

Amor sin libreto, entre lo posible y lo normativo: Representaciones del amor, el género y la sexualidad en narrativas alternativas del cine romántico contemporáneo (2022–2024)

Sandy Lorena Contreras Pulido y Sonia Valeria Mesa Betancourth

Tutora acompañante
Aidaluz Sánchez Arismendi

Universidad Santo Tomás
Facultad de Sociología

2025

Agradecimientos

A mi mamá, por ser esa mujer incansable que nunca se rinde. Por su fuerza, su amor silencioso, su trabajo diario. Por estar siempre, sin pedir nada. Soy lo que soy gracias a ti. Eres mi sostén, mi guía, mi todo. A mi papá, por cuidarme con ternura, por estar presente, por salir cada día a luchar, aunque pese, aunque duela. Tu forma de amar también me ha formado.

A ustedes, mis padres, gracias por soñar un camino más suave para mí, por poner el alma en cada paso que dieron antes de los míos, por intentar que no me doliera tanto, que no fuera tan empedrado como el que ustedes recorrieron. Gracias por cuidarme incluso antes de que yo supiera quién era, por pensar en mi andar cuando yo apenas empezaba a nombrarme. A mi hermano, mi compañero de vida, mi risa, mi espejo. Quiero ser mejor porque tú existes. Porque mereces lo mejor de mí. Gracias por ser mi hogar, por ser ese lugar al que siempre puedo volver. En ustedes aprendí que el amor también es raíz, impulso y abrigo.

A quienes me formaron como socióloga: a la profe Francia, que encendió en mí la llama de las ciencias sociales, que me mostró que pensar también es una forma de resistir. A la profe Teffa, al profe Edwin, a la profe Aida, que me enseñaron la sociología que arde, que incomoda, que exige. Ellos sembraron en mí la urgencia de preguntar, de incomodar, de transformar. Me enseñaron que escribir también es una forma de justicia.

A los amigos que caminaron conmigo, que sostuvieron el andar con risas, silencios y presencia. En especial a Laura, Paula y Cristian, por estar, por quedarse, por no soltarme. A Valeria, mi amiga, mi compañera de lucha y de letras. Gracias por caminar conmigo este camino difícil, por sostenerme incluso cuando ninguna de las dos sabía cómo hacerlo. Esta tesis es nuestra, porque la pensamos juntas, la tejimos con dudas, con rabia, con fe, con amor. Nadie más que tú y yo sabe lo que costó. Gracias por confiar en mí, incluso cuando yo no podía. Tu nombre junto al mío me honra y me recuerda que no estuve sola. Que, en medio de tanto caos, también hubo belleza.

A todos los amores: los que fueron, los que están, los que quizá serán. A los que me sostuvieron, a los que me dolieron, a los que me enseñaron y no se quedaron. Gracias por dejar huella, por ser parte de este recorrido, aunque fuera solo por un tramo. Porque también con ustedes se escribió esto.

A mí. Me agradezco por mi fortaleza, por mi disciplina silenciosa, por todos esos días en que no quería y aun así lo hice. Por haberme levantado cuando nadie lo vio, por seguir intentando incluso cuando no sabía si valía la pena. Me agradezco por haber dado lo mejor de mí, porque eso fue todo lo que tenía y fue suficiente. Me celebro por mi tenacidad, por mi inteligencia, por mi valor, por no rendirme en el andar. Gracias a mí, por elegirme una y otra vez, por sostenerme cuando nadie más podía hacerlo.

Tengo tanto por agradecer, que ni las palabras ni estas páginas alcanzan. Todo lo que fui, todo lo que soy, lleva la huella de quienes me acompañaron. Tantos nombres, tantas personas que no caben aquí, pero que viven en cada palabra. Gracias a todas las presencias que empujaron esta escritura que no solo piensa el mundo, sino que se empeña en transformarlo.

Siempre suya, con amor y rebeldía.

Sandy Lorena Contreras Pulido
♡ 05/25

Agradecimientos

Con la memoria despierta escribo desde el intento; desde las ganas de no olvidar a quienes estuvieron. Le dedico este logro al amor que en todas sus formas me sostuvo.

Y amor, ninguno como el tuyo, Madre. Rosa María, a ti, que eres el pilar de mi existencia, te agradezco, porque sin tu cuidado, sin tus bases y enseñanzas, no sería hoy la mujer que soy, y no estaría aquí escribiendo estas palabras.

Gracias por creer en mí, por dar todo de ti, incluso cuando eso implicó dejarte a un lado.

Gracias también a lxs amigxs, quienes han acompañado mi caminar en la sociología y en la vida, por estar a mi lado con ternura, determinación, siempre críticxs, con el corazón en llamas. Sin su amor, sin su apañe, este mundo no sería soportable.

Por los parches, las risas, los consejos y el aliento.

Porque incluso cuando no he creído en mis capacidades, estaban ustedes haciéndolo por mí.

A los y las docentes que me formaron gracias por acercarme a una sociología viva y crítica. Ustedes abrieron para mí un horizonte de ideas, teorías y posibilidades que hoy y siempre habitaran en mí.

A lxs que se fueron y no están.

Gracias desde el fondo de mi corazón por acompañar mi andar, por enseñarme a soltar el miedo, por impulsarme a ser más auténtica, por todo el amor que nos brindamos.

Y tú, mi Lore preciosa; gracias por seguirme la cuerda en mis ideas sin forma, por hacer de este proyecto algo compartido, algo nuestro.

Nadie más que tú y yo sabemos cuánto nos costó llegar aquí.

Agradezco profundamente que hayas depositado tu conocimiento, tu confianza y tus ganas, aun cuando no las había.

Porque si, nos tambaleamos, pero supimos acompañarnos sin soltar el rumbo, por esto y más siempre me sentiré orgullosa de saber que mi nombre está junto al tuyo.

Por último, a ti Valeria para que nunca se te olvide que confiar en una misma es un acto de amor profundo. Este proceso te mostró que tratarte con ternura y compasión no es debilidad,

sino una forma de resistir. En un mundo hostil, cuidarse también es una manera de habitarlo con dignidad.

Con gratitud.

Sonia Valeria Mesa Betancourth
05/2025

Tabla de Contenido

Resumen	8
Abstract	8
Introducción.....	9
Planteamiento de problema	10
Objetivo general.....	17
Objetivos específicos	17
Estado del arte.....	18
Marco teórico.....	23
1. Amor.....	23
2. Género.....	26
3. Sexualidad.....	29
Escenarios afectivos: Antes del análisis la historia	41
Capítulo 1. “Narrativas alternativas” sobre el amor en el cine romántico estadounidense y su relación con referentes hegemónicos	49
Amor como utopía colectiva	50
Amor como discurso y representación	55
Mitos del amor romántico	58
Capítulo 2. Explorar las representaciones sociales del género a partir de los roles, el binarismo y la performatividad presentes en las "narrativas alternativas" del cine romántico estadounidense	67
Sistema sexo/género.....	68
El binarismo	76
Representaciones sociales del género	80
Performatividad.....	87
Capítulo 3. Caracterizar las "narrativas alternativas" en el cine romántico estadounidense relacionadas con la sexualidad considerando los referentes heteronormativos y la monogamia.	95
Sexualidad más allá de la práctica sexual	96
Heterosexualidad como régimen político.....	102
Monogamia	113
Conclusiones.....	122
Bibliografía	129

Anexos.....	134
-------------	-----

Tabla de Figuras

Figura 1. Tabla de aspectos	36
Figura 2. Imagen promocional de la película ¿Estoy bien? (2022)	42
Figura 3. Imagen promocional de la película Todos somos extraños (2023)	44
Figura 4. Imagen promocional de la película Desafiantes (2024)	46
Figura 5. Archivo propio	49
Figura 6.....	51
Figura 7.....	54
Figura 8.....	57
Figura 9.....	59
Figura 10.....	61
Figura 11.....	61
Figura 12.....	63
Figura 13.....	69
Figura 14.....	71
Figura 15.....	73
Figura 16.....	77
Figura 17.....	78
Figura 18.....	82
Figura 19.....	84
Figura 20.....	85
Figura 21.....	89
Figura 22.....	90
Figura 23.....	97
Figura 24.....	98
Figura 25.....	99
Figura 26.....	99
Figura 27.....	100
Figura 28.....	102
Figura 29.....	105
Figura 30.....	108
Figura 31.....	110
Figura 32.....	114
Figura 33.....	116
Figura 34.....	118

Resumen

Esta investigación explora cómo el cine romántico estadounidense contemporáneo, específicamente tres películas estrenadas entre 2022 y 2024, está contando el amor de otra manera. A través de un enfoque sociológico y una mirada interpretativa, se analizan *¿Estoy bien?* (2022), *Todos somos extraños* (2023) y *Desafiantes* (2024), tres relatos que aparentemente se alejan de las fórmulas tradicionales para mostrar nuevas formas de vincularse. El estudio se basa en herramientas del análisis del discurso y la etnografía visual, con una guía que pone el foco en tres categorías centrales: amor, género y sexualidad.

Lo que revelan estas historias es una apuesta por cuestionar algunos de los mitos más arraigados del amor romántico como la idea del “para siempre”, al tiempo que presentan relaciones no monógamas, afectos queer y personajes que buscan otras maneras de amar y habitar el deseo. Sin embargo, también dejan ver que ciertas estructuras de poder del cine romántico clásico siguen presentes, aunque de forma más sutil o tensionada.

Palabras clave: Narrativas alternativas, amor, género, sexualidad, cine contemporáneo, sociología del amor.

Abstract

This research explores how contemporary American romantic cinema—specifically three films released between 2022 and 2024—is telling stories about love in new ways. Through a sociological approach and an interpretive lens, it analyzes *Am I OK?* (2022), *All of Us Strangers* (2023), and *Challengers* (2024), three narratives that seemingly move away from traditional formulas to portray alternative ways of relating. The study draws on discourse analysis and visual ethnography, using a guide focused on three central categories: love, gender, and sexuality.

What these stories reveal is an attempt to question some of the most deeply rooted myths of romantic love, such as the idea of “forever,” while presenting non-monogamous relationships, queer forms of affection, and characters who seek different ways of loving and experiencing desire. However, they also show that certain power structures of classic romantic cinema still persist though in more subtle or contested forms.

Keywords: Alternative narratives, love, gender, sexuality, contemporary cinema, sociology of love.

Introducción

El cine romántico contemporáneo, como producto audiovisual, no puede ni debe ser reducido a su dimensión de entretenimiento, pues su naturaleza no se limita a relatar historias. Como se aborda a través de esta investigación desde varias perspectivas el cine debe ser leído como un medio que representa, moldea, reproduce y tensiona las formas de entender y experimentar los vínculos románticos. En este sentido, el cine funciona como un dispositivo cultural que participa activamente en la producción de imaginarios sociales (Hall,1997; Hooks, 2000; Illouz ,2009) sobre el amor, el deseo, el género y la sexualidad.

La presente investigación nace desde una inquietud situada, personal y compartida como consumidoras recurrentes del cine romántico, reconocemos que las películas románticas han contribuido a moldear muchas de nuestras expectativas sobre los vínculos afectivos y las formas legítimas de relacionarse. Es desde esta experiencia particular (que de igual forma es tema de interés de sociología de la cultura) surge la necesidad de repensar las narrativas que nos han acompañado desde la infancia y la juventud. Así pues, esta investigación desde nuestro ejercicio individual es en parte, una de memoria sobre cómo hemos aprendido a amar; y al mismo tiempo, una tentativa por reconocer otras tramas posibles, otras formas de vincularse que escapan de los modelos normativos.

Partiendo de lo anterior, el trabajo propone profundizar aquellas historias que se desmarcan de los relatos no hegemónicos o lo que planteamos aquí como “narrativas alternativas”; películas en las que el amor no siempre es heterosexual, monógamo, blanco o normativo; narrativas que, aunque se inscriben dentro del género romántico, tensionan sus estructuras más clásicas. Interesa, entonces, explorar cómo una industria de alcance global como la estadounidense construye relatos amorosos en los que a primera vista se interpelan y problematizan las nociones tradicionales de amor, género y sexualidad.

En particular, con el fin de abarcar nuestro objetivo general esta tesis se centra en el análisis de tres películas románticas estadounidenses que consideramos parte de lo que denominamos “narrativas alternativas”: *¿Estoy bien?* (2022), *Todos somos extraños* (2023), *Desafiantes* (2024). Estas películas no solo representan historias amorosas distintas, sino que actúan como vehículos simbólicos capaces de reproducir o desafiar estructuras sociales de poder. Por eso, más allá de lo que dicen explícitamente, interesa también cómo lo dicen, cómo se representan los cuerpos, los afectos, las relaciones, los gestos, las miradas y los silencios.

Así, la investigación adopta un enfoque cualitativo, crítico e interdisciplinario, en diálogo con los estudios de género, las teorías feministas y queer, el pensamiento decolonial y la sociología cultural. Se articula desde una perspectiva comprensiva e interpretativa que combina el análisis

visual con el análisis sociológico del discurso. Esta aproximación metodológica permite atender tanto a los elementos visuales como a las estructuras simbólicas y narrativas, a partir de tres categorías principales de análisis: amor, género y sexualidad.

El análisis de estas tres categorías se divide en tres capítulos que dan respuesta a los objetivos específicos previstos en concordancia con la apuesta metodológica planteada en el desarrollo de la tesis. Permitiendo de esta manera abarcar la pregunta de investigación ¿Cómo las "narrativas alternativas" del cine romántico estadounidense estrenado entre 2022 a 2024 producen y cuestionan visiones dominantes sobre el amor, en relación con el género y la sexualidad?

Planteamiento de problema

Desde su surgimiento en el siglo XIX, el cine ha tenido un impacto significativo en el entretenimiento y en las estructuras sociales y culturales a nivel mundial, convirtiéndose en una de las industrias con mayor influencia. Inicialmente, la industria cinematográfica fue impulsada principalmente por Estados Unidos, un país que, a través de un enfoque empresarial, capitalista e imperialista transformó el cine en un fenómeno comercial, dejando en un segundo plano su potencial como forma de arte y medio crítico. Del mismo modo, como destaca Prado (2015), "La industria cinematográfica, como tal, tuvo su origen en EE.UU. y fue aquí donde desarrolló su concepto más empresarial y productivo" (p.3), lo que consolida a este país como el epicentro del desarrollo cinematográfico occidental, a partir de esto, la industria del cine no solo ha dominado el mercado global, sino que ha ejercido una influencia significativa en la construcción de ideologías, imaginarios y valores sociales.

Este impacto va más allá del mero entretenimiento, dado que el cine se ha transformado en un elemento fundamental para la socialización de las personas, especialmente durante la infancia y adolescencia, etapas en las que su poder de influencia es más destacado. Fernández (2016) señala que "Los medios de comunicación y sus productos audiovisuales se han convertido en un elemento central en la socialización" (p. 70). En esa misma línea, el cine moldea activamente la cultura al reproducir y perpetuar estereotipos que condicionan las formas en que las personas entienden las relaciones, los roles de género y la sociedad en general. Es más, las producciones cinematográficas no solo refuerzan ideas preconcebidas, sino que también construyen nuevos imaginarios, estableciendo modelos de conducta que impactan en la conciencia colectiva.

Dentro de la industria, el cine romántico se ha consolidado como uno de los géneros más influyentes. El cine romántico es un género cinematográfico que se centra en la representación del amor y las relaciones románticas, explorando la pasión, el deseo, el compromiso y los conflictos emocionales que surgen a partir del desarrollo de estos vínculos. En su evolución,

este género cinematográfico ha expuesto la idealización del amor romántico, así como normas sociales, las diferencias culturales, abordando obstáculos externos e internos relacionados con inseguridades y dilemas personales. Dentro del cine romántico se han identificado diferentes subgéneros que permiten una mayor diversidad en la representación de las relaciones románticas. Uno de los más populares es la comedia romántica también conocida como las famosas “rom-coms”; caracterizadas por la combinación de elementos humorísticos con una narrativa amorosa que busca ofrecer una visión ligera y entretenida del amor. Por otro lado, el drama romántico explora las relaciones desde una perspectiva más intensa y emocional, incorporando conflictos sentimentales de manera más profunda que pueden derivar en desenlaces trágicos o en transformaciones significativas para los personajes. Asimismo, el romance histórico sitúa las historias de amor en contextos pasados, en los que el entorno social y político influye en la construcción de los vínculos afectivos. Finalmente, el romance fantástico o de ciencia ficción introduce elementos sobrenaturales o futuristas en la narrativa amorosa, lo que combina el amor con aspectos imaginativos o tecnológicos que amplían las posibilidades narrativas del género.

Desde una perspectiva sociológica, autores como Theodor W. Adorno (Adorno & Horkheimer, 1947), perteneciente a la Escuela de Frankfurt, ha señalado que la industria cultural, de la cual el cine es una parte fundamental, fomenta una estandarización del consumo y del pensamiento. La crítica de Adorno sobre la industria cultural sigue siendo pertinente al analizar cómo el cine y otros medios masivos contribuyen a la estandarización del consumo y el pensamiento, perpetuando desigualdades sociales. Aunque Adorno no abordó específicamente el género, su concepto de "industria cultural" puede extenderse a cómo los productos culturales reproducen roles de género y otras jerarquías. En este sentido, la cultura de masas sigue promoviendo una visión unidimensional de la realidad, donde las representaciones de mujeres y grupos marginalizados suelen ser estereotipadas o invisibles, reforzando así las estructuras de poder. Autores contemporáneos, como Stuart Hall (1997), Bell Hooks (2000) y Judith Butler (1990), amplían esta crítica al destacar cómo los medios no solo reflejan, sino que también construyen identidades de género y raciales, naturalizando las desigualdades a través de representaciones limitadas y homogéneas.

Sin embargo, el cine como cuestión social no se reduce únicamente a la reproducción de clichés, también es un medio que representa las tensiones y contradicciones que existen en las sociedades; por ejemplo, a medida que la industria del cine ha crecido, ha provocado discusiones sobre la homogeneización cultural y la representación de diversas identidades género, etnia, orientación sexual y clase social ; pues estos debates han sido abordados desde la

academia en diversa áreas del conocimiento, evidenciando la relevancia de retomar el análisis en torno a estas temáticas, tal como se explora en el estado del arte de la presente investigación. De esta forma, el cine no solo refleja la sociedad, sino que también actúa activamente en la creación de discursos y narrativas que perpetúan estereotipos. Desde un punto de vista sociológico, es crucial estudiar cómo los productos audiovisuales influyen en la creación de identidades y valores en las sociedades contemporáneas.

Para entender la relevancia sociológica de estudiar el cine romántico estadounidense, es primordial el proceso de instrumentalización del amor romántico en el capitalismo a través de los consumos culturales, particularmente en el cine que en sus inicios fue una herramienta para reforzar algunos pilares del sistema capitalista: el individualismo, la familia y las esferas de género (o roles de género). Eva Illouz (2009) menciona que este fenómeno tuvo como primer resultado la mercantilización del romance, entendida como la manera en que la experiencia amorosa adopta prácticas económicas asociadas al capitalismo, prácticas que trascienden a la dimensión sentimental. En segundo lugar, la romantización de los bienes de consumo, que se refiere principalmente a la implementación de prácticas amorosas como dinámicas de mercado. El modelo mundo globalizado ha facilitado la predominancia de la industria estadounidense en Colombia, permitiendo que este domine gran parte del cine que se consume y se ha consumido durante décadas, lo que ha contribuido a la amplia difusión de narrativas y representaciones originadas en Estados Unidos que responden a las lógicas capitalistas de entender el amor.

En Colombia la comercialización y reproducción del cine extranjero, en especial el cine producido en Estados Unidos se ha destacado de manera significativa. En un escenario donde, pese a la variedad de producciones extraordinarias, la industria cinematográfica nacional no tiene el alcance en cuanto a distribución y recursos. Las películas estadounidenses se han convertido en referentes, por ser las que en su mayoría llegan a las salas de cine, las plataformas de streaming y a los canales de televisión; moldeando el consumo audiovisual en el país. Un ejemplo puntual es el año 2015, pues en este año se estrenaron 292 películas en el país y en top 20 de las más vistas durante ese año, 18 son de Nacionalidad Estadounidense, 1 francesa y 1 colombiana (Vargas, 2019).

Con la llegada del siglo XX, el cine y los géneros cinematográficos incluido el romance, que comenzó a plasmar diferentes historias alrededor de una temática, el amor desde una mirada heterosexual y monogámica se comprende y desarrolla según las dinámicas propias del contexto en el que surge.

En occidente la fantasía acerca del romance es un fenómeno relativamente reciente, y que hasta entrado el siglo estaba destinado con frecuencia a grupos sociales

privilegiados. Sólo en el siglo veinte se extendió a la cultura de masas, sobre todo en el cine y en la música popular, y de ese modo se trasladó el mito del romance a todas las clases sociales. (Lema, 2003, p. 154)

Las historias románticas se convirtieron en un pilar de la industria cinematográfica estadounidense siendo uno de los géneros de mayor alcance, caracterizado por su estructura narrativa enfocada en el desarrollo de una trama romántica generalmente entre dos protagonistas, relacionado con las expresiones de amor y las relaciones de pareja.

La popularidad de las comedias románticas no se destaca únicamente por el éxito en taquilla sino también por la facilidad de dejar una marca en la cultura de masas. Desde las frases más cursis, a las escenas memorables con la típica declaración de amor bajo la lluvia, los encuentros casuales con el amor de tu vida en lugares inesperados, y esos “malentendidos cómicos” que se resuelven en clichés románticos, que poco a poco se fueron convirtiendo en estándares y anhelos.

Sin embargo, el inicio del siglo XXI dentro de este contexto se vio atravesado por la influencia de movimiento sociales como el feminismo de sus primeras olas, a su vez el activismo LGBTIQ+ y el surgimiento de la teoría Queer/ Marica, las cuales poco a poco se han encargado de cuestionar las estructuras del género, la sexualidad y el amor. Aunque estas concepciones se reflejaron en el cine, siendo un medio que, aunque reproduce ideales tradicionales, puede innovar y desafiar e incluso imaginarse unos distintos.

En un estudio que analiza la evolución de las representaciones LGBTIQ+ en el cine González y García (2024) evidencian como especialmente desde el año 2001 en la muestra analizada fue incrementando la inclusión de personajes con diversidad sexual y de género (principalmente homosexuales), sin embargo, es a partir del 2011 a 2020 donde se evidencia una mayor inclusión de estas temáticas, pues es un periodo altamente marcado por los movimientos de las disidencias sexuales y afectivas en el ámbito público y cultural. De las producciones abordadas en el estudio durante esta temporalidad el 89,3 % abordan temas relacionados con la homosexualidad, mientras que un 13,0 % representa experiencias trans. Dentro de los géneros cinematográficos explorados se encuentra el romance en segunda posición, siendo el drama el género más frecuente con un 42,7 %, seguido por el romance (16,5 %) y la comedia (14,7 %) lo cual muestra que incluso en géneros tradicionalmente conservadores como el cine romántico, comienzan a emerger discursos a primera vista alternativos que incluyen representaciones LGBTIQ+. Además, Estados Unidos lidera la lista de países con un 36,4 % del total de títulos, consolidándose como un escenario central en la reconfiguración de estas narrativas.

El cine romántico, como las otras expresiones artísticas, empezó lentamente a representar estas nuevas inquietudes del contexto en el que se desenvolvían, haciendo viable la aparición de películas que se distancian en apariencia de los ideales tradicionales del amor. Algunas iniciaron a abordando la complejidad de las relaciones modernas, mostrando personajes que no se ajustaban a los roles de género convencionales o que vivían relaciones fuera del marco heteronormativo. Estas películas, aunque todavía forman parte del género romántico, ofrecen aparentemente una visión más crítica y realista del amor, donde las relaciones no siempre terminan en finales felices y el amor no necesariamente "lo puede todo".

Es a partir de estos cambios en las narrativas de algunas películas del cine romántico, que surge lo que queremos denominar como "narrativas alternativas". Haciendo referencia a aquellas narrativas o discursos que se alejan de las convenciones tradicionales del género, desafiando los ideales de amor, y la sexualidad que habían sido tan característicos en el género desde su creación. Estas películas cuestionan desde una primera mirada la estructura rígida en la que se reflejan las relaciones amorosas, influenciadas por la visión heteropatriarcal y abren espacio a una mayor diversidad de representaciones del amor y las relaciones en la gran pantalla. Las "narrativas alternativas" no sólo desafían los finales felices y para siempre, sino que también introducen personajes que no cumplen con los estereotipos de género donde se exploran dinámicas de poder más igualitarias o incluso más ambiguas. Además, presentan una mayor diversidad en cuanto a las orientaciones sexuales, ofreciendo representaciones que antes habían sido completamente ignoradas en el cine romántico.

Cuando hablamos de narrativa apegándonos a su definición general se refiere a la forma en la que se narra o se cuenta determinada historia. La historia que es narrada puede contener elementos u hechos reales o ficticios siendo mezclados o completamente aislados. La narración la podemos encontrar de forma oral, escrita, visual y audiovisual; formas que han ido evolucionado hasta encontrarnos hoy en día conceptos que amplían el radio de impacto de la narrativa trascendiéndola a otros ámbitos como lo digital, lo espacial o lo simbólico.

No obstante reducir a la narrativa a una mera sucesión de hechos sería por supuesto un error tanto conceptual como metodológico. Pues es de importancia tener en cuenta que la narrativa esta implícitamente inscrita en un sistema de significantes más amplio como lo es el discurso pues como señaló Álamó (2009) en palabras de Ricoeur “los discursos tienen una trama básica, un hilo conductor, y dicha “trama” debe ser entendida como “la unidad narrativa básica que ordena esos ingredientes heterogéneos” y que los articulan “en una totalidad inteligible” que llamamos discurso o discursos.” (p. 244). Además, las narrativas nos ayudan a dar sentido a la realidad y a su vez nos permiten interpretar la realidad del sujeto que está narrando, cuenta con

la capacidad de transformarse con el tiempo ya que son dinámicas, lo que logra otorgar otros sentidos a la realidad narrada; al interior de la cultura son los textos que la definen y entretejen permitiendo la comprensión de fenómenos sociales y culturales (Suarez, García, 2020)

Para comprender en su totalidad el concepto que aquí planteamos sobre “la narrativa alternativa” consideramos pertinente comprender su contraparte la narrativa hegemónica son aquellas que dominan y configuran las formas en que se narra, se representan y perciben las dimensiones estructurales de lo social, entre las cuales se encuentran el amor, el género y la sexualidad, categorías que son el foco de la presente investigación.

Estas narrativas no emergen de una nada, al contrario, son sostenidas al interior de la hegemonía cultural concepto planteado por Antonio Gramsci (1999) que en términos generales hace referencia al poder de la clase dominante que no se manifiesta únicamente de manera coercitiva ya que se mantiene a través del consentimiento de los grupos subordinados mediante la producción y reproducción de significantes percibidos como universales y naturales. En este sentido Williams (1980) amplía la propuesta de Gramsci:

La hegemonía no es singular; no es la 'articulación' de una única ideología dominante. Es, en efecto, un conjunto completo de prácticas y expectativas que abarcan toda la vida: nuestra asignación de energía, nuestra percepción de nosotros mismos y del mundo. Es un sistema vivido de significados y valores—constitutivo y constituyente—que, al ser experimentado como práctica, aparece como algo recíprocamente confirmado. (p. 110).

En este sentido la hegemonía cultural no es solo un conjunto de ideas dominantes impuestas desde una estructura de clase, sino que a su vez es un proceso dinámico que se encuentra en constante reorganización y opera al interior de la vida cotidiana en las prácticas culturales. Concorde a esto podríamos decir que las narrativas hegemónicas no reflejan únicamente el orden social más bien contribuyen activamente a la reproducción y naturalización de los significantes sociales que influyen en las formas de pensar, sentir y experimentar el mundo. Así, el amor, el género y la sexualidad no son simplemente categorías neutrales, sino que están inscritas en relaciones de poder que las configuran y legitiman dentro de un marco discursivo dominante.

A partir de lo anterior una “narrativa alternativa” puede ser entendida como aquella que se aleja de los discursos o narrativas hegemónicas ofreciendo representaciones y estructuras narrativas, particularmente en el contexto del cine que permiten visibilizar experiencias, identidades y dinámicas que desde la narrativa dominante han sido marginadas y excluidas.

Sin embargo, no está de más aclarar que cuando se hace referencia a las "narrativas alternativas" no se habla de una ruptura total de las estructuras hegemónicas que las preceden, más bien es

una propuesta para diferenciar aquellas películas que en un principio parecen desafiar las narrativas convencionales o clichés bajo los cuales se desarrollan la mayoría de las películas del género. Puesto que, partimos entendiendo que estas películas aparentemente alternativas surgen en un contexto de dominación donde predominan las lógicas que favorecen a una industria cinematográfica masiva como la estadounidense la que responde a un sistema capitalista donde conviene reforzar discursos hegemónicos y dominantes, como por ejemplo el amor romántico.

Aquí resulta clave el concepto de representación, entendido no como un espejo fiel de la realidad, sino como un proceso mediante el cual se reproducen significados, subjetividades y formas de ver el mundo. Como señala Stuart Hall (1997), representar es construir sentido a través del lenguaje, las imágenes y los códigos culturales, lo cual implica una mediación que nunca es neutral. En el caso del cine, la representación no solo refleja prácticas amorosas dominantes, sino que las moldea y las legitima, incluso en películas que aparentan ser disruptivas. Esto coincide con lo que plantea Teresa de Lauretis (1987) al afirmar que el cine funciona como una tecnología de género, un sistema simbólico que produce identidades, afectos y cuerpos en función de estructuras sociales e ideológicas más amplias.

La evolución de las narrativas románticas en el cine estadounidense responde, en gran medida, a las dinámicas del mercado y no necesariamente a un compromiso genuino con la diversidad y la representación. Como indica Jameson (1991), incluso las críticas dirigidas contra el capitalismo tardío han sido absorbidas por él, transformándolas en productos culturales que, a pesar de parecer retadores, funcionan bajo las mismas lógicas de consumo. En este contexto, las "narrativas alternativas" en el cine romántico, que presentan relaciones variadas y ponen en duda la heteronorma, pueden ser interpretadas más como un proceso de "recuperación cultural" que posibilita a la industria mantener su relevancia sin modificar las estructuras de poder que subyacen. Este fenómeno es lo que Jameson (1991) denomina la lógica cultural del posmodernismo, en la cual la estética de la diferencia se convierte en una mercancía más dentro del mercado global del entretenimiento.

Desde un enfoque sociológico, Fraser (1995) advierte sobre el peligro de reducir las luchas políticas a un mero reconocimiento cultural, desplazando así demandas materiales y económicas. Para el cine romántico, el incremento en la presencia de personajes variados en cuanto a género y sexualidad no significa necesariamente un cambio radical en la estructura del sector, sino que se debe a la exigencia de atraer a nuevos públicos sin poner en duda el modelo económico que dirige su producción. Como también indica Bourdieu (1984), el consumo cultural actúa como un mecanismo de diferenciación social. En el que la valoración de ciertas

"narrativas alternativas" posibilita que ciertos sectores se posicionen como modernos o políticamente adecuados sin cuestionar verdaderamente las jerarquías establecidas. En este sentido, el cine romántico actual no suprime los discursos dominantes, sino que los ajusta estratégicamente a las demandas de un público que busca representaciones más variadas, pero dentro de los límites establecidos del mercado.

Así pues, se toma como objeto de estudio particularmente películas románticas de Estados Unidos lanzadas entre 2022 y 2024 que incluyen nuevas historias que en principio parecen cuestionan los clichés del género, el amor y la sexualidad, mostrando tramas con relaciones más complejas, personajes variados y en ocasiones dejan en el espectador reflexiones críticas sobre el amor. De manera que con esta investigación se busca abordar la siguiente pregunta, ***¿Cómo las "narrativas alternativas" del cine romántico estadounidense estrenado entre 2022 a 2024 producen y cuestionan visiones dominantes sobre el amor, en relación con el género y la sexualidad?*** Para ello, se ha establecido un objetivo general y tres objetivos específicos que guiarán el análisis de las "narrativas alternativas" en el cine romántico.

Objetivo general

- Analizar las "narrativas alternativas" del cine romántico estadounidense estrenado entre 2022 a 2024, relacionadas con la producción y cuestionamiento de visiones dominantes sobre el amor, el género y la sexualidad.

Objetivos específicos

- Identificar las "narrativas alternativas" sobre el amor en el cine romántico estadounidense y su relación con referentes hegemónicos.
- Explorar las representaciones sociales del género a partir de los roles, el binarismo y la performatividad presentes en las "narrativas alternativas" del cine romántico estadounidense.
- Caracterizar las "narrativas alternativas" en el cine romántico estadounidense relacionadas con la sexualidad considerando los referentes heteronormativos y la monogamia.

Estado del arte

El cine romántico tradicional ha perpetuado durante décadas una narrativa, en la cual su argumento central es la búsqueda del amor y su culminación en finales felices, reforzando estereotipos sobre el “amor verdadero” y las dinámicas de género convencionales. En los últimos años, el cine ha sido un campo de estudio clave para comprender cómo las narrativas audiovisuales influyen en la construcción de identidades, emociones y relaciones sociales. “El cine sigue siendo fundamental, ya que son los relatos cinematográficos los que configuran e influyen poderosamente en nuestras emociones, sexualidad, anhelos y metas” (Herrera, 2011: 37). A lo largo de la historia, el cine romance ha operado como uno de los principales medios de reproducción, de mitos sobre el amor y la masculinidad, ofreciendo narrativas que muchas veces refuerzan dinámicas patriarcales y estereotipadas.

Para el desarrollo del estado del arte se seleccionaron un total de treinta y un documentos, con los cuales construimos una matriz con el fin de categorizar los estudios y encontrar puntos comunes que nos permitan tomar decisiones. En este análisis de documentos se evidencia que los años en que se realizan el mayor número de investigaciones sobre la temática abordada son 2019 y 2022, años especialmente activos en publicaciones. Además, se observa una clara predominancia de los documentos revisados provenientes de España por lo cual esta distribución plantea interrogantes sobre por qué la mayoría de estos documentos están redactados en España y nos invita a pensarnos por qué la investigación sobre esta temática es más escasa en Latinoamérica.

Uno de los artículos clave en el desarrollo del estado del arte es "Amor romántico en películas Disney", escrito por Monleón Oliva (2022). Este análisis investiga cómo Disney representa el amor romántico y su impacto social, en particular la forma en que los niños perciben las relaciones afectivas; se argumenta que estas narrativas continúan difundiendo falsas creencias sobre el amor, afectando la creación de expectativas sobre las relaciones interpersonales.

De manera complementaria, "Del príncipe azul al exitoso millonario: Cincuenta sombras de Grey", de Montero Fernández y Hernando Gómez (2016), examina los estereotipos de género presentes en la literatura contemporánea y su influencia en las relaciones interpersonales. Así mismo, se revela cómo el éxito de la novela refuerza mitos que afectan el comportamiento de los hombres ante el rechazo, el amor no correspondido, subrayando la persistencia de tales representaciones en el cine contemporáneo.

El artículo, de Batista Ralle (2002), aborda el refuerzo de roles de género tradicionales en las telenovelas mexicanas y brasileñas, evidenciando cómo estas producciones contribuyen a la construcción de identidades de género en la sociedad. A través de un análisis crítico, se pone

de manifiesto la falta de representación de masculinidades alternativas en estos medios, lo que limita la diversidad de narrativas sobre el amor y las relaciones románticas.

Por último, el estudio "¿Qué le enseñan a los niños y niñas las películas de Disney y qué tanto les puede llegar a afectar?" de Mérito González-Garza (2019) investiga la transmisión de estereotipos de género y la perpetuación del mito del amor romántico en la cultura occidental, resaltando el impacto que estas narrativas tienen en la educación y socialización de género, particularmente en los jóvenes universitarios.

Los textos examinados tienen un enfoque crítico en común sobre cómo se representan los estereotipos de género en la literatura y los medios de comunicación, mostrando cómo estas historias afectan las interacciones entre personas y la formación de identidades de género. En una parte, el estudio de Montero Fernández y Hernando Gómez (2016) acerca de "Cincuenta sombras de Grey" destaca la continuidad de roles de género convencionales. En contraste, la investigación de Batista Ralle (2002) sobre las telenovelas mexicanas y brasileñas destaca la ausencia de la representación de otras formas de masculinidad. Además, en su estudio Mérito González-Garza (2019) resalta la influencia de las películas de Disney en la formación social de los adolescentes, demostrando cómo estas historias mantienen viva la idea del amor romántico. En resumen, estos estudios enfatizan la importancia de cuestionar y ampliar las representaciones de género en la cultura de masas, debido a su impacto significativo en las ideas y acciones en el ámbito romántico.

El cine ha tenido un rol fundamental en la formación de mitos acerca del amor y las relaciones románticas. De acuerdo con Pascual Fernández (2016), el cine romántico sostiene la concepción del "mito del amor romántico", que presenta el amor como algo que dura para siempre y sin condiciones. Esto afecta la educación y la socialización de género, en particular en los jóvenes, ya que se asumen roles y estereotipos de género al consumir este tipo de narrativas.

Fox Céspedes (2002) examina cómo los medios audiovisuales, específicamente las telenovelas y las películas, fortalecen las dinámicas emocionales y de género, moldeando las percepciones de los niños sobre las relaciones. Estudios recientes como el de Siles González, Martínez Toledo y Meléndez-Morán (2022) analizan el impacto de plataformas digitales como Netflix en la visualización de contenidos románticos. Por consiguiente, este fenómeno examina cómo los algoritmos y las ofertas personalizadas pueden continuar o desafiar estas narrativas tradicionales.

El cine no solo difunde estereotipos, sino que también puede ser utilizado de forma crítica. Según la investigación "Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década" (Morales R, 2015), a pesar de que el cine suele perpetuar los roles de género

tradicionales, cada vez es más evidente el cambio de perspectiva que lo convierte en una herramienta educativa para desafiar estas concepciones. El cine actual explora narrativas diferentes que muestran relaciones con mayor diversidad y complejidad, por tanto, se desafían las expectativas convencionales generando nuevas ideas sobre el amor y la identidad de género al realizar este cuestionamiento en los modelos románticos.

Elisa Hernández (2021) en ¿"No es no"? Desmontando el mito del amor romántico en el cine, habla sobre como los mitos del amor romántico se reflejan en las películas centrándose específicamente en la gestión del rechazo de los personajes masculinos y su relación con la violencia que muchas veces se disfraza y normaliza desde las narrativas que romantizan conductas violentas como el acoso.

Las películas constantemente despenalizan las conductas de acoso y, de hecho, las justifican incluso llegando a culpabilizar a la mujer por no empatizar con el dolor de la persona rechazada. El egoísmo y arrogancia del hombre por conseguir lo que quiere se retrata como algo admirable, valiente y por lo que la mujer debe sentirse halagada (incluso si no respeta los límites personales del resto de personas o pasa por alto sus sentimientos). (Hernández, 2021, p.14)

Por otra parte, "El amor romántico en la telenovela: una perspectiva generacional", donde se toma como punto de partida dos novelas colombianas Yo soy Betty la fea y Pasión de gavilanes en las cuales se indaga sobre las representaciones y la idealización del amor romántico en las narrativas y su influencia en mujeres bogotanas de distintas generaciones. Pues como lo expone Manuela Barragán (2023) "Es común que, en estas historias, y en el mundo real, se presenten a las relaciones, y más específicamente a las mujeres como una especie de centros de mejora o rehabilitación para hombres violentos que deben ser "controlados" o redimidos" (p. 35). En este sentido se encuentra que aun con el paso de las generaciones y a pesar algunas formas del amor romántico se han ido desmitificando con tiempo, existen elementos que siguen persistiendo, discursos e imaginarios que rompen las barreras generacionales y del tiempo que por más que parezcan diluirse mutan en nuevas formas de violencia simbólica que siguen reforzando los estereotipos del género y del amor.

Complementariamente "El poder del amor. Género y desigualdad en cuatro películas románticas contemporáneas" indaga la manera en la que se distribuye y representa la desigualdad y la violencia de género en cine romántico contemporáneo. Sitúa la mirada en como el amor romántico está atravesado por el sistema capitalista y el heteropatriarcado, donde la mayoría de los mensajes que son transmitidos por los medios de comunicación, especialmente

el cine romántico se amolda a las dinámicas de consumo, poder y opresiones características de este sistema. Señalando que:

Analizar estos modelos o representaciones es, por tanto, casi una forma de analizar las sociedades que los producen. De todas formas, los relatos del cine romántico no son sólo abstracciones, modelos o es-estructuras al margen del tiempo y del espacio. El cine es un relato que alberga y posibilita in-teracciones, que se producen en un contexto histórico concreto. (Leste, p.7, 2018).

Algo semejante ocurre con “¿Y vivieron felices para siempre?: El Amor Romántico en guiones de películas comerciales” (Orellana, Garay, 2020) donde se analizan la narrativa del cine comercial transmitido por las cadenas de cine en el Salvador entre los años 2015 al 2017. Aquí se habla de la manera en que las películas románticas funcionan como un instrumento del amor romántico que bajo la lupa del capitalismo se encargan de crear un ideal compartido que se instaure en un modelo dominante el heteropatriarcado. Este modelo tiende a estandarizar las formas en las que se entiende, se siente, se expresa y se practica el amor.

Por otra parte, la violencia que se expresa en las narrativas del amor romántico está estrechamente relacionada a varios elementos discursivos que se manejan en el género romántico. Entre ellos destacan los cánones estéticos, traducidos en violencia estética; estos cánones idealizan la búsqueda de pareja como la máxima expresión de felicidad femenina, sumado al sexismo, que normaliza comportamientos violentos como el control y la posesión sobre el cuerpo y las decisiones de las mujeres.

Ahora bien, en el desarrollo del estado del arte se enfatiza reiteradamente que las investigaciones destacan como los ideales del amor romántico, los estereotipos y roles de género son representados, romantizados y normalizados en el cine romántico tradicional. Consideramos importante seguir analizando la evolución del género romance en el cine. La persistencia de elementos como el sexismo, la violencia estética, las dinámicas de poder en la relación, las masculinidades tóxicas, la desigualdad de género, la desmitificación del amor romántico y la heteronorma que atraviesan constantemente las investigaciones en torno a esta temática, lo que nos sugiere una transformación en la manera en la que se perciben las cuestiones que rondan hacia el amor relacionadas con el cine.

Además, permite develar un campo no tan explorado que se refiere a aquellas películas que dentro de esta misma industria se salen a primera vista de las narrativas tradicionales de una típica película de romance estadounidense de los años recientes. Aun cuando las narrativas que rompen de alguna u otra manera con la visión tradicional del cine romántico parecen ser escasas, con el paso del tiempo en el cine romántico estadounidense comienzan a surgir representaciones

en apariencia más diversas y complejas de las relaciones en la gran pantalla. Estas películas abren la posibilidad de re-imaginar las relaciones humanas en toda su complejidad, ofreciendo enfoques menos tradicionales que reflejan de manera más fiel la diversidad junto a las realidades emocionales de las personas.

Marco teórico

El análisis de las representaciones de amor, género y sexualidad en el cine romántico estadounidense, especialmente en los filmes que son leídos bajo lo que denominamos “narrativas alternativas”, requiere de un enfoque interdisciplinario que integre perspectivas teóricas críticas sobre nuestras categorías de análisis. Es por esto que el marco teórico de la presente investigación se nutre principalmente de la sociología de género, teorías feministas y queer, así como algunos estudios feministas decoloniales propios de las epistemologías críticas del sur, con el fin de abordar de manera integral la configuración de las narrativas audiovisuales que se ven reflejadas en la forma de narrar los vínculos afectivos, representar las corporalidades y las sexualidades (ya sea desde el poder, la resistencia o la transformación de las mismas). A través de este análisis, se busca comprender cómo las representaciones cinematográficas no solo reflejan las normas sociales dominantes, sino que también pueden funcionar como mecanismos de poder que perpetúan o desafían las estructuras de opresión. Este marco teórico se enfoca en las principales corrientes analíticas que permiten comprender el impacto del cine en la construcción de imaginarios sociales vinculados al amor, al género y a la sexualidad, estableciendo así una base conceptual sólida que guíe el desarrollo metodológico de la investigación y facilite su conexión con los objetivos establecidos.

1. Amor

El amor, siendo un concepto primordial, se debe desarrollar en función a nuestro objeto de estudio, el cual responde a lógicas de mercado, producción y reproducción ligadas a una industria que como se ha mencionado funciona bajo dinámicas dominantes. Precisamente por esto es fundamental comprender el amor desde el mito del amor romántico con una perspectiva orientada hacia las lógicas de consumo de un sistema capitalista.

Desde la perspectiva sociológica de Eva Illouz (2009) el amor romántico se entiende desde tres puntos: primero como un ideal democrático de opulencia; es decir, el amor romántico como un debe ser, una meta a la que todos deberíamos llegar independientemente de nuestro contexto. Esta idea surge con las sociedades de consumo, ligada al ideal de realización personal y la búsqueda de felicidad solo alcanzable al encontrar el amor y el éxito económico.

En segundo lugar, el amor es comprendido como unidad de consumo. El amor romántico se convierte en una meta colectiva que funciona como un tipo de bien material, algo que es deseado y a su vez percibido como necesario para alcanzar la felicidad, una de las grandes promesas del capitalismo, que está relacionada al consumo del éxito individual y la satisfacción de los deseos personal, lo que finalmente se espera de una pareja; bajo la idealización del amor romántico la pareja debe llenar cada uno y todos de los aspectos importantes de la vida de la otra persona,

desde ser tu mejor amigo hasta cumplir el rol de tu familia, idea que se ha visto constantemente plasmada en los medios de comunicación incluido el cine, configurando lo que la autora llamará como utopía colectiva. Por último, esa utopía atraviesa todas las divisiones sociales, el amor romántico como un ideal universal alcanzable y deseado como seres sensibles.

Sin embargo, desde la sociología del amor, García Andrade (2013) podemos ampliar este análisis. El autor propone cuatro dimensiones que nos permiten entender el amor romántico en su complejidad. En primer lugar, la configuración social que señala como las relaciones amorosas no son únicamente decisiones individuales, sino que están moldeadas por factores económicos, legales y sociales. Como menciona García Andrade (2013), "las normas, reglamentación, organizaciones, instituciones y recursos limitan las posibilidades o permiten las relaciones amorosas" (p. 159). Por otro lado, la dimensión cultural destaca que el amor se construye como discurso y representación. Cuando se hablan del discurso nos estamos refiriendo a el conjunto de ideas y valores sobre el amor que las películas nos expresan, como la creencia en el amor eterno o la idea de que el amor verdadero supera cualquier problemática. La representación, en cambio, se manifiesta en la manera en que estas ideas se plasman visualmente en el cine, a través de personajes, diálogos y situaciones que modelan formas específicas de amar. De igual manera las películas románticas configuran la forma en que se espera amar, estableciendo roles y expectativas de género. Según García Andrade (2013), "el discurso refleja cómo se piensa al amor en una época y en uno o varios estratos sociales, pero no lo agota" (p. 167). En cuanto a la dimensión de la interacción el amor se vive en la interacción cotidiana en esta se observa cómo las narrativas románticas afectan la manera en que las personas construyen sus relaciones y expectativas amorosas. García Andrade (2013) menciona que esta dimensión "pone especial atención en cómo la pareja resuelve la incompatibilidad o compatibilidad de su relación con los discursos y los condicionamientos estructurales en su día a día" (p. 160). Finalmente, la dimensión del individuo resalta que, aunque las personas internalizan las normas y discursos sociales, también las negocian y reinterpretan según sus propias experiencias. García Andrade (2013) enfatiza que "lo que le sucede al individuo en el contacto social sólo él lo vive, y en una forma totalmente particular" (p. 163).

En este sentido, la visión de Illouz (2009) y Andrade (2013) se complementan al evidenciar que el amor romántico no solo es un ideal que ha sido culturalmente construido, sino también es un fenómeno estructural, simbólico e individual que se sostiene en la interacción social y en las dinámicas de mercado que lo han convertido en una promesa de felicidad dentro de la industria del capitalismo.

Bajo este enfoque, el amor romántico también está vinculado a una serie de mitos y creencias socialmente compartidas. De acuerdo con Cruz del Castillo (2018), los mitos románticos se definen como el grupo de creencias comunes en la sociedad acerca de comportamientos y directrices de relación entre hombres y mujeres, interpretadas como expresiones de amor auténtico en la pareja. Según la autora, estos mitos actúan como directrices indirectas acerca de lo que se anticipa en una relación lo que configura tanto los ideales amorosos como las rutinas diarias. Además, se transmiten a través de diferentes esferas sociales como la familia, la educación y los medios de comunicación, consolidándose en el imaginario colectivo. Estas creencias se han construido culturalmente, reflejando la época y el lugar donde ocurren (Cruz del Castillo, 2018; Sangrador, 1993).

Entre las creencias más extendidas sobre el amor romántico, Ferrer (2010) y Repullo (2016) señalan que uno de los mitos sostiene que el “amor auténtico” une a dos almas gemelas, que perdura eternamente, obedece a cualquier cosa, también todo lo puede y soporta. Esta noción está fuertemente vinculada con la relación entre el amor y el dolor, ya que, como señalan Báez (2016), De la Cuesta (2001), Ruiz (2015) y Thomas (1993), se percibe al amor auténtico como el que supera barreras, sufrimientos y sacrificios, vinculándose con el sufrimiento.

Como conclusión, el amor romántico lejos de ser una experiencia puramente individual y espontánea es un fenómeno profundamente condicionado por estructuras económicas, discursos culturales y socialmente impuestos. Illouz (2009) lo vincula con la lógica del consumo y la promesa de felicidad capitalista, mientras que García Andrade (2013) amplía su análisis al considerar cómo las normas, instituciones y representaciones culturales configuran la experiencia amorosa en distintos niveles. A su vez, Cruz del Castillo (2018) refuerza esta idea al evidenciar cómo los mitos románticos funcionan como guías normativas que moldean las expectativas y comportamientos dentro de las relaciones de pareja.

Así, el amor romántico no solo satisface una idealización colectiva, sino que también se replica mediante el cine y otras narrativas que asimilan sus valores y requerimientos. Sin embargo, aunque estos discursos tienen un impacto considerable, las personas tienen la capacidad de negociar, reinterpretar y cuestionar estos patrones amorosos en la cotidianidad. Por lo tanto, entender el amor romántico en su complejidad posibilita el cuestionar sus mitos y proponer formas de vinculación alternativas que no se restringen a las lógicas de mercado ni a las normas establecidas socialmente.

2. Género

Para dar inicio a la segunda categoría es de importancia comprender la concepción del género dentro de las teorías feministas, en principio desde Rubin (1986) quien introduce por primera vez la idea del sistema sexo-género entendido como “el conjunto de disposiciones por el cual la sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Pág. 97). De modo que, nos es posible entender que el género no es una extensión natural del sexo y no tienen una relación estrecha y complementaria, sino que más bien nos ayudará a comprender que esta relación proviene de una construcción cultural que desde una narrativa dominante ha asignado roles y jerarquías a los cuerpos sexuados, estableciendo una organización social que refuerza la subordinación de los cuerpos entendidos como femeninos. Desde esta mirada, su propuesta del sistema sexo-género permite comprender cómo el género es impuesto y se refuerza a través de instituciones como el matrimonio, ya que, además de imponer una división de poder basada en el sexo y obligarnos a identificarnos dentro de una estructura binaria de lo “femenino” o “masculino”, el género también define a dirección del deseo sexual hacia el otro sexo, creando una heterosexualidad obligatoria (Rubin, 1986).

Esto resuena con las posturas de las teóricas feminista latinoamericanas Mara Viveros (2004), Ochy Curiel (s.f) y María Lugones (2008) profundizan en el papel de la naturalización del género en la configuración de estructuras de poder, abordando la teoría desde un enfoque interseccional, develando como la raza y el pensamiento dominante - colonial ha construido la idea del género en América Latina. Desnaturalizando la universalidad de estas categorías, resaltando que estas responden a un contexto histórico de dominación y lucha de América Latina (Abya Yala).

En este sentido, Mara Viveros (2004), ha cuestionado activamente la estructura sexo/género; este sistema ha funcionado como un mecanismo que produce la diferencia a través del sexo que ha sido tomado como una categoría “natural” dentro de la cual se subscriben una serie de significantes culturales que construyen y constituyen la idea del género y las jerarquías que de él se desprenden. Así también, en línea con feminismos decoloniales Ochy Curiel (s.f) menciona que “lo que se considera hombre y mujer está lejos de determinismos biológicos, sino que son construcciones sociales, por tanto devela estructuras sociales de poder en torno a los sexos”(p.9) puesto que se parte de la idea del género dando por hecho que este surge de la diferencia sexual, diferencia naturalizada, creando una relación codependiente entre estas dos categorías asumiendo que no hay género sin la idea del sexo, entendiendo el sexo como una categoría preexistente para la construcción colectiva de un imaginario sobre el género.

El sistema sexo-género, configurado en el contexto moderno y colonial, se ha limitado históricamente por un esquema binario que clasifica a las personas en categorías de "hombre" y "mujer" basadas en el dimorfismo sexual. Según el concepto de sistema de género moderno/colonial planteado por Lugones (2008), este binarismo no solo define, sino que jerarquiza, privilegiando ciertas expresiones de corporeidad y orientaciones sexuales, restringiendo y normando las experiencias de género, así como sexualidad dentro de la estructura patriarcal y eurocéntrica.

Lugones (2008) explica que el dimorfismo sexual ha sido una característica central del "lado claro" o visible del sistema de género, el cual fue impuesto durante la colonización. A través de esta estructura, la colonización reorganizó el sexo y el género, limitando el reconocimiento de identidades únicamente a los hombres y mujeres blancos y burgueses. Por lo que sugiere que la clasificación sexual no se basa solo en la biología, sino que el género antecede y da significado a los rasgos biológicos.

En esta línea, Rubin, Viveros, Curiel y Lugones posibilitan completar el diálogo alrededor del sistema sexo- género, consolidando así aún más la teoría. Primeramente, Rubin (1986) teje las bases para comprender el sistema sexo-género como un dispositivo de opresión estructural, Viveros (2004) propone repensar la manera en que este sistema se naturaliza constantemente por medio de los significantes culturales que fortalecen los sistemas de poder. Curiel (s.f) por su parte, reflexiona sobre su naturaleza colonial, destacando que la idea del género no solo configura la diferenciación sexual, sino que a su vez es una herramienta de dominación racial y geopolítica. Lugones (2008) quien profundiza esta idea expone la manera en que el binarismo de género es una imposición de herencia colonial basada en la reorganización social y sexual. Lo que nos permite determinar que el sistema sexo-género no se entiende únicamente como dispositivo de opresión de las mujeres y disidencias, sino que también se entreteje con las estructuras de poder raciales y coloniales.

A partir de esto, las representaciones sociales de género pueden entenderse como "sistemas de valores, ideas y prácticas que los individuos emplean para orientarse en su entorno social, influenciados por creencias culturales y sociales preexistentes" (Gonzálvez & Capuano, 2019, p. 13). Estas representaciones no solo establecen diferencias entre lo masculino y lo femenino, sino que también asigna roles y expectativas específicas a cada género, perpetuando estereotipos y desigualdades. Desde este enfoque, el cine puede ser entendido como un medio que reproduce y consolida estos esquemas binarios y jerarquizantes, presentando ciertos roles como "naturales" o "deseables".

Por otra parte, los roles de género, derivados de la mirada performativa, no son categorías naturales, sino construcciones sociales y culturales que definen el comportamiento y expectativas dentro de una sociedad. Según Judith Butler (1990), el género se configura mediante actos repetidos que dan forma a lo que se comprende por “Masculino” y “Femenino”. Esta perspectiva plantea que el género no es algo que se “Es”, sino algo que se “hace” constantemente, lo que tiene como implicación que es una categoría flexible y performativa. A través de este lente, las representaciones del amor en el cine romance pueden ser observadas como una extensión de los roles de género impuestos socialmente, que refuerzan o desafían las expectativas del comportamiento en las relaciones.

En este contexto, el concepto de masculinidad hegemónica de Connell (1995) es clave, pues permite realizar un análisis de como el cine presenta la masculinidad en formas que refuerzan o desafían los roles de género que han sido establecidos tradicionalmente. Esto implica una jerarquía de masculinidades en la cual ciertas expresiones masculinas, que responde a una “masculinidad hegemónica” son más valoradas o socialmente aceptadas, mientras que otras formas de estas masculinidades se ven relegadas o cuestionadas. Así, el cine no solo representa masculinidades, sino que también juega un papel activo en la construcción de los ideales de género, influenciando la percepción de los espectadores sobre lo que significa ser “masculino”, contribuyendo a la reproducción o transformación de los valores culturales asociados a la masculinidad.

De forma complementaria, la idea de feminidad hegemónica nos permite comprender de qué manera han construido histórica y culturalmente la idea de lo que significa “ser mujer” dentro de un sistema basado en la diferenciación sexual, que maneja dinámicas desiguales de género. Según Muñoz (2014), estos ideales son articulados en torno a la subordinación, la docilidad, la belleza y la disposición para el cuidado, elementos que se inscriben sobre los cuerpos de las mujeres como exigencias tanto materiales como simbólicas. Dichas exigencias operan únicamente por medio de normas explícitas, estas funcionan y se mantienen gracias prácticas sociales cotidianas que disciplinan y moldean los cuerpos entendidos como femeninos, configurando de esta forma una feminidad normativa u hegemónica que funciona como un instrumento de control social. La feminidad hegemónica, entonces, no es una expresión espontánea, sino una forma de subordinación que establece parámetros sobre cómo debe ver, moverse y desear un cuerpo leído como femenino. De modo que, el cuerpo de las mujeres está constantemente regulado y puesto al servicio del vínculo amoroso, consolidando así la feminidad hegemónica como parte del dispositivo simbólico que sostiene al amor romántico (Muñoz, 2014).

3. Sexualidad

Para abordar la sexualidad al igual que el género tomaremos como punto de referencia las teorías feministas, estas nos ayudan a entender la sexualidad más allá de las prácticas sexuales o las preferencias individuales. De acuerdo con Marta Lamas (2000) la sexualidad, se puede entender como una mezcla de características y comportamientos que involucran factores como el deseo, la identidad y la expresión sexual individual de las personas. Es decir, la sexualidad no se limita a la anatomía o la reproducción, esta incluye y contempla la forma en que las personas experimentan y expresan su deseo e identidad sexual, que está estructurada en gran medida en el inconsciente.

Desde esta visión la sexualidad se encuentra profundamente permeada e influenciada por las estructuras sociales principalmente por el sistema sexo-género del que anteriormente hablábamos; pues la sexualidad no es vagamente la satisfacción de las necesidades biológicas si no que esta se ve moldeada por las normas y reglas de la sociedad en la que vivimos. En particular la sexualidad de los cuerpos entendidos como femeninos ha estado contante represión pues a estos cuerpos los socializan para reprimir el deseo sexual y conforme con roles de subordinación. Esta idea responde a la organización social del sexo basada en el género, la heterosexualidad obligatoria y la constricción de la sexualidad femenina (Rubin, 1986).

Con respecto a esto, como menciona Ochy Curiel (2010) estas perspectivas son útiles para entender la sexualidad como producto de una institución más grande, la heterosexualidad como régimen político; pues esta se encuentra inscrita dentro de las estructuras dominantes que atraviesan una nación como por ejemplo la institución familiar. Lo que implica que la heterosexualidad no puede ser vista únicamente como una práctica u orientación, por el contrario, al estar respaldada por estructuras de poder dominantes la heterosexualidad es entendida como norma.

Ochy Curiel toma como referencia a Monique Wittig teórica Lesbo feminista para hablar de la heterosexualidad como un régimen político. Pues Wittig (1992) nos habla del lenguaje como un campo político el cual funciona por medio de discursos que “se ensamblan unos con otros, se interpenetran, se soportan, se refuerzan, se autoengendran y engendran otros” (p.39); estos discursos que oprimen en su mayoría a las mujeres, disidencias sexuales y de género están contruidos en base a la matriz heterosexual, binaria y patriarcal. Constituidos en las imágenes, las películas, fotos, publicidad, que llenan el mundo de significantes y signos, estas ideas provienen del sistema teórico de la modernidad principalmente de las escuelas estructuralistas donde se refuerzan las categorías que la autora nombra como filosóficas y políticas tales como el género y la sexualidad, a estas teorías modernas las nombra como Pensamiento heterosexual.

Pensamiento que brinda una interpretación totalizante y universal de la historia, la realidad social, la cultura y el lenguaje.

En este contexto, Sara Ahmed (2006) aporta una perspectiva complementaria al introducir el concepto de "fenomenología queer", Ahmed argumenta que los cuerpos toman forma al desplazarse por el mundo, dirigiéndose hacia ciertos objetos y alejándose de otros. Estar "orientado" significa sentirse en casa, saber dónde se está o tener ciertos objetos al alcance. Las orientaciones determinan lo que está cerca del cuerpo o lo que puede alcanzarse. Una fenomenología queer demuestra que las relaciones sociales están organizadas de forma espacial, de manera que lo queer subvierte y reordena estas relaciones al no seguir los caminos convencionales y de esta manera, una política de la desorientación coloca otros objetos a nuestro alcance, aquellos que a primera vista, podrían parecer desviados.

Por último, se pone en discusión en concepto de monogamia dentro de la categoría de sexualidad pues además de ser un modelo relacional se encuentra estrechamente ligado a la forma de entender y vivir la sexualidad y el deseo. Además, ha sido históricamente asociado con la estructura familiar tradicional, la propiedad privada y el orden social bajo el sistema capitalista. Engels (1884), en su obra el origen de la familia, la propiedad privada y el Estado, señala que la monogamia nació como una necesidad para establecer la paternidad legítima y asegurar la transmisión de propiedad de un sistema patriarcal. Esta organización social no solo regulaba las relaciones entre individuos, sino que también imponía una jerarquía dentro de las relaciones amorosas, que habitualmente eran idealizadas como un vínculo exclusivo, basado en la posición. En este sentido la monogamia pudiese ser vista como un mecanismo de control social, reforzado por instituciones como la iglesia y el estado, que promovían la moralidad como un medio para mantener el orden social establecido.

Desde la perspectiva de Mignolo (2007), las jerarquías coloniales no solo influyeron en las dinámicas de raza y género, sino que también desempeñaron un papel fundamental en la consolidación del modelo monógamo. Este modelo se impuso como un ideal hegemónico que al igual que otras estructuras coloniales, buscaba homogenizar las formas de relación, excluyendo otras configuraciones amorosas y familiares que no se ajustaran al molde de una pareja heterosexual, monógama y estable.

Illouz (2012) refuerza esta visión al abordar como la monogamia moderna se ha involucrado con los ideales románticos de exclusividad y posesión. La autora explica que este modelo genera expectativas de una perfección en las relaciones amorosas, lo que a menudo conduce al desencanto y frustración, cuando estas expectativas no son alcanzadas. El amor romántico es presentado como una utopía en la que los individuos esperan encontrar satisfacción total, en el

cine romántico estadounidense, este fenómeno se ve representado frecuentemente, mostrando a los personajes de estas en relaciones monógamas que, si bien se presentan como la solución ideal, a menudo terminan en crisis o desilusión, lo que refleja las tensiones entre las expectativas sociales y la realidad emocional de las relaciones.

Andrea García Becerra (2018) también aporta una reflexión crítica sobre la monogamia en la era contemporánea. García Becerra señala que la monogamia no es solo un ideal romántico, sino también una estructura social que se reproduce en diferentes esferas, como la política y la economía, y que sigue siendo un medio para ejercer control sobre los cuerpos y las relaciones. Según García Becerra, la monogamia como un dispositivo de control se encuentra en su apogeo en la cultura de masas, incluida la cinematografía, en su análisis, la autora también aborda como las representaciones del amor en el cine siguen perpetuando la monogamia como modelo hegemónico, sin cuestionar otras formas de relación, lo que puede ser limitante para la libertad de la expresión emocional y afectiva de los individuos.

En síntesis, la sexualidad no puede comprenderse como una dimensión aislada de la experiencia humana, sino como un fenómeno fuertemente vinculado con las estructuras de poder que regulan el deseo, la identidad y las relaciones afectivas. Desde la perspectiva feminista, la heterosexualidad obligatoria se configura como un régimen político que establece normas y valores hegemónicos, dentro de los cuales la monogamia juega un papel fundamental en la consolidación del orden social. Así, las representaciones culturales, incluidas las cinematográficas han reforzado históricamente estos ideales, perpetuando una visión limitada del amor y la sexualidad. No obstante, el cuestionamiento contemporáneo a estos modelos abre la puerta a nuevas formas de pensar y vivir la sexualidad, desafiando las imposiciones normativas y permitiendo la emergencia de expresiones más diversas y libres.

El recorrido teórico desarrollado ha permitido situar el amor, el género y la sexualidad no como categorías naturales o universales, sino como construcciones históricas y socioculturales mediadas por relaciones de poder. Desde la sociología del amor, las contribuciones de autoras como Eva Illouz y García Andrade evidencian que los vínculos afectivos están profundamente implicados en procesos de institucionalización, deseo y marcos normativos que modelan las experiencias emocionales según coordenadas sociales específicas. Así, el amor se constituye como un fenómeno socialmente organizado que reproduce y tensiona estructuras preexistentes. En paralelo, los enfoques feministas, decoloniales y queer sobre el género y la sexualidad, particularmente los aportes de Judith Butler, Gayle Rubin, Raewyn Connell, María Lugones y Ochy Curiel, que permiten comprender la producción de subjetividades sexo-genéricas como

procesos normativos que operan desde dispositivos de poder, discursividades reguladoras y jerarquías interseccionales de raza, clase y colonialidad.

En síntesis, el marco teórico aquí desarrollado ofrece una base sólida para analizar cómo las representaciones del amor, el género y la sexualidad en el cine romántico son construcciones sociales e históricas que reflejan y, al mismo tiempo, disputan los órdenes simbólicos dominantes. Al articular los aportes de la sociología crítica, los estudios feministas y decoloniales y la teoría queer, se construye una mirada compleja, situada que permite problematizar tanto las narrativas hegemónicas como las alternativas. Este marco teórico no solo posibilita una comprensión más profunda de las formas en que el cine configura afectividades e identidades, sino que también orienta la interpretación de las tensiones, contradicciones y posibilidades de transformación que atraviesan las producciones audiovisuales contemporáneas.

Metodología

En el presente estudio se enmarca en el paradigma comprensivo-interpretativo, el cual busca analizar cómo las “narrativas alternativas” cinematográficas construyen y representa el amor, el género y la sexualidad en la categoría de cine romántico estadounidense. Según Lincoln y Guba (2000), dentro del paradigma interpretativo, la realidad es entendida como “Múltiple, holística y construida”, es decir no existe una única verdad objetiva, sino que depende de diferentes perspectivas que dependen del contexto y experiencia del individuo (Múltiple); la realidad no puede fragmentarse en partes aisladas, sino que debe entenderse como un todo (Holística). En lugar de ser una entidad fija, se construye mediante, las interacciones, interpretaciones y significados que las personas le otorgan (Construida). Esto conlleva a que el análisis deba centrarse en una exploración de significados y en la forma en que estos surgen dentro de este contexto sociocultural específico. Por lo cual, este paradigma nos permite estudiar las películas no solo como productos de entretenimiento, sino también como textos culturales que reflejan, reproducen o desafían los ideales sociales sobre el amor, el género y la sexualidad. Esto implica que la investigación no solo se enfocará en medir cuántas veces aparece un estereotipo, sino en la interpretación de cómo las “narrativas” transmiten y construyen significados sobre las relaciones románticas en el cine estadounidense.

Así mismo, esta investigación de naturaleza sociológica se sitúa dentro de un enfoque cualitativo, teniendo en cuenta que la naturaleza del estudio se enfoca en las narrativas del cine. Este enfoque tiene la capacidad de develar los matices en el objeto de estudio y, a su vez, visibilizar en profundidad las particularidades y relaciones que envuelven determinados fenómenos sociales y ofrece una mayor atención al contexto investigativo. Permitiendo contemplar la variedad de complejidades, matices y temáticas en línea de las discusiones que surgen desde las escuelas de pensamiento feministas y queer (Beiras et al., 2017). Se destaca también por ser una estrategia, que se basa en la rigurosidad de la descripción del contexto, objeto u sujeto de estudio garantizando la máxima objetividad en la interpretación de la realidad social durante el proceso investigativo; se caracteriza por ofrecer profundidad, detalle y cuidadoso registro de la información (Argilaga, 1986).

De modo que para la presente investigación se seleccionaron tres películas estadounidenses de “narrativa alternativa” que tuvieran como temática principal en el desarrollo de la trama el romance. Seleccionando por consiguiente una por cada año (entre 2022 y 2024). Las cuales son: *¿Estoy bien?* (2022), *Todos somos extraños* (2023) y *Desafiantes* (2024).

Aunque *Todos somos extraños* es una coproducción británico-estadounidense, su inclusión en esta investigación se justifica por su producción con Searchlight Pictures (EE.UU.), su

circulación en el mercado norteamericano y su pertenencia a un imaginario cultural occidental contemporáneo compartido, especialmente en lo que respecta a las representaciones de género y sexualidad.

Dicha selección da respuesta a una serie de criterios investigativos dispuestos para el marco metodológico de la presente tesis que pretenden garantizar la diversidad de narrativas dentro de lo que denominamos como “alternativo” para así lograr obtener un margen de representatividad mayor respecto a las categorías de análisis, el amor el género y la sexualidad.

La selección de películas abarca un periodo comprendido entre 2022 y 2024, una decisión fundamentada en la necesidad de analizar representaciones recientes del amor, el género y la sexualidad en el cine estadounidense. Esta delimitación temporal responde a factores clave como la evolución en la representación de la diversidad, ya que, en los últimos años, ha habido un aumento respecto a la producción de largometrajes que cuestionan los modelos románticos tradicionales y exploran narrativas más inclusivas en términos de identidad de género y orientación sexual. Por lo cual, este rango donde contemplamos los últimos 3 años nos permite identificar como el cine reciente aborda estas temáticas en el contexto actual. Asimismo, las transformaciones en la industria del cine, a partir de 2022 se tuvieron cambios significativos en temas de representación, influenciados por movimientos sociales y debates públicos que han puesto en jaque a los paradigmas tradicionales; entre estos movimientos, el #MeToo, el Times Up y las luchas por la representación LGBTQ+, en este último ámbito, cobraron fuerza las marchas del Orgullo con demandas específicas como la Ley Integral Trans y la defensa del lenguaje inclusivo siendo un papel central en la reconfiguración de cómo se narran los discursos audiovisuales. De igual manera, la delimitación temporal facilita el acceso a películas que han sido ampliamente distribuidas en plataformas de streaming y salas de cine, lo que facilita un análisis basado en obras de fácil acceso y con alto impacto en audiencias contemporáneas. Esta limitación temporal permite un enfoque actualizado del tema, asegurando que las conclusiones de la investigación sean pertinentes en el marco de los debates actuales sobre la diversidad y representación en el cine en la categoría romance.

Se delimitan las películas espacialmente a producciones o coproducciones de romance estadounidenses, respondiendo a la relevancia de la industria cinematográfica de Estados Unidos, pues al ser una industria de producción masiva por medio de la cual se difunden mundialmente discursos y narrativas ligados a las representaciones del género, amor y sexualidad especialmente en las películas de índole romántica. Al delimitar la selección de películas a esta industria abordamos cómo el cine estadounidense está construyendo las “narrativas alternativas” en el género cinematográfico de romance.

En concordancia con lo anterior, las películas también debían cumplir con mostrar a primera vista una “narrativa alternativa” en relación con nuestras tres categorías centrales. Para lo cual pretendimos incluir en cada año una variedad de representaciones que exploraran diferentes modos vivenciales de pareja, incluyendo parejas del mismo género, representaciones queer (marikas) y formas de relación no monogámicas, con el objeto de ampliar el espectro de las narrativas que se alejan de los modelos convencionales y hegemónicos de contar una historia de amor. Este criterio nace de la necesidad de evitar repeticiones en las estructuras narrativa y dar lugar a un análisis más amplio, de esta manera se pretende garantizar la multiplicidad de enfoques para comprender de qué manera las “narrativas alternativas” del cine romántico estadounidense producen o desafían las visiones dominantes sobre el amor, el género y la sexualidad. En línea con nuestro objetivo de investigación cuya tarea es analizar las "narrativas alternativas" del cine romántico estadounidense estrenado entre 2022 a 2024, relacionadas con la producción y cuestionamiento de visiones dominantes sobre el amor, el género y la sexualidad, se identifica la conveniencia de abordar estas categorías tanto en su dimensión discursiva y en las representaciones visuales que nos ofrecen los filmes audiovisuales. Esto, además de permitirnos sacar el mayor provecho del material investigativo, nos brinda la posibilidad de profundizar el análisis de las categorías, ya que los aspectos que las conforman no pueden ser reducidos a su dimensión discursiva.

Las tres categorías de análisis se han desglosado en aspectos específicos que orientan nuestro análisis; estos aspectos no emergen de forma arbitraria, al contrario, se extraen y se fundamentan en el marco teórico de la investigación. Los cuales han sido identificados como elementos clave para examinar las “narrativas alternativas” en el cine romántico en torno a nuestras tres categorías analíticas, como se muestra a continuación:

Categoría	Aspectos
Amor	Amor como utopía colectiva
	Amor como discurso y representación
	Mitos del amor romántico
Género	Sistema sexo/género
	Binarismo
	Representaciones sociales del género (roles de género)
	Performatividad
Sexualidad	Monogamia
	Sexualidad más allá de la práctica sexual
	Heterosexualidad como régimen político

Figura 1. Tabla de aspectos. Fuente: Elaboración propia

Al reconocer los aspectos expuestos anteriormente como elementos que pueden analizarse tanto de manera discursiva como en lo visual, nos llevó a plantear una estrategia metodológica que permitió captar la complejidad de las representaciones que construyen los filmes seleccionados. En vista de lo anterior, se adoptó un enfoque metodológico que combina el análisis del discurso y la etnografía visual; partiendo del punto en el que, tanto el lenguaje como la imagen hacen parte de las construcciones narrativas, especialmente en el cine. Teniendo en cuenta que las representaciones del amor, el género y la sexualidad en el cine no solamente se estructuran por medio de lo verbal, sino incluso a través de narrativas visuales.

El análisis del discurso es una metodología clave en la investigación cualitativa, ya que permite examinar cómo los significados son producidos, transmitidos y transformados a través de diferentes formas de comunicación, incluyendo el cine. Según Van Dijk (1999), el discurso no solo es un conjunto de palabras o estructuras lingüísticas, sino que constituye una práctica social que influye en la construcción de identidades, ideologías y representaciones culturales. En este sentido, el análisis del discurso resulta particularmente útil para este estudio, ya que permite explorar cómo las “narrativas alternativas” en el cine romántico estadounidense representan el amor, el género y la sexualidad, revelando las estructuras de poder y los significados implícitos en ellas.

Desde una perspectiva crítica, Fairclough (1992) plantea que el discurso no solo refleja la realidad social, sino que también la configura y la transforma. Aplicando esta idea al cine, se puede decir que las películas no solo representan relaciones románticas, sino que participan

activamente en la construcción de los modelos afectivos y de género en la sociedad. En este contexto, el cine es un dispositivo discursivo que refuerza, desafía o reconfigura las normas y expectativas sobre las relaciones humanas. De acuerdo con Butler (1990), las normas de género y sexualidad son el resultado de discursos culturalmente arraigados, que se repiten y se legitiman a través de diferentes medios, incluyendo el cine. Por esta razón, analizar cómo el cine romántico estadounidense produce o desafía estos discursos permite comprender de qué manera se representan las relaciones afectivas en la actualidad y qué significados se les otorgan. En términos metodológicos, el análisis del discurso permite interpretar no solo el contenido explícito de los diálogos y narraciones en las películas, sino también los significados implícitos, las metáforas y los silencios que estructuran estos relatos (Gee, 2014). Para ello, se realizó un análisis que permitió integrar aspectos discursivos y narrativos, la codificación de fragmentos discursivos y la identificación de patrones temáticos. Este proceso permitió reconocer cómo se representan el amor, el género y la sexualidad en las películas seleccionadas, a partir de una lectura crítica y situada.

Se llevó a cabo la elaboración y aplicación de una matriz de análisis del discurso (ver anexo1 y 2) compuesta por 23 preguntas, organizadas en torno a las categorías principales: Amor, género y sexualidad. Esta herramienta facilitó la integración de aspectos discursivos y narrativos para identificar cómo estas películas refuerzan o cuestionan los modelos hegemónicos del amor, el género y la sexualidad. En la categoría del amor, se indagó acerca de la construcción de ideal romántico, la presencia de mitos del amor eterno, las dinámicas afectivas predominantes (monogamia, poliamor, amor líquido). En la categoría de género, se analizaron los roles asignados a los personajes, la representación de masculinidades y feminidades, la existencia de personajes no binarios y las dinámicas de poder establecidas dentro de las relaciones. Finalmente, en la categoría de sexualidad, se exploró la representación de la diversidad sexual, la problematización de la monogamia y la construcción del deseo.

A partir de la aplicación de esta guía, se llevó a cabo una codificación y categorización de los discursos presentes en las películas seleccionadas a través de matrices en las cuales se consignó diálogos, situaciones e imágenes relacionadas con las temáticas identificadas. Para ello, no se trabajó con el guion completo de cada película, sino con fragmentos seleccionados en función de la guía de preguntas elaborada. Estos fragmentos fueron escogidos por su relevancia en la representación del amor, el género y la sexualidad, considerando su carga simbólica, su impacto en la trama y su potencial para evidenciar la construcción discursiva de las relaciones afectivas y de género. Los fragmentos seleccionados fueron analizados a través de un proceso de codificación basado en los aspectos teóricos clave (figura 1), tales como el sistema sexo/género,

el binarismo, la performatividad, los mitos del amor romántico, la monogamia, la heteronormatividad y la construcción del deseo.

A partir de estos códigos iniciales, se aplicó un proceso de codificación axial, que permitió vincular categorías y subcategorías, estableciendo relaciones entre los discursos presentes en las películas y los significados que configuran las narrativas amorosas. Como señalan Strauss y Corbin (1998), "la codificación axial es el proceso de relacionar categorías con sus subcategorías, vinculando datos a través de dimensiones y propiedades para reconstruir un significado más amplio" (p. 123). Este procedimiento facilitó la identificación de los discursos cinematográficos que refuerzan o desafían las narrativas hegemónicas en torno al amor, el género y la sexualidad, y permitió construir una red de significados que da cuenta de cómo estas películas configuran y transforman las "narrativas alternativas" dentro del cine romántico estadounidense contemporáneo.

Por otra parte, para complementar el estudio de las "narrativas alternativas" del amor, el género y la sexualidad en el cine, fue necesario enriquecer la metodología con un enfoque que no únicamente nos permitiera analizar las narrativas verbales, sino que además reconociera a la imagen en su papel como productor de significados, construcción de identidades e incluso en la configuración de representaciones más allá de su capacidad de reproducción de la realidad. Razón por la cual, retomamos metodológicamente la Sociología de la imagen de Silvia Cusicanqui (2015) la cual constituye un punto clave para entender el papel de las imágenes en la producción de narrativa dominantes y en la configuración de subjetividades. La autora plantea que la imagen no se reduce únicamente a su interpretación, es un espacio de disputa simbólica donde se transforman o se inscriben las relaciones de poder, estructuras de dominación o en formas de resistencia. En este sentido es necesario adoptar una postura crítica ante la imagen, reconociéndola como parte de un sistema de significados que atraviesa las dimensiones culturales, históricas y simbólicas; entendiendo que las representaciones visuales no son neutrales, por el contrario, dan respuesta a los procesos de dominación y pueden operar como mecanismos de la colonialidad del saber cuándo se abordan desde una mirada extractivista. No obstante, pueden ser una herramienta contrahegemónica si se utilizan de manera crítica de modo que se cuestionen y se desafíen las hegemonías culturales y políticas. Bajo este marco, para abordar el análisis de las imágenes se emplea como técnica investigativa la Etnografía visual, la cual utiliza particularmente el contenido visual para comprender y dar significado a las prácticas culturales. Según Sarah Pink (2006) la etnografía visual es un enfoque que reconoce y utiliza las propiedades de lo visual que no se limita al registro de la realidad, sino que se interesa en entender cómo la imagen participa activamente en la

producción de significados. Pese a esto, es importante reconocer la crítica que Cusicanqui (2015) realiza a las técnicas investigativas de la antropología hegemónica ya que esta ha servido históricamente para reproducir los discursos de exotización a los sujetos subalternos y las relaciones coloniales de poder. De todas formas, la autora no rechaza por completo las herramientas etnográficas, en cambio, plantea el uso de las mismas desde un enfoque que sea decolonial y autocrítico, donde se cuestione constantemente el papel del investigador y su relación con los sujetos y objetos de estudio. Bajo esta mirada, la etnografía visual no es contradictoria con la Sociología de la Imagen, siempre y cuando se utilice desde una perspectiva crítica y reflexiva pues “las imágenes pueden ser coloniales o contrahegemónicas según la mirada que las produzca y el contexto que las enmarque” (Cusicanqui, 2015, p. 72).

Por lo anterior, en la presente investigación, la etnografía visual se emplea no como un instrumento descriptivo, sino como una herramienta metodológica que permite analizar las representaciones audiovisuales desde una postura crítica, consciente de sus implicaciones ideológicas y de poder en el caso particular de la industria cinematográfica estadounidense.

A partir de este planteamiento metodológico, se hace uso de la etnografía visual como punto inicial para la construcción de una guía de análisis visual. Este instrumento fue diseñado para examinar en profundidad las representaciones del amor, el género y la sexualidad en las películas seleccionadas. A través de esta herramienta, se analizaron los elementos visuales que configuran tanto las narrativas hegemónicas como las alternativas en torno a los aspectos teóricos claves (figura 1), como el sistema sexo/género, el binarismo, las representaciones sociales del género, los mitos del amor romántico, la monogamia, la performatividad, etc.

La guía de análisis visual (ver anexo1) se estructuró en un total de 21 preguntas orientadoras, las cuales fueron distribuidas en las categorías analíticas del estudio de la siguiente manera: siete preguntas dedicadas a género, cinco a amor y cinco a sexualidad, cada una enfocada en la observación de elementos como la vestimenta, la expresión corporal, la distribución del espacio en pantalla, la interacción entre personajes y otros recursos visuales que contribuyen a la construcción de significados en las narrativas cinematográficas; como elementos propios del lenguaje cinematográfico como los colores, los encuadres y la composición estética de las escenas. Estos elementos no son vistos de manera aislada pues, aunque algunos pertenecen al lenguaje técnico y narrativo del cine, también operan como formas de significación cultural. Es decir, que participan dentro de la configuración y circulación de los discursos visuales que, a través del cine, expresan, reproducen o cuestionan los códigos simbólicos en cuanto al amor, el género y la sexualidad. Es así como se identifican estos elementos como no neutrales, ya que

están cargados de sentido y pueden ser leídos como parte de las estructuras culturales que configuran las representaciones visuales en el cine.

De esta manera, la guía de análisis visual posibilitó identificar cómo las representaciones audiovisuales refuerzan o desafían los imaginarios hegemónicos sobre el amor, el género y la sexualidad, evidenciando patrones y tensiones en la forma en que estos conceptos son articulados en las “narrativas alternativas” del cine romántico estadounidense. De manera adicional se elaboró una matriz de observación (ver anexo 3) como instrumento auxiliar con el fin de registrar sistemáticamente la información visual obtenida durante el análisis de las películas. Esta matriz permitió organizar los datos recogidos por medio de la guía de análisis visual, facilitando la comprensión, comparación e interpretación dentro de las categorías analíticas mencionadas.

Escenarios afectivos: Antes del análisis la historia

Antes de entrar en materia e iniciar con el análisis visual y discursivo de las películas seleccionadas, consideramos fundamental detenerse en las historias que se narran a través de los filmes escogidos para la presente investigación. De modo que este capítulo tiene como objetivo presentar el contexto narrativo de cada una de ellas, así como un panorama general de la trama y personajes principales de las películas.

Aquí se pretende identificar algunos elementos narrativos claves que encuadran y estructuran cada historia, como los vínculos afectivos que se construyen, los conflictos en los que se ven envueltos los personajes y los mundos que funciona como un escenario simbólico donde se entretejen las historias. Todos estos elementos serán decisivos para el análisis posterior, ya que nos permitirán situar las escenas, gestos y diálogos a analizar dentro de un marco narrativo más amplio y comprensible para el lector. Este recorrido introductorio no pretende agotar el sentido de las películas, si no, por el contrario, delinear los escenarios por donde se despliegan las categorías analíticas de estudio. Conocer las historias y a sus protagonistas permite comprender cómo se configuran las tensiones emocionales, los vínculos afectivos y las dinámicas de poder que serán exploradas en los siguientes capítulos.

Las tres películas seleccionadas *¿Estoy bien?* (2022), *Todos somos extraños* (2023) y *Desafiantes* (2024), presentan a primera vista lo que denominamos como “narrativas alternativas” aquellas que se alejan de las representaciones hegemónicas del cine romántico y que proponen otras formas de experimentar y representar el amor, el deseo y la identidad. Este capítulo funciona entonces como un mapa preliminar de las historias que serán puestas en diálogo con las categorías analíticas de esta investigación.

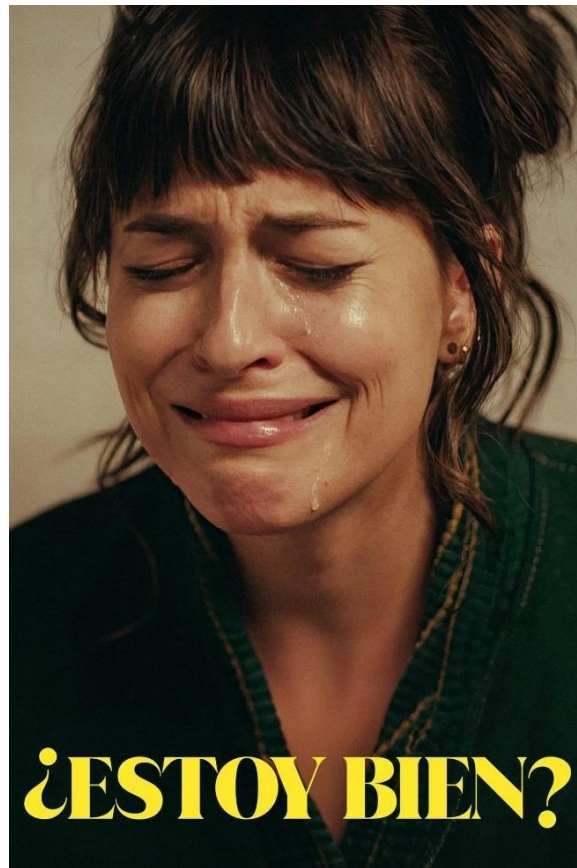


Figura 2. Imagen promocional de la película ¿Estoy bien? (2022). Fuente: La Vanguardia

La película *¿Estoy bien?* (*¿Am I ok?*), estrenada en el año 2022 es una película estadounidense que combina género romántico y subgénero dramático. Fue distribuida por la cadena de streaming HBO Max y Warner Bros. Pictures, y producida por las compañías Gloria Sanchez Productions, Picturestart TeaTime Pictures y Something Fierce Productions. Dirigida por Tig Notaro y Stephanie Allynne. Protagonizada por Dakota Jhonson y tiene una duración de 86 minutos.

¿Estoy Bien? Cuenta la historia de autodescubrimiento de Lucy, una mujer de 32 años soltera, algo introvertida, sin objetivos muy claros, que trabaja como recepcionista en un spa de la ciudad de Los Ángeles. Lucy tiene una amistad muy estrecha con Jane, quien es su mejor amiga desde que son niñas; Jane es presentada como una mujer segura, organizada, responsables y controladora tiene una relación con Danny con quien comparte casa y es representado como una figura tranquila y despreocupada.

Cuando Jane le cuenta a Lucy que fue promovida en el trabajo y que debe mudarse a Londres, Lucy no lo toma de la mejor manera. Para celebrar van a un restaurante junto con Danny y allí Lucy se emborracha; entre conversaciones confiesa que le gustaría besarse con su compañera de trabajo Brittany (quien es una de las masajistas del spa). Cuando llegan a casa de Jane en una conversación donde Lucy expone su vulnerabilidad y temores le confiesa que cree ser

lesbiana a pesar de tener 32 años y nunca haber estado con una mujer, refiriéndose que cuando dijo que quería besar a Brittany lo decía de verdad. Ante la situación, Jane se muestra bastante comprensiva y comprometida en ayudarla a encontrar una chica antes de irse.

Luego de esto, Lucy comienza a mirar a Brittany, su compañera de trabajo, con otros ojos. Brittany es simpática, atractiva y tiene una energía extrovertida y relajada. Lucy no sabe si la atracción es mutua, ni siquiera sabe cómo coquetear con una mujer. Escenas después vemos como Brittany invita a salir a Lucy, en la noche se encuentran en su casa donde después de compartir algo de cenar hablan sobre sus vidas. Brittany le habla de su exnovio y menciona que se identifica como "en el espectro" de la sexualidad. Antes de irse, Brittany besa a Lucy muy cerca de la boca, dejándola confundida sobre sus sentimientos y la naturaleza de su relación.

Ante la creciente inseguridad de Lucy, Jane tiene la idea de visitar un Bar lésbico "El Útero" (a pesar de las negativas de Lucy) es aquí donde la protagonista interactúa por primera vez en un ambiente LGBTIQ+. En el Bar, Jane intenta hacer que Lucy socialice y explore su sexualidad, pero ella se siente un poco incomoda y fuera de lugar. Jane se besa con una mujer en la fiesta lo que hace que la tensión entre las dos crezca, especialmente por la presión que siente Lucy sobre cómo Jane quiere controlarlo todo lo cual la hace sentir juzgada.

Luego de esa noche en el bar, la relación entre Lucy y Jane se fractura desencadenando una fuerte discusión entre ellas. Lucy se siente presionada por la manera en que Jane intenta ayudarla con su proceso de autodescubrimiento. Mientras que Jane atraviesa diversas situaciones con la mudanza, el trabajo y su relación con Danny.

Lucy y Brittany vuelven a salir, esta vez para una prueba de vestidos donde surge a suficiente cercanía y terminan pasando la noche juntas. Al siguiente día Brittany se percibe distante pero la situación llega completamente a su fin cuando Lucy descubre que ha vuelto con su exnovio. Lo que la deja un poco afectada, se le nota emocionalmente agotada. Es a partir de esto que Lucy decide dar un cambio y enfocarse en sí misma; renuncia a su trabajo retoma la pintura (el cual es su principal interés) y comienza a explorar su sexualidad a su ritmo, incluso teniendo citas por apps. Por otra parte, Jane se enfrenta con situaciones difíciles como el enterarse de que Danny no la acompañará a Londres, lo que provoca que terminen su relación, esto la hace sentir sola y extrañar a Lucy lo que la lleva a darse cuenta de sus errores y reflexionar sobre la importancia de su amistad con Lucy.

Finalmente, se reconcilian tras tener una conversación sincera en el restaurante al que siempre acuden. El día de la partida de Jane, Lucy le dice que la acompañará dos semanas mientras logra adecuarse a Londres y así es como termina la película, mostrando a Lucy en una etapa de mayor

claridad y aceptación. Aunque todavía está en proceso de construcción personal, ha dado pasos importantes hacia una vida más auténtica, conectada con lo que siente y desea realmente.

¿Estoy bien? Es un filme sobre el despertar “tardío”, la vulnerabilidad y el reencuentro con una misma. Una película que nos cuenta una historia sobre “salir del closet” pero que también construye un relato sobre la amistad el amor y la posibilidad de empezar de nuevo, incluso cuando se tiene la sensación de estar perdido.



Figura 3. Imagen promocional de la película *Todos somos extraños* (2023). Fuente: IMDb

Todos somos extraños (*All of Us Strangers*, 2023) es una película de coproducción entre Reino Unido y Estados Unidos, dirigida por Andrew Haigh y basada libremente en la novela *Strangers* (1987) del escritor japonés Taichi Yamada. Fue producida por Searchlight Pictures, Film4, Blueprint Pictures y TSG Entertainment, y distri. Actualmente, es distribuida en la plataforma de streaming Disney+ y Searchlight Pictures..

La película está protagonizada por Andrew Scott, Paul Mescal, Jamie Bell y Claire Foy, y tiene una duración de 105 minutos. Es una obra profundamente emotiva que mezcla drama romántico con elementos fantásticos y psicológicos.

La historia sigue a Adam, un guionista solitario de unos 40 años que vive en un edificio casi vacío en Londres. Adam es introspectivo, melancólico y emocionalmente contenido, marcado por la muerte de sus padres en un accidente cuando era niño. Este trauma lo atraviesa profundamente, dejándolo con una sensación de desconexión crónica, tanto consigo mismo

como con los demás. Su vida cambia cuando conoce a Harry, su vecino, también gay, con quien inicia una relación afectiva y sexual.

Harry es una figura ambivalente: por un lado, es cálido, expresivo y busca intimidad; por otro, carga con su propio pasado de soledad, estigmas y heridas emocionales. Ambos personajes encarnan distintas formas de vulnerabilidad masculina dentro del universo queer, y su relación visibiliza los efectos del estigma, el rechazo y la búsqueda de afecto en un mundo que históricamente ha excluido a los hombres gays. La presencia de Harry funciona como un espejo para Adam, confrontándolo con sus deseos, temores y su dificultad para entregarse emocionalmente.

Paralelamente, Adam comienza a visitar la antigua casa de su infancia, donde se encuentra con sus padres muertos, quienes aparecen como si nada hubiera cambiado. Estas visitas, cargadas de simbolismo, se convierten en espacios de sanación emocional. Adam les revela que es gay, iniciando conversaciones que nunca pudo tener en vida. La madre de Adam, cálida pero condicionada por los prejuicios de su época, muestra miedo y confusión, aunque con una apertura a comprender. El padre, más distante y emocionalmente torpe, transita un proceso más lento hacia la aceptación. Estas escenas funcionan como un ejercicio de reparación simbólica, permitiéndole a Adam resignificar su historia y sanar una parte de su identidad herida.

La película construye una atmósfera íntima y melancólica donde lo real, lo imaginario y lo simbólico se entrelazan. A medida que avanza la historia, se revela que estos encuentros con los padres (y posiblemente también con Harry) no son reales, sino manifestaciones del mundo interno de Adam. La relación con Harry, que parecía ofrecer una vía de salida del aislamiento, se transforma en otro duelo cuando se sugiere que él también está muerto, posiblemente por suicidio. Este giro resignifica toda la narrativa y sumerge al protagonista en una crisis emocional profunda, donde lo que parecía ser una historia de amor se revela como parte de un proceso subjetivo de duelo, reconstrucción y deseo de conexión.

En las escenas finales, Adam logra despedirse simbólicamente de sus padres, quienes han estado presentes como figuras fantasmales en un intento inconsciente de reconstruir y resignificar su historia. A través de estos encuentros cargados de ternura, silencios y vulnerabilidad, puede finalmente aceptar la pérdida y dar lugar al duelo, reconectando con su infancia, su dolor, y su necesidad de haber sido visto y amado tal como es. A su vez, Adam se enfrenta a una revelación desgarradora: Harry ha muerto. Su relación, marcada por la conexión emocional, el deseo y la fragilidad compartida, es reconfigurada como parte del universo interior de Adam, que entreteje realidad, fantasía y deseo de compañía en medio de su soledad.

La escena final, cargada de poesía visual y emocional, muestra a Adam recostado en la cama, acurrucado junto al fantasma de Harry. Este gesto íntimo y profundamente simbólico condensa todo su recorrido emocional: el anhelo de ser amado sin condiciones, la necesidad de sostén y el consuelo que no llegó a tener en vida. No hay una conclusión definitiva, sino una imagen que habla del amor, la pérdida y la persistencia del afecto más allá de la muerte. Es una despedida silenciosa, donde Adam parece encontrar un momento de paz en medio de lo irreparable.

Todos somos extraños es una película que traspasa lo narrativo para convertirse en una experiencia sensorial y afectiva. Habla de heridas emocionales profundas: el abandono, la represión, la invisibilidad, el anhelo de pertenecer y de ser amado auténticamente. A través de una estética contenida, planos largos y un tono contemplativo, la obra de Haigh construye un espacio donde lo queer no se representa solo desde el deseo, sino también desde el duelo, la ternura y la fragilidad. Es una película sobre fantasmas, pero, sobre todo, abarca las ausencias que habitan dentro de nosotros.



Figura 4. Imagen promocional de la película Desafiantes (2024). Fuente: IMDb

La película *Desafiantes* (*Challengers*), es estrenada en el año 2024, es una producción estadounidense que mezcla los temas de romance y el drama con la atmosfera deportiva. Fue distribuida por compañías de grande alcance como Amazon MGM Studios Distribution, Warner Bros. Pictures y Universal Pictures. Bajo la dirección de Luca Guadagnino y el guion de Justin Kuritzkes. Además de contar con la actuación de Zendaya como protagonista, Mike Faist y Josh O'Connor. Producida por Pascal Pictures, con una duración de 131 minutos.

Desafiantes nos introduce en la historia de Tashi Duncan (astuta, ambiciosa y emocionalmente contenida), una reconocida extenista juvenil que gracias a una lesión fue obligada a retirarse prematuramente de las canchas. Este suceso la lleva a convertirse en la entonadora y representante de su esposo, Art Donaldson, quien se muestra educado, atractivo y disciplinado, un famoso jugador profesional de tenis que se encuentra atravesando por una crisis con su carrera. En vista de su falta de motivación y para ayudarlo a recuperar su confianza, Tashi lo inscribe en un torneo de menor categoría que tendrá lugar en la ciudad de Nueva York. En este torneo Art deberá enfrentarse a Patrick Zweing, su ex amigo y ex compañero de juego, con quien comparte un vínculo del pasado con Tashi.

Desafiantes (2024) mantiene una estructura narrativa no lineal que alterna entre las distintas líneas temporales lo que permite conocer el vínculo que existe entre los tres personajes desde su adolescencia hasta el presente. Estos saltos en el tiempo nos muestran cómo se conocieron, como evoluciona su relación tanto dentro como fuera del tenis y las situaciones que los llevaron al punto donde se encuentran en sus vidas. Es allí donde nos encontramos con Art y Patrick, eran dos jóvenes promesas del tenis que jugaban dobles juntos. Ambos conocen a Tashi Duncan en un torneo universitario y, rápidamente, ambos se sienten atraídos por ella. Tashi, por su parte, es una joven jugadora de tenis muy talentosa, con una actitud segura, desafiante y dominante tanto dentro como fuera de la cancha.

Luego de un breve triángulo amoroso, Tashi comienza una relación con Patrick. Pero esto se termina el día que, por una discusión con Patrick, Tashi sufre una grave lesión durante un partido, lo que desemboca en el fin de su relación y de su carrera con jugadora profesional de tenis. Tiempo después, gracias a su cercanía por estudiar en la misma universidad (Stanford), comienza una relación con Art quien siempre estuvo enamorado de ella, eventualmente se casan, se vuelve su entonadora y convierte a Art en jugador estrella con múltiples títulos. Sin embargo, ese matrimonio aparentemente exitoso y estable, se revela a lo largo de la película como una construcción tensa y desgastada, atravesada por la rutina, el control y la ausencia de deseo. Aunque trabajan juntos, la relación está marcada por una cierta frialdad emocional y una dependencia profesional más que afectiva.

El reencuentro con Patrick reaviva viejas pasiones, celos y heridas no resueltas. Lo que comienza como un simple torneo se transforma en un escenario de disputa amorosa, donde los tres personajes están atrapados en un triángulo marcado por el deseo, la competencia y la necesidad de validación. A través de flashbacks, se revela que tanto Art como Patrick mantuvieron vínculos íntimos con Tashi, y que las dinámicas afectivas entre ellos nunca se resolvieron del todo. Patrick, más impulsivo y desbordado, representa para Tashi una energía

que alguna vez la deslumbró, pero también la hirió. Art, más racional y obediente, es un proyecto que ella construyó, pero que ya no la seduce del mismo modo. Esta tensión se intensifica hasta desembocar en una relación ambigua e implícitamente infiel, donde Tashi manipula y provoca a ambos hombres, reactivando los conflictos del pasado, mientras el partido entre Art y Patrick funciona como una batalla emocional tanto como deportiva.

A lo largo del partido final, filmado con una carga erótica y emocional intensa, se entrecruzan las tensiones sexuales, los celos y los reproches. El tenis deja de ser solo un deporte: se vuelve una metáfora del poder, del deseo y de la lucha por el amor de Tashi, quien parece mover los hilos de todo, pero también está atrapada en su propia soledad emocional.

Desafiantes culmina con un final abierto y cargado de tensión. En el último punto del partido, mientras Art y Patrick se enfrentan con furia y deseo entrelazados, la cámara se detiene en sus miradas y gestos, más interesados en el otro que en el resultado. Tashi los observa desde las gradas con una sonrisa enigmática, como quien comprende que el juego de la vida, el amor y el poder nunca termina. La película cierra dejando preguntas sobre qué significa ganar en el amor, qué se sacrifica por el éxito y qué hay detrás de las relaciones que parecen sólidas, pero están hechas de silencios, frustraciones y pulsiones no resueltas.

Cada una de las películas, desde su estilo narrativo particular, pone en juego subjetividades que no suelen ocupar el centro de las historias románticas tradicionales: una mujer adulta que descubre su lesbianismo (*¿Estoy bien?*, 2022), un hombre gay enfrentando su duelo y sus vínculos desde una subjetividad fragmentada (*Todos somos extraños*, 2023), y una mujer que ejerce el poder afectivo y sexual en un triángulo donde el amor y la competencia se entrelazan (*Desafiantes*, 2024). Estas historias exploran formas de amar que en un principio escapan al guion normativo, donde los personajes transitan procesos de descubrimiento, frustración, deseo, vacío, conflicto y transformación.

A partir de estas experiencias, en el siguiente capítulo se abordará de forma específica el modo en el que el amor es representado en estas “Narrativas alternativas”.

Capítulo 1. “Narrativas alternativas” sobre el amor en el cine romántico estadounidense y su relación con referentes hegemónicos



Figura 5. Archivo propio. Tomada 29 agosto de 2024

El amor romántico tanto como concepto y experiencia ha funcionado durante décadas como un pilar fundamental en la construcción de las historias en el cine romántico estadounidense, consolidando narrativas hegemónicas que idealizan una sola forma de amar desde la idea de la pareja como centro de la vida, hasta lo heterosexual y lo monógamo. Pese a esto en las producciones cinematográficas contemporáneas, han empezado a emerger a nuevas formas de representar y narrar el amor desde la gran pantalla, que fracturan las narrativas tradicionales en el género romántico y abren espacio a pensar el amor desde ópticas más diversas, complejas y reales.

Bajo este lente, el presente capítulo explora como las películas seleccionadas construyen las “narrativas alternativas” sobre el amor, poniendo en contraste las narrativas hegemónicas que han moldeado la manera en las que se presentan las relaciones afectivas en el cine. Respondiendo así a nuestro primer objetivo de investigación: identificar las “narrativas alternativas” sobre el amor en el cine romántico estadounidense y su relación con referentes hegemónicos.

El amor, en este contexto, no se lee como una vivencia individual, si no como un imaginario social y colectivo que ha sido profundamente influenciado por la cultura y los medios, principalmente por las narrativas hegemónicas del poder, el género y la sexualidad que se

reproducen en estos. Para abordar este fenómeno se organiza el análisis en tres aspectos claves que nos ayudan a comprender todo el espectro de las representaciones del amor en el cine: el amor como utopía colectiva, amor como discurso y representación y los mitos del amor romántico. Estos aspectos nos permiten profundizar en las diversas dimensiones del amor, desde sus representaciones simbólicas hasta sus manifestaciones discursivas y visuales, explorando cómo las películas construyen y narran las prácticas relacionadas con el amor. A partir del recorrido analítico, se encuentra que las representaciones de amor en las películas estudiadas no reproducen de manera lineal las narrativas hegemónicas del amor romántico, sino que las reformulan, las tensionan y sitúan en crisis. El amor, en los filmes cinematográficos, no aparece como garantía de felicidad, ni como culminación del proyecto de vida, sino como un campo donde existen las tensiones, negociaciones y exploraciones afectivas que se resisten a la homogeneización de las emociones. De este modo, las películas ofrecen un terreno fértil para pensar y repensar el amor no como una esencia naturalizada, sino como un dispositivo cultural en constante transformación.

Metodológicamente, el análisis se basa en los resultados obtenidos mediante los instrumentos de investigación (descritos en el capítulo metodológico). La estrategia investigativa articula dos dimensiones fundamentales para el análisis audiovisual: por un lado, el análisis visual, el que permite indagar en la materialidad de las imágenes (encuadres, planos, gestos corporales, atmósferas lumínicas); y por otro, el análisis discursivo, el cual examina los diálogos, silencios, tensiones narrativas y estructuras simbólicas que atraviesan las escenas. Este doble enfoque posibilita una lectura integral de las formas en que las películas representan y problematizan las experiencias amorosas, reconociendo tanto los códigos explícitos, simbólicos, como los subtextos emocionales y culturales que las sostienen.

Con esta perspectiva, desde los elementos visuales y discursos que atraviesan los aspectos de la categoría Amor, se ofrece una aproximación detallada de las formas en que el amor es representado, cuestionado y reelaborado en la pantalla, permitiendo analizar las tensiones y rupturas con los modelos convencionales del cine romántico estadounidense.

Amor como utopía colectiva

El amor como utopía colectiva se comprende cómo un conjunto de discursos, representaciones, imaginarios hegemónicos compartidos que articulan la idea del amor romántico y a su vez configuran las maneras en que entendemos y vivenciamos el amor en la sociedad contemporánea. Este concepto plantea que el amor más allá de ser una vivencia emocional o experiencia individual es una construcción social que se encuentra influenciada por la multiplicidad de normas culturales que orientan la manera de amar, las personas con quien nos

relacionamos y las condiciones en las que lo hacemos. Estas normas culturales como se ha mencionado, a menudo se ven representadas por medios y el cine es uno de ellos; mediante los relatos visuales, los diálogos, los personajes y las relaciones que estos mantienen el género cinematográfico de romance ha sido uno de los mayores contribuyentes en la construcción de esta idea colectiva del amor romántico. Sin embargo ¿Que sucede cuando el cine introduce nuevas narrativas que parecen tensionan los modelos hegemónicos y proponen nuevas formas de vinculación y afecto?



Figura 6. ¿Estoy bien? (Notaro & Allynne ,2022, min. 01:19.15)

En la escena donde Lucy recoge a Jane para llevarla al aeropuerto de camino a su viaje a Londres se puede identificar la manera en el que el acto final de la película *¿Estoy bien?* (2022) subvierte las narrativas hegemónicas del clímax romántico tradicional, donde los finales suelen ser felices y toda la trama amorosa llega a su fin, generalmente con una muestra de afecto “verdadero”. Sin embargo, en este final no se observa el usual dramatismo que caracteriza los discursos hegemónicos en el género cinematográfico, los cuales hacen parte de la configuración de la utopía romántica colectiva. Sin más, en esta escena nos narra un acto de reconciliación entre amigas, y aunque no se trate de un final netamente amoroso desde la concepción de la pareja, se puede percibir como un gran acto de cierre de amor entre amigas.

De este modo, el amor no se ve representado como una utopía colectiva ni como un destino final de los personajes, sin importar su género, pues a lo largo de la película se hace énfasis en amor como un proceso de auto descubrimiento y un vínculo de amistad más allá de la consolidación de la pareja. Esto se puede evidenciar cuando a pesar de que en ocasiones narrar una historia de una protagonista que en su proceso de descubrimiento frente sexualidad necesita de una pareja, esta idea nunca es completada, pues por más de que en un principio la trama nos

orille hacía el ideal de que las dos amigas terminaran con sus intereses amorosos (Brittany y Danny) ninguna pareja termina consolidada. Esta elección resiste el amor romántico con su ideal de realización plena y propone a su vez un amor basado en la amistad, el acompañamiento y la autenticidad del proceso individual, esta representación nos permite leer el amor como una experiencia diversa y en transformación.

Este final desdibuja (más no rompe por completo) los escenarios desde donde las narrativas hegemónicas del cine sostienen y producen las representaciones del amor. Lucy al ofrecerle soporte emocional a su amiga para su viaje, crea un efecto donde la centralidad afectiva de la narrativa se desplaza del vínculo de pareja que se ha roto (Jane y Danny) hacia la amistad, sin dolor desbordado, ni sentido excesivo o decisorio de pérdida.

El desplazamiento de la centralidad afectiva que se produce al final de la película para las dos protagonistas (Lucy y Jane) se debe leer desde el análisis de Eva Illouz (2007) sobre el amor como utopía cultural moderna, donde el vínculo de pareja se encuentra casi opacado por la promesa de completitud, salvación emocional y realización individual. Como señala la autora, el amor romántico se ha convertido en el modelo emocional dominante, este dibuja los límites dentro de los cuales se imagina la felicidad y la plenitud personal en la modernidad (Illouz, 2007). En esta escena previa se encuentran como también a través de los diálogos se produce el desplazamiento de la centralidad afectiva, pues cuentan con una estructura similar:

Danny: "Mi vida... Está aquí."

Jane: "Soy parte de tu vida."

Danny: "Sí, sí, sin duda. Pero me refiero a mi trabajo. Y... A mi familia. Y mis amigos." (*¿Estoy Bien?*, Notaro & Allynne, 2022, min. 1:03:00)

Lo que propone desde las narrativas del amor es una fractura suave de esa utopía, estas escenas desmontan la concepción hegemónica del amor romántico como el centro de la vida. El personaje masculino (Danny) representa una visión más estabilidad, donde prioriza su vida laboral, familiar y social antes que la relación de pareja. Lo cual refleja cómo se moldea la idea sobre el amor y las relaciones en la película, pues la narrativa muta lo que antes podría haber sido el eje de la existencia de los personajes, ahora es solo una parte de un rompecabezas de responsabilidades y deseos. Jane no encuentra sostén en un hombre, ni en una relación romántica, sino en su amiga, en un acto de cuidado no heroico, profundamente cotidiano. Esto encarna lo que Illouz (2012) nombra la crisis del amor romántico en la era moderna, refiriéndose a la necesidad contemporánea de hallar formas de apego y sentido más allá del relato hegemónico de la pareja como centro afectivo de la vida.

En cambio, en *Todos somos extraños* (2023) la representación del amor bajo el lente de la utopía colectiva funciona de manera diferente. En medio de una conversación que Adam tiene con su madre (La cual ha muerto y parece que su espíritu queda atrapado en el tiempo) le dice:

Mamá de Adam: "Tu padre me dijo que no te lo preguntara. Y no llevas alianza, así que supongo que no estás casado. Pero tienes novia. Me la imagino. Morena, no muy delgada. ¿Lista? Por supuesto... ¿Y bien?" (*Todos Somos Extraños*, Haigh, 2023, min. 31:10 - 40:28).

Aquí la madre, que se encuentra anclada en el tiempo, reproduce las expectativas afectivas y sociales hegemónicas del matrimonio como destino final de una vida emocional y personal exitosa y la pareja heterosexual como el molde normativo del vínculo amoroso. El anillo (Alianza) es un símbolo material del ideal romántico y la ausencia para la madre de Adam implica un desajuste del camino "correcto" a seguir para lograr la realización y el éxito. Esto le da sentido a la utopía colectiva, el amor desde la perspectiva de la madre no es visto ni percibido como una experiencia individual o de pareja si no como un proyecto cultural o social a largo plazo que orienta la experiencia emocional. Como menciona Illouz (2007) el amor romántico en las sociedades modernas occidentales se ha instaurado como una utopía colectiva; representada por el ideal de la unión emocional y la realización personal a través de las relaciones afectivas principalmente de pareja.

Por otra parte, al asumir la sexualidad Adam como heterosexual revela como el amor heterosexual y monógamo sigue operando como un esquema de sentido afectivo y lo que no se encuentre dentro de este margen (en este caso la homosexualidad de Adam) se vuelve extraño directamente o invisible. De este modo, el diálogo no solo nos muestra el desconocimiento de una madre frente a la orientación sexual de su hijo. Nos muestra la manera en la que opera la narrativa hegemónica del amor; donde el amor es anticipado y añorado, se percibe bajo formas institucionalizadas, normalizadas y emocionalmente codificadas. No obstante, no es lo único que refleja el diálogo pues el valor del mismo no recae únicamente en la representación del mandato afectivo, sino en a la tensión que se genera entre ese diálogo y la experiencia de Adam dentro del contexto de la película.

Si bien la madre proyecta una expectativa que excluye la experiencia amorosa de su hijo y lo vuelve imperceptible dentro del marco afectivo dominante, se utiliza este recurso para abrir un espacio al cuestionamiento del mismo. El hecho de que esta conversación se dé entre Adam y su madre ya fallecida (una figura que se representa como congelada en el tiempo dentro de su marco cultural) nos permite leer esa visión como anacrónica, como parte de un pasado que ya no encaja del todo con la experiencia cultural actual de Adam. Evidencia el carácter artificial y

arbitrario de la construcción de ese ideal amoroso. Bajo esta lógica el diálogo entre Adam y su madre funciona como una dramatización crítica donde se usan elementos de la narrativa hegemónica del amor romántico no para afirma si no para ponerla en tensión haciendo visible la limitación de esta. Así pues, esta narrativa no se sitúa como normativa sino que se toma desde el interior para visibilizar la estructura del ideal romántico, así podemos ver como la sensación de extrañeza que atraviesa a Adam no se origina por su orientación ni identidad, sino por las expectativas sociales puestas sobre él.

Mientras que en la escena final se observa la manera en la que se sintetiza el amor dentro de las aspiraciones afectivas en la contemporaneidad. Luego de que Adam descubre que Harry lleva semanas muerto en su habitación, se les muestra juntos acostados en la cama compartiendo un monto donde se encuentran vulnerables emocionalmente.



Figura 7. Todos somos extraños (Haigh, 2023, min. 01:40:40)

Aquí el diálogo y la imagen se acompañan mutuamente para cargar de sentido esta última escena:

Harry: “Qué bien que estuviéramos juntos... Tengo miedo.”

Adam: “Lo sé. Pero estoy aquí, contigo.” (*Todos Somos Extraños*, Haigh, 2023, min. 01:37:47 – 01:38:15).

Los dos acostados y abrazados, se ven centrados en un plano de luz tibia, la cual contrasta con toda la oscuridad que rodea la habitación. En esta composición visual y el de diálogo que lo acompaña resalta la intimidad emocional como refugio ante el vacío, el miedo y la inminente muerte. En términos de Illouz (2007) se presenta aquí algunos rasgos de la utopía colectiva puesto como un ideal que promete además de sentido y realización, abrigo incondicional, y aquí

en el sentido literal se refleja incluso después de la muerte. Sin embargo, el final de *Todos somos extraños* (2023) es bastante ambiguo y abierto a múltiples interpretaciones. En este plano final, la expresión de la utopía colectiva se ve representada de una forma melancólica, teniendo en cuenta que el personaje de Harry ya fallecido representa una figura presente, pero inalcanzable, lo que encarna el deseo de conexión absoluta junto con la imposibilidad de alcanzarlo plenamente, lo cual no resulta tan distante de las dinámicas afectivas contemporáneas. Aunque en la película esto se manifiesta mediante un romance que parece trascender los planos terrenales, puede a su vez leerse como una metáfora de las dificultades reales que atraviesan los vínculos hoy en día, el amor se ha convertido en un artefacto cultural lleno de promesas, pero también de frustraciones y contradicciones estructurales (Illouz, 2012). Bajo esta idea, *Todos somos extraños* (2023) no plantea una separación por conflicto, si no como una separación inevitable derivada de la muerte de un ser querido, lo que reafirma la idea del amor como un anhelo que persiste incluso cuando no es posible. De esta manera, el plano final no solo representa una despedida simbólica si no también el residuo emocional de las formas en la que se siguen moldeando los imaginarios del amor incluso en la ausencia del mismo. A partir de las películas se puede evidenciar la manera en la que se reformula o modifica el amor como utopía colectiva al interior de las “narrativas alternativas” las cuales muestran una distancia del clímax romántico tradicional y proponen formas afectivas de carácter más íntimo, ambiguo y descentralizado. En *¿Estoy bien?* (2022) el eje emocional se desplaza hacia la amistad el cuidado cotidiano y mutuo, mostrando un ideal menos dependiente del vínculo de pareja. Mientras que en *Todos somos extraños* (2023) recurre a una narrativa desde la ficción y a melancólica para explorar el persistente deseo de conexión, aun frente a una pérdida, lo cual tensiona la promesa de plenitud amorosa con la carga de una emocionalidad ambigua. La manera en la que se construyen las narrativas permite imaginar subjetividades amorosas que no solo resisten la normatividad romántica, sino que también revelan su carácter restrictivo, frágil o anacrónico mostrando así la complejidad en la conducción de los vínculos románticos. El amor no aparece necesariamente como ideal deseable o culminación de la vida, sino como una experiencia en disputa, fragmentada, y muchas veces desplazada hacia otras formas de vínculo o incluso hacia zonas de imposibilidad.

Amor como discurso y representación

En las películas analizadas, el amor no se ve representado únicamente como un sentimiento de forma individual, una vivencia meramente emocional o un ideal colectivo, sino como un discurso estructurado culturalmente el cual establece normas sobre cómo se debe amar, con quién y bajo qué condiciones. Este discurso se construye a través de gestos, silencios, encuadres

visuales, diálogos y también a través de las tensiones que se generan cuando los personajes intentan resistir o habitar de forma distintas esos mandatos.

En *¿Estoy bien?* (2022), una de las escenas iniciales ejemplifica con claridad la presión social que pesa sobre el deseo y las relaciones heterosexuales. Lucy, que mantiene una amistad con Ben, está inmersa en una conversación entre Jane y su novio Danny, quienes insisten en que esa amistad debe transformarse en una relación sexual. Aunque el tono es aparentemente humorístico, la secuencia revela cómo opera un discurso amoroso normativo que exige que cualquier vínculo afectivo entre un hombre y una mujer desemboque en una relación romántica y sexual.

Jane: “Necesitas terminar su miseria y darle sexo por fin.”

Lucy: “Mejor tú dáselo.”

Jane: “¿Qué??? Eso no va a suceder.”

[...]

Danny: “Antes de que esta hermosa mujer y yo nos hiciéramos el amor... éramos buenos amigos. Y habría instalado lo que ella quisiera, le habría hecho una casa, una muy pequeña de dimensiones convenientes. ¿Sabes por qué? Porque así tendríamos sexo.”

Jane y Danny (coreando): “Hazlo. Hazlo.”

Lucy: “Somos amigos, chicos. Se despide de mano después de cenar.”

Danny: “¿Te da la mano? ¿Ustedes se dan la mano?”

Jane: “Pájaro que no comió, ya voló.” (*¿Estoy bien?*, Notaro & Allynne, 2022, min.

00:02:10 00:03:36)

En esta escena, la cual es filmada en planos medios con un ritmo pausado, lo visual enfatiza la cercanía física entre los tres personajes, que contrasta con la distancia emocional que Lucy intenta mantener. Desde la perspectiva de Illouz (2009), lo que se representa aquí es la lógica del amor como cumplimiento, una expectativa de "consumación" del vínculo que responde a una racionalidad afectiva marcada por el deseo heterosexual y la equivalencia entre afecto, sexualidad y satisfacción. La resistencia de Lucy, articulada a través del sarcasmo y la defensa de una amistad no sexualizada, fractura el discurso hegemónico y propone una forma de afectividad menos predecible, no orientada al consumo romántico.

Un discurso amoroso radicalmente distinto aparece en *Todos somos extraños* (2023), durante el primer acercamiento entre Adam y Harry, en esta escena, los personajes mantienen una conversación en el apartamento de Adam, en un ambiente silencioso, íntimo y tenuemente iluminado. No hay música de fondo, y los planos cerrados capturan las expresiones mínimas,

los gestos de contención y pudor. El momento en que Harry se aproxima a Adam está precedido por una pregunta: Harry: “¿Y si te beso?”. *Todos somos extraños* (Haigh, 2023 00:25:15)

No hay exigencia, ni certeza, lo que Harry ofrece no es una afirmación del deseo, sino una posibilidad abierta, formulada como pregunta. Aquí, el discurso del amor no se presenta como destino ni como narrativa lineal, sino como un espacio de exploración emocional mutua. Desde la teoría de García Andrade (2013), esta escena se ubica en la dimensión cultural del amor: el discurso amoroso no está cristalizado, sino que se despliega en una interacción situada, donde el consentimiento se vuelve el centro de la experiencia. El amor, en este caso, se dice desde la duda y se representa como una práctica que no responde a mandatos, sino que se construye entre cuerpos vulnerables.

En una clave opuesta, *Desafiantes* (2024) nos sitúa en una escena cargada de tensión afectiva y simbólica, en un bar de hotel, Patrick intenta seducir a Tashi. Él se acerca demasiado, invade su espacio, le lanza humo de cigarrillo en el rostro, y sus palabras y gestos están cargados de una ambigüedad agresiva. Aunque ella no lo rechaza abiertamente, su lenguaje corporal es claro, está incómoda, pero contenida. La iluminación oscura y los planos cerrados refuerzan el encierro emocional de la situación.



Figura 8. *Desafiantes* (Guadagnino, 2024, min. 1:22:02)

Lo que se representa aquí es una forma de discurso amoroso que reproduce dinámicas de poder. La insistencia de Patrick encarna un mito romántico clásico: la perseverancia masculina como señal de amor verdadero. Sin embargo, la escena subvierte parcialmente esa narrativa al mostrar el malestar de Tashi, que nunca es erotizado. El espectador no es invitado a desear esa situación, sino a interrogarla. Según Cruz del Castillo (2018), los mitos del amor romántico se articulan como guías normativas sobre lo que debe suceder en una pareja; esta escena, al poner en primer plano el rechazo no verbal y la incomodidad femenina, evidencia una grieta en ese mito.

Dentro de las películas analizadas, el amor como discurso se manifiesta de forma ambigua, en ocasiones reafirmando los patrones establecidos y en otras ocasiones, generando fisuras que permiten la construcción de subjetividades amorosas distintas. En ciertas situaciones, como en *Estoy bien?* (2022), se manifiesta la continuidad de un mandato heterosexual que vincula el

amor con la obligación sexual, funcionando como un soporte que naturaliza el avance emocional hacia la pareja y el acto sexual como confirmación de la relación. No obstante, esta lógica se ve desafiada por la propia resistencia de Lucy, que representa un tipo de deseo que no se ajusta a esa secuencia. En *Todos somos extraños* (2023), el discurso amoroso se expresa desde la incertidumbre, la vulnerabilidad y el consentimiento, cuestionando la confianza emocional que generalmente se acostumbra a tener, desafiando la certeza afectiva que suele imponer el relato romántico tradicional. Por el contrario, en *Desafiantes*, el discurso se aproxima más a una lógica de poder: la insistencia y la presión son representadas como recursos del deseo masculino, pero la escena no las celebra, sino que las expone como formas de incomodidad e imposición.

En resumen, lo que emerge es que el amor, en lugar de ser una vivencia personal sin contexto, es una práctica discursiva envuelta en normas sociales, preceptos de género y estructuras de poder. El patrón que se presenta no es uniforme, el amor puede presentarse como algo apetecible y dulce, pero también puede presentarse como un problema, incomodidad o incluso presión. Las películas no proporcionan un solo relato alternativo, sino una variedad de perspectivas desde las que se cuestiona el amor como obligación, como destino o como estructura lineal. Por lo tanto, estas representaciones posibilitan la imaginación de subjetividades amorosas más complejas, fragmentadas e inexploradas, que no siempre hallan respuesta en los lenguajes heredados, pero que persisten en ocupar el deseo desde la interrogante, el límite y la oportunidad de lo diferente.

Mitos del amor romántico

Los mitos del amor romántico, según los describe Cruz del Castillo (2018), funcionan como estrategias simbólicas que configuran las expectativas emocionales, estableciendo una serie de convicciones acerca de lo que se percibe como una relación auténtica, anhelada o "exitosa". El amor incondicional, la entrega total, el dolor como evidencia de autenticidad, la persistencia como demostración de dedicación, y la reconciliación como destino inevitable. Las cintas examinadas, a pesar de estar categorizadas en el género romántico, no reproducen estos mitos sin cuestionarlos; en cambio, los muestran en un ambiente tenso, dominado por el desgaste, la incertidumbre o la ambigüedad.

Una escena que encarna de forma compleja el mito del "amor eterno" se encuentra en *Todos somos extraños* (2023), cuando Adam yace en la cama junto al fantasma de Harry. Como se observa en la (figura 7), la imagen es estática, el encuadre cerrado, la luz con tonalidades cálida y tenue subrayan la calidez y desconcierto de la escena. No hay música, ni llanto, solo un cuerpo abrazando a otro que ya no responde a este plano. La escena materializa, casi literalmente, la

idea del amor más allá de la muerte, uno de los mitos románticos más arraigados. Sin embargo, esa imagen no es sublime, sino profundamente triste, el espectador no asiste a una prueba de fidelidad emocional, sino a la soledad radical de un sujeto aferrado a una promesa que ya no existe, que ya no podrá ser. Como señala Cruz del Castillo (2018), estos mitos no solo prometen unión, sino también la “naturalización del sufrimiento como garantía de autenticidad”. La escena opera, entonces, como afirmación visual de ese mito, pero al mismo tiempo lo desactiva al mostrarlo en su forma más dolorosa y solitaria.

Sin embargo, el filme en su desarrollo despliega una narrativa visual mucho más amplia que pone en cuestión algunos mitos tradicionales del amor romántico, en particular aquel que sostiene la idea de amor verdadero como aquel que todo lo puede, todo lo soporta sin importar la adversidad y el rechazo. En la escena donde Harry va a la casa de Adam y este lo rechaza como se ve en la (figura 9) la puerta actúa como una barrera física y simbólica que acompaña la negativa de Adam, este distanciamiento que no es producto del desinterés si no de la imposibilidad emocional que se refleja en Adam no lo hace ver como frío o equivocado, por el contrario, prioriza su bienestar individual, de este modo se tensiona el mito del reencuentro inevitable de las almas gemelas, al dar espacio al rechazo sin resolución dramática inmediata o inminente, lo que se alinea con una crítica a la idea de que el amor requiere de sacrificios y sufrimiento constante para que sea genuino (Báez, 2016; Thomas, 1993).

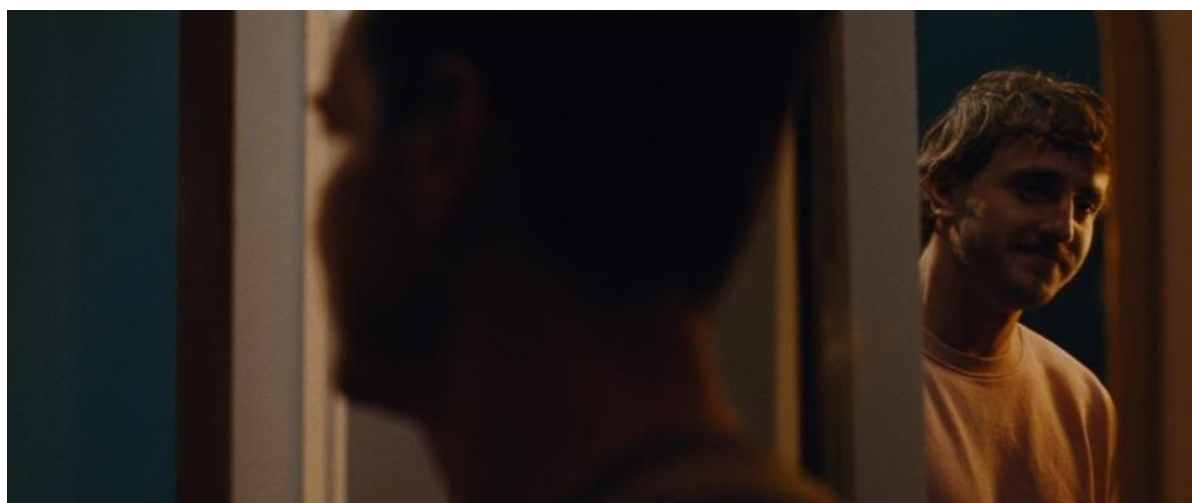


Figura 9. Todos somos extraños (Haigh, 2023, min. 00: 07:20)

En la película *¿Estoy bien?* (2022) una de las escenas antes de que Lucy entre en su proceso de autodescubrimiento nos encontramos con Lucy y Ben, quienes son amigos o al menos eso cree Lucy. En la noche Ben va a la casa de Lucy para ayudarla a instalar un cuadro, cuando termina Lucy le ofrece una cerveza y pone música para amenizar el ambiente. Ben malinterpreta la

situación y se lanza a besarla, la reacción esquivada de Lucy (figura 10) la lleva a caerse accidentalmente de la cama lo que provoca una corta discusión sobre sus intenciones:

Ben: "Pero pusiste canciones de amor, de las más románticas."

Lucy: "Es una lista de reproducción. Solo me gusta la melancolía." (*¿Estoy Bien?*,

Notaro & Allynne, 2022, min. 00:05:06 - 00:05:20).

En esta dinámica entre Ben y Lucy asume que sus gestos amables como ayudarla en el hogar, escucharla o hacerle favores deben ser interpretados como señales de interés romántico por parte de Lucy. Lo cual se encuentra estrechamente relacionado con la narrativa del amor romántico que sostiene los "actos de generosidad" y, sacrificio como deber ser de la relación amorosa, especialmente en los vínculos heterosexuales. Se cree que cuando el hombre realiza estos gestos debe haber una expectativa impuesta de recibir algo a cambio ya sea en forma de relación romántica o interacción sexual. Esta concepción, además de ser profundamente misógina, patriarcal y hegemónica, relega a la figura femenina a un rol de subordinación, al situarla como objeto de recompensa dentro de una dinámica de intercambio desigual.

Las dinámicas aquí presentes reflejan lo que Báez (2016) y Thomas (1993) critican respecto al amor romántico: el cual asume que, por medio del esfuerzo y los sacrificios, uno puede "ganarse" el amor de otro. Ben está atrapado en este mito, creyendo que la amabilidad y los favores (como colgar cuadro o el que Lucy ponga música romántica) son equivalentes a una señal de interés romántico por parte de Lucy, cuando en realidad, ella no está operando bajo esas mismas expectativas. Esta situación resalta cómo el amor romántico no solo se basa en los gestos amorosos, sino que, más bien, está permeado por una serie de expectativas erróneas sobre lo que esos gestos significan. La respuesta de Lucy, al desmentir el carácter romántico de la música y rechazarlo, subraya que las expectativas de Ben no son solo incorrectas, sino que también están fundamentadas en un mito cultural que confunde amabilidad con deseo romántico o sexual.



Figura 10. ¿Estoy bien? (Notaro & Allynne ,2022, min. 00:04:35)

Desafiantes (2024), por su parte, utiliza el mito del amor romántico de manera ambivalente. Tashi meses después de su lesión provocada en el partido que jugó minutos antes de terminar su relación con Patrick, se encuentra practicando con Art aquí se da cuenta que su rendimiento físico no es el mismo, lo cual la derrumba y se le ve por segunda vez en un momento de vulnerabilidad producto de su fractura. Visualmente se hace énfasis en su rostro en un primer plano donde se percibe dolor, frustración y agotamiento emocional.

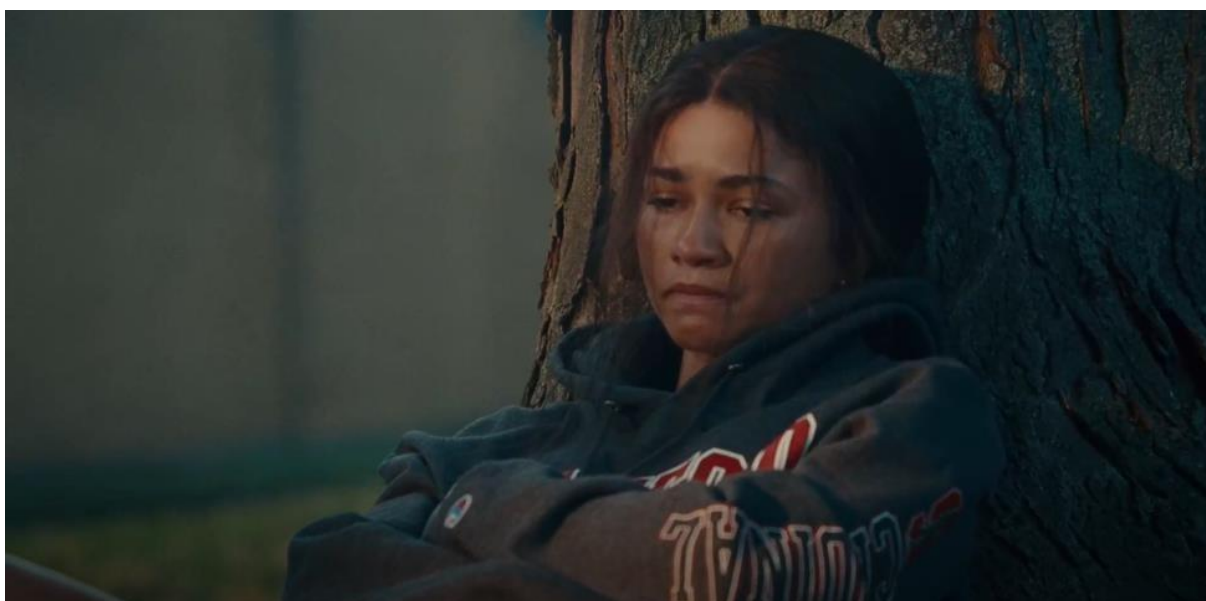


Figura 11. Desafiantes (Guadagnino, 2024, min. 01:15:22)

El cuerpo de Tashi marca un punto de cruce entre la pérdida afectiva y el fin de su trayectoria como tenista profesional, convirtiendo su fractura en un símbolo de ambas crisis. Así la escena inscribe el dolor emocional dentro del cuerpo herido; desde esta narrativa, la ruptura del vínculo con Patrick no genera un espacio de liberación, reflexión o transformación en Tashi, si no que actúa como su “caída” profesional. Como se ha mencionado uno de los mitos centrales de la

configuración del amor romántico se relaciona directamente con el sufrimiento como señal de amor auténtico, como el amor que deja huella (Ferrer, 2010; Repullo, 2016). En la escena el cuerpo de Tashi se convierte en la superficie donde se inscriben estas narrativas de manera indirecta, repitiendo la idea de que no hay experiencia amorosa significativa sin dolor ni pérdida.

Cabe señalar que, esta caída se enmarca dentro de una narrativa hegemónica que no permite imaginar la ruptura amorosa o posibilidad de crecimiento, sino como una herida. Cruz del Castillo (2018) propone que estas representaciones forman parte del imaginario colectivo transmitido por los medios como el cine, donde la identidad personal y el valor afectivo se miden según la capacidad de sostener el amor o lidiar con su ausencia. En lo que se refiere a Tashi, esa ausencia se convierte en una marca física que entreteje como parte del "fracaso amoroso" como si fuera una fractura que nunca termina de sanar. Desde esta perspectiva, el cuerpo femenino queda atrapado entre la exigencia del rendimiento (deportivo, sexual, emocional) y la narrativa romántica del sacrificio.

Las escenas de rechazo en el filme refuerzan la idea del amor como campo de batalla, donde perder a la pareja es visto como un fracaso emocional. Cuando Tashi termina con Patrick, la ruptura se muestra de forma fría y sin diálogo, lo que de inmediato se conecta con su lesión, como si el quiebre afectivo impactara directamente en su cuerpo. Mientras que Art cuando Tashi le dice que no seguirán juntos si pierde el partido, reacciona llorando, buscando afecto y contacto físico (Figura 12). Aunque se muestra vulnerable (algo poco común en las representaciones masculinas), esta vulnerabilidad tensiona la narrativa hegemónica, al desarrollarla desde otro ángulo: el amor sigue siendo una prueba, y el sufrimiento físico como una señal de que ese amor era real.



Figura 12. Desafiantes (Guadagnino, 2024, min. 01:43:25)

De este modo se construyen las narrativas alrededor del mito del amor romántico, donde se destaca particularmente aquellos que son asociados con el sufrimiento, la entrega total o la persistencia como ideal de amor verdadero. En las películas aparecen representados de manera ambivalente, pues si bien todos los filmes operan dentro del género romántico ninguno reproduce estos mitos en su totalidad desde una mirada completamente contrahegemónica o por el contrario idealizada, más bien las narrativas se configuran en contextos donde se resalta el desgaste emocional y la tensión de este aspecto.

El patrón que surge alrededor de la construcción de las narrativas de los mitos románticos en las películas no es de ruptura total, más bien apunta a un cuestionamiento desde dentro, en el sentido que se utilizan elementos de las narrativas dominantes para poner en juicio la hegemonía. Las películas los presentan para luego jugar dentro de la estructura narrativa, así pensarlos y desarticularlos de manera parcial. Dentro de esta lógica, el rechazo, el dolor y la frustración no son mostrados como signos de autenticidad o caminos hacia la reconciliación, sino como experiencias que permiten abrir otras subjetividades, en lugares amorosos más complejos y menos idealizados, donde el amor no es garantía de plenitud, ni su pérdida marca necesariamente un fracaso en todas las representaciones. Se tensiona así el imaginario dominante sobre el que se ha sostenido el amor romántico como un destino inevitable, abriendo el espacio para la discusión y representación de vínculos marcados por el cuidado, la duda, el deseo discontinuo e incluso por la inestabilidad y la posibilidad de decir que no, vínculos que se acercan en mayor medida a las dinámicas afectivas reales.

El análisis de las películas seleccionadas ha permitido trazar un panorama de las representaciones contemporáneas del amor que se alejan del modelo romántico hegemónico. A

partir de las tres categorías analíticas; el amor como utopía colectiva, el amor como discurso y representación, y los mitos del amor romántico. Se han identificado continuidades, quiebres y reformulaciones que amplían el espectro de lo amoroso desde lo simbólico, lo narrativo y lo visual.

El amor como utopía colectiva aparece en estas películas no como un destino alcanzado ni como promesa de plenitud, sino como una construcción intersubjetiva frágil, situada y en constante negociación. En *¿Estoy bien?* (2022), el vínculo entre Lucy y Jane se teje desde la intimidad compartida, el cuidado cotidiano y la complicidad emocional, sin que ello derive en una resolución tradicional ni en una pareja consolidada. La utopía amorosa se desplaza aquí hacia lo doméstico y lo amistoso, en un gesto que descentraliza la pareja y coloca el afecto como proceso abierto y mutante. En *Todos somos extraños* (2023), el amor se presenta como una posibilidad reparadora ante el vacío del duelo y la dislocación identitaria, la película explora la utopía de un amor que sana vínculos pasados, incluso imposibles, desdibujando las fronteras entre vida, memoria y deseo. Finalmente, *Desafiantes* propone una utopía amorosa atravesada por la rivalidad, el deseo múltiple y la erotización de lo competitivo. El triángulo afectivo no se resuelve, sino que se complejiza, abriendo la puerta a una lógica vincular que no responde a la monogamia ni a la linealidad afectiva.

En segundo lugar, el amor como discurso y representación revela que las películas no sólo cuentan historias de amor, sino que participan activamente en la producción, reproducción o contestación de los discursos amorosos dominantes. Aquí, el amor no se presenta como un sentimiento individual espontáneo, sino como una práctica discursiva situada que responde a normatividades sociales, construcciones de género y relaciones de poder. En las tres películas analizadas, el discurso amoroso es representado como un campo de tensiones entre normas culturales y formas alternativas de vinculación. *Estoy bien* expone cómo la presión social asocia la amistad heterosexual con la obligación de consumación sexual, pero Lucy resiste esta narrativa mediante el humor y el rechazo, abriendo espacio a afectos no normativos. *Todos somos extraños* (2023) resignifica el amor como un acto de vulnerabilidad y consentimiento, alejándose de la lógica de la conquista y apostando por una estética de la contención emocional. *Desafiantes*, en cambio, tensiona el mito del amor romántico clásico al mostrar cómo la insistencia masculina puede convertirse en violencia simbólica, aunque esta vez el relato no la romantiza, sino que la problematiza. En conjunto, las películas desnaturalizan el discurso amoroso hegemónico y permiten imaginar formas más éticas y plurales de amar. En síntesis, el amor como discurso se revela como una red de significados y expectativas que no solo regulan quién puede amar y cómo, sino también qué formas de afectividad son pensables o deseables.

Las películas no presentan un único relato alternativo: algunas escenas reafirman parcialmente las lógicas tradicionales, mientras otras abren grietas que permiten imaginar subjetividades amorosas no lineales, más ambivalentes y situadas en la vulnerabilidad. Este desplazamiento desde el amor como mandato hacia el amor como negociación, pregunta o límite constituye uno de los aportes centrales del corpus analizado para pensar el amor como construcción social y no como esencia natural.

En cuanto a los mitos del amor romántico, las tres películas ponen en tensión, y en algunos casos desmantelan, pilares fundamentales de este imaginario: la pareja como destino, el amor como redención, la exclusividad emocional, la complementariedad sexual y la fusión como plenitud. *¿Estoy bien?* (2022) rompe con el mito de que el amor debe culminar en una relación duradera, mostrando un vínculo que se sostiene más desde el acompañamiento emocional que desde una estructura de pareja. *Todos somos extraños* (2023) cuestiona el mito de la sincronía amorosa y la posibilidad de superar el pasado, planteando un amor que se construye desde el duelo, el recuerdo y la imposibilidad. *Desafiantes*, en tanto, desactiva el mito de la elección amorosa definitiva y la claridad del deseo, apostando por una narrativa que visibiliza la ambivalencia, el deseo compartido y la indefinición afectiva. En las tres películas, el amor se representa como incompleto, ambiguo y a veces doloroso, pero nunca idealizado.

Las representaciones analizadas revelan profundas tensiones entre los modelos amorosos hegemónicos y las nuevas formas de relatar y experimentar el amor, estas tensiones no solo son temáticas, sino también formales, visuales y performativas. Las películas no se limitan a criticar los modelos tradicionales desde el contenido; lo hacen también desde la estructura narrativa, la temporalidad, el encuadre, el ritmo y el cuerpo. Esto implica una ruptura con el género romántico convencional en su forma más canónica.

En los tres filmes, las rupturas se representan mediante dispositivos visuales y narrativos que subrayan la incomodidad, la vulnerabilidad, el duelo y el deseo no correspondido o múltiple. En *¿Estoy bien?* (2022), el amor se vuelve un espacio de contención, pero también de tensión entre la identidad y el deseo, sostenido en escenas de cuidado, cuerpos enfermos y confesiones a media voz. En *Todos somos extraños* (2023), las tensiones entre pasado y presente, vida y muerte, padre e hijo, amor y pérdida, se vuelven el núcleo de una narrativa afectiva que hace del amor un espacio de duelo prolongado. En *Desafiantes* (2024), los cuerpos compiten, se observan, se provocan, y ese juego constante revela que el deseo amoroso está atravesado por jerarquías, rivalidades y desplazamientos que desbordan el binarismo amor/rivalidad. Estas películas subvierten la centralidad de la pareja como estructura organizadora de la vida emocional, y plantean, en cambio, formas de amor más procesuales, abiertas, incluso inestables.

No se trata de negar el amor romántico, sino de desnaturalizarlo, de hacerlo visible en sus límites y contradicciones, para abrir paso a otras posibilidades vinculares.

Este recorrido por las representaciones del amor ha evidenciado que el amor no puede analizarse aisladamente de las construcciones de género y sexualidad que lo sustentan. Las formas en que se aman se desean y se rompen los vínculos están profundamente atravesadas por normas de género, estructuras de poder y discursos sobre la identidad sexual.

Las narrativas analizadas ofrecen una entrada privilegiada para el siguiente capítulo, en el que se profundizará en cómo las películas configuran y tensionan las construcciones de género en sus personajes, tramas y lenguajes visuales. Lo que aquí se presentó como una crítica a los discursos amorosos tradicionales se ampliará hacia un análisis de las masculinidades, feminidades, subjetividades queer y relaciones de poder que estructuran esas experiencias amorosas. Así, se establecerá un diálogo entre las formas de amar y las formas de habitar el género y el deseo, con el objetivo de comprender cómo el cine romántico contemporáneo no solo representa afectos, sino que también imagina mundos posibles donde los cuerpos, los vínculos y las subjetividades puedan existir de otras maneras.

Capítulo 2. Explorar las representaciones sociales del género a partir de los roles, el binarismo y la performatividad presentes en las "narrativas alternativas" del cine romántico estadounidense

Durante décadas, el cine romántico estadounidense ha reproducido representaciones hegemónicas del género, ancladas en el binarismo, en la naturalización de los roles sexuales y en una división rígida de las identidades masculinas y femeninas. Estas representaciones han consolidado imaginarios sociales donde los cuerpos, las emociones y los afectos se ordenan conforme a un ideal normativo que asocia género, sexo y deseo de forma lineal e incuestionable. Sin embargo, en el cine contemporáneo comienzan a emerger relatos que fracturan estas estructuras tradicionales, abriendo espacio a “narrativas alternativas” que reconfiguran la experiencia de género de maneras más plurales, ambiguas y críticas.

Lejos de ser un reflejo pasivo de lo social, el cine también produce género. Desde esa premisa, se plantea que las representaciones de género en las películas estudiadas no reproducen de manera lineal las normas hegemónicas asociadas al binarismo sexual y a la naturalización de los roles de género. Por el contrario, estas producciones reformulan dichos mandatos, los tensionan y los sitúan en crisis. El género no se presenta como una esencia fija ni como un atributo dado, sino como un campo de disputa donde surgen identidades inestables, actos performativos y resistencias frente a la homogeneización normativa. De esta manera, el cine romántico contemporáneo se constituye en un espacio para explorar “narrativas alternativas” que desestabilizan las estructuras tradicionales del género y permiten repensar sus formas de representación en clave crítica.

Bajo esta mirada, el presente capítulo explora cómo las películas seleccionadas representan, cuestionan y reconfiguran las construcciones sociales del género, poniendo en duda los referentes hegemónicos que históricamente han estructurado el relato romántico. De esta forma, se da respuesta al segundo objetivo de investigación, explorar las representaciones sociales del género a partir de los roles, el binarismo y la performatividad presentes en las "narrativas alternativas" del cine romántico estadounidense.

En este contexto, el género no se aborda como una esencia fija ni como un dato biológico, sino como una construcción social, histórica y cultural que se produce y reproduce a través de actos, imágenes y discursos (Rubin, 1986; Curiel, s.f; Lugones, 2008). En esta perspectiva, se permite comprender que las identidades de género son siempre procesos en disputa, atravesados por relaciones de poder, por tensiones entre lo normativo, lo disidente, y por resistencias que se manifiestan tanto en el nivel visual como en el narrativo.

El análisis se organiza en cuatro aspectos centrales que permiten mapear la complejidad de las representaciones de género en el cine: el sistema sexo/género, el binarismo, las representaciones sociales del género y la performatividad. Cada una de estas categorías posibilita rastrear tanto las continuidades como las rupturas en la manera en que los cuerpos, los afectos, las relaciones de género son construidos y narrados en la pantalla.

Metodológicamente, el análisis se basa en los resultados obtenidos mediante los instrumentos de investigación presentados en el capítulo metodológico, la estrategia investigativa articula dos dimensiones esenciales: el análisis visual, que permite rastrear las materialidades de las representaciones (cuerpos, gestos, vestuarios, iluminaciones, posiciones espaciales); y el análisis discursivo, que examina los diálogos, los silencios, los gestos performativos y los dispositivos narrativos que configuran el género en la trama. Este doble enfoque posibilita una lectura integral que no solo reconoce las manifestaciones explícitas del género, sino también las tensiones subyacentes y los desplazamientos simbólicos que recorren las películas.

Con esta perspectiva, se abordarán las dimensiones visuales y discursivas que atraviesan las representaciones del género en cada una de las películas seleccionadas. Cada subcategoría propuesta ofrece una aproximación detallada a las formas en que el género es representado, desafiado o resignificado en la pantalla, permitiendo analizar las tensiones, rupturas y nuevas posibilidades que el cine romántico contemporáneo estadounidense abre en torno a las identidades de género.

Sistema sexo/género

El sistema sexo/género, es visto como un dispositivo social, histórico y político, que configura la existencia humana a partir de la naturalización en la correlación entre el sexo biológico, la identidad de género y los roles que se derivan de dicha clasificación (Rubin, 1986). Este sistema determina una estructura binaria (hombre/mujer) sobre la cual se legitiman jerarquías, desigualdades y expectativas sobre los cuerpos, las identidades y las formas de vinculación. En el cine romántico con narrativas alternativas, las configuraciones visuales y discursivas del género pueden reproducirse, tensarse o reconfigurarse. A partir del análisis de escenas seleccionadas, se propone observar cómo opera el sistema sexo/género en la representación de los personajes, sus corporalidades, gestos, vestimenta, dinámicas vinculares y discursos, poniendo en evidencia tanto su reproducción como las fisuras que permiten imaginar otras posibilidades identitarias, sexuales y afectivas.

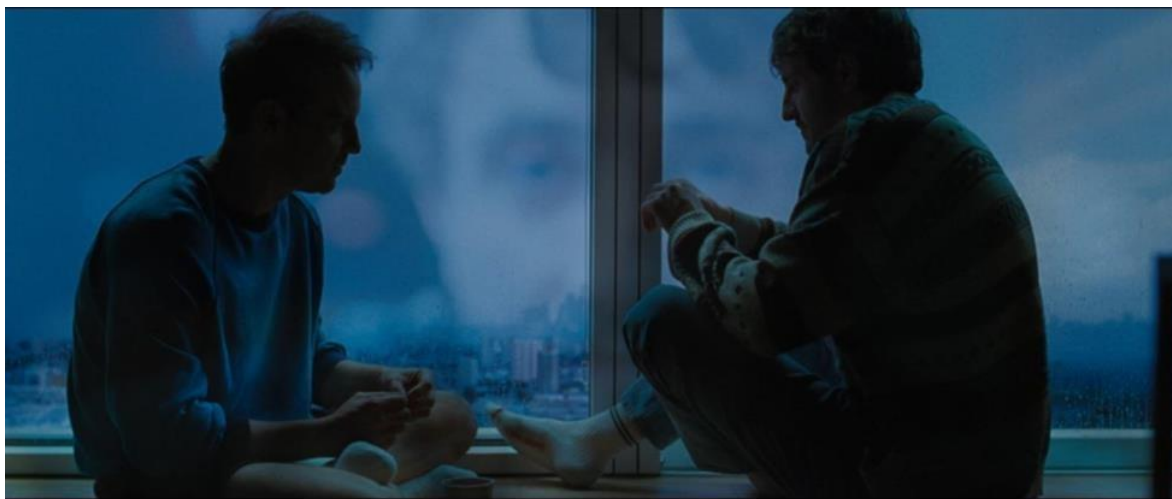


Figura 13. Todos somos extraños (Haigh, 2023, min. 00:58:21)

Esto lo podemos observar en la escena después de que Harry y Adam pasan su primera noche juntos (figura 13), aquí Harry y Adam preparan y comparten un té. Aquel momento es clave para identificar desde los elementos visuales cómo se ve reflejado el sistema sexo/género en el filme. Se puede ver como ambos utilizan una vestimenta neutra y cómoda, este tipo de vestimenta no se ve reflejada únicamente en esta escena. A lo largo de la película la vestimenta de Adam se percibe en tanto más neutra, como por ejemplo en el uso de camisas lisas sin ningún estampado, con tonalidades apagadas como el gris, el azul marino o beige; por su parte, Harry es presentado usando tonalidades pasteles, coloridas y claras, camisas abiertas, jeans y algunos accesorios como cadenas y collares pequeños. En *todos somos extraños* (2023) desde la vestimenta no hay elementos que exalten una masculinidad hegemónica, pues la elección para la construcción de los dos personajes principales, las piezas utilizadas que no denotan enmarcan o idealizan la masculinidad. Dentro del sistema sexo/género puede leerse, en tanto no reproduce la naturalización dentro el sexo biológico y los atributos culturales que se construyen alrededor del mismo, pues como estos atributos se encuentran arraigados en un sistema de géneros que asigna tareas, roles, posiciones de poder y símbolos a los cuerpos en función de su sexo (Rubin, 1986; Curiel, s.f).

La dimensión visual en la película se entrelaza con los elementos que propone el sistema sexo/género que se reproducen también mediante el discurso. Durante el reencuentro entre Adam y su madre, Adam le revela ser gay e intercambian un diálogo que evidencia la intersección entre la identidad sexual, el género y su representación discursiva:

Mamá de Adam: No pareces gay.

Adam: No sé qué significa eso.

Mamá de Adam: Significa lo que significa y lo sabes. (*Todos Somos Extraños*, Haigh, 2023, min. 31:10 - 40:28).

En este breve fragmento del diálogo se puede evidenciar como se construyen las narrativas discursivas hegemónicas mediante los estereotipos del sistema sexo/género. La madre relaciona directamente el ser gay con una apariencia o forma de comportarse en concreto. La frase “no pareces gay” está cargada de imaginarios en torno a los códigos culturales que enmarcan y definen lo que ese ser gay no como una orientación sexual u identidad sino como una forma de parecer y estar ante los otros; esto revela cómo el sistema impone no solo una coherencia entre sexo y género, sino también entre género y deseo.

Presupone que existe una única manera de mostrarse legible como homosexual dentro del marco normativo, la idea de "no parecer" se vincula a la heteronormatividad, esta se sostiene no solo por lo que se desea, sino por cómo se ve, se actúa y se encarna el género y la sexualidad. La madre, refuerza los mandatos culturales que asocian la orientación sexual con la identidad de género, esto pone en evidencia la forma en que las subjetividades son producidas y reguladas dentro de un sistema sexo genérico. Dentro de este sistema lo inteligible (aquello que puede ser reconocido como válido) está condicionado por el binarismo (hombre /mujer) definiendo que cuerpos son o no legibles (Lugones, 2008). Bajo esta lógica la orientación sexual de Adam se inscribe en la expectativa donde el deseo se manifiesta corporal y socialmente en una forma codificada y estrechamente relacionada con el género.

La legitimidad que proporciona el dimorfismo sexual en el sistema sexo/género no opera de manera aislada, sino que se entreteje con otras dimensiones del poder como la raza y la clase. Esto implica que, aunque el filme propone una “narrativa alternativa” que desafía la norma heterosexual, la representación de los personajes en cuanto a su género no puede ser analizada de forma independiente de estas dimensiones, ya que se encuentra profundamente atravesada por estructuras de poder inscritas en el sistema moderno/colonial de género (Lugones, 2008; Curiel, 2013). En esta línea, aunque Adam y Harry no exhiben visualmente una masculinidad hegemónica a través de su vestimenta, sus cuerpos blancos, delgados, masculinos y cisgénero son situados además en un contexto de clase media urbana de una ciudad del norte global, donde los personajes cuentan con tiempo y recursos para la introspección emocional. Los privilegios de clase facilitan el acceso a vínculos no normativos (no heterosexuales) en condiciones de mayor seguridad, en contraste con lo que ocurre en contextos precarizados y racializados. Las experiencias amorosas queer que emergen desde contextos de precariedad, racialización o marginación social siguen sin aparecer en el relato, lo cual reproduce una idea y representación limitada sobre qué cuerpos pueden ser narrados desde las “narrativas alternativas” del cine

romántico. Lo anterior permite entender que la representación se encuentra determinada por dimensiones transversales al género (raza y clase), ancladas en el lado visible/claro del Sistema Moderno/Colonial de Género, es decir, dentro del marco de lo legible, deseable y legítimo según los cánones del sujeto hegemónico moderno (Lugones, 2008).

En la misma línea, la primera escena de *¿Estoy bien?* (2022) Lucy y Jane conversan en una cafetería. Lucy le pregunta a Jane qué hará esa noche y Jane responde que cenará con Ben, insinuando en tono irónico que debería tener sexo con él para “sacarlo de su miseria”. Lucy le responde que lo haga ella. Jane insiste en que Ben está enamorado de Lucy. En ese momento entra Danny, el novio de Jane, y al enterarse de la cena hace un gesto obsceno con la mano simulando el acto sexual (Figura 14). Jane reacciona molesta y dice que Ben solo la ayudará a instalar un gabinete. A pesar de su incomodidad, Danny y Lucy siguen sugiriendo que debería acostarse con Ben, aunque Jane afirma que no le interesa.



Figura 14. ¿Estoy bien? (Notaro & Allynne, 2022, min. 00:02.40)

Aquí las diferencias de género se codifican visualmente desde dos personajes: Lucy y Danny. Por su parte, Lucy a lo largo del filme adopta una postura corporal cerrada, de hombros encogidos, poco contacto visual y siempre nerviosa, esta gestualidad que no solo transmite la incomodidad de Lucy en la primera escena, sino que también se presenta como un elemento que pone en evidencia la tensión interna que explora el personaje en torno a su orientación sexual sugiriendo y resaltando su proceso de cuestionamiento y redefinición de su propia identidad.

La disposición corporal contenida y retraída está asociada a una vestimenta holgada en tonos neutros, nos muestra como el género en este caso relacionado con un proceso de identidad y autodescubrimiento, se encuentra en continuo movimiento atravesado por las relaciones y estructuras de poder como la heterosexualidad, en el caso de Lucy, influenciadas por visiones, prácticas y discursos hegemónicos del género (Viveros, 2004). Esto se ve reflejado en lo que se espera de Lucy (heterosexualidad) como persona leída bajo el género femenino, evidenciando como se inscriben estas narrativas en la forma en que se construye la corporeidad y gestualidad de los personajes en función de las normas de género.

En contraste, Danny ocupa la escena con mucha más energía y confianza en el espacio que habita, el gesto sexual que realiza en medio de la conversación es burlesco e invasivo. Este acto muestra a Danny con un “humor” sexualizado, activo y dominante, su gesto reproduce una breve pero clara expresión de una masculinidad expansiva que se apropia del espacio (entrar con energía, interrumpir, hacer gestos sexuales) lo que carga la gestualidad de Danny de ciertos elementos del orden simbólico masculino hegemónico, aunque desde un registro relajado. Esta dinámica en la escena ejemplifica la forma en que según Gayle Rubin (1986) el sistema sexo/género estructura las relaciones sociales basadas en roles y expectativas sobre el sexo y el género lo que conlleva a una distribución del poder, autoridad, espacio y expresión de deseo. En este sentido, una lectura interseccional desde el sistema sexo/género permite complejizar todavía más esta escena si se tiene en cuenta que Danny es un hombre negro y que la narración está situada en la ciudad de Los Ángeles (una ciudad atravesada por las desigualdades estructurales de la raza y de la clase) como uno de los "grandes centros urbanos del mundo"⁶ donde comunidades han resistido la invasión colonial, y las normas de género se han producido en este contexto desde el eurocentrismo (Lugones, 2008). A pesar de que Danny exhibe ciertos rasgos de la masculinidad hegemónica (como en su manera de ocupar el espacio, la gestualidad sexualizada, la confianza corporal), no permite que su personaje se pueda desprenderse de los sentidos históricos que el sistema moderno/colonial ha asignado al cuerpo racializado, especialmente al cuerpo negro masculino. En este sentido, la presencia de Danny en la escena, aunque se enmarca en un tono relajado y humorístico, reproduce de forma sutil la figura del hombre negro hipersexualizado e invasivo, una figura históricamente construida desde el racismo colonial para representar a los hombres racializados como potenciales agresores, en oposición al modelo del varón blanco, burgués y racional (Lugones, 2008). Esta radicalización de la masculinidad impide que los hombres de color sean leídos como protectores o sujetos emocionales, reforzando así un régimen de género eurocéntrico que excluye a las corporalidades no blancas del marco de lo deseable y lo legítimo. En este sentido, aunque Danny pueda compartir ciertas características con la masculinidad hegemónica, su masculinidad es leída a través de un prisma racializado que limita su agencia narrativa, convirtiéndolo en un cuerpo funcional al desarrollo emocional de las protagonistas blancas y no en un sujeto con complejidad o conflicto propio más allá de la caricaturización de su masculinidad.

A diferencia de la anterior escena, donde Danny irrumpe con una gestualidad dominante marcada por los imaginarios sociales del género, Desafiantes (2024) despliega una configuración distinta de la narrativa entorno al género, pero de igual manera inscrita dentro de

la lógica dual del sistema sexo/ género. Esto ocurre en la medida en que la representación visual en el filme ubica a la protagonista Tashi como una figura de autoridad en el ámbito deportivo usualmente categorizado por ser competitivo y “masculino”. Sin embargo, esta representación no llega a estabilizar el sistema sexo genérico, pues la representación se inscribe al interior de una lógica binaria y heterosexual, lo que se explica al comprender que el género no es simplemente una extensión de la categorización sexual ni mucho menos como neutra, si no como una construcción histórica y política que produce jerarquías basadas en la diferenciación de los cuerpos y sostiene las estructuras de poder (Curiel, 2013). Esta perspectiva nos permite comprender como a pesar de que Tashi recrea un rol de liderazgo (como entrenadora, estratega) su representación visual se manifiesta bajo una lógica dominante de la diferenciación sexual.



Figura 15. Desafiantes (Guadagnino, 2024, min. 0:42:51)

En este sentido, la diferenciación en función del género se codifica por medio de rasgos como el vestuario, en el caso de Tashi ajustado y en momentos elegante, en comparación de los atuendos deportivos, holgados y casuales de los hombres en la película (Patrick y Art). La corporalidad y emocionalidad de Tashi es firme y contenida, en los planos suele ocupar el centro del encuadre particularmente en las escenas donde existe tensión (sexual o deportiva) se intensifica. Mientras sus coprotagonistas presentan gestualidades que desbordan emocionalidad, marcada por planos dramáticos y reacciones físicas que interrumpen explosivamente (Figura 15). Así, el relato no logra escapar de los marcos del sistema sexo/género, propone una centralidad basada en una configuración donde Tashi (y con ella la feminidad) como eje del deseo al interior del triángulo amoroso entre los protagonistas.

La forma en la que se vinculan estos tres personajes es presentada como un juego de competencia entre dos hombres (haciendo un paralelismo con el torneo Challengers entre Art

y Patrick) en el que Tashi representa un premio que se disputa. La narrativa presenta un ejemplo claro de cómo el sistema sexo/género organiza las relaciones sociales y amorosas a partir de los roles impuestos en función de las expectativas ancladas a construcciones sociales naturalizadas. La competencia entre Patrick y Art por Tashi no solo encarnaría una lucha por el amor o la atención, sino que, además, representa una enunciación de sus respectivas masculinidades en un sistema que entrelaza la dominación y la conquista. La dinámica amorosa/sexual entre los personajes refuerza las estructuras de poder, donde la masculinidad se valida a partir de la lucha y la posesión, y la feminidad se define en función del deseo masculino reforzando así la dicotomía del sistema sexo genérico.

La diferenciación que se establece en función del género en el filme posibilita cuestionar el determinismo biológico como una base ideológica que prescribe a ciertos grupos a la otredad y la diferencia frente al paradigma moderno que ha sido el hombre blanco, heterosexual y con privilegios de clase (Curiel, s.f.). Que Tashi sea una mujer negra que pertenece a un entorno deportivo de élite (como lo es la Universidad de Stanford), de clase alta y característicamente blanco, y que en la construcción de su personaje se le otorguen rasgos de liderazgo, no descarta el hecho de que estos elementos deben ser comprendidos dentro de las lógicas coloniales que han construido a las mujeres negras como otras frente al ideal de feminidad blanca, burguesa y entendida como dócil. Pese a que Tashi encarna autoridad y agencia en su posición como entrenadora y estratega, su representación está anclada a una lógica visual que exotiza y erotiza su cuerpo, inscribiéndolo en la fantasía del deseo masculino blanco. Esta tensión revela lo que Curiel (s.f.) denomina “diferencia colonial”, abriendo la discusión en torno a la forma en que ciertos grupos fueron considerados otros y otras por el sujeto ilustrado-universal eurocéntrico: el hombre blanco, heterosexual y con privilegios de clase, quien opera como paradigma moderno y norma frente a la cual se define la diferencia y la otredad.

En este contexto, Patrick y Art ambos encarnan este paradigma; hombres blancos, pertenecientes a un circuito exclusivo de deportistas reconocidos, privilegiados y de elite. Sumado a esto el triángulo amoroso se convierte en un espacio de competencia no solo afectiva o sexual, sino también en una lucha por controlar el cuerpo de Tashi. Esta narrativa pertenece a una matriz de poder donde la blanquitud se sitúa como sujeto de deseo y de agencia, mientras la negritud es construida como objeto de deseo, aun cuando se inscribe a Tashi dentro de un rol dominante. Desde esta perspectiva el género no existe fuera del entramado colonial moderno, sino que es una tecnología de dominación que articula jerarquías raciales, sexuales y económicas (Lugones, 2008).

Las tres películas analizadas *¿Estoy bien?* (2022), *Todos somos extraños* (2023), *Desafiantes* (2024)) no demuestran la presencia de personajes trans o no binarios. Lo anterior, puede leerse como una reproducción del sistema sexo-género el cual naturaliza la vinculación entre el sexo biológico y el género, dejando fuera de lugar corporalidades e identidades que no se unen a este binarismo impuesto. La prevalencia de la representación de relaciones heteronormativas, en sí misma es una operación de poder, ya que reafirma la heterosexualidad obligatoria y la cisnormatividad, transformando esa no representación e invisibilización de las formas de vida que desafían el orden hegemónico de género. La revisión discursiva y visual de las películas permite decir que, más allá de las grietas en la narrativa hegemónica que ofrece *Todos somos extraños*, el espectro de género en los filmes sigue principalmente ajustado al binarismo y a la naturalización de las identidades cis, replicando de esta forma el sistema sexo/género dominante. La representación trans y no binaria no está presente no solo a nivel de personajes, sino también a nivel de códigos visuales y narrativos, lo que representa una limitación en la representación y un desafío pendiente para el cine romántico que tengan interés en explorar las “narrativas alternativas”.

A pesar de que las películas analizadas proponen relatos amorosos que aparentan desestabilizar los mandatos normativos del sistema sexo/género, sus representaciones permanecen ancladas en marcos discursivos y visuales que reproducen estructuras de poder ligadas al binarismo sexual, la blanquitud y los privilegios de clase. Las experiencias afectivas no heterosexuales que se narran están encarnadas casi exclusivamente, por sujetos blancos, cisgénero y de clase media o alta, ubicados en contextos urbanos del norte global que les garantizan ciertas condiciones materiales y simbólicas para la experimentación emocional. Esta configuración evidencia que la posibilidad de vivir y narrar vínculos amorosos alternativos continúa siendo un privilegio restringido a ciertos cuerpos, cuyos atributos se inscriben dentro del paradigma moderno/colonial del sujeto hegemónico (Lugones, 2008; Curiel, s,f). En este sentido, las relaciones representadas pueden desbordar algunas convenciones heteronormativas, pero lo hacen sin cuestionar de fondo los regímenes de racialización y estratificación social que determinan quién puede acceder a esas formas de subjetivación afectiva.

De igual manera, desde un enfoque interseccional se puede observar que las llamadas “narrativas alternativas” siguen operando dentro de un régimen de representación donde la blanquitud, entendida no solo como racialización sino como ethos cultural, se constituye en condición de legibilidad, deseo y agencia (Echeverría, 2010). La presencia de personajes racializados, como Danny en *¿Estoy bien?* o Tashi en *Desafiantes*, lejos de subvertir estas lógicas, refuerza la jerarquía colonial del deseo: mientras que Danny es representado como una

figura con un humor hipersexualizado, que lo posiciona en una lógica estereotipada y de escasa profundidad narrativa. Aunque Tashi es una mujer negra, su posición como deportista de élite, formada en una institución como Stanford y con acceso a recursos económicos y simbólicos propios de las élites blancas, la sitúa en un lugar de privilegio que, en apariencia, la aproxima a los códigos de la blanquitud dominante, sin por ello escapar a las lógicas de exotización y racialización que marcan su representación, en ambos casos, se reactualiza lo que Curiel (s.f.) ha denominado “diferencia colonial”, mediante la cual los cuerpos no blancos son construidos como otros frente al ideal moderno de feminidad y masculinidad blancas, racionales y burguesas. De este modo, las películas, incluso cuando problematizan ciertos mitos románticos, continúan operando dentro del sistema moderno/colonial de género, articulando de forma jerárquica el género, la raza y la clase en sus dispositivos de representación afectiva.

Por lo tanto, el análisis visual y discursivo muestra cómo a pesar de que las películas tratan de llevar a cabo una subversión de las convenciones del sistema sexo/género, las mismas se encuentran todavía ancladas en una estructura binaria que naturaliza las diferencias de lo que se concibe como masculino y femenino. Resulta claro que la narrativa del género se desarrolla dentro del sistema sexo/género, que persiste y permanece como una estructura primordial en la construcción de estas. Pese a que los filmes traten de cuestionarlas y desafiarlas a través de sus personajes y las historias románticas que narran, las representaciones visuales y discursivas son, en contraposición, expuestas a través de una lógica binaria que se liga de manera sutil en sexo biológico y los atributos culturales del mismo. En pocas palabras, aunque las películas en sus historias representen relaciones amorosas no hegemónicas dentro del marco heterosexual o monógamo, no logran escapar de los marcos del sistema sexo/género, reproduciendo dentro de algunas expectativas y divisiones asociadas a las representaciones sociales del género, tema que será discutido en profundidad en los siguientes apartados.

El binarismo

El binarismo de género es una construcción social que clasifica a las personas exclusivamente como "hombres" o "mujeres", basándose en características biológicas y asignaciones de género al nacer. Esta visión dicotómica presupone que existen dos géneros opuestos y mutuamente excluyentes, ignorando la diversidad y fluidez de las identidades de género. Butler, en su obra *El género en disputa* (1990), argumenta que tanto el sexo como el género son construcciones sociales. Para Butler, la distinción entre sexo y género perpetúa un modelo opresivo heteronormativo y binario, y es necesario "desesencializar" ciertos conceptos dados y romper con las dicotomías que establecen.

En una escena íntima y cotidiana de *¿Estoy bien?* (2022), el binarismo de género se ve sutilmente desestabilizado a través de la interacción entre Jane y Danny, una pareja heterosexual cuya dinámica no se ajusta completamente a los roles tradicionales, aunque a primera vista la escena podría inscribirse dentro de una lógica convencional. Danny entra al cuarto con un desayuno para Jane por su cumpleaños, la manera en que se encuadra la interacción, así como los gestos, expresiones, el lenguaje corporal de ambos personajes, revela una relación más fluida, menos atada a los esquemas de género binarios.

Jane, recostada pero erguida en la cama, muestra una presencia corporal firme y segura. Danny, en cambio, adopta una actitud juguetona, afectuosa, e incluso ligeramente subordinada, canta, hace bromas y se muestra emocionalmente disponible. Visualmente, la cámara opta por planos completos y encuadres equilibrados que los sitúan en un mismo nivel, sin marcar jerarquías espaciales entre ellos. Este tratamiento visual refuerza la idea de una relación más simétrica, donde los atributos tradicionalmente asignados a lo masculino (iniciativa, dominio) y lo femenino (receptividad, cuidado) se encuentran desplazados o intercambiados.



Figura 16. *¿Estoy bien?* (Notaro & Allynne, 2022, min. 00:57:59)

Narrativamente, el uso del apodo “mandona” dirigido a Jane, lejos de ser peyorativo, es celebrado por ambos como parte de su dinámica afectiva, invirtiendo el peso negativo que normalmente tendría una mujer autoritaria en una relación heterosexual tradicional. En esta escena, esa autoridad es reconocida y valorada dentro del vínculo, en lugar de reproducir la típica estructura de poder hombre/mujer, la escena muestra cómo los roles pueden reorganizarse afectivamente sin dejar de ser deseables o funcionales.

Esta escena revela que las expresiones de género no son fijas ni naturales, sino performativas y negociadas (Butler, 1990). Las categorías de lo masculino y lo femenino aparecen aquí como posiciones móviles que no se corresponden necesariamente con el sexo asignado, ni con

jerarquías visuales o emocionales predeterminadas. Si bien no es una actitud constante en Danny, su disposición a escuchar y acompañar emocionalmente en este momento revela una apertura poco habitual en las masculinidades representadas en el cine romántico tradicional, lo que introduce una fisura significativa en la dinámica binaria.

Así mismo, en *Todos somos extraños* (2023), una escena íntima entre Adam y Harry en la cama ofrece una representación visual que desafía abiertamente la dicotomía tradicional de género en la construcción de los cuerpos. Ya que ambos personajes aparecen semidesnudos y acostados bajo las mantas, abrazados en silencio, con sus rostros próximos y sus cuerpos en posición de descanso. A diferencia de la iconografía clásica que asocia el cuerpo masculino con fuerza, musculatura o dominación, esta escena privilegia la quietud, el contacto afectivo y la vulnerabilidad. La cámara opta por planos cerrados sobre sus rostros, espaldas y manos, sin erotización explícita, no hay iluminación de alto contraste, ni composición que enfatice la virilidad; por el contrario, se utiliza una luz cálida, tenue, que envuelve la escena en una atmósfera de intimidad y contención. El foco no está en el deseo visualizado como espectáculo, sino en la calidez corporal y emocional del vínculo, en esta estética visual rompe con la exposición tradicional del cuerpo masculino como objeto de poder o de deseo hegemónico, y en su lugar lo muestra como un cuerpo que puede acoger, ser contenido y mostrarse frágil.



Figura 17. *Todos somos extraños* (Haigh, 2023, min.00:44:00)

La ausencia de cuerpos femeninos sexualizados refuerza esta ruptura, la única figura femenina relevante en la narrativa es la madre de Adam, representada en sus recuerdos con gestos maternos y tonos suaves, encuadrada desde el afecto, no desde la mirada deseante. De este modo, el film subvierte tanto el cuerpo femenino como objeto sexual como el cuerpo masculino como símbolo de fuerza, desplazando la lógica binaria que ha sostenido históricamente el cine romántico y dramático. Desde una lectura crítica del binarismo de género, esta escena visualiza

lo que Butler (1990) señala como la posibilidad de dislocar la norma a través de otras formas de habitar el cuerpo, aquí los cuerpos masculinos no reafirman su lugar en el sistema sexo/género, sino que se ofrecen como superficies vulnerables, disponibles para el cuidado y la conexión emocional. La imagen no solamente humaniza, sino que también desactiva los mandatos visuales sobre cómo debe mostrarse un cuerpo de “hombre”.

Otra escena en *Todos somos extraños* (2023), revela cómo el lenguaje cotidiano opera como mecanismo de regulación dentro del binarismo de género. Adam, el protagonista, conversa con Harry sobre la palabra “marica”, exponiendo las tensiones entre la memoria del insulto y su posible reapropiación identitaria, a través de este intercambio íntimo, la escena pone en evidencia cómo el sistema sexo/género impone categorías que hieren, a la vez que abre la posibilidad de subvertirlas desde el deseo y la vulnerabilidad queer.

Harry: “¿Una cosa, eres marica, ¿verdad? Eso está bien.”

Adam (baja la mirada): “Ok. Lo de marica es... no me acostumbro a definirme como eso. Siempre fue un insulto.”

Harry: “Ya, por eso mismo odiamos decir gay ahora. ¿O sea, a ver, siempre fue en plan: tu corte de pelo es gay, este sofá es gay... Tus zapatillas son gays, tu mochila es gay ¿Entiendes? En cierto sentido, marica suena como más auténtico. No sé, queda más claro que nos gusta chupar pollas. Supongo que no sales con nadie. Nunca te veo con nadie.”(*Todos somos extraños*, Haigh, 2023, min.00:23:40 – 00:24:33)

Este intercambio articula la tensión central del binarismo de género: el insulto “marica” ha servido históricamente para disciplinar a los varones que se apartan de la norma masculina, marcándolos como “menos hombres”. Como señala Ahmed (2018), queer es “una palabra que ha sido lanzada como si fuera una piedra, recogida y arrojada a nosotrxs [...] una palabra que podemos reclamar para nosotrxs” (p. 196). El insulto, no solo hiere, sino que conserva y transmite una historia de expulsión. Esta es la base de lo que Ahmed denomina fragilidad queer, una exposición al daño, a la desorientación, al no encajar en un mundo normado por líneas rectas y cuerpos obedientes (p. 198). Adam encarna esa fragilidad cuando rechaza el término por su historia de humillación. Sin embargo, Harry busca convertirlo en gesto de poder político una apropiación del término para desafiar la norma. Ahmed (2018) afirma que “reunirse alrededor de un insulto” es un acto de desobediencia, una forma de crear asamblea y comunidad a partir de aquello que pretende desarticularnos (p. 200). La escenografía sobria y la iluminación tenue subrayan la intimidad y la vulnerabilidad del diálogo, mostrando que incluso en espacios queer persiste la huella del régimen sexo-género tradicional.

Narrativamente, la crudeza y el humor de Harry contrastan con la herida histórica que revivifica el término en la voz de Adam. El uso irónico de ejemplos cotidianos “este sofá es gay”, “tu mochila es gay” expone cómo el lenguaje ordinario funciona como dispositivo de control social. Al apropiarse de “marica” y asociarlo abiertamente con deseo “nos gusta chupar pollas”, Harry despliega una forma de conocimiento afectivo que Trujillo (2022) identifica como central en la teoría queer, la resignificación de insultos como práctica política y estética. En su conjunto, la escena no ofrece una afirmación identitaria definitiva, sino que abre una fisura en el binarismo, revelando cómo la fragilidad queer esa exposición al insulto y al rechazo, convive con la potencia de reapropiarse el lenguaje opresivo para crear espacios de resistencia. Como sugiere Ahmed (2018), “una ruptura puede ser evocativa” (p. 199): puede habilitar nuevas formas de sentir, nombrar y habitar los cuerpos que no encajan en el molde heterosexual, la subversión del binarismo emerge aquí de habitar activamente la contradicción entre norma y disidencia, entre la herida que duele y la palabra que libera.

Representaciones sociales del género

Dentro de los estudios sociológicos del género y la cultura, analizar de las representaciones sociales del género es fundamental al considerar la forma en que se configuran, reproducen y transforman los imaginarios en torno de lo masculino y lo femenino en los medios de comunicación, especialmente en el cine. A través de este lente, las representaciones sociales del género que se expresan en roles de género pueden ser entendidas como sistemas de valores, ideas y prácticas atravesadas por las estructuras simbólicas preexistentes, mediante las cuales interpretamos y orientamos nuestro entorno social (González & Capuano, 2019). Estas representaciones no solo constituyen las diferencias entre lo masculino y lo femenino, sino que también prescriben roles, comportamientos y expectativas sobre los cuerpos entendidos bajo estos códigos, que perpetúan desigualdades estructurales y simbólicas. En este sentido, el cine opera como un dispositivo cultural que no solo refleja dichas construcciones, sino que también participa activamente en su reproducción o cuestionamiento, legitimando ciertos ideales de género como “naturales” o “deseables” dentro del imaginario colectivo.

En línea con lo anterior, las masculinidades y feminidades en la película *Desafiantes* (2024) se configuran narrativamente desde lo discursivo y lo visual con una posición marcada por las representaciones sociales de género con algunas tensiones en la construcción de la historia. Las masculinidades son situadas en torno a la competitividad el rendimiento físico y el deseo (heterosexual) representados mediante el tenis y su vínculo amoroso. Mientras que la construcción de la feminidad se encuentra en posiciones de poder y es presentada de una forma dual, como una autoridad profesional y como un objeto de deseo dentro de un triángulo

amoroso. Aunque Tashi ocupa un lugar de poder como entrenadora, su autoridad está constantemente mediada por su vínculo amoroso con Patrick y Art lo que mantiene la narrativa centrada en la tensión romántica más que en su autonomía profesional o personal. Por su parte, la representación de Art y Patrick gira en torno al rendimiento físico, la competencia y la validación a través del deseo de Tashi, lo que reafirma la centralidad del deporte como espacio de masculinidad hegemónica. Esta dinámica se ejemplifica de manera clara en el diálogo que se presenta a continuación:

Art: Solo estoy oxidado. Necesito confianza.

Tashi: Recupérala. Yo no puedo hacerlo por ti.

Art: No te lo estoy pidiendo.

Tashi: Lo haces cuando juegas así. ¿Sabes lo que habría dado yo por tu recuperación?

Habría apuñalado a alguien. A una anciana. A un niño.

Tashi: ¿Qué necesitas para volver? Dime qué tengo que hacer. (*Desafiantes*, Guadagnino, 2024, min. 09:51- 13:46)

En este diálogo se encuentran Art y Tashi en el sofá de su casa en un espacio íntimo donde se construye la conversación en torno a lo personal y profesional, tocando temas como el desempeño y el futuro de Art como jugador de Tenis. Aquí las representaciones sociales de género se articulan en la manera en que los personajes gestionan la vulnerabilidad y las emociones. Este diálogo nos revela como se distribuye el poder entre los personajes. Las reacciones de Art se establecen en función de un sentimiento de inseguridad al expresar “Solo estoy oxidado. Necesito confianza”. Sin embargo, esta inseguridad es manifestada mediante un lenguaje técnico y conciso que evita mostrar emocionalidad o fragilidad. Enmascarar la vulnerabilidad bajo expresiones y explicaciones racionales privilegia el autocontrol, la competencia y la fortaleza, penalizando cualquier muestra de debilidad, características alineadas con la masculinidad hegemónica (Connell, 1995).

Mientras que Tashi adquiere por su parte una posición de autoridad emocional, su actitud no es de cuidado, ni su posición de contención emocional. Se muestra como una figura que exige rendimiento (no solo por ser su entrenadora, sino también para ser su pareja) su reacción ante la falta de confianza de Art se manifiesta con firmeza y de forma irónica lo que intensifica la tensión en la escena y relata el carácter determinado y pragmático de Tashi, al igual que su posición de poder emocional dentro del vínculo. Esta representación no se alinea con la idea de una feminidad hegemónica, puesto que no es presentada como dócil ni subordinada, el personaje femenino no se encuentra al servicio de su vínculo amoroso desde la sumisión, el sacrificio o la disposición de cuidado (Muñoz, 2014). Por el contrario, se despliega como una

figura de poder y control emocional e incorpora estos elementos que tradicionalmente han sido reservados y relacionados con la figura masculina. Tashi tiene un rol de liderazgo emocional y simbólico en la pareja (el cual no se ve únicamente reflejado en esta escena), lo que invierte las dinámicas jerarquizantes tradicionales del género. Sin embargo, esto no implica una eliminación de las estructuras ni los imaginarios que rondan al género. Es en contraste una redistribución del poder en las dinámicas relacionales que desestabiliza la feminidad hegemónica en la película. Frente a esto, valdría la pena considerar que la idea de mujer "empoderada" también ha comenzado a ser incorporada dentro de discursos liberales que, en su uso estratégico dentro de la cultura mainstream, pueden reproducir nuevas formas de normatividad bajo la apariencia de transgresión.

La representación de la vulnerabilidad en función a las representaciones sociales del género en el filme se refuerza por medio de la de las decisiones visuales que adopta la película en cuanto a la representación de las emociones de sus personajes. Aquí se puede observar como la vulnerabilidad se ve estrechamente ligada y mediada por las estructuras del género, pero a su vez por la representación femenina. Tashi es presentada con una corporalidad firme, controlada y erguida; en su rostro rara vez se permiten expresiones de colapso emocional y aún en los momentos de crisis, su lenguaje corporal se mantiene dentro de un marco estable y controlado sin dramatización excesiva. Esto no implica una ruptura radical con las representaciones tradicionales del género; la actitud de Tashi, al mantener una postura firme y controlada, parece seguir ciertos códigos sociales asociados con la masculinización del poder, como la frialdad, el éxito y la autorregulación. No obstante, aunque evidentemente ella ejerce una autoridad indiscutible, la representación de su poder sigue estando relacionada con normas visuales que históricamente han sido dominantes en la representación masculina.



Figura 18. Desafiantes (Guadagnino, 2024, min. 1:20:41)

Por su parte sus protagonistas masculinos Art y Patrick se expresan desde una emocionalidad desbordada, a lo largo de la cinta son varias las escenas donde se les ve llorando, en posiciones de frustración o incluso gritando. Esto ocurre por ejemplo en escena dónde Art se acurruca en el regazo de Tashi (Figura 12) y en las múltiples escenas donde los dos personajes (tanto Patrick como Art) manifiestan su frustración y tristeza en gestos agresivos como por ejemplo rompiendo su raqueta contra el piso como se puede observar en la (Figura 18).

Las narrativas visuales en *Desafiantes* (2024) construyen el modelo de masculinidad hegemónica donde las personas que son leídas como masculinas son socializadas a través de características como la fuerza, el control emocional y la competitividad (Connell, 1995). De este modo lo masculino establece una expectativa que condiciona a mantener y proyectar una apariencia de invulnerabilidad, donde cualquier manifestación emocional como el llanto o debilidad (asociados a lo femenino) es interpretada como una pérdida de estatus o poder. Los personajes masculinos demuestran esta tensión a lo largo de las escenas, donde son confrontados a situaciones donde la expresión emocional se vuelve inevitable, revelando las tensiones internas que genera la adhesión a los mandatos de la masculinidad hegemónica que se expresan mediante sentimientos como la ira y se manifiestan en la violencia.

Sin embargo, esta construcción de la masculinidad no puede analizarse sin atender a la dimensión de la blanquitud, entendida no solo como color de piel, sino como un ethos cultural y económico que condiciona las formas de habitar el mundo y los códigos de legitimidad social (Echeverría, 2006). En este sentido, las masculinidades hegemónicas representadas en *Desafiantes* se inscriben predominantemente en un contexto de blanquitud que articula privilegios simbólicos y materiales, reafirmando un régimen de poder que combina raza, clase y género. De esta manera, la blanquitud funciona como el lado visible y normativo de la masculinidad hegemónica, otorgando a los sujetos blancos un acceso privilegiado a la agencia social y emocional, en contraste con las masculinidades racializadas que quedan circunscritas a roles estereotipados o marginalizados (Lugones, 2008).

Simultáneamente en *¿Estoy bien?* (2022) las representaciones sociales del género se configuran mediante una serie de tensiones y reconfiguraciones que permiten entender las narrativas de esta como un espacio intermedio donde se reproducen, pero a su vez se cuestionan los roles tradicionales del género. Explorando la feminidad la encontramos plasmada desde tres personajes (Lucy, Jane y Brittany). Lucy encarna una feminidad que se ve constantemente atravesada por su proceso de autodescubrimiento, evidenciando así una corporalidad tímida y torpe que no termina de encajar dentro de los marcos de feminidad hegemónica entendida como aquella que se construye con base en la belleza, la docilidad y la disposición de cuidado (Muñoz,

2014). En este sentido Lucy a través de su latente inseguridad e incomodidad en el espacio, así como su dificultad de ocupar un rol claro en su vida amorosa, personal y laboral, su representación se distancia de los roles femeninos naturalizados, pues esta no se acondiciona a las exigencias simbólicas de la feminidad normativa.



Figura 19. ¿Estoy bien? (Notaro & Allynne, 2022, min. 00:32:37)

Brittany (el interés amoroso de Lucy) ofrece una representación firme y segura. Desde su primera aparición en el filme es ella quien toma la iniciativa con Lucy tanto en el contacto físico como visual. En línea con Muñoz (2014) la representación de Brittany se aleja del ideal de disciplinamiento que impone el marco de la feminidad hegemónica en términos de representación del deseo, contención en lo gestual y lo corporal. Sin embargo, su personaje no se desliga completamente del rol femenino cuidador, su profesión como masajista (figura 19) refuerza una imagen ligada al cuidado del cuerpo, típicamente asociada a lo femenino. Sin embargo, lo hace desde una posición de agencia y autonomía, más que de sumisión. Es importante señalar que Brittany es una mujer negra, lo cual aporta una dimensión interseccional que atraviesa género y raza. Su corporeidad y agencia se expresan con naturalidad y seguridad, evidenciando que su representación no se limita a los estereotipos fetichizantes o subordinados de la feminidad negra en el cine. Sin embargo, esta autonomía ocurre en un contexto donde la blanquitud sigue funcionando como marco normativo de legitimidad y deseo dominante, lo que implica que la figura de Brittany, aunque potente, dialoga con un sistema simbólico donde la norma sigue siendo blanca.

Jane, por su parte, encarna una feminidad estructurada y funcional dentro de los imaginarios del éxito, autocontrol y utilidad social. Su narrativa es construida en torno a la eficiencia, autonomía individual y capacidad de sostener afectivamente sin desbordarse, exigencias

sociales contemporáneas y dominantes en los sistemas de producción capitalista. Lo cual no toma completa distancia de la feminidad hegemónica, estos rasgos no la alejan de la dimensión tradicional de género, pues, en sus relaciones (con Lucy y Danny) asume rasgos maternos de cuidado, contención y autoridad (regaños). Desde esta perspectiva, Jane siendo una mujer que cumple con los estándares contemporáneos para ser nombrada como exitosa sigue asumiendo roles de cuidado. No obstante, la película complejiza la representación de los roles sociales en el personaje al mostrar a Jane atravesando por momentos de vulnerabilidad (Figura 20).

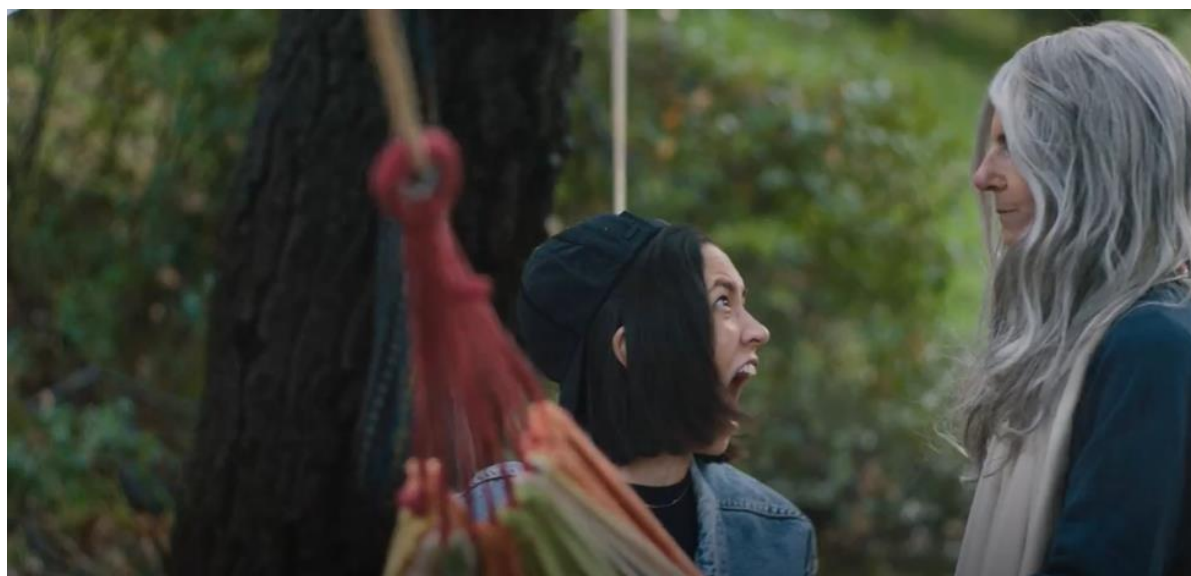


Figura 20. ¿Estoy bien? (Notaro & Allynne, 2022, min. 01:13:16)

Después haber peleado con su amiga y terminado su relación con Danny, Jane va un retiro de hamacas donde parece sentirse incomoda y fuera de lugar, en un espacio que le pide relajación y entrega del control. Su corporalidad, que habitualmente es firme y contenida emocionalmente, se vuelve incapaz de ajustarse al ritmo del ejercicio, cuando la instructora le pide “suavizar toda la tensión”, Jane no puede y finalmente estalla por medio de un grito. Este desborde de emocionalidad permite observar la forma en que la vulnerabilidad de Jane sale a flote por el exceso de control y la dificultad de asumir prolongadamente el rol de la mujer fuerte, eficaz y emocionalmente disponible para con quienes se vincula. Así, su feminidad es atravesada por un doble mandato donde debe ser competente en el mundo contemporáneo y ser sostén emocional en lo privado.

En materia de masculinidades *¿Estoy bien?* (2022) cuenta con una única representación que se visualiza por medio de Danny, quien configura una representación un tanto ambigua, no es presentado como una figura de autoridad o dominante (ni en su relación, ni en otros ámbitos), que ejerza control o exprese su vulnerabilidad mediante la violencia. Sin embargo, a pesar de esto, su presencia marca un privilegio masculino en el espacio en pantalla, con posturas

corporales expansivas y gestos exagerados (como se ha discutido con anterioridad). La masculinidad en la película no ocupa un lugar desde la hegemonía que propone (Connell, 1995) donde el éxito y la dominancia son imagen de lo masculino, pero si se mantiene una jerarquía en la narrativa que permite que el personaje de Danny ejerza una superioridad simbólica mediante el “humor” sexista que mantiene a lo largo de la película:

Lucy: ¡Qué deliciosa bebida! Ahora dime, ¿qué te pasó hoy?

Danny (novio de Jane) Espera, espera. Antes de escucharla voy a orinar mientras sincronizan sus periodos. ¡Bien dicho!

Jane: Estúpido

Lucy: Imbécil. Muy imbécil. (*¿Estoy bien?*, Notaro & Allynne, 2022, min.00:11:43 - 00:11:54)

Las masculinidades, aunque caricaturizada e inmadura retiene cierto dominio simbólico sobre el espacio y el discurso. *¿Estoy bien?* (2022) no cae del todo en la reproducción acrítica de los estereotipos, pero tampoco los disuelve por completo. Aunque hay una crítica implícita al modelo tradicional de masculinidad, la película no ofrece una figura claramente masculina alternativa. Danny funciona más como contrapunto que como propuesta; su masculinidad no amenaza, pero tampoco transforma. Por el contrario, de las feminidades a través de sus cuerpos, gestos, diálogos, y acciones son quienes sostienen el peso de las transformaciones afectivas y de género en la narrativa.

En cuanto a la configuración de personajes frente a los roles de género en *Todo somos extraños* (2023) Adam y Harry (los protagonistas) ponen en tensión la masculinidad hegemónica, pues dentro de la narrativa se pone en el centro la vulnerabilidad masculina como una dimensión legítima de la experiencia emocional. Desde los elementos visuales, los personajes masculinos son retratados durante momentos de llanto, silencio, introspección y necesidad de compañía. Elementos que han sido asignados y asociados a la feminidad o tratados como signos de debilidad cuando se inscriben sobre cuerpos entendidos como masculinos. Lo anterior se puede observar durante una conversación que mantienen los protagonistas sobre la orientación de Harry y las expectativas familiares:

Adam: ¿Por qué? ¿Saben que eres gay?

Harry: Sí, claro.

Adam: ¿Les parece bien?

Harry: Sí, les parece bien. A ver, son muy anticuados. Probablemente no les parezca tan bien como a otros. Se han acostumbrado más o menos, pero no lo mencionamos mucho.

Se podría decir que me he ido deslizando hacia el margen. O casi hasta el margen. Pasado el margen.

Adam: ¿Qué quieres decir?

Harry: Que estoy al margen de la familia. Mi hermana y sus hijos y mi hermano mayor, que acaba de casarse. Todos tienen su sitio en el centro... Pero no importa.

Adam: ¿Por qué no importa?

Harry: Pues porque no voy mucho por casa.

Adam: ¿Eso te da pena?

Harry: Creo que es inevitable, la verdad.

Adam: ¿Por qué?

Harry: ¿Pues por qué? Siempre he sentido que soy un desconocido para mi familia. Así que cuando salí del armario se puso en evidencia una diferencia que siempre estuvo ahí. Pero bueno, al final no es culpa de nadie... (*Todos Somos Extraños*, Haigh, 2023, min. 00:44:00 – 00:46:08).

En este fragmento se cuestiona ampliamente las representaciones sociales del género en la media en que muestra como los roles de género operan como dispositivos jerárquicos de la masculinidad dominante y del orden patriarcal. Aquí Harry se siente y se encuentra fuera del núcleo familiar al no encajar dentro de una masculinidad hegemónica, en este caso por no ser heterosexual. Esto ilustra de manera precisa la masculinidad subordinada (Connell, 1995) como una forma no hegemónica vinculada simbólicamente con la feminidad, la cual es excluida del orden social. Mostrando el centro de la familia no como un espacio neutro, sino una institución social regulada por expectativas de género que ordenan los vínculos. Así las masculinidades en el filme adoptan atributos naturalmente asociados a lo femenino como el cuidado y la expresión emocional, desde este lugar se plantea una oposición cítrica entre los roles de género lo que nos permite pensar en esta configuración más allá de una factura como una subversión a la masculinidad hegemónica.

Performatividad

La performatividad del género, como la plantea Judith Butler (2001), no es una expresión interior o natural, sino el resultado de una serie de actos reiterados que producen la apariencia de una identidad coherente y estable. El género, entonces, no es algo que se es, sino algo que se hace, y esa repetición puede ser sostenida, fracturada o resignificada. En las películas del corpus, esta lógica se hace evidente: el género no se muestra como esencia, sino como un proceso inestable, encarnado en gestos, posturas, silencios y modos de relacionarse. A través de escenas íntimas, interacciones cotidianas o rituales deportivos, los personajes performan sus

géneros con más o menos apego a las normas, revelando que las identidades sexuales y de género no están dadas, sino que se construyen y se interrogan constantemente.

En *¿Estoy bien?* (Notaro & Allynne, 2022), una escena revela cómo las normas de género y sexualidad influyen en la interpretación y validación del deseo femenino. Lucy, la protagonista, conversa con sus amigos Jane y Danny sobre su atracción hacia Brittany, una masajista de su trabajo.

Danny: “¿Has besado a una chica alguna vez?”

Lucy: “No.”

Jane: “Pero si besaras a una chica, ¿a quién besarías? ¿Quién sería?”

Lucy: “Brittany.”

Jane: “¿Brittany? ¡Qué interesante!”

Danny: “¿Por qué a ella? ¿Quién es Britt-Britt?”

Lucy: “Es una de las masajistas de mi trabajo.”

Danny: “¿Es gay o heterosexual?”

Lucy: “Ella es... no sé. Tal vez sea lesbiana. Usa vestidos.”

Danny: “Oye, sabes que las lesbianas usan vestidos, ¿no?”

Jane: “Dijo que te amaba, hoy.”

Lucy: “Sí, es muy... muy coqueta. Le gusta tocarme.” (*¿Estoy bien?*, Notaro & Allynne, 2022, min.16:06–16:38)

Este diálogo expone cómo las percepciones tradicionales de género y sexualidad pueden limitar la comprensión del deseo, la sorpresa de Lucy ante la posibilidad de que Brittany sea lesbiana, a pesar de que "usa vestidos", refleja estereotipos arraigados que asocian la feminidad con la heterosexualidad. Según Judith Butler (1990), el género no debe entenderse como una identidad fija, sino como una serie de actos performativos repetidos que, al ser realizados constantemente, generan la ilusión de una identidad estable. En este contexto, la expresión de feminidad de Brittany no determina su orientación sexual, y la confusión de Lucy destaca cómo las normas de género pueden influir en la interpretación del deseo. Esta escena ilustra cómo las normas sociales dictan la comprensión y expresión del deseo, la reacción de Jane y Danny ante la confesión de Lucy subraya la presión para conformarse a las expectativas tradicionales de género y sexualidad. Sin embargo, la afirmación de Lucy sobre su atracción hacia Brittany, a pesar de la incertidumbre y la falta de etiquetas claras, representa un acto de resistencia y autenticidad, al expresar su deseo sin ajustarse completamente a las normas establecidas, Lucy desafía las estructuras sociales que buscan encasillar las experiencias humanas complejas en categorías rígidas.

Por otro lado, en *Todos somos extraños* (2023), la performatividad de género se despliega de forma sutil, pero profundamente disruptiva en una escena clave tras una tormenta que lo deja nervioso y asustado por el estruendo de los rayos, Adam se desliza en la cama de sus padres, adoptando una postura que recuerda a la de un niño. En ese instante de vulnerabilidad, inicia una conversación emocional con los recuerdos de sus padres fallecidos, en un acto de conexión profunda. El gesto de acostarse entre ellos en silencio, buscando contacto físico y emocional, se encuentra cargado de ternura y fragilidad. La luz cálida y tenue, junto con el encuadre cerrado, refuerzan la intimidad del momento, la cámara permanece estática, sin cortes, permitiendo que el tiempo se dilate, que el gesto se asiente y que el espectador se quede en ese lugar profundamente conmovedor.



Figura 21. Todos somos extraños (Haigh, 2023, min. 1:05:00)

La escena subvierte la concepción tradicional de masculinidad al mostrar a un hombre queer adulto que no busca demostrar fortaleza ni autonomía, sino que actúa desde su necesidad de cuidado, afecto y refugio emocional. Adam no se presenta como el sujeto autosuficiente, racional o contenido que exigen las normas hegemónicas del género, sino como alguien que expresa su dolor y su deseo de ser contenido por sus padres, lo significativo es que esta vulnerabilidad no es ridiculizada ni puesta en cuestión, sino tratada con una honestidad visual que rompe con el imaginario dominante de la masculinidad. En términos performativos, este momento representa una interrupción de la repetición normativa que configura el género como algo coherente y estable. Siguiendo a Judith Butler (1990), el género no es una esencia, sino una práctica que se encarna a través de la repetición de actos, gestos, gestualidades y modos de estar en el mundo. Adam, al rehusarse a seguir la secuencia habitual de la masculinidad (contención emocional, dureza, autosuficiencia), expone el carácter construido y contingente del género, lo que se ve en pantalla es una cita desviada, una forma de hacer masculinidad desde

lo que históricamente ha sido asociado con la feminidad: el deseo de ser cuidado, la expresión del miedo, la búsqueda del otro como un pilar afectivo.

Además, esta escena pone en crisis el mandato del crecimiento como linealidad emocional, que un hombre adulto se acurruque con sus padres como un niño no es leído como regresión, sino como una posibilidad legítima de recomponer vínculos rotos, de sanar heridas afectivas y de encarnar una masculinidad queer que no renuncia a su complejidad emocional. En este sentido, la película se aleja del esquema binario que asocia la adultez masculina con el desapego y la autonomía, y habilita una representación donde la emocionalidad, la necesidad y la ternura no están reñidas con la identidad masculina.

En una de las escenas más inesperadas y emocionalmente cargadas de *Desafiantes* (2024), Patrick y Art comparten un beso en la habitación del hotel durante su juventud, este momento irrumpe en la narrativa de rivalidad deportiva con una intimidad que no ha sido anticipada explícitamente, pero que venía gestándose a través de miradas prolongadas, silencios incómodos y un lenguaje corporal que desborda lo meramente amistoso, el espacio cerrado de la habitación, la luz tenue y cálida, y la posición cercana de los cuerpos refuerzan la tensión afectiva contenida. La cámara los sigue con planos medios y cerrados, con música de fondo, lo que intensifica el carácter realista y despojado de la escena.



Figura 22. *Desafiantes* (Guadagnino, 2024, min. 0:43:34)

Este beso representa un punto de inflexión en la construcción performativa de los personajes, hasta ese instante, tanto Art como Patrick se habían mantenido dentro de una masculinidad que oscilaba entre la competencia física, la contención emocional y el deseo no nombrado. El beso, torpe, pero cargado de deseo y confusión, funciona como una interrupción de esa

performatividad normativa. Se trata de un acto que no puede ser fácilmente clasificado dentro de las lógicas tradicionales de la amistad masculina ni del homoerotismo explícito. Siguiendo a Butler (1990), lo que ocurre aquí es una “quebradura” en la repetición del género: un gesto que se sale del guion y revela la inestabilidad de las identidades de género como construcciones fijas.

A diferencia de otras representaciones queer más afirmativas o celebratorias, esta escena no ofrece una resolución ni un cierre, el beso no es discutido posteriormente, tampoco es afirmado como parte de una identidad gay, lo que le da un carácter ambiguo, incluso reprimido. Pero esa ambigüedad no lo neutraliza, sino que le otorga un peso simbólico: revela la posibilidad de una intimidad emocional masculina que no necesita validarse mediante etiquetas, la tensión entre deseo y silencio, entre gesto y omisión, genera una poética del afecto queer que desborda los marcos binarios.

Sin embargo, el hecho de que este momento no tenga continuidad ni consecuencias en la narrativa posterior puede leerse de dos formas: como una apuesta estética por lo efímero y lo inefable del deseo queer, o como una estrategia del cine comercial para no comprometerse con una representación identitaria más contundente. Esta escena queda suspendida en la memoria afectiva del espectador, más como un rastro o una posibilidad que como una afirmación. Así, la performatividad queer en *Desafiantes* (2024) aparece encapsulada en este instante de ternura y desconcierto, donde el deseo se insinúa, se realiza parcialmente, y luego se retira. El cuerpo, el gesto y el silencio son aquí los portadores de un discurso sobre la fluidez de género y la complejidad del deseo masculino, que rompe con el binarismo y la hegemonía heterosexual sin necesidad de declararlo explícitamente.

En conjunto, las escenas analizadas revelan cómo la performatividad de género en el cine contemporáneo ya no se presenta como una repetición normativa sin fisuras, sino como una práctica inestable que puede ser interrumpida, desplazada o reconfigurada. Las películas no niegan la existencia de normas de género, pero las hacen visibles al representarlas desde la contradicción, la duda o el deseo que no encaja. Así, las identidades se muestran como procesos, no como esencias fijas, y los cuerpos como superficies de inscripción de gestos, afectos y relaciones que escapan a lo binario, lejos de ofrecer representaciones completamente subversivas o totalmente normativas, las películas operan desde una crítica sutil, en la que las emociones, la vulnerabilidad y la ambigüedad se vuelven formas potentes de interrogar los mandatos de género y abrir nuevas posibilidades de existencia.

Las narrativas sobre el género en las películas analizadas a partir de los cuatro aspectos de investigación (sistema sexo/género, binarismo, representaciones sociales del género y

performatividad) configuraron el marco analítico el cual fue abordado mediante el análisis visual y discursivo de las mismas. Lo que permitió identificar tanto patrones como tensiones que facilitaron explorar la construcción del género en las películas románticas estadounidenses de narrativas alternativas.

El sistema sexo/género en las tres películas evidenció la manera en que algunos de los filmes intentan tensionar y reconfigurar el imaginario de la correspondencia entre sexo biológico, género y roles afectivos. Estas tensiones se vieron reflejadas principalmente a través de los elementos visuales desde los códigos de vestimenta, gestualidades y corporalidades. Algunos de los personajes (principalmente en los personajes femeninos) cuentan con expresiones que no se ajustan fielmente a los mandatos sexo genéricos hegemónicos. Sin embargo, estas fracturas en las narrativas, aunque breves no logran desarticular los mandatos del género asociados al sexo (principalmente en sus personajes masculinos) y en las limitaciones en cuanto a la reproducción de una estructura binaria cisnormativa que deja por fuera a la construcción de personajes trans o no binarios.

En relación con lo anterior, en el apartado de Binarismo se logra identificar que las representaciones de los personajes se inscriben mayoritariamente dentro de la lógica dicotómica de lo masculino y lo femenino. Aunque la puesta en escena de las películas logre desestabilizar sutilmente el marco normativo sexo genérico que rige al binarismo de género mediante la configuración en pantalla de relaciones más fluidas y vulnerabilidades masculinas, las narrativas de las películas siguen operando dentro de los límites de lo binario. De esta forma, aunque las narrativas presenten fisuras que cuestionan en cierta medida la rigidez de los roles de género, no logran romper en ningún caso concreto con la lógica binaria hegemónica de lo femenino y masculino.

Sin embargo, esta marcada dicotomía permitió ahondar en las representaciones sociales de género, identificando la manera en que los filmes tensionan los imaginarios en torno a los roles y las expectativas del género. En primer lugar, se presentan las masculinidades desde dos posiciones; en *Desafiantes* (2024) y *¿Estoy bien?* (2022) nos muestran unas representaciones ligadas a la competitividad (deportiva y amorosa) y el humor sexista lo que las clasifica dentro de un orden dominante. No obstante, en *Todos somos extraños* (2023), se muestra una representación de las masculinidades que tensiona la construcción narrativa en contraste con los otros dos filmes. Aquí la vulnerabilidad y emocionalidad es el centro de la configuración de los personajes masculinos. Mientras las feminidades en las películas, aunque muestran autonomía y poder, siguen estando, en la mayoría de los casos, mediadas por roles de cuidado y expectativas afectivas. De manera que, aunque se presentan tensiones y reconfiguraciones

narrativas, estas no logran dismantelar completamente los imaginarios tradicionales, manteniéndose en un espacio intermedio entre reproducción y la crítica.

Finalmente, considerar la performatividad del género, que permitió identificar tres elementos, la vulnerabilidad como una herramienta que le da profundidad a la construcción narrativa del género en torno a las expectativas sobre masculinidad hegemónica, el deseo utilizado para explorar de modo fluido la complejidad de las relaciones mostrándose desde varias perspectivas y la subversión del lenguaje utilizado en *Todos extraños*(2023) introduciendo la discusión de lo marica/ queer como espacio de resistencia. La articulación de estos elementos posibilita la configuración de una narrativa que presenta la performatividad como un proceso mutable que pone en cuestión los marcos hegemónicos del género, mostrando que las identidades y orientaciones no son en esencias fijas, sino construcciones reiteradas a través de actos, gestos y relaciones con el entorno. Pese a que ninguna de las películas logra escapar completamente de las estructuras hegemónicas, abren posibilidades narrativas (desde lo visual y discursivo) que permiten cuestionar y resignificar las expectativas sociales en torno a la performatividad generando una crítica que, aunque no es completamente disruptiva, sí permite explorar otras posibilidades de representación en el cine romántico contemporáneo.

La categoría de género en balance de las tres películas analizadas *¿Estoy bien?* (2022) *Todos somos extraños* (2023) y *Desafiantes* (2024) se despliega como un espacio entre la tensión, la reproducción de las normas dominantes socialmente impuestas al género y la apuesta por explorar en “narrativas alternativas” que buscan cuestionar y resignificar las representaciones sociales del género. A pesar de que no hay una ruptura del sistema sexo/género, los relatos abren espacios para cuestionarlo y resignificarlo. Por medio de representaciones visuales y discursivas, permiten abordar la fluidez del género (desde las orientaciones sexuales diversas), la vulnerabilidad y el deseo (en algunas ocasiones) como herramientas para tensionar las estructuras hegemónicas. Aun así, los filmes coinciden en puntos claves en cuanto a la ausencia de personajes trans o no binarios, en la falta de representación explícita de identidades fuera del binarismo y la reproducción de algunos mandatos asociados a los roles de género; lo que limita la capacidad de los relatos para desligarse completamente de las narrativas dominantes del sistema sexo/género que se ha reproducido y naturalizado en el cine romántico. Esto refleja un reto aún pendiente para el cine romántico contemporáneo en materia de ampliar la representación de identidades de género diversas y disidentes.

Los hallazgos abordados en el capítulo permiten abrir varios interrogantes sobre las identidades sexuales que no se encuentran bajo la normatividad, los modos en que el deseo se configura más allá de la heterosexualidad obligatoria y la práctica sexual. Permitiendo indagar como se

construyen las prácticas sexuales y los vínculos afectivos desde lugares no hegemónicos donde se pueden habilitar nuevas formas de relacionamiento y deseo que no se ajuste a la lógica dominante monógama y heteronormativa; aspectos que hacen parte de nuestra categoría de análisis sexualidad, la cual será abordada con mayor profundidad en el próximo capítulo.

Capítulo 3. Caracterizar las "narrativas alternativas" en el cine romántico estadounidense relacionadas con la sexualidad considerando los referentes heteronormativos y la monogamia.

La sexualidad en el cine romántico estadounidense ha estado tradicionalmente enmarcada por discursos normativos que refuerzan la heterosexualidad obligatoria, la monogamia como modelo afectivo exclusivo y una visión limitada del deseo, centrada en lo genital, lo binario y lo reproductivo, estas narrativas no solo han reflejado valores sociales dominantes, sino que han contribuido activamente a reproducirlos, organizando las relaciones entre cuerpos, placeres y vínculos dentro de marcos rígidos y excluyentes. En este sentido, el cine ha operado como una tecnología cultural que naturaliza formas particulares de amar, desear y vincularse, desplazando o silenciando experiencias que se apartan del mandato heterosexual, monógamo y reproductivo.

Sin embargo, en años recientes han comenzado a emerger filmes que tensionan estos supuestos, dando lugar a “narrativas alternativas” donde la sexualidad se muestra como experiencia más diversa, relacional y políticamente situada. Este giro no es casual ni aislado se inscribe en un contexto más amplio de transformaciones culturales, impulsadas por los feminismos, los movimientos LGBTQ+, el activismo queer, las teorías críticas del cuerpo y las disputas contemporáneas en torno a los afectos, la identidad y la libertad relacional. En este nuevo horizonte, el deseo ya no aparece como fuerza natural o espontánea, sino como un terreno de negociación política, de reapropiación simbólica y de resistencia a los dispositivos de control que históricamente lo han disciplinado.

Este capítulo se propone caracterizar estas narrativas alternativas en torno a la sexualidad en el cine romántico contemporáneo, con especial atención a cómo las películas seleccionadas cuestionan o reformulan los referentes heteronormativos y el mandato monógamo. Lejos de tratarse solo de una ampliación de repertorios sexuales o de mayor visibilidad LGBTQ+, se trata de pensar cómo el cine puede problematizar las formas en que el deseo es regulado, las emociones son codificadas y los cuerpos son socialmente organizados. Las películas escogidas, resultan especialmente enriquecedoras para este análisis, ya que no solo incorporan personajes, vínculos no normativos, sino que desarticulan, desde lo visual y lo narrativo, las coordenadas tradicionales del romance y la sexualidad.

Para ello, el análisis se organiza en tres subcategorías derivadas del marco teórico: la monogamia, la sexualidad más allá de lo sexual y la heterosexualidad como régimen político. Estas categorías permiten identificar con una mayor precisión las disputas simbólicas que atraviesan el relato amoroso y sus implicaciones en la producción de subjetividades.

La interpretación se construye a partir de los resultados obtenidos mediante los instrumentos metodológicos. A nivel analítico, se articulan dos dimensiones complementarias: por un lado, lo visual, que permite observar cómo se construyen las escenas del deseo, los gestos, las miradas o los cuerpos en relación. Por otro, la discursiva, centrada en los diálogos, silencios, narrativas y formas de vinculación que circulan en las tramas. Esta doble entrada metodológica, lo narrativo y lo visual no responde únicamente a criterios técnicos, sino que se vincula con una lectura crítica del texto fílmico. Al articular estas dimensiones, se posibilita una triangulación que permite evidenciar formas de representación del deseo, el vínculo y el afecto, así como aspectos disruptivos que pueden leerse políticamente y que contribuyen a desnaturalizar los marcos hegemónicos que los regulan.

Esta mirada integral permite observar con una mayor precisión cómo las películas contemporáneas abren fisuras en los discursos tradicionales sobre la sexualidad, habilitando tensiones, desplazamientos o reapropiaciones críticas. Las subcategorías propuestas funcionan como herramientas para analizar formas alternativas de representar la intimidad, el erotismo, la vinculación y la afectividad en el cine romántico actual, en diálogo con un campo de disputas más amplio sobre el amor, el cuerpo y la norma.

Sexualidad más allá de la práctica sexual

Cuando hablamos de la sexualidad más allá de la práctica lejos de referirnos al acto sexual o las prácticas eróticas alrededor del mismo, hacemos referencia a una categoría de objeto sociológico que constituye una dimensión estructural mediada por la cultura, las relaciones sociales y las divisiones del sistema sexo/género. Bajo esta óptica, la sexualidad está atravesada por el deseo, la identidad, la emocionalidad y la forma en que los cuerpos son codificados, regulados y representados por ejemplo en el caso particular de esta investigación en el cine romántico de “narrativas alternativas”.

En este sentido parece pertinente empezar el análisis de este aspecto con la película *Desafiantes* (2023) ya que, esta es la única que nos muestra una configuración de la sexualidad y el deseo donde los personajes principales además de atravesar dinámicas amorosas ligadas al marco heterosexual, manejan formas de relacionamiento desde lo no monogámico, en la medida que se explora desde la trama un triángulo amoroso entre los tres personajes principales. En el filme la sexualidad más allá de la práctica sexual se codifica principalmente desde los elementos visuales que conforman corporalidades deseables dentro de una lógica estética ligada al ámbito deportivo e imbricada en el sistema sexo género.



Figura 23. Desafiantes (Guadagnino, 2024, min. 00:24:13)

Al entender la sexualidad como una dimensión compleja que no se reduce únicamente a prácticas sexuales individuales, esta se concibe como una categoría atravesada por las expresiones del deseo y la identidad, estructurada culturalmente a través de códigos y normas sociales (Lamas, 2000) inscritas en el sistema sexo/género. Podemos comprender la manera en que las corporalidades en los filmes son representadas. En el caso de Tashi, su cuerpo se presenta como un medio a través del cual se expresa el deseo y se articula la tensión dentro del triángulo amoroso, en gran parte por la forma en que el personaje está construido visualmente. Su cuerpo es tonificado, flexible y activo, mostrado en la mayoría de las veces con ropa deportiva ajustada y es capturado a lo largo del filme planos cerrados donde se acentúan sus glúteos y piernas (planos no son utilizados sin ningún sentido narrativo) (figura 23) por ejemplo esta escena Tashi es enfocada desde la mirada de Patrick y Art la primera vez que la conocen ellos la observan desde lejos y el viento levanta su falda. Este tipo elecciones visuales codifican el cuerpo femenino como deseable en este caso por dos hombres, funcional y sexualizable reproduciendo los mandatos de género que ubican a las mujeres como cuerpos expuestos para la mirada y el deseo ajeno, revelando una sexualidad que es constantemente interpelada por la normatividad.



Figura 24. Desafiantes (Guadagnino, 2024, min. 00:30:00)

Por su parte, la corporalidad de Patrick y Art se filma con frecuencia en contextos deportivos, haciendo énfasis visual en sus musculaturas, fuerza y resistencia física. Esto se logra mediante planos medios, generales y cerrados durante los entrenamientos, partidos, y otras escenas en la película. Sus cuerpos también son marcadamente atléticos, pero en su caso se enfatiza la fuerza, la resistencia física, la sudoración y la musculatura. Las escenas los muestran corriendo, golpeando pelotas, transpirando y en tensión; exponen sus brazos, espaldas y torsos desnudos o en camisetas mojadas, en composiciones visuales que capturan la tensión corporal, el sudor y el esfuerzo físico, acentuados por una iluminación dura que realza la definición muscular (figura 24). Aquí podría considerarse además que, aunque se resalte su musculatura, esta no es llevada al extremo ni exagerada, lo cual la distancia de representaciones hipermusculadas que han sido asociadas históricamente con otras masculinidades, como las negras, donde dicha corporalidad ha operado muchas veces como un rasgo deshumanizante dentro del imaginario visual y cultural. De esta manera los cuerpos masculinos se inscriben en una lógica ligada a la tensión deportiva; sus cuerpos no son estatizados de la misma forma que Tashi pues se muestran en función de su competitividad entre hombres (por Tashi) y no desde una mirada externa como en el caso de la corporalidad femenina, lo que refuerza una diferencia de la codificación sexual de las corporalidades basada en el género.

Aunque a nivel de construcción del personaje, como se explora en el capítulo de género, la narrativa de Tashi le otorga hasta cierto punto un rol de liderazgo, decisión y poder frente a sus coprotagonistas. Su corporalidad es expuesta como un territorio de deseo y competencia amorosa, reproduciendo el estereotipo de una mujer poderosa que no escapa de la mirada masculina, desde esta narrativa se puede ver como la sexualidad femenina es domesticada y

controlada por las estructuras sociales que imponen, normas y roles de subordinación por medio del sistema sexo/género (Rubin, 1986).



Figura 25. Desafiantes (Guadagnino, 2024, min. 01:03:40)

En cuanto a cómo se expresa el deseo se encuentra una diferencia significativa de la representación del deseo heterosexual y queer, que, en contraste con las otras películas del estudio, en *Desafiantes* (2024) el deseo heterosexual constituye el centro de la narrativa y es representado con profundidad, mientras que el deseo queer queda en el subtexto de la trama y en ocasiones presentado desde la estigmatización.



Figura 26. Desafiantes (Guadagnino, 2024, min. 00:22:00)

Esto se ve reflejado en las escenas entre Tashi, Art y Patrick, estas son elaboradas con tonos visuales que acentúan el erotismo y la conexión emocional por medio de planos cerrados sobre los cuerpos, iluminaciones cálidas, miradas sostenidas y gestos (figura 25). En el filme no se

presentan relaciones directamente enunciadas como Queer u homosexuales, pero si existe una tensión homo-erótica marcada desde lo visual (entre Art y Patrick) en miradas sostenidas, contacto físico muy cercano y planos que capturan la tensión sexual en sus gestos (figura 26). Sin embargo, esta tensión es solo insinuada en la trama no alcanzan la misma duración, centralidad o carga estética en comparación con las escenas heterosexuales. Sumado a esto en una escena secundaria de la película, Patrick está buscando alojamiento y se encuentra con una pareja de hombres (aparentemente gays). Uno de ellos lo mira de forma lasciva y se muestra excesivamente morbosos. Este momento, aunque breve, introduce una representación del deseo queer desde el estereotipo del hombre gay como intrusivo y desinhibido. En esta línea se puede ver la forma en como las estructuras marginalizan o censuran aquellas formas de sexualidad que se escapan de las normas hegemónicas, reforzando jerarquías que privilegian ciertas expresiones sexuales mientras otras son relegadas al silencio (Rubin, 1986) o a una representación estereotipada.

Por el contrario, en *Todos somos extraños* (2023) se hace una construcción del deseo queer de una forma profundamente afectiva y honesta, desligándose de los marcos heteronormativos y de los regímenes de hipersexualización a los que se ven expuestas las sexualidades disidentes en las representaciones audiovisuales. La película, a través de los elementos visuales y discursivos, encarna el deseo de dos hombres gays como una experiencia sensible, pausada y objetiva; alejado de ser una desviación o una subtrama, el deseo queer es filmado con atención al detalle, lo cual constituye una “narrativa alternativa” frente a las relaciones heteronormativas. Las escenas de intimidad entre Adam y Harry son filmadas con planos prolongados, respiraciones audibles, gestos mínimos, miradas detenidas y un ritmo ralentizado que sugiere que el deseo no es solo una urgencia corporal, sino una forma de relación.



Figura 27. *Todos somos extraños* (Haigh, 2023, min. 00:42:10)

En cuanto a la deseabilidad esta se construye a partir de elementos como la corporalidad, la emocional y la ternura; pero desde la representación de un cuerpo hegemónico ni desde un ideal de belleza normativa. Una escena que refleja esto con precisión es cuando Harry baña a Adam, la desnudez es mostrada sin erotización, en un ambiente de confianza, cuidado y ternura. La cámara permanece en un plano cerrado, enfocando gestos suaves y la expresión relajada de Adam, más que su cuerpo, donde mantienen la siguiente conversación:

Harry: Llevo toda la semana pensando en ti. Hoy nos imaginaba viendo programas cutres de viernes por la noche, cenando juntos en tu sofá, viendo episodios antiguos de Top of the Pops de antes de que yo naciera. También he pensado en otra cosa. He pensado en follarte.

Adam: ¿Ah sí?

Harry: Sí. O en que tú me folles a mí. Me da igual. ¿Te va eso? Sí, no pasa nada. Sino follar no es para todos.

Adam: Para mí no lo fue durante mucho tiempo. Por razones evidentes.

Harry: ¿Razones evidentes?

Adam: Pensaba que, si follaba con alguien, me moriría. (*Todos Somos Extraños*, Haigh, 2023, min. 42:05 - 43:12).

En esta conversación encontramos una serie de elementos que nos dejan ver a la sexualidad más allá del acto sexual, pues aquí desde la verbalización del miedo, la confianza y el consentimiento nos presentan una representación alejada de la lógica heteronormativa, que además encarna la disposición emocional de ambos personajes. No se muestra el deseo como un elemento carnal, se aborda desde el amor, la compañía y el placer. En esta conversación los personajes construyen un espacio de empatía donde la diferencia no se convierte en juicio; por ejemplo, cuando Adam expresa su temor por contraer una enfermedad de transmisión sexual (a lo que Harry responde con comprensión); esto exhibe que el deseo entre personas queer puede estar mediado por heridas, pero también por formas de cuidado. La película rompe con el orden jerárquico de las prácticas sexuales entendidas como aceptadas y posibles desde un único marco al mostrar una narrativa donde el deseo queer no es ni clandestino ni excesivo, si no, por el contrario, legítimo y profundamente humano.

Por último, *¿Estoy bien?* (2022) aborda el deseo de los personajes, principalmente desde Lucy, narrando el deseo como un proceso emocional y de autodescubrimiento. En términos de deseabilidad, no es configurada bajo una lógica que refuerce el cuerpo como objeto, ni que

exalte estándares hegemónicos de belleza; es, por el contrario, representada desde la sutileza (gestos, movimientos y miradas) y el detalle (planos y acercamientos). En la escena donde Lucy y Brittany salen por primera vez mientras ambas comparten y fuman, la conversación fluye con naturalidad, permitiéndonos observar cómo a lo largo del encuentro, intercambian miradas, risas y gestos de coqueteo sutil (figura 28).

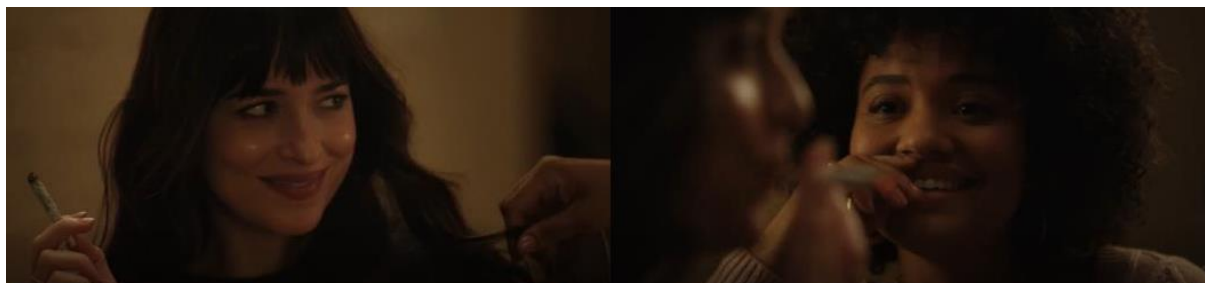


Figura 28. ¿Estoy bien? (Notaro & Allynne, 2022, min. 00:35:10)

En vínculo entre estos dos personajes (Lucy y Bittanny) el deseo se hace notar por medio de miradas cargadas de tensión emocional, silencios y cercanías corporales entre ellas. Estas representaciones visuales no tienen como fin recaer sobre el erotismo explícito si no hace énfasis en la conexión afectiva. Estas decisiones visuales permiten percibir la sexualidad y el deseo no como reflejos del sexo biológico, sino construcciones simbólicas que se desarrollan en el marco de códigos y normas culturales, que a su vez permiten cuestionar los estándares hegemónicos y explorar formas más subjetivas y emocionales de deseabilidad (Lamas, 2000). El deseo heterosexual en *¿Estoy bien?* (2022) es presentado con un carácter superficial e incluso caricaturesco. La única relación que existe de este tipo es entre Jane y Dany, a la cual no se le da mayor profundidad emocional (ni en los elementos discursivos o visuales), marcando una diferencia estética y narrativa que deja ver el deseo heterosexual en un segundo plano. Desplaza la narrativa hegemónica y centra el deseo queer, cuidando los detalles estéticos y afectivos que lo articulan, este desplazamiento de los códigos tradicionales del cine romántico modifica el centro habitual de la narración visual, donde suele primar el deseo heterosexual. En su lugar, la heterosexualidad pasa a un segundo plano, mientras que el deseo queer se convierte en el hilo conductor emocional de la protagonista y de la historia. De este modo, el filme logra, desarmar la jerarquía simbólica entre deseos "normales" y aquellos entendidos como "otros", al darles al deseo queer mayor tiempo en pantalla, más peso narrativo y un tratamiento visual que lo legitima como experiencia transformadora y no solo sexual.

Heterosexualidad como régimen político

Más que una orientación sexual, la heterosexualidad funciona como un régimen político que organiza lo posible en el campo afectivo, sexual y narrativo. Según Monique Wittig (1992), la

categoría sexo funciona como un dispositivo político que da forma a la sociedad en clave heterosexual, de modo que las oposiciones binarias de género y deseo se sostienen mutuamente. Esta construcción no responde a una naturaleza previsible, sino a relaciones de poder que definen lo normal y lo desviado. De igual modo, Ochy Curiel (2010) evidencia cómo esa construcción discursiva se inscribe a través de instituciones como la familia, el Estado, las leyes y funciona como un régimen político que alinea cuerpos y relatos. Esta “alineación” no es neutral, sino profundamente política, se premia la línea recta, el deseo dirigido hacia el sexo opuesto, el proyecto de pareja monogámica y reproductiva. Orientarse de otra manera hacia un deseo del mismo sexo, hacia formas no normativas de vínculo o incluso hacia la soledad elegida implica desviarse no solo del guion romántico, sino del camino considerado legítimo para la vida adulta.

El cine romántico como aparato cultural, participa activamente en esta producción de sentido, no solo representando historias de amor, sino que, reproduciendo marcos de inteligibilidad para el deseo, consolidando ciertos modelos afectivos como universales. Incluso cuando propone historias queer o plantea dudas sobre la identidad, el régimen heterosexual puede operar como trasfondo silencioso, como estructura normativa que organiza el conflicto y la resolución narrativa.

En *Todos somos extraños* (2023), la heterosexualidad no se muestra como una institución deseable, ni como un modelo que los personajes aspiren a alcanzar. Por el contrario, aparece como un régimen cultural que ha marcado con dolor la experiencia de Adam, su protagonista, al excluirlo del guion afectivo legitimado por la sociedad. La película no reproduce abiertamente el ideal heterosexual, pero lo invoca a través de sus ausencias, sus silencios y la relación con los padres, quienes funcionan como portavoces simbólicos de la norma.

Desde el punto de vista visual, la heterosexualidad se construye como fondo normativo en las escenas de infancia evocadas por Adam. En una de las escenas más íntimas y emocionalmente complejas de *Todos somos extraños* (2023), Adam comparte con su madre en una escena que recrea la cotidianidad familiar perdida, su orientación sexual. Lo hace con una mezcla de firmeza y vulnerabilidad, en un tono tranquilo que contrasta con la sorpresa contenida y los silencios incómodos de su madre. Ella, desde un afecto torpe y lleno de ternura, responde con una serie de preguntas que, aunque no expresan un rechazo explícito, revelan los efectos cotidianos de la heterosexualidad como régimen político.

Mamá de Adam: Tu padre me dijo que no te lo preguntara. Y no llevas alianza, así que supongo que no estás casado. Pero tienes novia. Me la imagino. Morena, no muy delgada. ¿Lista? Por supuesto... ¿Y bien?

Adam: No tengo novia porque no me van las chicas. Las mujeres.

Mamá de Adam: ¿Qué quieres decir?

Adam: Quiero decir que soy gay.

Mamá de Adam: ¿Quieres decir homosexual?

Adam: Eso quiero decir, sí.

Mamá de Adam: ¿En serio? [...] No pareces gay.

Adam: No sé qué significa eso.

Mamá de Adam: Significa lo que significa y lo sabes.

[...]

Mamá de Adam: ¿Y no quieres casarte y tener hijos?

Adam: Durante mucho tiempo no fue posible, así que no me parecía que mereciera la pena querer casarme y tener hijos.

[...]

Mamá de Adam: Cariño, dicen que es una vida muy solitaria.

Adam: Te equivocas, mamá. Ya no dicen esas cosas.

Mamá de Adam: ¿Entonces, no te sientes solo?

Adam: Bueno, pero no es por ser gay. De verdad. (*Todos Somos Extraños*, Haigh, 2023, min. 31:10 - 40:28)

Esta escena funciona como una condensación dramática del régimen heterosexual tal como lo conceptualiza Cruz del Castillo (2017) un entramado cultural, afectivo y normativo que produce y regula las condiciones de posibilidad del deseo, el amor y los vínculos íntimos. No se trata solo de la imposición de la heterosexualidad como norma, sino de la dificultad para imaginar otras formas de afectividad como legítimas, deseables o incluso posibles. La madre de Adam no lo rechaza, pero no puede pensar su vida afectiva fuera del molde heterosexual, por ello la pregunta: “¿Y no quieres casarte y tener hijos?” como si la única vía válida para la plenitud fuera la reproducción del modelo tradicional.

Esta pregunta es significativa (2000) porque opera en apariencia, desde el cuidado, pero en el fondo reproduce lo que Bourdieu llama “violencia simbólica”, una forma de dominación que se ejerce de manera no coercitiva, a través del sentido común y de la internalización de los esquemas dominantes. Desde la perspectiva de Eva Illouz (2012), esta forma de violencia emocional está estrechamente vinculada con la forma en que el amor y las relaciones son estructurados culturalmente el afecto no es neutro, sino que se encuentra condicionado por ideales románticos profundamente normativos. La escena dramatiza esta idea, aunque en ningún momento se utiliza el término "normal", la madre lo insinúa al preguntar si Adam

“quiere casarse y tener hijos”, reforzando así el ideal de pareja monógama heterosexual como horizonte predeterminado.

Más aún la madre insiste: “dicen que es una vida muy solitaria”, lo que se alinea con la observación de Becerra (2020), que señala que el cine y los medios reproducen la monogamia como dispositivo de control, representando las sexualidades disidentes como vidas ‘solitarias’ o ‘deficitarias’ para deslegitimarlas. Esta afirmación, aunque formulada con ternura encarna una forma de estigmatización afectiva que proyecta la idea de que la vida homosexual implica aislamiento, enfermedad o fracaso emocional, Adam responde, “Bueno, sí me siento solo. Pero no es por ser gay. De verdad”, en esta escena la película introduce una distinción importante, el malestar afectivo no es inherente a la orientación sexual, sino resultado de las condiciones estructurales que dificultan el reconocimiento, el arraigo y la pertenencia.



Figura 29. Todos somos extraños (Haigh, 2023, min. 00:35:40)

Desde el marco de Eva Illouz (2012), esta escena puede leerse como una manifestación del amor en tanto discurso cultural que moldea las emociones y organiza jerárquicamente las formas legítimas de vinculación afectiva. Illouz explica que el amor no escapa a la racionalidad moderna ni a las formas de dominación simbólica, al contrario, es uno de sus vehículos más eficaces. La madre de Adam, al preocuparse por su futuro sin pareja ni hijos, no solo expresa un deseo de cuidado, sino que reactualiza el mandato romántico hegemónico que vincula amor, pareja, matrimonio y reproducción como los ejes fundamentales de la vida emocional adulta.

Mamá de Adam: ¿De verdad?... Dios. ¿Y qué me dices de esa espantosa enfermedad? He visto lo que dicen en las noticias, sobre las tumbas y todo eso. ¿Debería preocuparme?

Adam: No. Joder... Ahora todo ha cambiado... Todo ha cambiado. (*Todos Somos Extraños*, Haigh, 2023, min. 39:40 - 40:28).

La madre, desde su preocupación genuina pero mediada por discursos culturales, pregunta, “¿Y qué me dices de esa espantosa enfermedad?”, aludiendo al VIH/SIDA. Su formulación no menciona directamente el virus, pero la referencia a “las tumbas y todo eso” remite de forma directa al imaginario colectivo de la crisis del SIDA de los años ochenta y noventa. Esto reactiva lo que Ochy Curiel (2010) conceptualiza como los efectos del régimen político de la heterosexualidad, que no solo impone una norma sexual, sino que también produce dispositivos de exclusión y muerte simbólica hacia las disidencias sexuales, a menudo representadas desde el miedo, la tragedia y la enfermedad.

Aquí, la película hace visible la persistencia de un estigma biopolítico que sigue asociando determinadas identidades sexuales con la amenaza o el riesgo, esta asociación no responde a una lógica médica actual, sino a una memoria afectiva del miedo, cultivada por los medios y reproducida por generaciones. La pregunta de la madre no es solo ignorancia, sino un reflejo de esa historia cultural que convirtió el cuerpo del hombre homosexual en un cuerpo sospechoso. Como señala Illouz (2012), el amor y el deseo no están escindidos de la política, sino que se inscriben en regímenes históricos de significación donde los afectos están condicionados por narrativas de legitimidad y exclusión.

La respuesta de Adam “Ahora todo ha cambiado” busca desactivar ese marco de lectura obsoleto, aunque la urgencia de su tono revela que aún debe defender su identidad frente a imaginarios que lo patologizan. Así el VIH no aparece como una realidad médica, sino como un símbolo cultural que sigue operando como amenaza moral. El miedo de la madre no es solo a la enfermedad, sino a lo que esta representa una vida fuera de las normas, precaria, “solitaria” y potencialmente trágica.

Este momento de la película permite observar cómo el estigma del VIH opera como extensión del régimen heterosexual, en tanto no solo regula el deseo, sino que también produce cuerpos vulnerables, marcados por la sospecha, sobre los cuales se proyectan narrativas de peligro, desviación o muerte, en este sentido, la escena articula la sexualidad, la salud y el afecto en un mismo régimen discursivo que legitima ciertas formas de vida mientras patologiza otras.

Por último, la escena representa un caso ejemplar del concepto de inteligibilidad afectiva, la madre no puede entender el deseo de Adam sino dentro del marco normativo que ha internalizado. Lo no heterosexual es inteligible solo como ausencia, desviación o excepción. Esta imposibilidad de imaginar otras formas de deseo no es un fallo personal, sino un efecto estructural del régimen heterosexual que modela nuestras capacidades de percepción, reconocimiento y sensibilidad.

En conjunto, la escena no dramatiza una expulsión ni un conflicto violento. Su potencia radica precisamente, en mostrar cómo las formas más íntimas del amor el vínculo madre-hijo que esta atravesado por la normatividad y por una pedagogía afectiva que constantemente interroga, corrige o margina lo que escapa al ideal romántico heterosexual. Es este plano sutil, silencioso y cotidiano donde opera con más fuerza el régimen de inteligibilidad que regula nuestras formas de amar.

Por otro lado, en *Desafiantes* (2024), la representación del amor y el deseo está profundamente atravesada por una lógica que reafirma la heterosexualidad como régimen político, no solo por lo que muestra abiertamente, sino sobre todo por lo que elige silenciar o mantener en los márgenes de la narrativa. La historia gira en torno a un triángulo afectivo formado por Tashi, Art y Patrick, cuyo vínculo se despliega a lo largo de más de una década en una dinámica de deseo, rivalidad, ambición y dependencia emocional. Aunque la estructura del filme insinúa posibilidades relacionales múltiples, el encuadre narrativo y visual refuerza constantemente una jerarquización en la que el vínculo heterosexual se construye como legítimo, deseable y emocionalmente complejo, mientras que las tensiones queer permanecen confinadas a un plano ambiguo, insinuado, pero nunca validado.

En este marco, las disidencias afectivas no son necesariamente negadas, pero quedan relegadas a lo que Wittig (1992) llama una construcción simbólica excluyente, donde las identidades no heterosexuales aparecen como “anomalías” imposibles de desarrollar plenamente dentro del horizonte de lo reconocible. El tratamiento visual lo confirma, la relación entre Tashi y Art ocupa el mayor tiempo en pantalla y se representa con una carga emocional que va desde la ternura hasta el conflicto íntimo. Esta pareja es la que recibe el tratamiento visual más afectivo, con planos cerrados que capturan gestos de cuidado, escenas en las que los cuerpos se entrelazan desde el afecto más que desde la pulsión, una iluminación cálida que suaviza incluso los momentos de tensión y una música que acompaña sus interacciones más íntimas. Todo esto responde a lo que Illouz (2007) denomina la inversión estética de las emociones, es decir, una construcción visual del afecto que legitima ciertos vínculos mientras invisibiliza otros.

En contraste, el vínculo entre Tashi y Patrick, aunque también sexualizado y central en términos de trama, aparece atravesado por el desborde, los celos, el deseo posesivo y una energía mucho más errática. Las escenas que comparten están cargadas de tensión física, pero carecen del registro emocional profundo que sí se otorga a la relación con Art. Esta diferencia revela lo que Ochy Curiel (2010) identifica como el funcionamiento del régimen heterosexual, que permite la aparición del deseo disidente solo bajo formas problemáticas o incompletas, negándole la posibilidad de devenir una historia de amor legítima.



Figura 30. Desafiantes (Guadagnino, 2024, min. 00:53:20)

A lo largo del filme, se despliegan diversas escenas que sugieren una fuerte carga homoerótica entre Art y Patrick, especialmente en su juventud. Hay miradas sostenidas, cercanía corporal en espacios íntimos como vestuarios y dormitorios compartidos, juegos físicos que rozan lo erótico e incluso una escena donde Patrick y Art se besan mientras están en la habitación con Tashi, sin que esto se traduzca en una confrontación o desarrollo posterior. Esta escena es uno de los momentos más explícitos de ambigüedad sexual, rápidamente absorbida por el flujo narrativo como un gesto que puede ser interpretado como error, broma o desliz adolescente, pero nunca como una posibilidad relacional válida. Desde la perspectiva de Gayle Rubin (1986), esta neutralización del deseo queer responde a una jerarquización moral de las prácticas sexuales, donde ciertas expresiones del deseo se consideran legítimas y otras se mantienen en los márgenes de lo aceptable.

Este tratamiento selectivo de las relaciones afectivas reproduce la heterosexualidad como régimen político no desde la exclusión tajante de lo queer, sino desde su contención, su deslegitimación y su neutralización estética. En lugar de desplegar una relación homoafectiva entre Art y Patrick, la narrativa se concentra en inscribir todo deseo posible dentro del triángulo heterosexual, con Tashi como punto de articulación. La heterosexualidad se naturaliza como el lugar desde el cual se organizan los afectos, incluso cuando el deseo excede sus márgenes, Tashi funciona como dispositivo de estabilidad narrativa, ella permite que el deseo masculino circule sin afirmarse como disidencia, y con ello la película refuerza el mandato de heterosexualidad como marco emocional legítimo.

La hegemonía heterosexual se refuerza también por la forma en que se eliminan del relato todas las instancias de validación o censura social externa. No hay padres, madres, amigos cercanos, entrenadores que ejerzan autoridad afectiva o moral, no hay comunidad, todo ocurre en espacios cerrados como hoteles, canchas de tenis, habitaciones donde las relaciones se desarrollan en una especie de cápsula emocional. Incluso cuando los personajes aparecen en entrevistas, premiaciones o contextos públicos, sus vínculos afectivos son ocultados, sugeridos, pero nunca tematizados. La película relega los vínculos afectivos, particularmente los queer, al plano de lo íntimo, lo que no puede nombrarse públicamente, de lo que no tiene lugar en lo social, Marta Lamas (2000) sostiene que la sexualidad está profundamente permeada por las estructuras sociales y las normas de género que definen lo que es aceptable y lo que se debe ocultar. Este proceso de ocultamiento no solo invisibiliza el deseo queer, sino que también lo restringe al ámbito privado, donde permanece fuera del alcance de la validación pública y de la construcción social más amplia.

La decisión de no mostrar ninguna figura comunitaria que valide o cuestione las relaciones afectivas no es inocente. Por el contrario, constituye una forma de reafirmar la heterosexualidad como el modelo relacional por defecto, al no ofrecer ninguna alternativa simbólica ninguna aprobación ni rechazo explícito de otros modos de amor o deseo se evita confrontar las normas hegemónicas, pero también se impide imaginar otras formas de legitimidad afectiva. Como propone Illouz (2012), el amor heterosexual no necesita defenderse si se presenta como el único con acceso a lo narrativamente profundo, ya que se constituye como norma no por oposición explícita, sino por saturación simbólica.

En *Desafiantes*, la forma en que se encuadra visualmente el deseo queer como tensión sin desenlace y se privilegia la narrativa heterosexual como único relato afectivo pleno se evidencia cómo el régimen heterosexual opera no solo como contenido, sino como forma. La cámara, la música, el montaje y la luz trabajan para legitimar una forma específica de amor, mientras relegan otras posibilidades a los márgenes de lo visible o de lo narrativamente posible. Así, la película no excluye lo queer, pero lo reduce a una insinuación, a una tensión latente sin resolución, que no llega a constituirse como relato propio y esa inclusión parcial, controlada, contenida, es precisamente la estrategia que le permite a la heterosexualidad reafirmarse como régimen político sin necesidad de violencia explícita, porque opera desde el privilegio silencioso de la visibilidad y la legitimidad emocional.

En la película *¿Estoy bien?* (2022), se desactiva este régimen sin confrontarlo directamente. Aunque visualmente aparecen más relaciones heterosexuales como la de Jane y Danny, estas no son representadas como un ideal romántico ni como el camino emocional preferible. Desde

el inicio, Lucy parece insertarse en ese guion heterosexual por inercia, sin entusiasmo ni deseo genuino, lo que se traduce en su lenguaje corporal incómodo, sus silencios y la falta de conexión en los intentos de citas con hombres. La heteronorma aparece como marco social, pero no domina ni se presenta como el horizonte deseable.

En contraste, el deseo queer de Lucy se representa con mayor cuidado visual y emocional, planos íntimos, miradas sostenidas, gestos contenidos y un uso del tiempo que privilegia la contemplación sobre la acción. Se revierte así, desde lo visual, el régimen de la heterosexualidad no tanto desde la confrontación, sino desde su desactivación. La heterosexualidad no se impone como aspiración, sino como una estructura vacía que se va desdibujando. El deseo queer, en cambio, emerge como un proceso de descubrimiento y autenticidad, visualmente más cuidado y emocionalmente más denso, en lugar de representar la heterosexualidad como el centro desde el cual todo se mide, la película descentraliza esa norma (Wittig, 1992).



Figura 31. ¿Estoy bien? (Notaro & Allynne, 2022, min. 16:47-22:49)

Un ejemplo visual significativo se presenta en la escena entre Lucy y Jane, donde tras una noche de tragos, Lucy vuelve a casa y tiene una revelación sobre sí misma. Acostadas en la cama, con encuadres cerrados y luz cálida, Lucy le confiesa a Jane su orientación sexual y los temores que la acompañan.

Lucy: Me siento tan estúpida. Digo, yo debería saberlo para ahora.

Jane: Así no puedes verlo.

Lucy: Sí, sí puedo. Tengo treinta y dos años.

Jane: No hay un límite para descubrirlo.

Lucy: Las personas lo descubren desde que tienen nueve.

Jane: ¿Nueve? Pues cuando tenía nueve fingía que era un perro y les ladraba a las personas.

Lucy: ¿Qué?

Jane: Decirlo en voz alta se siente raro. Me siento tan estúpida. Y ni sé qué soy todavía... No sé todavía si de verdad soy así. Y me da miedo admitirlo. O si no lo soy y solo jamás me gustará salir con muchachos... bueno, hombres... no lo sé.

Lucy: Tengo 32 años y me acabo de dar cuenta de que me gustan las mujeres. No sé cómo se supone que eso no debería cambiarlo todo. Estoy asustada. Toda mi vida pensé que lo tenía más o menos claro. (*¿Estoy bien?*, Notaro & Allynne, 2022, min. 16:47–22:49)

Lucy empieza diciendo que se siente estúpida por apenas estar entendiendo algo tan básico sobre sí misma: “Tengo 32 años y me acabo de dar cuenta de que me gustan las mujeres”. Esta línea desarma el mandato de coherencia y linealidad que exige la heterosexualidad como régimen político, la idea de que uno “debería saber quién es” desde la infancia, que el deseo tiene una trayectoria clara y reconocible, y que cualquier desviación es anormal o patológica. La misma Lucy cae en esa trampa cuando se compara con “personas que lo descubren a los nueve años”, como si hubiera una edad correcta para saberse lesbiana, como si fuera una línea de tiempo predeterminada.

Tal como señala García Becerra (2019), las normas sociales sobre el género y la sexualidad no solo se imponen desde lo externo, sino que se encarnan en la experiencia cotidiana, modelando los afectos, los deseos y las formas posibles de relación. Lucy no es rechazada por ser lesbiana simplemente nunca se permitió imaginarse algo así, su vida afectiva ha sido vivida en automático, como cumplimiento de un guion.

El miedo de Lucy no es solo salir del clóset. Es algo más complejo: “Tengo miedo de que sea verdad... y también tengo miedo de que no lo sea”. Esta línea refleja la complejidad de la identidad sexual como un proceso dinámico y marcado por tensiones, tal como lo describe Lamas (2000) al señalar que la sexualidad no es solo una cuestión de elección o deseo, sino una construcción social profundamente influenciada por las estructuras de poder y las normas de género. Lucy no puede afirmarse todavía como lesbiana, pero ya no puede seguir siendo “heterosexual por omisión”, está en un umbral afectivo entre lo que no fue y lo que podría ser. Jane, su amiga, responde con torpeza empática. Le cuenta que cuando tenía nueve años fingía ser un perro y les ladraba a las personas. Es una manera extraña pero efectiva de relativizar la rigidez con la que Lucy se está juzgando. Jane no ofrece respuestas ni etiquetas, le ofrece

espacio y acompañamiento, desarmando la expectativa de que el “descubrimiento” de la sexualidad debe ir acompañado de certeza.

Esta escena subvierte la lógica narrativa clásica del “salir del closet”, no hay confrontación, no hay gran discurso, no hay revelación pública. Hay una confesión íntima, un llanto contenido, un “no sé” que es tan legítimo como un “sí, lo soy”, el deseo se presenta como algo todavía en formación, contradictorio, lleno de matices. No hay pedagogía ni afirmaciones cerradas, solo una mujer adulta dándose permiso de no tenerlo claro.

Desde una lectura queer, esta escena es disruptiva en tanto que desmonta la expectativa normativa de que existe un momento adecuado y un discurso legítimo para saberse y nombrarse sexualmente. En palabras de Ochy Curiel (2010), la sexualidad no debe entenderse como algo que se descubre en un momento específico o en términos fijos, sino como un proceso continuo, permeado por las estructuras sociales y políticas que configuran las formas en que experimentamos y expresamos nuestros deseos, Lucy, en esta escena, no “descubre” su sexualidad, se permite detenerse y sentirla.

En suma, esta escena no se limita a mostrar una “salida del clóset”, sino que revela cómo la heterosexualidad, al operar como norma, puede volverse una forma de exilio emocional. Lo queer, en cambio, aparece aquí no como algo espectacular, sino como una posibilidad tímida, balbuceante, pero honesta.

En conjunto, el análisis de *Todos somos extraños*, *Desafiantes* y *¿Estoy bien?* permite afirmar que el cine romántico contemporáneo no solo reproduce, sino que también tensiona críticamente el régimen heterosexual, entendido como un dispositivo de organización del deseo, los afectos y las formas de vida legítimas. Mientras que en *Todos somos extraños* (2023) y *¿Estoy bien?* (2022) problematizan la lógica de la pareja como salvación, visibilizando el peso del trauma, la pérdida y la imposibilidad de cumplir la promesa romántica, *Desafiantes* (2024) radicaliza esta crítica al desdibujar las fronteras entre amor, deseo, amistad, y al poner en escena cuerpos, afectos y vínculos que escapan a la lógica binaria y monogámica. Desde distintas estrategias narrativas y visuales, las tres películas desestabilizan la heterosexualidad como régimen, mostrando que al desarticularla no se reduce a representar otras orientaciones sexuales, sino a re-imaginar relaciones menos normadas, más ambiguas y abiertas a otras configuraciones afectivas, el cine en este sentido se revela como un espacio de disputa simbólica y política donde lo deseable puede ser reinventado.

Monogamia

La monogamia en el cine romántico contemporáneo se presenta cada vez menos como un destino incuestionable y más como un dispositivo afectivo sujeto a contradicciones, fracturas y reformulaciones. Su representación ya no obedece únicamente a los códigos tradicionales del “final feliz” de pareja heterosexual exclusiva, sino que comienza a exponerse como un régimen afectivo que produce malestares, conflictos éticos, disputas por el deseo y reorganizaciones vinculares. En este sentido, la monogamia no es simplemente una práctica relacional, sino una construcción social que configura los modos en que los sujetos se conciben a sí mismos, organizan sus vínculos y experimentan el deseo. Como plantea Engels (1884), la monogamia se estableció como una forma de asegurar la transmisión de la propiedad privada a través de la descendencia legítima, consolidando así la supremacía del hombre sobre la mujer y transformando la familia en una unidad económica sometida a las relaciones de propiedad. De este modo, la heterosexualidad funciona como una norma silenciosa pero profundamente estructurante, que atraviesa tanto las expectativas sociales como las representaciones culturales. En el ámbito cinematográfico, ha operado históricamente como el marco hegemónico para la construcción de relatos amorosos, configurándose como el desenlace legítimo y deseable de la narrativa romántica.

Aunque en *Desafiantes* (2024) no plantea explícitamente una relación no monogámica entre Tashi, Art y Patrick, la película construye, visual y narrativamente, un triángulo amoroso persistente que desafía el modelo tradicional de pareja exclusiva. Este triángulo no se enuncia desde una ética del poliamor ni se presenta como una propuesta relacional liberadora, sino como un espacio de deseo, tensión, competencia y afectividad compartida, donde el amor y el poder circulan de forma ambigua, es precisamente en esta ambigüedad donde se fractura la lógica monogámica hegemónica y se revelan los conflictos que esta estructura produce cuando se intenta sostener desde el deseo, la posesión y la memoria.

Una de las escenas clave donde se pone en tensión el modelo monogámico aparece cerca del desenlace de *Desafiantes* (Guadagnino, 2024).

Patrick se acerca a Tashi, lo espera sentada, él observa su anillo.

Tashi: “Es de su abuela.”

Patrick: “¿Cómo está ella?”

Tashi: “Ella murió.”

Patrick se ríe suavemente, se sienta a su lado y recoge su bebida.

Ella lo observa mientras él bebe. Se lo devuelve.

Patrick: “Te extraño.”

Él la besa.

Ella no lo detiene: le devuelve el beso. (*Desafiantes*, Guadagnino, 2024, min. 1:31:12–1:32:43)

En esta escena, Patrick se acerca a Tashi, observa su anillo, símbolo explícito del compromiso con Art y tras un breve intercambio de palabras, le dice “Te extraño”, antes de besarla. Ella, lejos de rechazarlo, le devuelve el beso, en un gesto cargado de ambigüedad emocional y afectiva, el encuadre es cerrado, con una iluminación tenue que refuerza la intimidad y el silencio posterior al beso subraya la intensidad del momento.

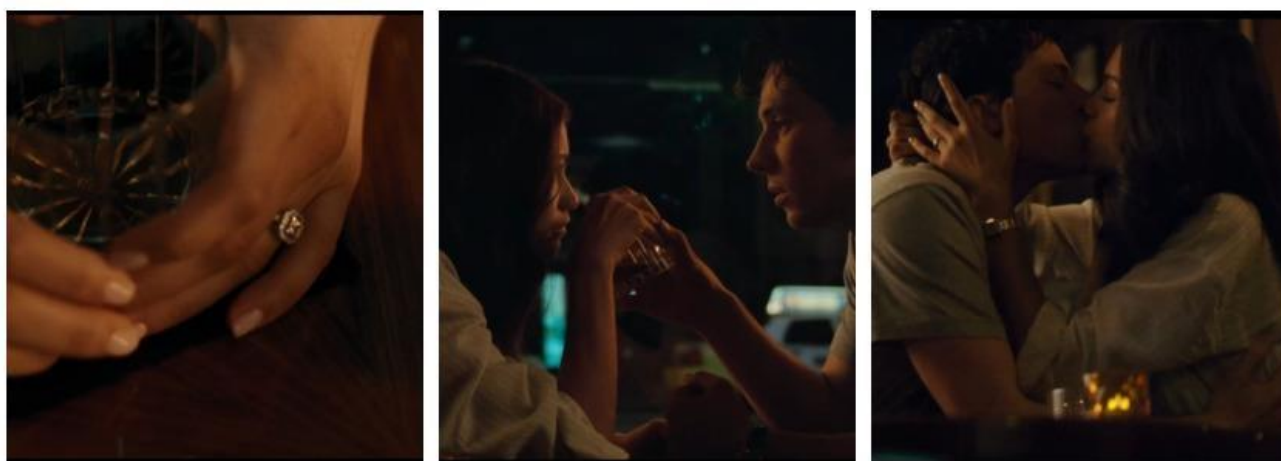


Figura 32. *Desafiantes* (Guadagnino, 2024, min. 01:31:30, 01:32:20, 01:32:40)

Esta escena revela la fragilidad del modelo de exclusividad amorosa, al poner en evidencia los afectos persistentes que coexisten con el compromiso oficial. Aunque el anillo funciona como marca visual del contrato monógamo, mientras que el beso lo transgrede sin dramatismo, sin castigo inmediato ni explicación. La tensión se resuelve en el cuerpo, no en el lenguaje, no hay diálogo moralizador ni ruptura explícita, solo la coexistencia conflictiva de múltiples deseos, esto refuerza una idea central del análisis el cine contemporáneo no siempre representa modelos no monógamos explícitos, pero sí construye visualidades donde la exclusividad amorosa es inestable, permeable y emocionalmente contradictoria.

Desde un enfoque crítico, esta escena puede ser leída como una tensión entre el ideal monogámico y los afectos dispersos. Como plantea Illouz (2012), el amor romántico moderno está estructurado por la lógica de la elección y la exclusividad, pero al mismo tiempo por la contradicción entre deseo, seguridad y libertad. Tashi encarna esta contradicción, ligada a Art por un vínculo institucionalizado y profesional (entrenadora/esposo), pero afectivamente desestabilizada por Patrick, quien representa el deseo no resuelto y la memoria erótica.

Así mismo, Eva Illouz (2007) y Ochy Curiel (s.f) ofrecen marcos teóricos que permiten entender cómo esta escena no solo expresa una transgresión individual, sino que pone en juego

las formas en que el poder se inscribe en los cuerpos y en las prácticas amorosas. Illouz analiza cómo el amor romántico se ha transformado en una mercancía emocional en el capitalismo tardío, donde las relaciones afectivas se estructuran según lógicas de consumo y mercado, afectando la autenticidad y profundidad de los vínculos humanos. Por otro lado, Curiel critica la heterosexualidad como un régimen político que organiza y jerarquiza las relaciones afectivas y sexuales, estableciendo normas que privilegian la monogamia y la pareja heterosexual como modelos hegemónicos. El deseo de Patrick por Tashi no puede entenderse sin el régimen heterosexual y posesivo que organiza sus relaciones, no solo quiere besarla, quiere recuperarla como propiedad emocional. La monogamia, en este caso, opera no tanto como un acuerdo explícito, sino como un marco de inteligibilidad que hace que el beso sea leído como “traición”, “recaída” o “desequilibrio”.

Asimismo, siguiendo a Ahmed (2006), la figura de Tashi como punto de atracción de dos varones no solo la convierte en objeto de deseo, sino en una “tecnología afectiva” sobre la cual se miden los celos, la pertenencia y el poder. El beso no es solo un gesto afectivo, sino una estrategia narrativa para reinstalar la competencia como eje del vínculo.

La puesta en escena refuerza el carácter íntimo y pausado del gesto, el encuadre cerrado, la iluminación tenue durante el beso intensifican su ambigüedad emocional. Sin embargo, el espectador intuye que este acto no conduce a una reorganización relacional alternativa, sino que reactiva el circuito de competencia y posesión que estructura el vínculo entre los tres personajes. En este sentido, *Desafiantes* (2024) no propone una crítica explícita a la monogamia, pero sí evidencia su inestabilidad emocional y su carácter normativo, al mostrar cómo el deseo irrumpe y desordena las configuraciones afectivas instituidas. El beso entre Tashi y Patrick no inaugura una forma de amor no monógamo, sino que expone la fragilidad del régimen monogámico como tecnología del afecto, que lejos de ordenar, intensifica los malestares y contradicciones del deseo contemporáneo.

Así mismo, en el clímax del film, Art y Patrick se enfrentan en un último partido de tenis bajo la atenta mirada de Tashi, la escena está construida como una metáfora explícita del deseo y la disputa amorosa, el deporte no es solo competencia profesional, sino también una representación coreografiada del conflicto afectivo. La cámara alterna planos detalle de los rostros sudorosos, los movimientos corporales tensos y las expresiones faciales cargadas de furia, deseo y frustración. El montaje utiliza slow motion, silencios abruptos, respiraciones forzadas y una banda sonora densa para intensificar la tensión, no solo deportiva, sino emocional.

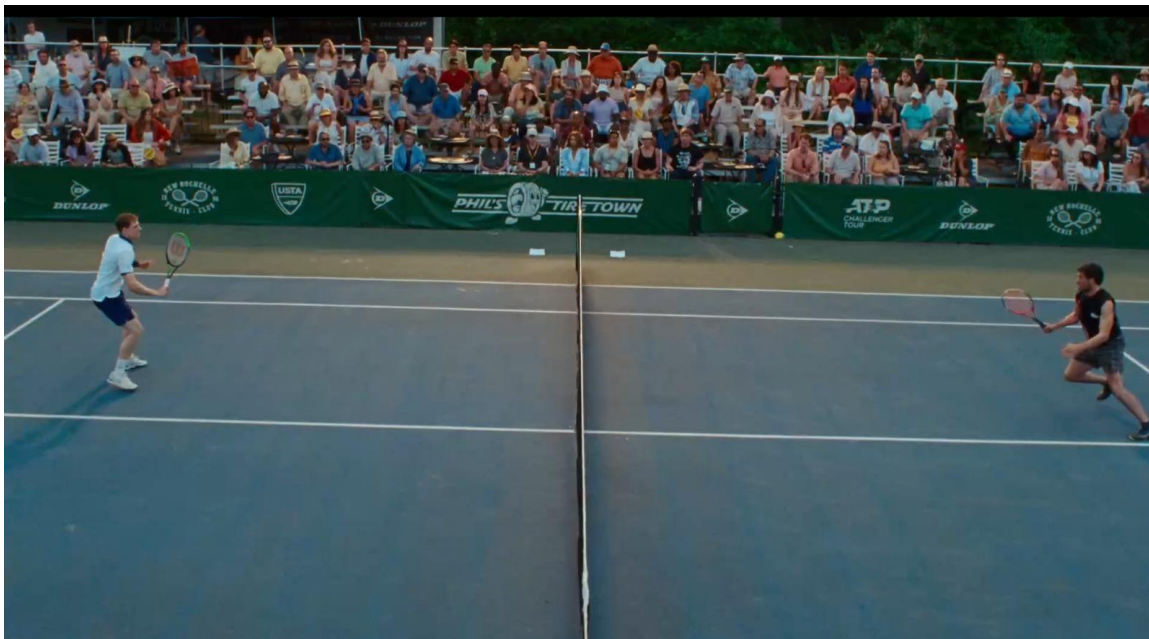


Figura 33. *Desafiantes* (Guadagnino, 2024, min. 02:05:55)

Tashi no es una mera espectadora, su rostro aparece entre plano y plano como eje de deseo, objeto de disputa y figura que distribuye poder entre los dos hombres. Desde la perspectiva de Ahmed (2006), los cuerpos se orientan hacia ciertos objetos de deseo en función de normas sociales que delimitan qué relaciones son posibles, deseables o reconocibles en este caso los personajes actúan como si el amor de Tashi fuera un bien finito que debe ganarse. En este sentido, la lógica monogámica no es solo una estructura afectiva, sino un dispositivo de orientación corporal y emocional que trata de dirigir el deseo hacia una única figura, de asegurar su exclusividad como prueba de amor.

Visualmente, esta escena también reafirma los códigos posesivos del modelo monógamo, la forma en que los cuerpos son dispuestos en pantalla en un triángulo constante, con Tashi al centro y los hombres en lados opuestos, simbolizando la centralidad del deseo femenino en disputa más que su autonomía, no se presenta a Tashi como agente de una ética del deseo múltiple, sino como territorio de conquista.

Luego de observar cómo *Desafiantes* (2024) problematiza la monogamia a través de una narrativa triangular donde los celos, la posesión y la competencia son ejes relacionales clave, conviene contrastar este tratamiento con lo que ocurre en *Todos somos extraños* (Haigh, 2023) y *¿Estoy bien?* (Notaro & Allynne, 2022). Aunque estas películas presentan modelos afectivos distintos, ambas reproducen, desde distintos ángulos, la estructura monogámica como telón de fondo normativo, sin problematizar ni deconstruirla de forma explícita.

En *Todos somos extraños* (2023), la monogamia se instala como modelo afectivo predominante a través del vínculo entre Adam y Harry, construido en términos de intimidad exclusiva. A

pesar de que Harry menciona haber tenido múltiples encuentros sexuales, la cámara nunca incorpora a terceros ni visualiza alternativas relacionales múltiples. Por el contrario, toda la narrativa gira en torno a la consolidación de una conexión íntima emocionalmente cerrada, donde la exclusividad no se justifica ni se debate, se presenta como lo esperado, lo deseable, lo verdadero. Tal como sugiere Illouz (2012), las narrativas amorosas modernas suelen deshistorizar el amor, presentándose como un fenómeno emocional puro y neutral, eso es precisamente lo que hace Haigh. La película elimina cualquier representación de celos o posesión, no hay momentos que escenifiquen angustia por perder al otro, ni gestos de vigilancia. Esta idealización romántica, como señala Eva Illouz (2007), funciona como un mito despolitizado del deseo, ocultando las estructuras de poder y control que subyacen a las relaciones monógamas, al presentar la monogamia como una opción natural y deseable, se invisibilizan las dinámicas de exclusión y jerarquización afectiva que perpetúa este régimen relacional.

Por otro lado, Walter Mignolo (2007) aporta claves para descentrar la visión eurocéntrica del amor y el deseo, proponiendo un giro decolonial que cuestiona las epistemologías dominantes. Desde esta perspectiva, la monogamia puede entenderse no solo como una práctica relacional, sino como una construcción cultural impuesta que responde a lógicas coloniales que organizan y jerarquizan las relaciones afectivas y sexuales. Sin embargo, es importante no asumir que la sola representación de relaciones no monógamas equivale automáticamente a una propuesta decolonial. La descolonización del amor no depende únicamente de los contenidos narrativos, sino también de las formas de enunciación, los imaginarios que se movilizan y las estructuras de producción que sostienen dichas representaciones. En este sentido, si bien algunas películas analizadas tensionan ciertos marcos normativos, siguen inscritas dentro de lógicas hegemónicas de circulación, lenguaje y representación.

En contraste, *¿Estoy bien?* (2022) tampoco representa relaciones no monógamas ni propone vínculos alternativos. Aunque hay una exploración incipiente del deseo lésbico de Lucy, este se canaliza dentro de una lógica de cortejo tradicional, los espacios de intimidad son cerrados, los intercambios afectivos evocan exclusividad y la apertura sexual no se traduce en una apertura relacional, reproduciendo la escisión entre deseo y estructura normativa que observa Wittig (1992). Sin embargo, esta película desplaza un elemento clave del modelo monogámico, los celos, que en lugar de aparecer en el vínculo amoroso, emergen en el terreno de la amistad.



Figura 34. *¿Estoy bien?* (Notaro & Allynne, 2022, min. 00:45:45)

Entre los minutos 42:56 y 46:45, Lucy y Jane discuten después de que Jane le cuenta que se mudará a Londres con otra amiga y su pareja. Lucy, visiblemente afectada, dice sentirse reemplazada. Aunque no hay música dramática ni planos cerrados, la escena transmite una intensidad emocional que remite a la lógica posesiva del amor romántico, Lucy no solo está dolida, está celosa. Pero esta vez los celos no surgen entre amantes, sino entre amigas, evidenciando cómo la exclusividad emocional moldea también los vínculos no románticos.

Gayle Rubin (1986), analiza la jerarquización de las prácticas sexuales y afectivas, a través de su concepto de "círculo encantado", el cual establece qué formas de deseo o vínculo son consideradas legítimas, relegando otras a la marginalidad. De este modo, *¿Estoy bien?* (2022) permite ver cómo la estructura monogámica no solo organiza la pareja, sino que se infiltra en la amistad como expectativa emocional hegemónica. Tal como argumenta Marta Lamas (1994), las normas de género y las expectativas afectivas se imponen en diversas relaciones, incluyendo las no románticas y en este caso no están al servicio de conservar a un amante, sino de preservar la centralidad emocional de una amiga.

En conjunto, estas películas muestran cómo la monogamia no es únicamente una forma de estructurar el amor romántico, sino una estructura afectiva más amplia, que distribuye los afectos, organiza la exclusividad y define qué vínculos son legítimos, valiosos o amenazantes. *Desafiantes* (2024) lo tematiza de forma explícita al articular deseo, competencia y posesión. *Todos somos extraños* (2023) lo instala como fondo silencioso, despojado de conflicto, pero profundamente normativo; y *¿Estoy bien?* (2022) lo desplaza hacia territorios menos explorados como la amistad, sin llegar a desarticularlo. En las tres, la monogamia opera como

norma relacional hegemónica, incluso cuando no se la nombra, incluso cuando se finge que no está.

Desde las narrativas hegemónicas y dominantes, la sexualidad ha sido consolidada desde el ideal de la práctica sexual íntimamente asociada a la genitalidad, los fines reproductores basados en la heterosexualidad obligatoria y la monogamia como único horizonte de los vínculos afectivos. En este capítulo se abordaron a profundidad las representaciones de la sexualidad en torno a tres aspectos de investigación: sexualidad más allá de la práctica sexual, heteronormatividad y monogamia; dimensiones que facilitaron caracterizar las “narrativas alternativas” en torno a esta categoría analítica, permitiendo observar la forma en que la sexualidad se presenta no como un hecho natural o instintivo, sino como una dimensión profundamente estructurada por mandatos culturales, políticos y simbólicos. De tal forma, las películas estudiadas manifiestan como en cine romántico contemporáneo comienza a cuestionar y reformular algunos discursos tradicionales sobre la sexualidad, aunque no son mostrados desde una homogeneidad total.

En el primer apartado se muestra claramente que la sexualidad no puede ser reducida solamente a un acto o práctica sexual, sino que, al contrario, debe ser entendida como una dimensión estructural y simbólica; es decir, se entiende la sexualidad a partir de múltiples elementos, como por ejemplo, gestos, silencios, miradas, vínculos cargados de tensión emocional, que se emplean como recurso narrativo en la películas, es decir, lo que se proyecta a partir de la construcción de narrativas sobre sexualidad va principalmente de la mano del cuidado, del consentimiento, de la intimidad, de la emocionalidad. Sin embargo, se puede evidenciar mecanismos de exclusión simbólica en las narrativas que se inscriben sobre algunas formas de deseo, como en representaciones estereotipadas o marginales del deseo queer o la manera en la que codifican los cuerpos masculinos o femeninos en *Desafiantes* (2024), lo que hace que no haya una ruptura completa con las narrativas dominantes, mostrando cómo las representaciones continúan bajo la influencia de algunas jerarquías simbólicas, lo que nos permite decir que las películas tensionan algunas de las narrativas tradicionales sobre la sexualidad pero contribuyen a reforzar otras, evidenciando avances y limitaciones en la representación de la diversidad sexual y afectiva.

Ahora la heterosexualidad como régimen político se constituye narrativamente en las películas como un espacio de disputa entre los discursos hegemónicos y las “narrativas alternativas” que buscan cuestionar la heteronorma. En cuanto recurre a la centralidad en la representación de los vínculos románticos queer y utilizar la heteronorma como recurso narrativo para poner en cuestión su hegemonía; en el sentido que permite explorar el impacto de esta en el desarrollo

personal de los personajes, explorando sus heridas, inseguridades, dudas y descubrimientos, pero se reproduce en el sentido que la heterosexualidad opera como un trasfondo normativo no se limita a ser una orientación sexual hegemónica, sino que opera como una estructura reguladora que organiza algunos imaginarios desde lo afectivo y las expectativas sexuales. De esta forma la heteronorma en el análisis se permite leer no como un sistema cerrado, sino como una matriz inestable que desestabiliza el régimen heterosexual.

La monogamia en el análisis se logra identificar como una norma silenciosa que organiza los vínculos que se representan en los filmes. Aquí se puede observar que solo una de las 3 películas intenta tensionar esta narrativa dominante entorno a la cual se organiza el afecto. En *Desafiantes* (2024) aunque no se plantea una relación enunciada como no monógama se desarrolla la historia en torno a un triángulo amoroso, pese a esto la representación no escapa de las lógicas normativas de la monogamia mostrando el vínculo a través de la competencia, los celos y el deseo de conquista. En suma, las películas analizadas muestran que la monogamia sigue siendo una norma relacional hegemónica. Aunque se cuestiona la exclusividad desde ciertas narrativas y representaciones, finalmente la monogamia sigue siendo un modelo predominante en los filmes que organiza los vínculos y distribuye los afectos en el cine romántico contemporáneo. En balance, la sexualidad se construye como un espacio disputa simbólica donde en ocasiones se reproduce, pero a la vez se tensiona la hegemonía en el corpus de este capítulo se presenta como las películas no ofrecen modelos que transgreden completamente la narrativa de la sexualidad; pese a esto se configuran dentro de la trama espacios donde se muestra el deseo como fragilidad, contradicción e incluso como una posibilidad política. Lo sexual lejos de ser una práctica privada, se convierte en una forma de narrar desde la posibilidad de imaginar otros modos posibles de explorar el deseo. De este modo, el cine romántico contemporáneo termina por abrir algunas fisuras en los discursos tradicionales sobre la sexualidad y los vínculos afectivos, aunque estas transformaciones aún conviven con estructuras normativas que siguen siendo predominantes.

De esta forma, el estudio de la categoría sexualidad en las “narrativas alternativas” contemporáneas pone de manifiesto las continuidades y rupturas con respecto a los discursos hegemónicos, así como las complejidades que conforman las formas en las que se representan el deseo, el cuerpo y los afectos. Este recorrido analítico en conjunto con el análisis de los capítulos anteriores donde se abordaron las categorías de amor y género establece un punto de partida para una reflexión más amplia que integre estas tres categorías y nos permita indagar como estas se articulan y se construyen en torno a las “narrativas alternativas”. De modo que en las conclusiones se pretende construir un análisis transversal que permita relacionar los

hallazgos obtenidos a partir de las tres categorías con el fin de comprender cómo se intersecan estas dimensiones en las producciones audiovisuales, en la configuración de vínculos afectivos y en la representación de identidades disidentes.

Conclusiones

Las “narrativas alternativas” del cine romántico estadounidense estrenado entre 2022 y 2024 permiten tensionar los relatos dominantes sobre el amor, el género y la sexualidad, al ofrecer representaciones que no solo cuestionan, sino que también reformulan o incluso reproducen, de manera ambivalente, los imaginarios que históricamente han estructurado el cine romántico. A través de personajes, vínculos y tramas que se alejan o tensionan el modelo heterosexual, monógamo y binario, estas películas abren posibilidades para pensar otras formas de vivir el deseo, los afectos y las identidades.

En base a la anterior afirmación que condensa el hallazgo principal de la investigación el presente apartado tiene como objetivo cerrar el recorrido analítico desarrollado a lo largo de la investigación. En este cierre, se busca articular los principales hallazgos obtenidos a partir del análisis de las tres categorías principales (amor, género o, sexualidad) que fueron abordadas a profundidad en los capítulos anteriores. Se busca evidenciar mediante la síntesis de los resultados obtenidos en cada categoría como las películas de “narrativas alternativas” construyen los relatos y tensionan, reproducen o reformulan las estructuras dominantes que se han reproducido en el cine romántico desde las representaciones afectivas, visuales y discursivas del amor el género y la sexualidad. Se realiza, además, un análisis transversal de las categorías con el propósito de profundizar en la interdependencia de las mismas; finalmente se abordarán los aportes de la investigación al campo académico de los estudios socioculturales y de género, destacando la pertinencia de leer las representaciones audiovisuales como dispositivos que no solo reproducen, sino también disputan los imaginarios normativos del amor, el deseo y la sexualidad

A continuación, se sintetizan los hallazgos más significativos de cada categoría analizada: amor, género y sexualidad. Esta sección resume cómo las películas seleccionadas, inscritas en lo que denominamos “narrativas alternativas”, proponen nuevas formas de representar estas dimensiones, ya sea reafirmando, cuestionando o reformulando los sentidos dominantes que históricamente han estructurado el cine romántico.

El análisis del amor en las películas seleccionadas revela cómo las “narrativas alternativas” comienzan a cuestionar el ideal del amor romántico tradicional, presentándose ya no como una utopía colectiva infalible, sino como una experiencia atravesada por tensiones, contradicciones y múltiples formas de expresión. En lugar de promover el mito del amor eterno o del alma gemela, las tramas ofrecen perspectivas que destacan la vulnerabilidad, la fragilidad de los vínculos, la incertidumbre como dimensiones válidas del vínculo amoroso. Además, se visibiliza cómo el amor sigue estando imbricado con nociones de éxito personal y realización

individual, aunque algunas representaciones buscan separarse de esta lógica de consumo afectivo. Así las películas analizadas tensionan los discursos hegemónicos del amor, pero sin romper del todo con ellos, abriendo fisuras críticas dentro de las narrativas convencionales.

Las representaciones de género en los filmes evidencian un desplazamiento parcial de los roles binarios y estereotipados hacia configuraciones más ambiguas, fluidas y contradictorias. A través de personajes que encarnan masculinidades no hegemónicas y feminidades que se alejan de la docilidad o el sacrificio amoroso, las narrativas comienzan a desmontar los mandatos tradicionales de género, aunque no siempre logran desarticular completamente las lógicas patriarcales. La performatividad del género se hace visible tanto en lo discursivo como en lo visual, mostrando cómo los cuerpos actúan, resisten o negocian los significantes culturales impuestos. Sin embargo, se mantiene una tensión constante entre la subversión simbólica y la reproducción de ciertas jerarquías de género, raza y clase que aún persisten en el trasfondo narrativo.

La categoría de sexualidad es donde se observa un mayor grado de apertura hacia formas disidentes y no normativas del deseo. Las “narrativas alternativas” exploran experiencias homosexuales, queer y relaciones no monogámicas, desafiando de manera explícita la heterosexualidad obligatoria y el modelo monógamo como únicos modos válidos de vinculación. Las películas proponen una resignificación del deseo, descentrándolo del cuerpo heterosexual y mostrando cómo la sexualidad puede ser una vía para explorar afectos, identidades e incluso duelos personales. Aun así, estas representaciones continúan inscritas en un sistema de producción capitalista que mercantiliza la diferencia y la diversidad, lo que plantea un límite crítico a la supuesta radicalidad de estas propuestas narrativas.

Las categorías de análisis que componen esta investigación no operan de manera autónoma y mucho menos aislada, por el contrario, se entrelazan con frecuencia en las películas, configurando experiencias afectivas, identitarias y corporales atravesadas por normas, tensiones y desplazamientos. El amor, lejos de ser una emoción puramente íntima o universal, es mostrado en constante tensión con los mandatos de género (raza y clase) y los regímenes de la sexualidad que definen los marcos dentro de los que se suelen configurar las narrativas románticas. Al igual que, el género y la sexualidad los cuales se expresan, se regulan y también se desestabilizan a través de la construcción de los vínculos afectivos en las películas. Así Las narrativas analizadas no plantean una ruptura radical con los modelos hegemónicos, pero sí abren zonas de ambigüedad, contradicción y posibilidad.

La articulación entre amor y género permite comprender cómo los vínculos afectivos en el cine romántico están configurados por relaciones históricas de poder que se sostienen en

construcciones sociales del género. Las películas analizadas desde sus “narrativas alternativas”, muestran que el amor no es una experiencia neutra, sino un campo atravesado por desigualdades simbólicas donde la feminidad hegemónica se asocia a la entrega emocional, al sacrificio y a la contención, mientras que la masculinidad sigue ligada a la represión afectiva, la iniciativa racional y la protección. Estas representaciones no solo refuerzan roles tradicionales, sino que en algunos casos los tensionan al mostrar personajes que problematizan las formas en que se espera que amen, cuiden o se relacionan emocionalmente. El amor se vuelve un espacio donde los personajes negocian su lugar en el género, a veces reafirmando, otras veces desbordándolo.

En este sentido, las películas permiten leer el amor no solo como afecto o emoción, sino como una estructura simbólica que legitima y ordena los modos de ser mujer y de ser hombre. Las “narrativas alternativas” habilitan escenas donde las protagonistas rechazan el rol de redentoras afectivas y los hombres se permiten experimentar el dolor, la duda y la vulnerabilidad, cuestionando así la virilidad como mandato emocional. Sin embargo, esta fractura no siempre es total, muchas representaciones, aunque introducen matices, siguen inscribiéndose en el marco de una afectividad heteronormada y jerárquica. Lo que se evidencia es que la representación del amor en el cine romántico no solo refleja una forma de relación, sino que constituye un mecanismo que regula las expresiones de género. Por eso, entender la dimensión amorosa como una práctica social permite visibilizar cómo las emociones operan como dispositivo de género, que puede tanto reforzar como resistir las normas establecidas.

La articulación entre género y sexualidad en las películas analizadas muestra que ambas categorías se construyen de forma interdependiente, desde coordenadas normativas que organizan los cuerpos, el deseo y las posibilidades de vinculación. Las “narrativas alternativas” permiten tensionar parcialmente estas, al presentar personajes que no encajan en las categorías binarias ni en las orientaciones sexuales hegemónicas. Sin embargo, estas representaciones, aunque abren grietas en el régimen sexo-género-heterosexual, no logran desmantelarlo por completo. En varios relatos, las identidades queer o maricas aparecen como figuras marginales o narrativamente subordinadas y cuando son protagonistas, sus vivencias afectivas siguen estando reguladas por dinámicas de exclusividad, celos o competencia emocional, lo que evidencia una persistencia de la matriz normativa en las tramas.

Este cruce muestra que el cine romántico sigue operando como un dispositivo que regula quién puede ser sujeto de deseo y bajo qué condiciones, aunque algunas películas muestran masculinidades sensibles o feminidades que escapan a la docilidad, muchas narrativas siguen codificando la sexualidad desde estereotipos funcionales al patriarcado, la posesión del otro, la

represión emocional y la centralidad de la pareja como única forma válida de relación. La tensión entre lo normativo y lo disidente atraviesa las tramas, generando escenas donde se representa el deseo como un campo de negociación entre lo que se espera y lo que se quiere habitar. Así, el vínculo entre género y sexualidad en estas películas no solo revela los límites de las representaciones alternativas, sino también su potencia, al mostrar cuerpos y deseos que resisten la norma, aunque no la derroten, permiten pensar el cine romántico como un terreno de disputa simbólica donde se redefinen los márgenes de lo posible en el amor y la afectividad. las categorías de amor y sexualidad se articulan en este análisis como dimensiones co-constitutivas de las formas de amar, desear, vincularse, cuidar al otro y vivir el dolor entendidas como las configuraciones emocionales y vinculares que se representa en cine de “narrativas alternativas”. En el objeto de estudio devela que ambas categorías se integran para construir narrativas que ponen en tensión la hegemonía narrativa del género romance sobre las relaciones y el deseo. El cruce permite construir la narrativa amorosa más allá de lo emocional como un espacio permeado por las estructuras sexuales y culturales que regulan el deseo y los vínculos; al mostrar el amor como un espacio de resistencia frente a heteronormatividad y la monogamia, cuando el deseo queer es vinculado al amor como un espacio de cuidado, de conexión íntima y autodescubrimiento.

Sin embargo, esto solo significa una fractura, pues las películas abren espacio a la reproducción de algunas formas dominantes de representar el amor y la sexualidad, como por ejemplo en algunas narrativas, además de presentar la heterosexualidad como marco predominante y más allá que la manera de vinculación escape un poco de las lógicas monogámicas la forma de representar el amor y el deseo se inscribe bajo normas hegemónicas de competitividad masculina. Mientras que el resto de las películas exploran el deseo homosexual desde la intimidad y la conexión, no se exploran otras formas de vivir el amor desde prácticas no monogámicas lo que mantiene a las narrativas dentro de las lógicas de la exclusividad emocional (construida).

Lo que aquí se pone en evidencia es que las representaciones del amor se encuentran estrechamente vinculadas a la posibilidad o imposibilidad de habitar la sexualidad fuera de la norma. Esto evidencia en la media que el amor se presenta como un espacio en el que la sexualidad puede ser explorada bajo la autenticidad, el cuidado y la vulnerabilidad, pero también se encuentra que persisten algunas estructuras normativas que limitan la ruptura en la narrativa afectiva y sexual. En suma, el análisis permite observar cómo el cine romántico de “narrativas alternativas” tensiona las representaciones dominantes, aunque sin romper con ellas. Así, el carácter co-constitutivo de estas categorías abre campo a la comprensión del cine

romántico no solo como un espacio de representación, sino como un terreno de disputa simbólica desde donde se cuestionan los ideales de completitud, pareja, deseo y plenitud afectiva que han sostenido históricamente al amor como utopía colectiva moderna.

Por último, es esencial entender que las representaciones del amor, el género y la sexualidad en las películas discutidas no pueden ser plenamente comprendidas sin considerar cómo la clase social y la raza influyen y moldean las narrativas del afecto en torno al género el amor y la sexualidad. La mayoría de las historias se enfocan en personajes de clases medias urbanas, ubicadas en ciudades principales del norte global, que cuentan con acceso a ciertos capitales culturales, como la educación formal, la sensibilidad estética y formas de expresión emocional conscientes, como hablar de sus emociones, asistir a terapia, practicar yoga. También disponen de capitales afectivos, como redes de apoyo, vínculos amorosos o familiares que los sostienen, y espacios donde pueden experimentar sus emociones con cierta seguridad o validación social. Esto restringe la narrativa a algunas formas específicas en las que se puede experimentar el deseo, el cuidado, la intimidad y los vínculos estrechamente relacionado con la dimensión raza/clase. Pues la representación predominante en los filmes son los cuerpos blancos, y algunos leídos como blanqueados, lo que revela la persistencia de una norma de blanquitud en las narrativas amorosas, donde los cuerpos racializados, cuando son representados, lo hacen desde posiciones subordinadas, hipersexualizadas o como elementos que sirven al desarrollo emocional de los protagonistas blancos. De esta manera, el análisis muestra que, aunque algunas normas de género y sexualidad son cuestionadas, la intersección de estas con la raza y la clase sigue mayormente sin alteraciones, lo que restringe el potencial transformador de dichas representaciones. Por lo tanto, contar el amor desde una dimensión alternativa implica desviar la atención de los sujetos hegemónicos y dar cabida a narrativas donde el deseo, el afecto y la vulnerabilidad no estén limitados por estructuras de racialización y clase.

Desde una mirada situada en los estudios la sociología de la cultura y de género, esta tesis contribuye a ampliar la manera en que se lee el cine romántico en especial de “narrativas alternativas” como un campo activo de intervención simbólica, más allá de reducirlo a un dispositivo de reproducción y representación de los imaginarios sociales en torno al amor el género y la sexualidad, en la medida en que participa activamente en la construcción, regulación y transformación de la misma; en donde se negocian y se tensionan las narrativas. En este sentido, se evidencia como las producciones audiovisuales no solo representan las relaciones amorosas, identidades sexuales o roles de género, sino que también tienen en su poder la posibilidad de usar el cine como un recurso o espacio para imaginan afectividades disidentes, tensionar guiones normativos y dar lugar a experiencias que, aunque ambiguas o fragmentarias,

tienen valor epistémico, político y cultural. De esta manera, el cine se posiciona como un dispositivo clave en la producción y disputa de hegemonías culturales, en tanto contribuye a moldear los sentidos comunes sobre el amor, el género y la sexualidad, y a abrir grietas dentro de las narrativas dominantes que configuran lo posible en el terreno afectivo.

Adicionalmente, la propuesta metodológica que se aborda en el análisis de las tres categorías combina técnicas investigativas visuales y discursivas, retomando elementos de la sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui (2015), ejecutada por medio de la etnografía visual, así como el análisis del discurso. Esta triangulación entre fuentes permitió observar desde el lenguaje cinematográfico (planos, gestualidades, atmósferas, silencios, encuadres y diálogos) las formas de producción de las narrativas románticas más allá de ser recursos de la trama, combinado a un enfoque teórico que se propone desde las epistemologías feministas. Desde esta perspectiva, la presente investigación no se reduce al análisis de las películas seleccionadas, sino que a su vez propone una metodología donde se construyen los instrumentos de manera transversal al análisis teórico de las categorías de análisis, reconociendo el valor político del afecto, el cuerpo, la mirada y el deseo como dimensiones legítimas del conocimiento social. Esta metodología situada permite leer el cine no solo como texto, sino como práctica cultural que forma parte de los regímenes de poder y sentido que estructuran nuestras formas de sentir, desear y vincularnos.

Quizá el mayor límite de estas narrativas no esté en lo que muestran, sino en lo que aún no logran imaginar. Aunque tensionan los márgenes del amor normativo, las formas de género y las expresiones del deseo, muchas veces lo hacen desde el lenguaje de lo permitido, de lo que aún puede ser absorbido sin incomodar demasiado. ¿Qué historias quedan fuera cuando el afecto sigue siendo contado desde la pareja, desde el reconocimiento individual, desde el dolor que debe redimirse en ternura? ¿Qué otras formas de amar podrían existir si el amor dejara de ser una promesa de completitud y se pensara, más bien, como una práctica situada, inestable, colectiva y radical? El cine romántico que apuesta por “narrativas alternativas” evidencia ciertos avances en la representación de subjetividades disidentes, sin embargo, estos relatos continúan operando dentro de los márgenes de la industria cinematográfica comercial. Las películas analizadas, al formar parte de circuitos de distribución hegemónicos, no rompen del todo con las lógicas del mercado, sino que adaptan la diferencia para que sea legible y consumible por una audiencia que demanda diversidad, pero dentro de los parámetros de lo reconocible y aceptable. En este sentido, más que una ruptura, se trata de una reconfiguración de lo visible que amplía el espectro representacional sin desafiar de manera radical sus fundamentos.

En esa dirección, futuras investigaciones podrían indagar cómo se producen esas formas aún no narradas: explorar el cine de circuitos independientes o comunitarios, donde las narrativas no estén mediadas por los límites del mercado, estudiar representaciones del amor más allá del binarismo de pareja, como redes afectivas, cuidados colectivos, amores no románticos o relaciones disidentes que no buscan validación en lo reconocible. También sería pertinente ampliar el análisis interseccional para comprender cómo raza, clase, edad, capacidad y geografía condicionan no solo lo que se representa, sino lo que puede ser imaginado como posible en el marco del amor. Porque como escribió Audre Lorde: “Las herramientas del amor nunca desmontarán la casa del amor” (Lorde, 2017, p. 105). Y quizás el desafío esté precisamente en construir otra casa, con otras palabras, otros cuerpos y otras formas de ternura que aún no tienen nombre.

Bibliografía

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1947). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta.
- Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jk6w>
- Ahmed, S. (2018). Fragilidad queer. 452 °F. *Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 18, 196–209. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/21433>
- Álamo, F. C. G. del. (2009). *Análisis sociológico del sistema de discursos*. CIS.
- Andrea García Becerra. (2018). *Tacones, siliconas, hormonas: Etnografía, teoría feminista y experiencia trans*. Siglo del Hombre. Biblioteca Digital de Bogotá. <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2928512/>
- Argilaga, M. T. A. (1986). La investigación cualitativa. *Educación*, 23, 23–50. <https://raco.cat/index.php/Educacion/article/view/42171>
- Báez Monsalve, J. F. (2016). Reseña de *Del amor y otras pasiones: Élite, política y familia en Bogotá, 1778–1870*, de G. Dueñas Vargas. *Historia y Memoria* (12), 289–295. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2027-51372016000100010
- Barragán, M. (2023). *El amor romántico en la telenovela: Una perspectiva generacional*. Universidad de los Andes.
- Batista Ralle, S. (2002). *Roles de género y amor en las telenovelas mexicanas y brasileñas*. Editorial Universitaria.
- Bourdieu, P. (1984). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinidades*. UNAM y PUEG.
- Cruz del Castillo, C. (2018). El amor romántico, los estereotipos de género y su relación con la violencia de pareja. *Aportaciones a la Psicología Social*, 4, 459–474.

- Curiel Pichardo, R. (2010). El régimen heterosexual de la Nación: un análisis antropológico/lésbico-feminista de la Constitución Política de Colombia de 1991.
- Curiel Pichardo, R. (s. f.). Género, raza, sexualidad: Debates contemporáneos. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/75237>
- De la Cuesta, C. (2001). Tomarse el amor en serio: El contexto del embarazo en la adolescencia en Colombia. *Journal of Transcultural Nursing*, 12(3), 180–192. <https://doi.org/10.1177/104365960101200302>
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction* [Tecnologías del género: Ensayos sobre teoría, cine y ficción]. Bloomington & Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era.
- Engels, F. (1884). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Editorial Progreso.
- Fairclough, N. (1992). *Discurso y cambio social*. Editorial Paidós.
- Ferrer, V., Bosc, E., & Navarro, C. (2010). Los mitos románticos en España. *Boletín de Psicología*, 99, 7–31. <https://www.uv.es/seoane/boletin/previos/N99-1.pdf>
- Fox Céspedes, J. (2002). El amor y los medios audiovisuales: Análisis de dinámicas emocionales y de género. Editorial de Estudios Sociales.
- Fraser, N. (1995). ¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de justicia en la era “pos socialista”. *New Left Review*, 212, 68–93.
- García Andrade, A. (2013). Una lectura del amor desde la sociología: Algunas dimensiones de análisis social. *Sociológica*, 28(80), 155–188.
- Gee, J. P. (2014). *Introducción al análisis del discurso: Teoría y método*. Routledge.
- González Cortés, M. E., & García Borrego, M. (2024). El colectivo LGTB en el cine: evolución de la representación de las minorías sexuales y recepción de la crítica especializada. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 15(2), e26753. <https://doi.org/10.14198/medcom.26753>
- Gonzálvez, M., & Capuano, C. (2019). *Representaciones sociales de género y*

estereotipos en las prácticas cotidianas. XII Congreso Internacional de Psicología.
<https://www.aacademica.org/000-007/193.pdf>

- Gramsci, A., & Gerratana, V. (1999). Cuadernos de la cárcel. Ediciones Era.
- Guba, E. G., & Lincoln, Y. S. (2000). Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa. En C. Denman & J. A. Haro (Eds.), *Por los rincones: Antología de métodos cualitativos en la investigación social* (pp. 113–145). Colegio de Sonora.
- Hall, S. (Ed.). (1997). *Representación: Representaciones culturales y prácticas significativas*. Sage.
- Hernández, E. (2021). “No es no”: Desmontando el mito del amor romántico en el cine. Universidad Autónoma de Madrid.
- Herrera, M. (2011). *La influencia del cine en la construcción de la identidad emocional*. Editorial Contemporánea.
- Hooks, B. (2000). *El feminismo es para todo el mundo: Políticas apasionadas*. South End Press.
- Illouz, E. (2007). *Intimidades congeladas: Las emociones en el capitalismo*. Katz Editores.
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Katz Editores.
- Illouz, E. (2012). *¿Por qué duele el amor?: Una explicación sociológica*. Katz Editores. ISBN 978 84 92946 47 1
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Editorial Paidós.
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*, 7(18), 25–35. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35101807>
- Lema, E. (2003). *Amor y sociedad: Enfoques contemporáneos sobre el vínculo amoroso*. Editorial Gedisa.
- Leste, E. (2018). *El poder del amor: Género y desigualdad en cuatro películas románticas contemporáneas*. Universidad Complutense de Madrid.

- Lorde, A., Quijano, A., Septién, R. C., Segato, R. L., delaFuente, A., Carneiro, S., Bidaseca, K., Herrera, O., Laó Montes, A., García, A. C., Valero, S., Rodríguez, R., Miranda, C., Ramírez, I. S., & de Laforcade, G. (2017). Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo. En R. C. Septién & K. Bidaseca (Eds.), *Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes* (pp. 103–108). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctv253f4nn.9>
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73–101.
- Mérito González Garza, S. (2019). ¿Qué le enseñan a los niños y niñas las películas de Disney y qué tanto les puede llegar a afectar? Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mignolo, W. (2007). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Monleón Oliva, F. (2022). *Amor romántico en películas Disney*. Revista de Comunicación y Cultura.
- Montero Fernández, M., & Hernando Gómez, R. (2016). Del príncipe azul al exitoso millonario: Cincuenta sombras de Grey y los estereotipos de género. *Revista de Estudios de Género*.
- Morales Romo, B. (2015). *Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década*. Perspectivas Educativas [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. GREDOS.
- Muñoz, E. (2014). Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. *Sociedade e Estado*, 29(2), 415–432. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922014000200006>
- Orellana, C., & Garay, N. (2020). ¿Y vivieron felices para siempre?: El amor romántico en guiones de películas comerciales en El Salvador. Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.
- Pascual Fernández, I. (2016). *El cine romántico y el mito del amor verdadero*. Editorial Contemporánea.
- Pascual Fernández, J. (2016). Los medios de comunicación y la socialización en adolescentes. *Revista de Comunicación y Sociedad*, 28(3), 67–89.

- Pink, S. (2006). *Etnografía visual*. Editorial Morata.
- Prado, J. (2015). *Historia y desarrollo del cine estadounidense*. Editorial Alianza.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Rubin, G. (1984). Pensar el sexo: Notas para una teoría radical de la política de la sexualidad. En C. Vance (Ed.), *Placer y peligro: Explorando la sexualidad femenina* (pp. 143–178). Icaria Editorial.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Nueva Antropología*, 8(30), 95–145. https://nuevantropologia.org.mx/index.php/revista/article/view/TraficoMujeres_Gayle_Rubin
- Repullo, C. R. (2016). Los mitos del amor romántico: S.O.S. celos. En *S.O.S. celos: Conferencia internacional sobre mitos amorosos* (pp. 625–636). Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/49871>
- Ruiz, M. (2015). *Amor al aire: Antropología situada de las radios latinas en Madrid* [Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid].
- Sangrador, J. (1993). Consideraciones psicosociales sobre el amor romántico. *Psicothema*, 5, 181–196. <http://www.psicothema.com/pdf/1137.pdf>
- Siles González, M., Martínez Toledo, R., & Meléndez Morán, J. (2022). *Netflix y el impacto en las narrativas románticas: un análisis de género en plataformas digitales*. Editorial de Estudios Contemporáneos.
- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada* (2.^a ed.). Universidad de Antioquia.
- Suárez, M. T., & García, J. M. (2020). *Narrativa y representaciones: el lugar de la comunicación. Apuntes para la discusión*. <http://hdl.handle.net/11634/27922>
- Thomas, F. (1993). El discurso del amor en los medios colombianos. *Revista Colombiana de Psicología*, 2, 123–128.
- Trujillo, G. (2022). *El feminismo queer es para todo el mundo*. Los Libros de la

Catarata.

- Vargas, M. (2019). Consumo y recepción de cine en Colombia: un análisis cultural de la influencia estadounidense. Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Viveros Vigoya, M. (2004). Cuerpos, diferencias y desigualdades: configuraciones de género y diferencia sexual en la antropología feminista latinoamericana. Universidad Nacional de Colombia.
- Viveros, M. (2004). El concepto de 'género' y sus avatares: interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias. En C. Millán de Benavides & M. Estrada (Eds.), Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo (pp. 170–191). Pontificia Universidad Javeriana.
- Williams, R., Castellet, J. M., & Di Masso, P. (1980). Marxismo y literatura (1.^a ed.). Editorial Península.
- Wittig, M. (1992). El pensamiento heterosexual y otros ensayos. Editorial Egales.

Fuentes Visuales:

- ¿Estoy bien? (2022). (s/f). IMDb. Recuperado el 16 de mayo de 2025, de https://www.imdb.com/es/title/tt11225626/mediaviewer/rm3476323585/?ref=tt_ov_i
- Todos somos extraños (2023). (s/f). IMDb. Recuperado el 16 de mayo de 2025, de https://www.imdb.com/es/title/tt21192142/mediaviewer/rm839336193/?ref=tt_ov_i
- Desafiante (2024). (s/f). IMDb. Recuperado el 16 de mayo de 2025, de https://www.imdb.com/es/title/tt16426418/mediaviewer/rm3705752577/?ref=tt_ov_i

Películas:

- Haigh, A. (Director). (2023). *Todos somos extraños* [Película]. Searchlight Pictures. Disponible en Disney+.
- Tigelaar, L., Notaro, S. & Heller, L. (Directoras). (2022). *Estoy bien* [Película]. HBO Max. Disponible en HBO Max.
- Guadagnino, L. (Director). (2024). *Desafiante* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer. Disponible en Amazon Prime Video.

Anexos

- [Anexo 1. Guías de análisis discursivo y visual.pdf](#)
- [Anexo 2. Matriz de análisis discursivo.pdf](#)
- [Anexo 3. Matriz de observación.pdf](#)