pasan tiempo con sus vecinos y amigos. Es una oportunidad de aprender sobre los eventos del barrio y hablar con la gente (Patton). Hay unos estereotipos asociados con “low-riding”, por ejemplo que los participantes son peligrosos o que el proceso es algo que es popular entre las pandillas, pero esto no es nada más que un estereotipo. Phil Patton dice que “low-riding” es particularmente popular entre los hispanos porque esta actividad les da un espacio público, algo que ha sido raro a veces como resultado de “discrimination in the prevailing culture.” Sin embargo, hay un estigma asociado con la cultura de “low-riding” que supone que los miembros de la cultura son heterosexuales (Rodríguez, *Next* 126). De hecho, hay una presuposición que los lectores de las revistas sobre low-riding son hombres heterosexuales (Rodríguez, *Carnal* 126). Se puede ver las complejidades de “low-riding” en *La Mission*: Che y Jesse pasan mucho tiempo arreglando y preparando los coches.

género es algo fijo y constante. El uso de frases como “hombres reales” o “hombres naturales” para describir la masculinidad, lo cual indica que cree que hay una definición precisa de lo que constituye un hombre (Connell 45). Junto a esta definición, hay toda una serie de modos de comportamiento asociados con ser un “hombre de verdad”, entre ellos la agresión y la violencia. Stanley Brandes habla de la masculinidad latina, diciendo que hay “a link between masculinity, violence, and alcohol” (156), tres cosas que el público puede asociar con el personaje de Che.

Otro componente importante de la identidad de Che es la religión. No se puede decir que Che es necesariamente religioso, pero el catolicismo ha sido integrado en su identidad tradicional como mexicano-americano. Che tiene un rosario en el autobús que maneja, y a veces él lo besa para la suerte o como parte de un rito. Hay una estatua de la Virgen en el vestíbulo de su casa también, y una referencia religiosa, una diosa azteca, en uno de sus coches. Así, se puede inferir que la religión juega un papel importante en afirmar las ideas que tiene Che sobre la homosexualidad.

La identidad de Che como un hombre chicano contribuye a la visión de sí mismo como un hombre macho. Él tiene un entendimiento machista de la sexualidad que impide considerar a un homosexual como un hombre verdadero. Según el paradigma del machismo, la homosexualidad no es lo opuesto de la masculinidad sino “a corruption of it, an unnatural form by virtue of its transgression of the binary male/female order poses a threat that must be contained or controlled” (Cantú, *Sexuality* 130). Cuando se toma en cuenta esta perspectiva, la actitud de Che hacia la orientación sexual de su hijo se explica. Si Jesse no es un hombre, entonces no es como Che. Así, la actitud machista de Che, más

allá de su carácter homofóbico, ha sido internalizada culturalmente como parte de su identidad como un hombre masculino y chicano: las creencias machistas de Che niegan la masculinidad de hombres que no son heterosexuales. Por lo tanto, Che percibe la homosexualidad de su hijo como una amenaza no solo a su masculinidad, sino también a su identidad cultural. Che no quiere aceptar los cambios que están ocurriendo en La Mission porque quiere preservar cierta pureza étnica y la chicanidad, que para él significa mantener la cultura tradicional, como se ve mediante las referencias de Che a “staying brown.” Esta actitud contrasta considerablemente con las del resto de la comunidad que es más abierta a estos cambios dentro de un contexto bicultural. Cuando Che habla con su hermano sobre la orientación sexual de Jesse, su hermano le dice que “nobody’s tripping”, pero Che responde, “Nobody’s tripping ‘cause it ain’t their son.” Cuando su hermano dice que quizás la orientación sexual de Jesse no le importa mucho a nadie, Che responde, “You believe that shit, homey? You’ve been living in this town too fucking long.” A Che no le gustan los aspectos “nuevos” de la ciudad que son el resultado del aburguesamiento y de una realidad bicultural que ha amenazado lo tradicional o puro. Sin embargo, no se puede decir que él no los ve – como chofer de autobús que ha vivido en La Mission por un largo tiempo, Che conoce el barrio y la gente allí. Antes ciego a esta realidad, ahora Che la ve como una amenaza a dos aspectos centrales de su identidad: su espacio y su familia.

Para Che, la familia es crucial para preservar lo tradicional. La familia juega un papel enorme en la comprensión de la identidad chicana, pero hay que notar que esta conexión se entiende a través de una óptica heteronormativa, por lo menos para Che. La

familia chicana es un sitio naturalizado con roles de género fijos de autoridad masculina y presunción heterosexual (Rodríguez, *Next* 2). Esto significa que en una familia chicana “tradicional”, los hombres y las mujeres tienen sus propios papeles de género a seguir, y se supone que todos los miembros de la familia son heterosexuales porque es lo normativo. Además, la conexión entre la identidad chicana y la familia se basa mucho en sentimientos étnicos del machismo que hacen gran hincapié en la heteronormatividad (Rodríguez, *Next* 26, 32). En otras palabras, la conexión entre la familia, la heteronormatividad y el género constituye un componente crucial de la cultura latina y, así, de la chicanidad. En el movimiento chicano en los Estados Unidos generalmente se excluían a los hombres homosexuales que “troubled the conventional family narratives [the movement] promoted...” (Rodríguez, “Carnal” 113). De manera semejante a esta postura, Che rechaza a su hijo porque ve la homosexualidad de Jesse como incompatible con sus ideas estrechas de masculinidad e identidad, que se perpetúan a través de su visión familiar.

B. Culturas en conflicto: Sexualidad, género y el espacio bicultural

La Mission es un barrio urbano donde vive una comunidad latina de tamaño considerable, pero se puede ver la presencia de ambas culturas, la estadounidense y la latina. Por ejemplo, hay letreros en inglés y español y hay comercio hispano. Se puede ver el garaje de Che como un santuario a la cultura latina, con una prominente bandera mexicana; pero también contiene elementos de la cultura estadounidense, como por ejemplo un cartel de un vaquero y otro de la película *The Godfather*. En el barrio hay una influencia enorme de la herencia azteca, incluso varios bailes y ceremonias aztecas que

tienen lugar, y unos murales que representan leyendas aztecas. Sandra L. Hofferth dice que “an ethnically homogenous community may support ethnic traditions that maintain a sense of community and pride” (190), una idea que es relevante a la película, especialmente en las interacciones entre Che, Jesse y sus amigos y familia. Sin embargo, se puede ver también que la comunidad latina en La Mission es diversa, particularmente al nivel ideológico. Esto se evidencia mediante la tolerancia, o clara aceptación, que se exhibe en algunos hacia la homosexualidad.

Jesse no se suscribe al estereotipo del homosexual afeminado y, según las expectativas estereotípicas normativas, es un chico masculino. Su orientación sexual como hombre homosexual no tiene un impacto en su identidad de género ni detrae de su estatus como un hombre masculino. Él no se comporta de una manera “femenina”, reafirmando así que Jesse es masculino y gay. A pesar de ser tan “masculino” como su padre – en apariencia y comportamiento – la expresión de género de Che es mucho más machista y, por ende, más violenta. Es cierto que Jesse golpea a su padre durante su pelea, pero solo como un acto de defensa propia. Esto contrasta con Che, quien recurre a la violencia repetidamente. Las acciones violentas son automáticas para Che, haciéndose parte de su expresión de masculinidad, característica común del paradigma del machismo (Mirandé 69).

Muchas veces, la identidad de género y el concepto de la masculinidad son cosas que se transmiten del padre al hijo (González 180), pero en esta película – a pesar de sus semejanzas – Jesse presenta otra representación de la masculinidad. Para Jesse la masculinidad no es condicionada por la orientación sexual o la identidad de género. Por

lo tanto, el personaje de Jesse desmantela la noción del binario macho/maricón en el que típicamente se ha encajado al hombre chicano (Pérez, “Entre” 142), algo que tiene importantes implicaciones. Primero, muestra que es Che quien necesita cambiar, y no Jesse. Segundo, las diferencias entre padre e hijo subrayan el impacto del ambiente bicultural que Jesse acepta y que Che quiere ignorar. Esto da lugar a que Che – con su afán de tradición – sea “el otro” en este espacio cultural, y no su hijo homosexual.

La clase social dentro de este espacio bicultural es un tema importante en *La Mission* y se conecta al proceso de aburguesamiento que es especialmente notable durante ciertas escenas. El público puede ver que hay un cambio demográfico en el barrio. En el bloque de apartamentos donde viven Che y Jesse hay una vecina nueva que se llama Lena, una mujer afroamericana a la que Che se refiere como “hipster”. Un día Lena confronta a Che y lo acusa de continuamente bloquear la acera con sus carros. Los dos discuten y Che le dice con rabia que “we were here before you hipsters” y que él ha vivido en su apartamento por veintiséis años. El uso de la palabra “we” (nosotros) se refiere a la comunidad latina que ha estado viviendo en esta área por generaciones. Che resiente el aburguesamiento de su barrio y le muestra estos sentimientos a Lena, a quien considera intrusa.

Lena es una mujer fuerte e independiente que no tolera la actitud machista de Che. Al principio ella discrepa mucho con él porque los dos son tercos y muchas veces no tienen el mismo parecer. Sin embargo, ella ayuda a Che a limpiar el grafiti de la palabra “maricón” pintado en el portón del garaje después de que todos saben que Jesse es gay. En contraste a Che, Lena acepta a Jesse y su orientación sexual, y ella trata de

asegurarle a Jesse que su padre le ama todavía. Su punto de vista más “contemporáneo” se yuxtapone al punto de vista “tradicional” de Che y señala a su vez la realidad bicultural que rodea a Che, pero que éste resiste.

En este espacio bicultural, Bratt muestra que las ideas sobre la sexualidad y el género están cambiando a través de varias conversaciones y acciones de sus personajes. Por ejemplo, los amigos de Che pasan tiempo juntos en el garaje frecuentemente, hablando de sus vidas. La interacción entre los hombres es más chisme que cualquier cosa, algo que se asocia con lo femenino. Algunos de los hombres se quejan de sus esposas o sus exes, o hablan de las mujeres en general. Uno de los hombres empieza a hablar sobre las diferencias entre las mujeres de hoy y del pasado. Unos creen que no tiene sentido que las mujeres trabajen mientras los hombres se quedan en casa con los niños, mostrando que los roles de género tradicionales están siendo desafiados. A algunos de los hombres no les gustan estos cambios, diciendo que las mujeres están confundidas. Sin embargo, uno de los hombres contesta que las mujeres no están confundidas, sino que están “finally calling [men] on [their] bullshit.” Esta escena muestra que aunque una actitud “tradicional” existe, ésta no es tan absolutista e, inclusive, puede ser abiertamente retada y cuestionada.

Según Saracho y Spodek, los padres mexicanos en los Estados Unidos están más involucrados hoy en la crianza de sus hijos que en el pasado (82). Esto es verdad en el caso de Che, quien está muy involucrado en la vida de su hijo, particularmente porque la madre de Jesse ha muerto. Che cocina y plancha, cosas que tradicionalmente se han visto como la responsabilidad de la mujer. Así, ya Che está rompiendo las reglas

socioculturales de los roles del género, pero se debe tener en cuenta que su esposa no está presente para hacer estos quehaceres. Otra consideración importante es que aunque Che hace tareas domésticas y posiblemente tiene una actitud más abierta hacia estas acciones, Che se muestra intransigente en su interpretación de la homosexualidad como amenaza a la masculinidad.

Irónicamente, Che es básicamente la única persona de todos sus amigos y familia que no puede aceptar que su hijo es gay. Los tíos de Jesse permiten que él viva con ellos después de que Che lo echa de la casa, y ellos no tienen ningún problema con la orientación sexual de su sobrino. De manera similar, un día Jesse va a la casa de su amigo Gummy Bear para hablar con él. Su amigo no deja que Jesse entre y dice que está ocupado, y parece que él está incómodo con Jesse al ahora saber que éste es gay. Jesse piensa que su amigo ya no quiere asociarse con él, por lo que Jesse se enoja y empieza a irse. De repente, una chica aparece en el marco de la puerta y Jesse se da cuenta que su conjetura era falsa. Jesse le pide disculpas a Gummy Bear, diciendo, "I thought that uh..." y Gummy Bear le interrumpe, diciendo "I know what you thought...People say a lot of things...It don't make 'em true." Jesse responde, "And if it is?" a lo que Gummy Bear dice, "Then it is. Motherfuckin beat goes on. Know what I'm saying?" La orientación sexual de Jesse no es una cuestión mayor, ni mucho menos un obstáculo a su continuada amistad e interacción con sus amigos. Esta actitud contrasta con la actitud de Che y algunos otros personajes, como Smoke y Nacho, quienes son compañeros de escuela de Jesse y tienen un punto de vista homofóbico. Por otra parte, la familia blanca y de clase alta de Jordan, el novio de Jesse, lo acepta. Ellos permiten que Jesse se refugie en su casa

después de salir del hospital porque no les importa que Jesse sea gay ni que sea chicano. Es decir, que tampoco las diferencias étnicas o de clase son factores para no aceptar la sexualidad de Jesse. Che se reafirma así como la excepción – como la única persona cercana a Jesse que no puede aceptar la identidad sexual de su hijo. Al rechazar a Jesse, Che entonces se coloca en el mismo plano que los individuos homofóbicos que amenazan a Jesse, lo cual establece una tensión identitaria para Che entre el macho que quiere preservar su visión limitada de la masculinidad y el padre que quiere proteger a su hijo del peligro.

C. Violencia paralela: Che y los reflejos del machismo

Además de ser un ex-prisionero y un alcohólico recuperado, Che es un hombre propenso a la violencia. Esto es evidente más allá de su pelea física con Jesse. Por ejemplo, hay varias escenas en las que Che usa un saco de boxeo, una vez después de una discusión con su vecina, Lena. Esto indica que él acude a lo físico para descargar sus frustraciones y para expresarse, y que hay un vínculo entre la violencia y ser macho (Gutmann 196).

En el altercado físico entre Che y Jesse, Che confronta a su hijo con las fotos de éste y Jordan, y le pregunta, “Who’s that fucking white boy?” Cuando Jesse responde que Jordan es su amigo, Che dice, “Friend? Is that why he’s manhandling you like you’re some kind of Mexican bitch?” Che feminiza y deshumaniza a su hijo cuando lo llama “bitch”, y asocia ser homosexual con ser una mujer pasiva, como el binario activo/pasivo dicta. El uso de la palabra “Mexican” en este contexto sirve para reducir a Jesse más a una figura sumisa y subordinada. Che utiliza la palabra de manera peyorativa, como un

insulto, especialmente en contraste con la referencia a Jordan como un chico blanco. Che usa “Mexican” para referirse a un grupo étnico subordinado en los Estados Unidos, y así esta distinción hace hincapié en la feminidad percibida y falta de poder de Jesse. Después Che le pregunta, “Why does this motherfucker have his tongue down your throat?”, a lo que Jesse responde, “Cause I’m a faggot. ‘Cause I’m your fucking faggot son.” Che está asqueado por la revelación de su hijo, y la pelea se intensifica y se convierte en una pelea de puñetazos. Che está colérico e insulta a sus amigos cuando ellos le impiden que continúe golpeando a Jesse. Ensangrentado y desconsolado, Jesse sale con su tío, y en el coche ellos pasan por un grupo interpretando una ceremonia azteca. Este momento reafirma el biculturalismo del barrio, y reitera que la homosexualidad de Jesse y su identidad chicana pueden coexistir aunque esta visión encuentre resistencia y violencia.

En otra escena, Che y Jesse se reúnen por primera vez después de su pelea. Jesse trata de hablar sobre su sexualidad, pero Che no quiere hablar de ella. Che le dice que cree que “God made man and woman for a reason”, y cuando Jesse responde que “He also made me the way I am”, Che le pregunta, “Yeah? And which one are you?” Jesse responde que es su hijo, pero Che dice “Alright, I can’t do this”, significando que no puede enfrentar la sexualidad de su hijo. Con su respuesta, Jesse descarta la asociación entre su orientación sexual y el binario masculino/femenino. Jesse enfatiza que ha sido homosexual durante toda su vida, tratando de mostrarle a su padre que su orientación sexual no fue una decisión. Sin embargo, Che no puede discutirlo. Che no puede aceptar que Jesse nació hombre y homosexual y, además, su punto de vista religioso y tradicional

refuerza el binario masculino/femenino al relegar a los hombres y mujeres a roles específicos y rígidos.

Hay repercusiones sociales que pueden resultar cuando alguien se desvía de las normas socioculturales en relación a la sexualidad. Algunas de estas consecuencias negativas incluyen el hostigamiento, la discriminación y actos de violencia (Butler 55). Jesse sufre todas estas formas de rechazo. La homofobia que Jesse tiene que enfrentar es algo que trata de distinguir entre “real masculinity” y “the other”, o lo que es aceptable y no es aceptable según el modelo tradicional de la masculinidad (Connell 40). Jesse, y a veces Che también, enfrentan actos homofóbicos durante la película. Por ejemplo, un día Che va a jugar baloncesto con sus amigos, pero no invita a Jesse como solía hacer, ya que considera el baloncesto como una actividad masculina en la que ahora Jesse como homosexual no puede participar. Che está avergonzado de su hijo y lo excluye de la comunidad inmediata de hombres chicanos. Mientras Che está jugando, Nacho y Smoke, que han tenido un altercado con Che en el pasado, le dicen a Che que tienen un problema con “faggots living in [their] hood”, una mención directa a Jesse. Es obvio que este encuentro deja perturbado a Che, quien le pregunta a su hijo si está enfrentando problemas con los chicos en la escuela. Jesse dice que no, pero otra escena muestra la verdad: los chicos susurran sobre Jesse mientras él camina en el pasillo, y se burlan de él en el gimnasio de la escuela, diciendo que Jesse es un maricón y “bitch.” Jesse los ignora, y sus amigos lo apoyan, pero al salir del gimnasio uno de los hombres dice, “Aww, I think you hurt *her* feelings”. Con esta referencia, Nacho y Smoke feminizan a Jesse en un paralelo a la feminización previa de Jesse por parte de Che.

El director crea un paralelo entre Che, Smoke y Nacho porque todos dependen de la violencia y la intimidación para mostrar su masculinidad. Usan la violencia para afirmar su propia masculinidad y mostrar su intolerancia hacia cualquier desviación de la heteronormatividad. Mediante este performance, ellos prefieren las acciones físicas en lugar de pensar o expresar emociones. El paralelo entre Che, Smoke y Nacho, mediante su discurso feminizante – el uso de “bitch” y “her” respectivamente – se exagera aún más a través de la violencia que se emplea para dominar lo “femenino” y lo sumiso desde un punto de vista machista.

La Mission hace hincapié en las reacciones violentas de Che para contraponerlas a la violencia que amenazaré la vida de Jesse. Un ejemplo ocurre después de Che salir de un bar. Él ha discutido con Jesse antes de salir, y como resultado Che está enojado y frustrado. Él empieza a cruzar la calle con el semáforo en verde, y un hombre manejando un carro suena el claxon. En un ataque de ira, Che se aproxima al conductor y lo golpea brutalmente en la cara. Estas demostraciones de violencia son parte del estereotipo “macho” (Mirandé 69) y sirven para confirmar la identidad de Che como tal. La violencia y agresión aumentan la percepción de los machos como hombres hipermasculinos, y entonces son elementos cruciales de este estereotipo (Gymnich y Ruhl 51). Otra implicación de esta agresión es que afirma el poder y el control. De la misma manera, Nacho usa la agresión contra Jordan y Jesse para afirmar su estatus como un hombre “de verdad”. Los dos hombres, Che y Nacho, usan la violencia para subyugar a otros que amenazan sus creencias machistas. Por ejemplo, Nacho le dispara a Jesse porque se siente amenazado por su orientación sexual debido a las burlas de Jordan que sugieren que

quizás Nacho sea homosexual también. La violencia permite que se reafirme cierta masculinidad al destruir y controlar a las personas que no concuerdan con su visión machista.

En una escena al principio de la película, Jesse y Jordan representan una fantasía sexual del cholo urbano con tendencias criminales, mostrando que Jesse y Jordan van más allá del estereotipo y que pueden burlarse de él. En esta escena, Jesse está afuera de una casa grande, caminando con cuidado y con la capucha cubriendo su cabeza. Parece que Jesse se está preparando para un robo. Jesse entra en la casa y levanta un arma mientras un hombre blanco empieza a huir, sugiriendo violencia. Sin embargo, Bratt le revela al espectador que Jesse está en la casa de su novio y que sus acciones son parte de una fantasía inocente y bromista. Bratt usa esta estrategia para representar la imagen estereotípica que la gente puede tener de un hombre rico y blanco contra la imagen de un hombre latino y de clase media o trabajadora. Jesse desafía el estereotipo de un vato latino al burlarse del mismo y, de hecho, al tener una relación sentimental y sexual con Jordan. Es más, esta escena muestra que hoy en día la imagen del cholo puede funcionar como un “public fantasy, consisting of a recasting of ‘existing cultural narratives[...]reusing their structures and thematic concerns, but bring[ing] in new material, new contents, new characters or cultural agents, new issues and themes drawn from the contemporary world and its social arrangement” (Rodríguez, “Queering” 129). Jesse reconoce que es más que un estereotipo o un fetiche, y como resultado puede bromear sobre el estereotipo del cholo urbano. Esta actitud es otra manera en la que el director muestra que Che es quien necesita cambiar en lugar de Jesse, ya que Jesse

rechaza los estereotipos asociados con su etnicidad y su orientación sexual, pero Che no acepta que Jesse sea más que esto.

La escena climática ocurre cuando Jesse es baleado por Smoke. Jesse y Jordan están caminando juntos cuando un coche con Nacho y Smoke se detiene al lado de ellos. Smoke les pregunta, “So you ladies lost?...Hey Cinderella, which one of y’all wears the dress and plays the bitch?” Esta línea es un espejo de la escena en la que Che feminiza a Jesse refiriéndose a él como un “Mexican bitch”, y así el director extiende el paralelo entre Che y Smoke con otro ejemplo de la feminización del hombre homosexual para degradarlo y reafirmar el estatus más poderoso del hombre heterosexual. Jesse quiere continuar e ignorarlo, pero Jordan comete el error de responder a los insultos, enfureciendo a Smoke. Él está particularmente enojado porque Jordan insinúa que sus palabras homofóbicas son una manera de esconder su verdadera identidad homosexual. Smoke no permite que Jordan desafíe su estatus como un hombre macho y heterosexual, y como resultado le dispara a Jesse diciendo “Suck on this, puto.”

Este acto de violencia es crucial porque refleja los varios actos violentos que Che comete durante la película. Che reacciona con violencia como una parte íntegra de su masculinidad, pero ahora Che, el padre preocupado por la seguridad de su hijo, tiene que batallar con ser la representación y personificación de las mismas fuerzas y figuras que amenazan la existencia de Jesse. Éste se convierte entonces en el problema más grande que Che necesita reconciliar. La historia sugiere que Che ha pasado tiempo en la cárcel como resultado de su tendencia violenta, y que esta tendencia tan ligada a la identidad machista es, en efecto, la misma que provoca el ataque homofóbico contra Jesse. Así, la

película enlaza la supervivencia de Jesse con la renegociación de Che con respecto a sus ideas rígidas de la masculinidad.

Aun después de este evento, Che otra vez recurre a violencia cuando ve a Jordan en el hospital visitando a Jesse después de que éste es baleado. Che le dice a Jordan que debe “stay the fuck away from my son, you hear me?” a lo que Jordan responde, “I’m sorry but I don’t think I can do that.” Che se enfurece, agarra a Jordan por el cuello y lo amenaza diciendo “I see you here again I swear to God I’ll fucking kill you.” Aunque Che ha visto que la violencia e intolerancia de Smoke y Nacho casi matan a Jesse, él recurre al mismo contra Jordan para intimidarlo. Lena, con quién Che ha comenzado a entablar una relación, ve el incidente y quiere terminar su relación con Che, y cuando Che trata de explicar y defender sus acciones él no puede. Lena ha sufrido de abuso en el pasado, y como consecuencia no está dispuesta a tolerar el comportamiento de Che. De manera semejante a la reacción de Jesse, Lena rechaza a Che después de darse cuenta que él no puede cambiar su comportamiento machista. Con este paralelo entre Lena y Jesse como víctimas de la violencia que Che encarna, el público ve que Che necesita cambiar su comportamiento y punto de vista si no quiere quedarse completamente solo.

Después del incidente entre Che y Jordan, Jesse decide salir del hospital con su novio sin decirle nada a su padre. Jesse ya no puede soportar las acciones homofóbicas de su padre que son eco de las mismas que casi le cuestan la vida. Jesse regresa a casa de Jordan y su familia, y Che va allí para exigir que Jesse regrese a casa. Che le dice “I’m all you got” y que Jesse solamente tiene una oportunidad para regresar a casa con él. Jesse responde, “No, I have a lot more than that” porque Jesse sabe que tiene el apoyo de su

familia, de sus amigos, de Jordan y de la familia de éste. Así, la película hace ver que es Che quien, en su inhabilidad de adaptarse a la realidad del contexto bicultural de La Mission, queda marginado.

Hacia el final de la película, Jesse sale con Jordan para asistir a UCLA. Jesse nunca cambia y no tiene miedo de ser quien es. Por su parte, completamente solo y refugiado en el alcohol, Che ha perdido su identidad de padre y vive atormentado por su identificación con Smoke. Un día, Che ve a bailorines folklóricos aztecas que bailan cerca de un memorial para Smoke, quien murió violentamente. Che ve a la madre de Smoke llorando, y Che se identifica con ella porque los dos han sido afectados por la violencia contra sus hijos. Parece que Che se da cuenta que tiene una oportunidad con Jesse que la madre de Smoke ya no tiene – aunque Jesse no está en La Mission y aunque Che necesita arreglar su relación con él, Jesse está vivo. Esta escena sirve como un momento de catarsis para Che, cuando por fin se da cuenta que es necesario cambiar su manera de pensar.

La última escena muestra a Che manejando a UCLA para ver a Jesse, sugiriendo que aunque la actitud machista está arraigada en la identidad de Che, necesita alcanzar a Jesse si quiere mantener su relación. El comportamiento machista de Che lo ha aislado de su familia y de sus amigos, incluso ha terminado con su relación con Lena. Además, la comprensión de Che de que es casi igual a Smoke con respecto a sus acciones violentas y su actitud intolerante, es muy difícil para él. La última escena muestra que él está listo para tratar de reparar su relación con Jesse y, quizás, cambiar sus creencias rígidas y ser

más abierto a las realidades de su vida y la vida de su hijo. Así, el viaje a UCLA es simbólico de la travesía de Che hacia una renegociación de la masculinidad tradicional que ha tenido que abandonar.

V. *Gun Hill Road*

Como en *La Mission*, en *Gun Hill Road* (2011) hay un padre que no puede reconciliar sus ideas machistas con la realidad de su hijo. Sin embargo, esta película enfrenta el tema del joven transgénero. Dirigida por Rashaad Ernesto Green, *Gun Hill Road* se centra en la relación entre Enrique Rodríguez y su hijo adolescente y transgénero Michael, que pasa a identificarse como Vanesa. La película investiga la expresión y la identidad de género, con un énfasis en la manera de pensar cerrada de Enrique. Éste regresa a su apartamento en el Bronx después de cumplir una sentencia para encontrar que mucho ha cambiado. Enrique descubre que su esposa, Angie, ha tenido un romance con un hombre que se llama Héctor durante su ausencia. Además, su hijo Michael ha cambiado mucho y Enrique está perturbado al ver ciertas expresiones de género en él que considera “femeninas”. Pronto, el espectador descubre que vestida de mujer, Vanesa recita poesía “spoken word” en un club nocturno. Ella conoce a un hombre que se llama Chris después de un performance y trata de empezar una relación con él. Vanesa quiere operarse eventualmente, algo que su padre machista no puede entender ni apoyar. Enrique trata de obligar a Vanesa a actuar de manera “masculina”, creando tensión entre ella y él, y entre Angie y él también, en gran medida porque Enrique culpa a Angie del comportamiento de Vanesa. Después de Enrique ir demasiado lejos y llevar a Vanesa a una prostituta, Vanesa se escapa de la casa y Enrique tiene que encontrarla. Así, el director subraya la rigidez de las creencias machistas de Enrique y el impacto negativo que tienen en su relación con Vanesa.

Cuando Enrique regresa a casa por primera vez después de ser liberado, Michael parece incómodo y nervioso al ver a su padre y no pasa mucho tiempo con él, lo que sugiere que está consciente que su padre no va a aceptar su verdadera identidad. La representación tradicional de los padres latinos tiende a enfocarse en el machismo (Cabrera y Bradley 233), y por eso el público puede inferir que Michael/Vanesa ha conocido el machismo de su padre desde su niñez. La película ilustra conceptos relacionados a la expresión de género y la identidad de género, específicamente en relación a la identidad de género de Michael/Vanesa como mujer y el rechazo de Enrique. Se ven las dificultades y los obstáculos asociados con la identidad de Vanesa como una mujer transgénero y la rigidez de las creencias tradicionales del paradigma tradicional de la masculinidad latina. Además, el director usa la fijación de Enrique y Chris en el cuerpo físico de Vanesa y el sexo biológico para mostrar que esta manera de pensar no es suficiente ni acertada hoy en día y que el sexo biológico no determina otras cosas como la identidad de género.

A. El macho latino ante la identidad transgénero

Enrique es un hombre hipermasculino que sigue el paradigma tradicional de la masculinidad latina. Él es un ex-convicto que ha cumplido múltiples sentencias por cometer crímenes que incluyen el hurto mayor, robo a mano armada, resistir arresto y la posesión y venta de drogas. Estos crímenes corroboran el estereotipo del hombre latino que asocia la violencia con la masculinidad del macho (Connell 51). También apoya el estereotipo que representa al latino urbano como un delincuente. Otro ejemplo del uso de la violencia es cuando Enrique apuñala a otro prisionero en el pie con un lápiz. Aunque

es castigado, Enrique comete el acto como una aseveración de su autoridad y masculinidad.

La película tiene lugar en El Bronx, que juega un papel importante en la formación de la masculinidad de Enrique. El barrio en el que vive la familia Rodríguez tiene una población hispana notable, generalmente de clase trabajadora. Un crítico señala que el “machismo pride” de Enrique es moldeado por el ambiente urbano del Bronx, que ha influido en su definición de la masculinidad (Indiewire). Rashaad Ernesto Green dice que esta experiencia condiciona que Enrique no sepa cómo tratar la cuestión de la identidad de género de su hijo (Indiewire). Asimismo, el director trata de evitar estereotipos sobre familias latinas que viven en un área económicamente desfavorecida como el Bronx; por ejemplo, Michael no participa en ningún tipo de actividad asociada estereotípicamente con los jóvenes que viven en lugares urbanos. Sin embargo, el estereotipo del padre ausente sí aplica a la familia. Sin embargo, a pesar de las dificultades que Enrique tiene con la verdadera identidad de género de Michael como Vanesa o de la tensión entre Enrique y Angie, los miembros de la familia se aman. Se puede ver esta idea en varias escenas, como por ejemplo cuando Michael y Angie bailan juntos, y después cuando Enrique baila con su esposa. Momentos más “normales” de la familia como estos muestran que la familia tiene un lazo fuerte a pesar de su disfunción.

Las tendencias violentas de Enrique se unen a toda una serie de creencias que son parte del paradigma tradicional de la masculinidad al que él se suscribe. Enrique cree que un hombre debe mostrar su masculinidad para que sea obvia a todos, y así la hombría se afirme una y otra vez. Él sigue ideas esencialistas del género que dicen que los hombres y

las mujeres tienen papeles especializados y únicos (Saracho y Spodek 87). Por ejemplo, Enrique considera los deportes una actividad masculina, y como resultado le pide a Michael que juegue béisbol durante un pícnic familiar. Michael batea una vez pero es aparente que no tiene ningún interés en la actividad. Después que Michael se va del pícnic, Enrique ve a uno de sus sobrinos jugando con un hula-hula. Irritado, él dice que su sobrino es “a little man” y que sus padres deben “put a ball in his hands.” Enrique cree que hay que probar la masculinidad todo el tiempo, hasta durante la niñez. Esto concuerda con la idea que la masculinidad es “something to have or to lack” y que un hombre debe asegurar que todo el mundo sepa que él es masculino (Peberdy, *Masculinity* 3).

Otro ejemplo es cuando Enrique le dice a Michael que tiene boletos para un partido de béisbol en el estadio nuevo de los Yankees, pero esto a Michael no lo entusiasma. Desde el punto de vista de Enrique, hay cosas concretas que se deben clasificar como “masculinas”, y él trata de usar éstas para interesar a Michael en cosas que prueben su masculinidad. Esto concuerda con las ideas que Enrique tiene sobre la expresión de género: para Enrique, la expresión de género necesita concordar con el sexo biológico de un individuo, sin tomar en cuenta que hay otras cosas que pueden afectar la expresión, como la identidad de género. Para él, ser hombre o ser mujer significa seguir “a general set of expectations that are attached to one’s sex” (Connell 22).

Enrique rechaza la expresión de género de Michael, criticando sus acciones y comportamiento por ser muy femeninos. Una noche, Enrique y Michael empiezan a discutir durante la cena porque Enrique está enojado que Michael se ha saltado las clases

con sus amigos, refiriéndose a ellos como maricones. Michael no cree que Enrique tenga el derecho de hablarle así porque éste no sabe nada de su vida debido a su ausencia.

Michael usa las manos mientras habla, y Enrique dice que Michael no debe emplear esos manierismos y debe “talk to [him] like a man.” De esta manera, Enrique clasifica ciertas acciones como “masculinas” o “femeninas” y trata de disuadir a su hijo de hacer cualquier cosa “femenina” que puede amenazar su representación masculina. Quiere adaptar la expresión de género de su hijo a concordar con su sexo biológico de hombre, pero Enrique no toma en cuenta que Michael se identifica como mujer, algo que su expresión de género refleja.

Otra instancia es una noche cuando Michael regresa a casa tarde. Enrique lo está esperando, y cuando Michael entra Enrique le dice que se debe quitar “eso” de la cabeza, una referencia a su pelo largo. Enrique comienza a halarle el pelo a Michael. Angie entra al cuarto y le grita a Enrique que pare, y Michael empieza a llorar, diciendo que “eso” es su pelo natural. Enrique pierde la compostura y lleva a Michael al baño, donde empieza a cortarle el pelo con tijeras, ignorando los gritos de Angie y las súplicas de su hijo. Enrique le dice a Michael que no es una mujer y que le está cortando el pelo porque lo ama y no va a permitir que Michael se haga “esto” a sí mismo. La realidad es que Enrique recurre a un acto violento porque cree que está ayudando a su hijo, como si Michael solo estuviera confundido y Enrique pudiera cambiar su punto de vista y su identidad de género con un poco de “ayuda.” Para Enrique, el sexo biológico, la identidad de género y la expresión de género deben concordar, pero vemos que no es el caso de Michael/Vanesa. El hecho de que Michael nació con el sexo biológico de hombre

significa para Enrique que su hijo debe identificarse como hombre también y, así, debe comportarse de la manera esperada basada en la construcción social de la masculinidad y en el género que le fue asignado al nacer.

Enrique se muestra inesperadamente calmado cuando descubre la relación romántica que Angie sostuvo con Héctor mientras estaba en la cárcel. Le dice a Angie que no está enojado y que no pensaba que ella le fuera fiel por tanto tiempo, pero ahora Angie debe ser fiel porque Enrique ha regresado. Los amigos de Enrique ofrecen ayudarle a tomar venganza contra Héctor, pero Enrique responde que él se encargará. Más tarde, Enrique toma el dinero y el reloj de la pulsera de Héctor durante un atraco. En esta escena, Enrique es el macho, el hombre que tiene el control y el poder mediante un acto físico violento. Cumple su venganza y, al mismo tiempo, prueba su masculinidad y autoridad al hacer de Héctor la persona sumisa y vulnerable. La infidelidad de Angie no detrae de la masculinidad de Enrique porque él reitera que es muy masculino cuando roba a Héctor más tarde.

Hay otros ejemplos que destacan el enfoque de Enrique en sí mismo y en su propia masculinidad. Por ejemplo, una noche Enrique y Angie asisten a una reunión con el profesor de inglés de Michael. El profesor revela que Michael se ha estado comportando de una manera “diferente”, una referencia a su uso del pase para el baño de las mujeres y a que él lleva delineador. El profesor añade que habló de estas cuestiones con Angie hace un mes. Enrique está enfurecido que Angie sabía todo esto y no le dijo nada y, otra vez, Enrique se enfoca en la percepción que otras personas pueden tener de él sin considerar las implicaciones para Michael. Enrique le pregunta con rabia a Angie

cómo su interacción con el profesor de Michael le hizo quedar, a lo que Angie responde sarcásticamente: “I’m sorry, I thought this was about Michael.” Enrique no puede pensar sobre su hijo fuera de cómo su identidad y expresión de género van a reflejar y afectar su propia masculinidad. Además, el que Michael sea transgénero no le importa a la mayoría de amigos y miembros de la familia Rodríguez, pero Enrique no puede reconciliar sus ideas inflexibles del paradigma tradicional con la realidad de su hijo. Enrique insiste en que la identidad de género de Michael es algo que Enrique y Angie pueden dirigir o controlar.

Cuando Enrique descubre el contenedor de Michael con la ropa, brasieres y fotos de su hijo vestido de mujer, se pone frenético, incapaz de aceptar lo que ha encontrado. En lugar de pensar en las dificultades por las que su hijo debe estar atravesando, Enrique otra vez dice “That’s my son. No. Not my boy.” Enrique no está dispuesto a reconocer la verdadera identidad de su hijo ni tratar de comprender su punto de vista. No puede aceptar que Michael no se identifique con su sexo biológico de hombre porque, para Enrique, el sexo biológico predetermina la manera en que una persona va a actuar y ser (Ramírez 38). Desde el punto de vista de Enrique, y también de las normas tradicionales del género, la masculinidad es algo definido y fijo. Además, el paradigma tradicional dicta que Enrique sienta un tipo de responsabilidad paterna de enseñarle a su hijo lo que constituye ser un hombre de verdad (González 180). Así, Enrique siente como si hubiera fracasado en hacer su deber como padre.

B. El personaje transgénero ante los paradigmas normativos

El personaje de Michael/Vanesa desafía las normas socioculturales sobre el género y la sexualidad. Michael es transgénero y se identifica como Vanesa aunque nació biológicamente hombre. La ausencia de Enrique le ha dado a Vanesa el espacio y cierta libertad para desarrollar su identidad de género sin la influencia directa de un padre hipermasculino. Aunque Vanesa trata de evitar la influencia de las normas sociales en la formación de la identidad de género, lo normativo todavía tiene su impacto (Butler 3). Vanesa se da cuenta que la sociedad depende mucho del género asignado. Esto significa que hay una idea social que el sexo biológico produce diferencias entre el hombre y la mujer (Connell 21), y entonces hay ciertas expectativas asociadas con cada sexo. Sin embargo, Vanesa entiende que el género es una construcción social que no es fija y que se representa cada día (Connell 6). Así, Vanesa rechaza las construcciones sociales que requieren que ella actúe como hombre con respecto a su identidad y expresión de género.

Judith Butler define las personas transgénero como “persons who cross-identify or who live as another gender, but who may or may not have undergone hormonal treatments or sex reassignment operations” (6). José Esteban Muñoz señala que la identidad es un “site of struggle where fixed dispositions clash against socially constructed definitions” (6), lo cual significa que una persona debe reconciliar las ideas de sí misma con las normas impuestas por la sociedad. Vanesa tiene que luchar contra las expectativas sociales que dicen que su sexo biológico de hombre significa que ella debe identificarse como Michael, un hombre, en lugar de Vanesa, una mujer.

Vanesa se identifica como mujer, y es la identidad que quiere mostrarle al mundo. Ella recibe tratamientos hormonales, toma pastillas para bloquear la testosterona, recibe inyecciones para aumentar el tamaño del trasero, y le dice a Chris, el hombre que conoce cuando recita poesía, que va a recibir intervenciones quirúrgicas en el futuro. Más allá de vestirse como mujer, Vanesa muestra su identidad femenina al usar el baño para las mujeres en la escuela, llevar maquillaje y pintarse las uñas. Además de los tratamientos que experimenta, Vanesa lee sobre la operación de cambio de sexo con sus amigos debajo de las gradas descubiertas. Estas acciones son serias e indican que el deseo de Michael de vivir como Vanesa, mental y físicamente, es muy importante y real. Los tratamientos cuestan mucho dinero y algunos son dolorosos también. Sin embargo, para Vanesa todo vale la pena para que su cuerpo coincida con su identidad.

La actitud de Enrique hacia la identidad de género contrasta considerablemente con las actitudes de otros personajes de la película. Los amigos de Vanesa se refieren a ella usando pronombres femeninos, por ejemplo “mama” y “ella”, mientras que Enrique solamente usa pronombres y frases masculinos, incluso el nombre Michael en vez de Vanesa. Él siempre se refiere a Michael como “mi hijo” o “mi niño”, negándose a reconocer su verdadera identidad femenina. Esta falta de aceptación está en acorde con las burlas que Michael/Vanesa recibe en la escuela de parte de los estudiantes. Durante una escena en el vestuario, unos chicos le dicen cosas ofensivas a Michael/Vanesa, como que es maricón. Estas expresiones de intolerancia son semejantes a la falta de tolerancia que Enrique demuestra.

Uno de los contrastes más fuertes que atrae atención a la intolerancia de Enrique es la relación entre Michael y Angie. Angie expresa apoyo y trata de asegurar que Michael se sienta seguro y querido. Después de que Enrique corta el pelo de Michael, Angie trata de arreglarlo. Triste, Michael dice que ahora no es bonita, pero Angie responde que sí lo es y que quiere que comprenda que está bien ser la persona que es. Angie comprende que su hijo se identifica como mujer, una aceptación que no necesariamente significa que ella comprende esto perfectamente, pero que ella lo apoya. La actitud de Angie contrasta mucho con los intentos de Enrique de cambiar a su hijo.

El público puede ver las creencias rígidas de Enrique cuando él interactúa con sus amigos y su esposa. En una escena, Enrique habla con un amigo sobre el comportamiento de Michael, lamentando la manera en que él se comporta. Enrique dice que cuando vio el sonograma de Angie, los doctores le dijeron que iba a ser un varón. Este comentario apoya la idea de que Enrique no puede separar la identidad de género de Michael de su sexo biológico aunque uno es independiente del otro (Butler 182). El amigo de Enrique responde que quizás esta es la realidad de Michael, pero Enrique descarta la idea. Otra vez, el problema más grande que Enrique tiene en relación a la identidad de género de Michael es que él tiene miedo de cómo ésta va a reflejar su *propia* masculinidad. Un hombre puede ver su propia masculinidad en relación con su trabajo, su pareja, sus amigos y sus hijos (Vigoya 28), algo que es aplicable a Enrique. Esta idea es aparente cuando Enrique continúa la conversación con su amigo, diciendo que le dio a Michael su nombre, “Enrique Michael Rodríguez”, y que “That’s my life...my boy. He took that from me.” Estas frases revelan la inseguridad de Enrique y el sentido de pérdida personal

que tiene. Enrique teme que otras personas lo vean como alguien menos masculino porque su hijo no sigue el paradigma tradicional de la masculinidad latina. También, Enrique se siente como si Michael le hubiera robado algo a lo que él tiene derecho: enseñarle a su hijo cómo ser un hombre “de verdad”. Es posible que un padre vea a un hijo como “the guardian of [his] values” (Sutton 148), una idea que significa que Enrique cree que Michael debe emular su comportamiento para mostrar no solo su propia masculinidad, pero también para reafirmar la masculinidad de Enrique y su buen papel modelando esa masculinidad como padre.

C. Masculinidad, paternidad y el cuerpo transgénero

La relación que Vanesa tiene con Chris le muestra al público que Vanesa se identifica como una mujer que se siente atraída por los hombres. En realidad, esto tiene sentido porque la orientación sexual no está relacionada a la transexualidad o a ser transgénero (Videla 224). Una noche en el club, Chris se dirige a Vanesa, vestida de mujer, y le dice que parece “mad sexy”. Él coquetea con ella y Vanesa le dice que es transgénero, a lo que Chris responde, “That’s cool ma...so it’s gone, right?” Él está confundido pero a la vez intrigado. Los dos empiezan un tipo de relación cuando Vanesa va al apartamento de Chris. Durante una de estas visitas, hablan un poco y Chris la besa. Ella lo detiene cuando él trata de tocarle el pecho, diciendo que no son reales ahora pero que van a serlo muy pronto. Vanesa continúa explicando que el proceso es muy caro. Chris responde que va a ayudarlo, una declaración increíble para Vanesa porque los tratamientos cuestan cuatrocientos dólares cada mes. Le pregunta si está hablando en serio y Chris dice que va a ayudarlo si Vanesa le ayuda también, sugiriendo que él

anticipa favores sexuales como una forma de compensación. Esta es una manera en que Vanesa puede pagar por los tratamientos y al mismo tiempo mantener la relación con Chris. Sin embargo, Chris usa este “favor” para obligar que Vanesa haga cosas que, en realidad, ella no quiere hacer. Un ejemplo de esto es cuando tienen sexo anal. Vanesa está muy nerviosa pero no quiere rechazar a Chris, y entonces acepta la proposición. En el acto, Vanesa toma el papel “pasivo” en el binario pasivo/activo, reafirmando así la identidad de ella como mujer porque, según la dicotomía, la mujer siempre hace el papel pasivo mientras que el hombre juega el rol activo (Rodríguez, “Carnal” 121).

Por otra parte, y aunque Vanesa desempeñe el papel “femenino” en el acto sexual, Chris se muestra incómodo; le dice repetidamente que no quiere ver “nada”, o sea, su pene. Chris puede ignorar que Vanesa sea físicamente un hombre mientras no haya evidencia concreta de esto. Chris no acepta a Vanesa como una persona transgénero, sino como una simulación de una mujer e ignorando su identidad auténtica. Así, Chris demuestra que no es capaz de ver a Vanesa como más que un cuerpo – un cuerpo que él quiere controlar y condicionar durante el acto sexual solo para su propio placer.

La incomodidad de Chris se exagera en el ámbito público. En una escena, Vanesa le pregunta a Chris por qué los dos nunca salen juntos en público. Ella quiere ir al cine o a un restaurante, pero Chris siempre quiere quedarse en el apartamento. Vanesa le pregunta si él tiene vergüenza de ella y su relación, y Chris responde que ellos nunca salen juntos porque “that shit is whack.” Chris no quiere que nadie los observe juntos porque tiene miedo de ser juzgado. Hipócritamente, él no tiene ningún problema en tener relaciones sexuales con Vanesa pero no quiere admitir la verdad fuera de un espacio

privado. Sin embargo, un día Vanesa y Chris van a un restaurante juntos, aunque Chris está muy nervioso e incómodo todo el tiempo. Después de la comida, los dos caminan en un parque, pero Chris camina lejos de Vanesa. Unos hombres pasan caminando cerca de ellos y hacen comentarios sobre ella, aparentemente conscientes de que Vanesa es transgénero. Chris no les dice nada a los hombres y Vanesa se enoja. Ella le grita, enfadada de que él no tratara de defenderla, pero Chris responde defensivamente que lo que ellos dijeron no es mentira y que Vanesa no es su novia. Vanesa llama a Chris un maricón y se va.

Chris se avergüenza de ser visto con Vanesa en público porque en realidad no acepta su identidad como una persona transgénero. Al no valorar la identidad de género femenina de Vanesa, Chris no puede ver más allá de su cuerpo biológicamente masculino, lo cual significa para Chris que ha tenido sexo con otro hombre y, por ende, según el paradigma machista, que ha comprometido su masculinidad. No poder separar el sexo biológico de Vanesa de su identidad de género establece un paralelo entre Chris y Enrique porque ambos tienen una fijación en su cuerpo físico. Chris ve a Vanesa como hombre y, como consecuencia, considera su relación una desviación de lo normativo, mientras que Enrique ve a Vanesa como su hijo varón y, por lo tanto, como una extensión de sí mismo. Los dos niegan la verdadera identidad de Vanesa porque creen que ella se debe conformar a las normas heteronormativas que hacen una valorización a partir del cuerpo y no de la identidad. Además, estos hombres ven la identidad de género de Vanesa mediante la óptica de su propia masculinidad estereotipada, la cual se ve amenazada por lo antinormativo de Vanesa.

Aunque Enrique es severo con Michael, se puede ver que ama a su hijo. En una escena, Michael mira la televisión mientras Enrique está de pie incómodamente cerca de él. Enrique finalmente se sienta a su lado y los dos miran el programa juntos. Más tarde, Michael se duerme en el hombro de su padre. Hay una inocencia en esta escena y parece que, por fin, Enrique se siente más cómodo y “normal” cerca de su hijo. En otra escena, Enrique y Michael observan los peces en el acuario. Enrique le muestra a Michael cómo los peces le muerden el dedo si lo mantiene perfectamente inmóvil. Así ambos comparten un momento relajado juntos, y Enrique le agradece a Michael por cuidar de los peces cuando él estaba en la cárcel. Detrás de esta acción hay un significado más profundo: un agradecimiento que Michael haya cuidado a Angie durante su ausencia. Enrique se siente culpable de no haber estado con su familia por tanto tiempo. En un momento dado, Michael encuentra una bolsa, llena de fotos, que Enrique tenía en la cárcel, incluso una foto de Enrique y Michael. Enrique no expresa el amor que tiene por su hijo con facilidad, pero la verdad es que lo ama mucho. En una reseña, Richard Knight, Jr. dice que los espectadores “alternately feel contempt and sympathy for Enrique as he struggles with inbred prejudices in contending with both his cultural and familial issues” (28), y es verdad que la lucha interna de Enrique lo humaniza. Además, Knight habla de la complejidad de las emociones que Enrique tiene mientras trata de comprender la realidad de que su hijo quiere ser mujer, diciendo que esto es “perhaps the film’s freshest triumph” y “Although Enrique does some truly appalling things, Green gets at the deep love and connection that exists between father and child” (28).

De igual manera, Vanesa ama mucho a Enrique y quiere mucho su apoyo. Vanesa recita un poema, vestida como “Michael” en vez de Vanesa, dirigido a Enrique. El poema habla de los sentimientos de Vanesa hacia su padre y su deseo de obtener su aprobación y apoyo. Unas líneas dicen:

I am standing right here...in your eyes I seem to fall, farther and faster than
 you've had time to catch me. From a boy balanced on your shoulders who could
 take on the stars, where were you bedtime to dawn?...Where are your arms when I
 just need them to...hold me? I am standing right here, just as you left me...See me.

El poema expresa la idea que Vanesa no solo quiere el amor y apoyo de Enrique, sino que éstas son necesidades. Quiere que su padre trate de comprenderla y aceptarla como ella verdaderamente es. El miedo que Vanesa siente sobre el proceso de descubrir quién es se exagera como resultado de los rechazos y la desaprobación de su padre. Durante su niñez, Vanesa veía a su padre como un protector, pero ahora Vanesa no siente el mismo tipo de confianza. Vanesa le implora a Enrique que la vea como quien es y quien en realidad siempre ha sido: no como Michael sino como Vanesa, y alguien que necesita el amor de un padre.

Las líneas más notables del poema son “I am standing right here, just as you left me...See me.” Vanesa hace hincapié en que ella no ha cambiado durante la ausencia de Enrique; ella es la misma persona que ha sido siempre, pero que Enrique nunca ha visto. En cambio, Enrique siempre proyecta la imagen del hijo que él desea, y con esta acción nunca ha reconocido ni aceptado la identidad de Michael como Vanesa. La película pone

así la responsabilidad en Enrique – es él quien tiene que “ver” a Vanesa y cambiar su manera de pensar.

En una de las últimas escenas, Enrique toma acciones drásticas para obligar a Vanesa a “ser hombre”. Enrique la lleva a un burdel y la deja en un cuarto con una prostituta. Enrique cree que le puede mostrar a Vanesa cómo ser un hombre “de verdad,” o quizás que esta experiencia le vaya a cambiarla. Vanesa está terriblemente incómoda, y es obvio que no quiere estar allí. Esto tiene sentido porque Vanesa se identifica como una mujer heterosexual, y entonces no le atraen las mujeres. Sin embargo, la prostituta hace lo que Enrique desea mientras que Enrique espera detrás de la puerta para asegurarse de ello y de que “su hijo varón” reaccione de una manera “apropiada” como un hombre “de verdad”.

La escena siguiente muestra a Vanesa en la ducha, llorando y golpeándose a sí misma. Ella ha sido traicionada de dos maneras: por su padre y por su propio cuerpo. Como padre, Enrique debe ser el protector de su hijo y darle su apoyo todo el tiempo, pero en esta escena Enrique pone a su hijo en una situación dolorosa y traumática solo porque quiere probarse a sí mismo que Michael es un hombre “de verdad”. De hecho, esta acción viola la confianza y los derechos de Vanesa y vuelve a representar la obsesión con el cuerpo físico. Se puede ver esta escena entonces como un paralelo a las experiencias sexuales que Vanesa sostuvo con Chris. Vanesa se siente traicionada por su propio cuerpo también porque, aunque ella no se identifica con el cuerpo físico de un hombre, éste es el cuerpo que todavía tiene. Esto no concuerda con la identidad de género

de Vanesa como mujer, y entonces se asquea y avergüenza de las reacciones físicas que no corresponden con la visión que tiene de sí misma.

D. Héctor v. Enrique: ¿Qué constituye un padre “real”?

Un componente interesante de la película es el personaje de Héctor y la relación que él tiene con Michael/Vanesa y Angie. Héctor tiene un amorío con Angie pero parece que los dos tienen una conexión emocional más allá de lo físico. Sin embargo, lo que más resalta es la relación entre Héctor y Michael/Vanesa. Durante la escena cuando Angie arregla el pelo de Michael, él expresa que todo habría sido mejor si Enrique nunca hubiera regresado de la cárcel. Esto implica que Michael no se oponía a la relación entre su madre y Héctor. Más tarde, el público puede ver que Michael se siente cómodo con Héctor y que Héctor le tiene cariño a Michael también. Por ejemplo, Angie va a hablar con Héctor un día y Héctor le pregunta cómo está Michael, indicando que ha desarrollado una relación personal con él.

La escena más reveladora es cuando el público aprende que Vanesa ha ido a la casa de Héctor después de que Enrique la traiciona con la visita a la prostituta. Vanesa decide ir con Héctor después del episodio traumático del burdel, cuando está muy vulnerable y dolida. Esta decisión muestra que Vanesa tiene una cantidad enorme de confianza en Héctor, más de la que tiene en su propio padre. La actitud abierta y tolerante de Héctor forma un contraste muy fuerte con la actitud intolerante y rígida de Enrique. El director usa esta comparación para resaltar la manera en que cada hombre reacciona a la situación, y presenta a Héctor como una figura paterna alternativa. Una gran parte de esto es debido a que Héctor no se siente amenazado por la sexualidad e identidad de

género de Vanesa porque, en contraste a Enrique, sabe que esto no detrae de su propia masculinidad. Además, cuando Enrique tiene que ir a casa de Héctor para hablar con Vanesa, Enrique es la persona sin poder y humilde en lugar de Héctor. Esta escena invierte el sistema de poder, creando un paralelo con la escena previa cuando Enrique le robó a Héctor. Enrique le debe pedir permiso a Héctor para hablar con su propio hijo, y Héctor ve a Enrique como un hombre suplicando perdón del hijo que ha lastimado. Enrique le dice a Michael/Vanesa que él “just [wants his] family” y que Michael/Vanesa puede “make [his/her] own decisions”, mostrando que ahora él está dispuesto a tratar de aceptar a Vanesa. Enrique ha empezado a darse cuenta que es necesario cambiar su punto de vista si quiere tener una relación con su hijo y su familia.

Al final de la película, Enrique sale de la casa de Héctor después de su conversación con Vanesa. Por su parte, Vanesa regresa a la casa y se reúne con Angie. Enrique va rumbo a casa cuando la policía lo aprehende porque Enrique no asistió a su reunión con su “parole officer”. Enrique grita por su hijo/hija mientras los oficiales de policía se lo llevan. Vanesa oye los gritos de su padre y baja las escaleras corriendo. La película termina con Vanesa llegando a la acera enfrente de su padre. Enrique está feliz y aliviado al verla, y el público tiene la impresión que Enrique está, por fin, listo para tratar de cambiar. Irónicamente, es demasiado tarde porque tiene que regresar a la cárcel. Además, Enrique ha traicionado y lastimado a su hijo/a mucho, quizás hasta tal punto que se cuestiona si una relación sea viable.

El director presenta las creencias y la actitud machista y rígida de Enrique y las contrasta con la identidad y expresión de género de Vanesa, quien presenta un desafío enorme al paradigma tradicional latino de la masculinidad porque su identidad como una mujer transgénero no concuerda con este paradigma de ninguna manera. Enrique no puede reconciliar su punto de vista absolutista con la visión que Vanesa tiene de sí misma como mujer. La verdad es que Enrique ama a su hijo, pero no puede aceptar su identidad como mujer porque solo se centra en que Vanesa nació biológicamente hombre. No puede comprender que las personas no nacen con una identidad permanente o definida; el proceso de formar esta identidad es continuo (Videla 237). Vanesa ama a Enrique también, pero es muy difícil porque no puede ser auténtica con su padre. El director yuxtapone la actitud inflexible de Enrique con las actitudes de personajes más abiertos, como por ejemplo Angie. Green crea paralelos entre Enrique y Chris para hacer hincapié en la manera de pensar reducida de ambos. El contraste que existe entre Enrique y Héctor subraya la diferencia en la actitud entre los dos con respecto a la identidad de género de Vanesa. El comportamiento estereotípico de Enrique como un macho subraya la resistencia de él hacia cualquier cosa que no concuerda con el paradigma tradicional de la masculinidad o que puede amenazar su visión de la masculinidad. Por último, Enrique se da cuenta que no tiene otra opción excepto reconciliar sus creencias del pasado con la realidad de su familia si quiere tener una conexión con Vanesa.

VI. Conclusión: La representación de género y la masculinidad latina en el futuro

Las cuestiones de género están en constante cambio y desarrollo, marcadas por una complejidad y diversidad que varían de cultura a cultura. En la cultura latina en general, la masculinidad ha sido limitada en gran medida a paradigmas rígidos y absolutistas. Esto cobra mayor fuerza en el contexto estadounidense, donde la mezcla y la tensión entre la cultura latina y la cultura dominante estadounidense retan directamente las nociones tradicionales del género. Los directores de *Raising Victor Vargas*, *Quinceañera*, *La Mission* y *Gun Hill Road* usan el cine y se valen de contextos biculturales para mostrar que toda una serie de elementos conectados a la masculinidad y su representación han cambiado porque son fluidos y polifacéticos en lugar de invariables y fijos. Aunque cada película tiene sus propios temas y trama única, todas desafían la heteronormatividad, los estereotipos y el estatus quo, y presentan otras opciones de lo que constituye la masculinidad y cómo una persona puede expresar su género y su identidad. De esta manera, ellas se desvían de los códigos normativos que han sido perpetuados social y culturalmente. Los personajes de cada película viven en espacios urbanos en los Estados Unidos, y los directores toman en cuenta el efecto de este tipo de ambiente en el hombre latino joven posicionado entre la cultura latinoamericana heredada y el biculturalismo del presente espacio. Además, las diferencias generacionales subrayan el conflicto entre ideas tradicionales e ideas más variadas y abiertas sobre el género, particularmente porque los protagonistas de cada película son jóvenes. De esta manera, se puede apreciar cómo se lleva a cabo una renegociación de la masculinidad latina tanto al nivel cultural como generacional. Como consecuencia, el público tiene que repensar el

término “masculinidad”, su significado y sus implicaciones, así como también los cambios en las aproximaciones a la identidad de género, la expresión de género y la sexualidad ante estereotipos arraigados. Así, las películas resaltan cuestiones como la performatividad del género, la homosexualidad y la identidad transgénero. Más allá de oponerse a posturas tradicionales sobre el género y la sexualidad, las películas desafían ideologías dominantes, como por ejemplo la dicotomía masculino/femenino que es generalmente aceptada como normativa.

Una imagen que todas las películas reconstruyen es el estereotipo del macho. Toman las características asociadas con él y las exageran para crear un tipo de caricatura o ejemplo que sirve para criticar o burlarse del estereotipo y así desmantelarlo. La manera en que cada película lleva esto a cabo es diferente. En *Raising Victor Vargas*, por ejemplo, el estereotipo del macho es el modelo que Victor trata de seguir para su performance de la masculinidad latina. Él basa su performatividad en las ideas que tiene sobre su padre hipermasculino que está ausente. Victor trata de emular esta representación rígida y tradicional porque cree que es la mejor manera en la que un hombre puede mostrarle su hombría al mundo y así afirmarla. Sin embargo, él y los espectadores se dan cuenta que la masculinidad no se limita a una definición, especialmente en contextos multiculturales.

En *Quinceañera*, el personaje hipermasculino de Carlos desafía el paradigma tradicional porque es gay. Él no sigue el binario masculino/femenino en el que se equipara lo masculino con la heterosexualidad y lo femenino con la homosexualidad porque la identidad de Carlos como un hombre homosexual no invalida su hombría. Los

directores hacen hincapié en que él es todavía un hombre muy masculino según los códigos normativos aún cuando también es abiertamente homosexual.

En *La Mission*, Che tiene que reconciliar su actitud machista y tradicional con la realidad de que su hijo Jesse es homosexual, algo muy difícil para Che. Esto es porque el paradigma tradicional afirma que la homosexualidad y la masculinidad “real” no son compatibles, sino como en *Quinceañera*, el director reta esta idea con el personaje de Jesse, que es muy masculino según la construcción social de la masculinidad y según el binario masculino/femenino, y con la incapacidad de Che de adaptarse a nuevas creencias y realidades. La presentación de padre e hijo como “dobles” opera como herramienta efectiva para presentar las cambiantes dinámicas de género mediante el contexto familiar. Che no puede considerar a Jesse como una extensión de sí mismo después de descubrir que su hijo es homosexual. Sin embargo, esta diferencia entre Jesse y Che funciona para sugerir que la masculinidad de Jesse representa una alternativa al patrón tradicional de la masculinidad, mientras que Che encarna el estereotipo y la representación “tradicional” de la masculinidad latina que son anacrónicos dentro de la realidad actual y antitéticos al papel paterno que quiere desempeñar.

En *Gun Hill Road*, Enrique, un hombre tan macho como Che, tiene que reconciliar sus creencias estrictas sobre la masculinidad con la realidad de que su hijo es transgénero. Este reto al paradigma es aún más dramático porque, en contraste a Che, Enrique tiene que adaptarse a la realidad de que su hijo – nacido varón y asignado el género masculino – es femenino, tiene una identidad de género femenina, se identifica como mujer y tiene la intención de pasar por la transición quirúrgica para que su cuerpo

coincida con su identidad de género. Esta diferencia añade otra capa de complejidad porque presenta ideas que tratan de separar el sexo biológico de la identidad de género y de la expresión de género. Como consecuencia, Enrique tiene que reevaluar sus ideas rígidas sobre el género, y repensar sus nociones de la masculinidad y el cuerpo, si quiere tener algún tipo de relación duradera con quien ahora es su *hija*.

Las cuatro películas reinterpretan la masculinidad latina para situarla en el contexto de hoy, específicamente en los espacios urbanos en los Estados Unidos. Como resultado, los directores toman en cuenta las realidades sociales y (bi)culturales de estos espacios y presentan las consecuencias de estas realidades en las vidas cotidianas de sus personajes. Así, el público se da cuenta que la masculinidad no puede ser absolutista ni unívoca. Por ejemplo, un hombre puede ser “hipermasculino” y homosexual, como también puede ser “femenino” y heterosexual, entre otras múltiples expresiones.

Una técnica que los directores emplean en sus obras es el uso de personajes paralelos. Cada película tiene esta estrategia para hacer hincapié en los defectos de un personaje, aunque éste no esté consciente de ellos. En *Raising Victor Vargas*, Victor y Mami sirven como personajes paralelos porque los dos necesitan abandonar sus ideas “tradicionales” que no tienen cabida en el presente contexto, y que son dañinas para su relación familiar. En *Quinceañera*, el tío Tomás contrasta con Walter y Ernesto para darle al público un buen ejemplo de una figura paterna dentro del contexto de la familia construida. Esto permite, a su vez, que el propio Carlos opere como una extensión paterna de su tío para Magdalena y su bebé sin importar que Carlos sea homosexual. En *La Mission*, Che y Smoke se presentan como personajes paralelos para que el espectador

vea cuán destructiva es la violencia asociada con la visión machista de ambos. Además, este paralelo sirve como una alerta para Che de que necesita cambiar su comportamiento y manera de pensar para continuar teniendo una relación con su hijo. En *Gun Hill Road*, tanto Enrique como Chris son incapaces de ver más allá del cuerpo de Vanesa y reconocer el ser transgénero como parte fundamental de su identidad. Asimismo, Enrique y Héctor también son personajes paralelos porque ambos sirven como figuras paternas para Vanesa. Sin embargo, las diferencias entre cada uno subraya la actitud cerrada y absolutista de Enrique en comparación con la actitud abierta y de aceptación de Héctor.

Otras películas centradas en latinos típicamente han presentado personajes masculinos como machos “clásicos”, hipermasculinos y que siguen el paradigma tradicional. El hombre latino homosexual se presentaba como el blanco de “well-nigh insurmountable animosity” y hombres que sufrían de “mockery and derision, forced to live on the fringes of society” (González, *Muy Macho* 154). En respuesta a estas representaciones, los directores de las cuatro películas toman la imagen del macho y la destacan para señalar cuán anacrónica es en la sociedad actual. Por esta misma razón, las películas más contemporáneas acentúan el biculturalismo y el bilingüismo y los efectos de estos factores en la juventud latina.

Las películas hechas durante la última década han ido más allá de representaciones estereotípicas del hombre latino, los modelos de la heteronormatividad y el patriarcado occidental, especialmente mediante el uso de figuras como el macho “queer” (Pérez, *Rethinking* 4). Estos desafíos sirven como un reto directo a los estereotipos prevalentes con respecto a los latinos y el género, como por ejemplo el

estereotipo clásico del amante latino. Estos cambios surgieron durante el siglo veinte, pero no fue hasta la última década que se han hecho más notables. Una razón es que los cambios presentados por los directores de películas hechas durante esta época se correlacionan con la población creciente de hispanohablantes en los Estados Unidos y con el impacto generacional. El contacto entre la cultura latina y la cultura dominante estadounidense ha tenido un impacto indiscutible en la comprensión de conceptos como el género, la identidad de género y la expresión de género. Esto es en parte porque la segunda generación está expuesta a ideas más progresivas, particularmente porque vive mayormente en contextos biculturales.

Hoy en día hay una conciencia más elevada de la variedad que existe con respecto a la expresión y la identidad de género, algo a lo que el público parece ser más receptivo y estar más abierto a dialogar. En la medida en que la comunidad latina aumente en los Estados Unidos, el cine continuará ofreciendo reevaluaciones con respecto al género, particularmente porque las cuestiones de género y de sexualidad son universales y cada vez se dialogan más. Además, no se puede subestimar el impacto del biculturalismo y el multiculturalismo en la dinámica nacional. Las “otras” culturas tienen un impacto cada vez mayor en la cultura dominante de los Estados Unidos, interrumpiendo el dominio de lo blanco y anglo, algo que los directores tratan de expresar con sus obras. Es de esperar que esta tendencia continuará.

Judith Butler nota que la masculinidad y la feminidad son “notoriously changeable” porque ambas son construcciones sociales (10). Así, se puede suponer que las creencias sobre, y las definiciones de, estos términos están en constante evolución, por

lo que el público está más abierto ahora que en el pasado a reevaluar varias nociones sobre el género y la sexualidad. Ya se puede observar que las varias identidades de género son más aceptadas hoy en día en diferentes sectores de la sociedad. Un ejemplo concreto es que la actriz que hace el papel de Michael/Vanesa en *Gun Hill Road* es transgénero en la vida real. Richard Knight, Jr. dice que la actriz, Harmony Santana, interpreta su papel tan bien que “we’re aware of the character’s innate courage and determination despite the challenges” (28) que ella enfrenta. De esta manera, el espectador ve el performance de Santana y, a la vez, tiene una oportunidad de aprender sobre la lucha real de ser transgénero, lo cual permanece como uno de los mayores retos a los paradigmas normativos. Aunque han habido avances positivos en la aceptación de ideas relacionadas al género y la sexualidad, la diferencia sexual es una cuestión que todavía puede crear incertidumbres y problemas, y resultar en la creación de otredad (Butler 177). En otras palabras, hay mucho más progreso que necesita ocurrir antes de que se pueda decir que el género no se ve desde una óptica rígida, heteronormativa y patriarcal.

Otra idea que es importante tener en cuenta es que se puede ver el género como un elemento que es “symptomatic of wider historical processes” (Butler 66). Así, se pueden ver las representaciones cinematográficas como indicaciones de actitudes y creencias cambiantes. Las películas que retan lo normativo se conectan a cambios sociales más amplios también porque están conectadas al contexto sociocultural en que el fueron hechas. Con esta idea presente, las películas proyectan ideas crecientes sobre el género, específicamente con respecto a la juventud latina en los Estados Unidos.

Entonces, las películas se conectan a la cita de Butler en que ellas imparten mensajes que ya son cada vez más prevalentes en la sociedad. Sin embargo, algo importante a considerar es que estas cuatro películas son independientes y no “mainstream”, por lo que es de esperar que el enfoque en los estereotipos asociados con los latinos no desaparezca tan rápidamente.

Las películas centradas en la vida cotidiana de familias latinas continuarán siendo producidas en los Estados Unidos porque esta demográfica constituye una parte enorme del país y solo continuará creciendo. En el futuro la cultura latina tendrá un mayor impacto en la vida política y social en varias áreas de la vida cotidiana estadounidense, especialmente en lugares con altas concentraciones de hispanos, como el barrio de La Mission en San Francisco. Cuando se considera este factor junto al debate continuo de la inmigración, no hay duda que los latinos jugarán un papel enorme en la formación de futuras ideologías en los Estados Unidos. Entonces, es de suponer que el cine retardará la ideología anglosajona dominante al ser ésta cada vez menos representativa de la población estadounidense. Esto dará lugar a que representaciones alternativas de la masculinidad latina, y del género en general, sean la regla y no la excepción.

Obras citadas

- Almaguer, Tomás. "The Material and Cultural Worlds of Latino Gay Men." *Gay Latino Studies: A Critical Reader*. Ed. Michael Hames-García and Ernesto Javier Martínez. Durham: Duke University Press, 2011. 168-174. Print.
- Anaya, Rudolfo. "I'm the King: The Macho Image." *Muy Macho: Latin Men Confront Their Manhood*. Ed. Ray González. New York: Anchor Books Doubleday, 1996. 57-74. Print.
- Arliss, Laurie P. y Deborah J. Borisoff. *Women and Men Communicating: Challenges and Changes*, Second Edition. Prospect Heights: Waveland Press, Inc., 2001. Print.
- Borchers, Timothy A. *Persuasion in the Media Age*. New York: McGraw Hill, 2002. Print.
- Brandes, Stanley. "Drink, Abstinence, and Male Identity in Mexico City." *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Ed. Matthew Gutmann. Durham: Duke University Press, 2003. 153-176. Print.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004. Print.
- Cabrera, Natasha J. y Robert H. Bradley. "Latino Fathers and Their Children." *Child Development Perspectives*, 6.3 (2012): 232-238. Print.
- Cantú, Lionel J. "Entre Hombres/Between Men: Latino Masculinities and Homosexualities." *Gay Latino Studies: A Critical Reader*. Eds. Michael Hames-García y Ernesto Javier Martínez. Durham: Duke University Press, 2011. 147-167. Print.

- . *The Sexuality of Migration: Border Crossings and Mexican Immigrant Men*. Eds. Nancy A. Naples and Salvador Vidal-Ortiz. New York: New York University Press, 2009. Print.
- Cohan, Steven y Ina Rae Hark. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Eds. Steven Cohan y Ina Rae Hark. London: Routledge, 1993. 1-8. Print.
- Connell, R.W. *Masculinities*, Second Edition. Berkeley: University of California Press, 2005. Print.
- Cruz, Rick A., Kevin M. King, Keith F. Widaman, Janxin Leu, Ana Mari Cauce y Rand D. Conger. "Cultural Influences on Positive Father Involvement in Two-Parent Mexican-Origin Families." *Journal of Family Psychology*, 25.5 (2011): 731-740. Print.
- Dean, Carolyn J. *Sexuality and Modern Western Culture*. New York: Twayne Publishers, 1996. Print.
- Dore, Elizabeth. "Introduction: Controversies in Gender Politics." *Gender Politics in Latin America: Debates in Theory and Practice*. Ed. Elizabeth Dore, New York: Monthly Review Press (1997). Print.
- Ebert, Roger. "Raising Victor Vargas." Rev. of *Raising Victor Vargas*, dir. Peter Sollet. rogerebert.com, 18 April 2003.
(<http://www.rogerebert.com/reviews/raising-victor-vargas-2003>).

- Fuller, Norma. "The Social Construction of Gender Identity Among Peruvian Males." *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Ed. Matthew Gutmann, Durham: Duke University Press, 2003. 134-152. Print.
- González, Ray. "My Literary Fathers". *Muy Macho: Latin Men Confront Their Manhood*. Ed. Ray González. New York: Anchor Books Doubleday, 1996. 165-186.
- Gun Hill Road*. Dir. Rashaad Ernesto Green. Perf. Esai Morales, Harmony Santana, and Judy Reyes. Simon Says Entertainment, 2011. Film.
- Gutmann, Matthew C. *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkeley: University of California Press, 1996. Print.
- Hadley-García, George. *Hollywood Hispano: Los Latinos en el Mundo del Cine*. New York: Carol Publishing Group, 1991. Print.
- Hansen-Miller, David y Rosalind Gill. "'Lad Flicks': Discursive Reconstruction of Masculinity in Popular Film." *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*. Eds. Hilary Radner y Rebecca Stringer. New York: Routledge, 2011. Print.
- Hofferth, Sandra L. "Race/Ethnic Differences in Father Involvement in Two-Parent Families: Culture, Context, or Economy?" *Journal of Family Issues*, (2003): 185-216. Print.
- Howard, Sarah Elizabeth. "Zoot to Boot: The Zoot Suit as Both Costume and Symbol." *Studies in Latin American Popular Culture*. 28. (2010): 112-131. Print.

Knight, Richard Jr. “*Gun Hill Road, I Don’t Know How She Does It*; film note.”

Rev. of *Gun Hill Road*, dir. Rashaad Ernesto Green. *Windy City Times*,
(28) 14 September 2011.

Kuhn, Sarah. “Richard Glatzer and Wash Westmoreland: Block Party.” Rev. of

Quinceañera, dirs. Richard Glatzer and Wash Westmoreland.

International Index to Performing Arts Full Text, 47, 31: 3-9 August 2006.

Marchetti, Gina. “The Gender of GenerAsian X in Clara Law’s Migration

Trilogy.” *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls: Gender in Film at the*

End of the Twentieth Century. Ed. Murray Pomerance. Albany: State

University of New York Press, 2001. Print.

Mayo, Yolanda. “Machismo, Fatherhood and the Latino Family.” *Journal of*

Multicultural Social Work, 5:1-2 (1997): 49-61. Print.

“Meet the 2011 Sundance Filmmakers: ‘Gun Hill Road’ Director Rashaad Ernesto

Green.” Rev. of *Gun Hill Road*, dir. Rashaad Ernesto Green. *Indiewire*, 5

January

2011.(http://www.indiewire.com/article/meet_the_2011_sundance_filmmaker_gun_hill_road_director_rashaad_ernesto_gre).

Mirandé, Alfredo. *Hombres y Machos: Masculinity and Latino Culture*. Boulder:

Westview Press, 1997. Print.

La Mission. Dir. Peter Bratt. Perf. Benjamin Bratt, Jeremy Ray Valdez, Erika

Alexander, and Max Rosenak. Global Cinema Distribution, 2009. Film.

“La Mission.” Rev. of *La Mission*, dir. Peter Bratt. *Sundance Film Festival* 2009.

(www.sundance.org/filmforward/film/la-mission).

Mitchell, Elvis. “This Grandma’s Boy Is the Ladies’ Man of the Barrio.” Rev. of

Raising Victor Vargas, dir. Peter Sollett. *New York Times* 26 March 2003.

Morgan-Tamosunas, Rikki. “Deconstructing Paco Rabal: Masculinity, Myth and

Meaning.” *The Trouble With Men: Masculinities in European and*

Hollywood Cinema. Eds. Phil Powrie, Anne Davies y Bruce Babington.

New York: Wallflower Press, 2004. 54-65. Print.

Muñoz, Elías Miguel. “From the Land of Machos: Journey to Oz With My

Father.” *Muy Macho: Latin Men Confront Their Manhood*. Ed. Ray

González. New York: Anchor Books Doubleday, 1996. 17-34. Print.

Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of*

Politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. Print

Muñoz, Lorena. “Brown, Queer and Gendered: Queering the Latino/a ‘Street-

Scapes’ in Los Angeles.” *Queer Methods and Methodologies: Queer*

Theory and Social Science Research. Eds. Kathy Brown y Catherine J.

Nash. Ashgate Publishing Group, 2010. 55-67. Print

Patton, Phil. “Lowriding: This Culture Is About More Than Cars.” *New York*

Times. 4 December 2012.

(http://wheels.blogs.nytimes.com/2012/12/04/lowriding-this-culture-is-about-more-than-cars/?_php=true&_type=blogs&_r=0).

- Peberdy, Donna. *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Print.
- . "Politics is Theater: Performance, Sexuality, and *Milk*". *Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema*. Ed. Timothy Shary. Wayne State University Press, 2012. 52-65. Print.
- Pérez, Daniel Enrique. *Rethinking Chicana/o and Latina/o Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. Print.
- . "Comment: Entre Machos y Maricones: (Re)Covering Chicano Gay Male (Hi)Stories." *Gay Latino Studies: A Critical Reader*. Eds. Michael Hames-García y Ernesto Javier Martínez. Durham: Duke University Press, 2011. 141-147. Print
- Popelnik, Rodolfo. "Changing Imaginaries or the Importance of the Independent Indie for the Reconstruction of Caribbean Portrayals: the Case of *Raising Victor Vargas*". *Sargasso*, 2 (2003): 63-80.
- Powrie, Phil, Bruce Babington y Ann Davies. *The Trouble With Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. Eds. Phil Powrie, Bruce Babington y Ann Davies. New York: Wallflower Press, 2004. Print.
- Quinceañera*. Dir. Richard Glatzer y Wash Westmoreland. Perf. Emily Ríos, Jesse García, Chalo González, J.R. Cruz y Jason L. Wood. Sony Pictures Classic, 2006. Film.

- Raising Victor Vargas*. Dir. Peter Sollett. Perf. Victor Rasuk, Kevin Rivera, Krystal Rodríguez, Judy Marte, Melonie Díaz, Altagracia Guzmán y Silvestre Rasuk. Samuel Goldwyn Films, 2002. Film.
- Ramírez, Rafael L. *Dime Capitán: Reflexiones sobre la masculinidad*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993. Print.
- Robles, Carmen Castillo, Teresa Priego Cuadra y Jesús A. Fernández-Tresguerres. "El proceso de diferenciación sexual." *Transexualidad: La búsqueda de una identidad*. Ed. Antonio Becerra-Fernández. Madrid: Díaz Santos, 2003. 1-18. Print.
- Rodríguez, Richard T. "Carnal Knowledge: Chicano Gay Men and the Dialectics of Being." *Gay Latino Studies: A Critical Reader*. Eds. Michael Hames-García y Ernesto Javier Martínez. Durham: Duke University Press, 2011. 113-140. Print.
- . "Queering the Homeboy Aesthetic." *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 31.2 (2006): 127-137. Print.
- . *Next of Kin: The Family in Chicano/a Cultural Politics*. Durham: Duke University Press, 2009. Print.
- Rosales, Raúl Herrera. "Latino Representations in Film: From the Latin Lover to the Latin Boom." *Latinos and American Popular Culture*. Ed. Patricia M. Montilla. Santa Barbara: Praeger, 2013. 107-134. Print.
- Saracho, Olivia N. y Bernard Spodek. "Demythologizing the Mexican American Father." *Journal of Hispanic Higher Education* 7.79 (2008): 79-96. Print.

Shail, Robert. "Masculinity and Class: Michael Caine as 'Working-Class Hero.'" "

The Trouble With Men: Masculinities in European and Hollywood

Cinema. Eds. Phil Powrie, Anne Davies y Bruce Babington. New York:

Wallflower Press, 2004. 66-76. Print.

Studlar, Gaylyn. "Cruise-ing into the Millenium: Performative Masculinity,

Stardom, and the All-American Boy's Body." *Ladies and Gentlemen,*

Boys and Girls: Gender in Film at the End of the Twentieth Century. Ed.

Murray Pomerance. Albany: State University of New York Press, 2001.

Print.

Sutton, Paul. "'Can the Man Panic?': Masculinity and Fatherhood in Nanni

Moretti's *Aprile*." *The Trouble With Men: Masculinities in European and*

Hollywood Cinema . Eds. Phil Powrie, Bruce Babington y Ann Davies.

New York: Wallflower Press, 2004. 144-162. Print.

Tasker, Yvonne. "Dumb Movies for Dumb People: Masculinity, the Body, and

the Voice in Contemporary Action Cinema." *Screening the Male:*

Exploring Masculinities in Hollywood Cinema. Eds. Steven Cohan y Ina

Rae Hark. London: Routledge, 1993. 230-245. Print.

Taylor, Yvette. "The 'Outness' of Queer: Class and Sexual Intersections." *Queer*

Methods and Methodologies: Queer Theory and Social Science Research.

Eds. Kathy Brown y Catherine J. Nash. Ashgate Publishing Group, 2010.

69-83. Print.

Videla, Lidia Montoya. "Sexualidad y transexualidad." *Transexualidad: La búsqueda de una identidad*. Ed. Antonio Becerra-Fernández. Madrid: Díaz Santos, 2003. 223-234. Print.

Vigoya, Mara Viveros. "Contemporary Latin American Perspectives on Masculinity." *Changing Masculinities in Latin America*. Ed. Matthew Gutmann. Durham: Duke University Press, 2003. 27-57. Print.