



Sincronía
ISSN: 1562-384X
sincronia@csh.udg.mx
Universidad de Guadalajara
México

La ruptura de la exclusión, estar dentro no es pertenecer

Chávez Aceves, Lázaro Marcos

La ruptura de la exclusión, estar dentro no es pertenecer

Sincronía, núm. 72, 2017

Universidad de Guadalajara, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513852524038>

La ruptura de la exclusión, estar dentro no es pertenecer

In & out, the rupture of exclusion

Lázaro Marcos Chávez Aceves chlazaro@gmail.com

Universidad de Guadalajara, México

Resumen: El presente ensayo centra su argumentación en la ficción cinematográfica del filme *In & out*, 1997, para abordar la discriminación y exclusión social por preferencia sexual no heterosexual. A partir del análisis dialógico de los actantes se muestra como las formas simbólicas de exclusión social se legitiman y operan, y, por otra parte, como el proceso de inclusión social se da a partir de la resignificación de las formas simbólicas. Con lo cual, los personajes de la película *In & out* adquieren un nuevo significado de la homosexualidad, el de la inclusión.

Palabras clave: Exclusión social, Integración social, Heteronormatividad, Hermenéutica del sujeto, Ficción.

Abstract: This paper focuses his argumentation in the cinematographic fiction of the film *In & out*, 1997, to address discrimination and social exclusion by non-heterosexual sexual preference. From dialogical analysis of the actant it is shown how the symbolic forms of social exclusion are legitimized and operate. On the other hand, is shown how the process of social inclusion comes from to resignify of symbolic forms. Thus, the characters of the film *In & out*, acquire a new meaning homosexuality, that of inclusion.

Keywords: Social exclusion, Social integration, Heteronormativity, Hermeneutics of the Subject, Fiction.

Sincronía, núm. 72, 2017

Universidad de Guadalajara, México

Recepción: 18 Marzo 2017

Revisado: 22 Marzo 2017

Aprobación: 08 Junio 2017

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513852524038>

I “Al mirarnos uno al otro, dos mundos distintos se reflejan en nuestras pupilas” (Bajtín, 2000, p. 33).

Las ciencias humanas a través de sus teorías y del análisis de la realidad presente e histórica, nos permiten construir una idea respecto a qué es el humano. De esta manera, las ciencias humanas conforme a su progreso han permitido la emancipación al reduccionismo de lo teológico y teleológico. No obstante, la emancipación no es obligación, es voluntad. En este sentido, la vida como construcción de una infinidad de voluntades adquiere una naturaleza fragmentaria, dicotómica que se extiende como modelo cultural, discusión filosófica, teoría esotérica, modelo económico o propuesta estética. Con lo cual, el binarismo se instaura como un lente a partir del cual se interpreta y representa la realidad, como el ingrediente que hace que la vida sea inagotable, irreductible a un único tipo de análisis o teoría humana. De lo cual surge la necesidad de la diversificación y la especialización, de acuerdo a intereses específicos, para el estudio de lo humano.

La hermenéutica, posterior al impulso que Dilthey imprime por la autonomía de las ciencias del espíritu, frente a las ciencias naturales (cfr. Dilthey, 1944, libro primero), se convierte en el instrumento idóneo para

la comprensión e interpretación crítica de la vida cotidiana. Pues es en la vida cotidiana, en la vivencia de las formas simbólicas, que el individuo se concretiza como ser social, moral y político. Así, identificamos, de acuerdo con los principios de Thompson (1993), que todas las expresiones y creaciones que el humano ha elaborado y continua perpetuando para establecer relaciones en cualquier ámbito y de cualquier tipo, entre estos y su realidad, son formas simbólicas, cuyos significados se adquieren según las circunstancias y los contextos sociales para estructurarse y estructurar una realidad vivencial a través de éstas.

De esta manera, desde los contornos de la tradición de la hermenéutica, la vida cotidiana es el punto del que partimos para la comprensión de sus numerosas maneras de vivenciarla y representarla en experiencia concretas. El mismo Gadamer resaltaría la importancia del concepto de vivencia como elemento central de lo hermenéutico, al señalar que “constituye la base epistemológica para todo conocimiento” (Gadamer, 1999, p. 46) de la vida misma, de sus respectivas interacciones y representaciones.

Por consiguiente, es en la expresión de la experiencia concreta que podemos elucidar no solo respecto al proceso de comprensión e interpretación, porque esto sería constreñir a la hermenéutica, también se puede abordar la aplicación práctica, donde es posible abordar los fines concebibles de, por ejemplo, una obra de arte, una manifestación política, un programa educativo o una declaración de amor, como los resultados y sus implícitos en el otro. Es en la aplicación practica donde el otro, o lo otro, adquiere importancia sustantiva al ser el núcleo de análisis o motivación. Y, del resultado de esta interacción es posible explicar qué clase de apropiación se hace de las formas simbólicas que se encuentran en juego, así como establecer la relación de sujeción o resistencia presentes durante el proceso. Sin dejar de tomar en cuenta, como lo ha señalado Thompson, que:

el proceso de apropiación (de las formas simbólicas) es un proceso activo y potencialmente crítico donde los individuos intervienen en un esfuerzo continuo por comprender, un esfuerzo por entender los mensajes que recibe, por relacionarse con ellos y por compartirlos con los demás. Al participar en este esfuerzo por comprender, los individuos también participan, por muy implícita e inconscientemente que lo hagan, en un proceso de **autoformación** y **autocomprensión**, en un proceso de **reformación** y **recomprensión** de sí mismos por medio de los mensajes que reciben y que buscan comprender. (Thompson, 1993, p. XL) (énfasis nuestro)

Por ende, para el procedimiento hermenéutico del comprender e interpretar es fundamental el análisis crítico, cuyo objeto es “poner de relieve las maneras en que el significado sirve para establecer y mantener las relaciones de dominación” (Thompson, 1993, p. XXXVIII). Solo entonces, la interpretación estará exenta de juicios, pondrá en duda la supuesta naturaleza de las cosas que forja aquel sentido común engarzado en las distintas ideologías que configuran las vivencias de la vida cotidiana. Con lo cual, en el ejercicio crítico de comprensión, lo interpretado y el

intérprete adquieren una dimensión profunda de los usos y significados de las formas simbólicas y, por consecuencia, de sí mismos.

A diferencias de otros trabajos derivados del análisis hermenéutico de nuestra propia autoría (Chávez, 2016), este ensayo centra su argumentación en la ficción cinematográfica del filme *In & out*, 1997, para dilucidar respecto a cómo las formas simbólicas de exclusión social se legitiman, a partir del análisis dialógico de los actantes (Saniz, 2008), así como las tensiones derivadas de la señalización y exclusión resulta un detonante en la resignificación de las vivencias cotidianas. Con lo cual, los personajes de la película *In & out* adquieren un nuevo significado de la homosexualidad, el de la inclusión.

II Estar dentro no es pertenecer

La intriga que se desarrolla en *In & out*, se da en Greenleaf, Indiana, “A great BIG small town” (Oz, 1997, seg. 49.), como se lee en su letrero de bienvenida. La historia se desarrolla por el 21 de marzo de 1994, fecha en que se celebró la sexagésima sexta entrega de los premios Óscar^[1], en la cual Tom Hanks se lleva el premio al mejor actor. El nexo entre la película de Oz y los premios se establece por el discurso que Hanks pronunció como galardonado, al hacer referencia, como parte de sus agradecimientos, a un maestro y compañero de estudios a los cuales presentó como “dos buenos estadounidenses gays”. Oz, parodia aquel momento y lo convierte en el hilo narrativo de la trama de su comedia (Cfr. Oscars, 2008 a partir del min. 2:17). Howard Bracket sería aquel profesor aludido, por lo que su vida toma un giro, junto con resto de los personajes, inesperado a partir de la entrega de la estatuilla dorada.

Como parte de nuestra metodología de análisis, se procedió a identificar las funciones de los personajes, de acuerdo al esquema teórico clásico (Sánchez, 1998), para en seguida identificar las secuencias de acción que además de resaltar la función de los personajes, exponen al personaje central a información y emociones que detonan su reacción y transformación en la secuencia narrativa.

Los personajes clave son:

- Howard Brackett, protagonista, profesor en lengua inglesa, quien está comprometido con una colega suya, Emily. Howard, como el personaje redondo y dinámico que es, no sabe que es homosexual por lo que habrá de pasar por una serie de circunstancias que confrontan su identidad de género antes de aceptar su orientación sexual.

Cameron Dranke, es actor, exalumno de Howard y asesorado de Emily, la prometida de Howard. Personaje secundario que a partir de su discurso como mejor actor Howard se entera de su homosexualidad. En un segundo momento Cameron será una especie de mediador para solucionar los conflictos, que después de su discurso, se presentaran en las vidas de Howard, Emily y

otros personajes; es decir que el la trama desempeña la función de ayudante.

Peter Malloy, es un periodista homosexual. Dispuesto a exhibir la homosexualidad de Howard en el mundo del espectáculo de la televisión nacional es su oponente principal. Otra de sus funciones es servir de apoyo al protagonista para aceptar su orientación sexual, con lo cual adquiere una característica de personaje dinámico.

El director de la escuela donde labora el protagonista, Tom Halliwell. Es el personaje estático que represente el discurso de la discriminación y exclusión institucional, por lo que su función actancial es la de antagonista.

Las escenas relevantes para nuestro análisis son las siguientes: El discurso de Cameron Dranke en la entrega de los Óscares (Oz, 1997, min., 13:50), porque a partir de este la orientación sexual del protagonista es revelación pública, incluso para el propio Howard; lo cual genera circunstancias de discriminación y exclusión social que debe enfrentar, resolver e integrar. La conversación entre Howard y Peter (min. 40:50) antes de besarse; a partir de esta el protagonista acepta su orientación homosexual y con ello su propia transformación. La entrada de Cameron Drake a la ceremonia de graduación (hr. 01:15:14), seguida de los argumentos que abrirán el horizonte moral del los personajes para resignificar e integrar el concepto de homosexualidad en sus vidas cotidianas ^[2] .

¿Qué es estar dentro, in? Estar dentro en la película de Oz es estar alienado, integrado de acurdo a una tradición a estándares sociales que legitiman de apropiada una forma específica de vivir. Hobsbawm, nos dice que la tradición:

[...] implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. (Hobsbawm, 2002, p. 8).

Así, la tradición aliena o ideologiza al sujeto a la reproducción ciega de determinadas formas simbólicas, de antemano legitimadas por las creencias sociales que todos, en una cultura o sociedad, reproducen cotidianamente. Ricoeur nos dice que la organización y permanencia de una determinada constitución social, se mantiene por la ideología, alienación, que la tradición viene perpetuando en las generaciones. Por ende, “la ideología tiene siempre la función de preservar una identidad, o bien de un grupo o bien de un individuo” (2001, p. 212), para integrarlos a los sistemas culturales o sociales en los que se desenvuelven cotidianamente.

Howard es un hombre de tradición, es exitoso como maestro, reconocido por sus alumnos y apunto de contraer matrimonio. Está integrado a su sociedad tan plenamente que ignora el hecho de ser homosexual. ¿Es esto posible? Los es porque el cometido de la alienación

es ocultar la realidad al individuo y mostrársela cerrada, sin posibilidades de ser reinterpretada. Howard se desempeña según los estándares heteronormativos de género; su compromiso con Emily es para perpetuar el modelo conyugal tradicional, un hombre y una mujer que forman un núcleo familiar. Fuera de este objetivo el protagonista no tiene otros motivos por los cuales debe contraer matrimonio.

Al estar alienado en estas formas simbólicas, el protagonista, acrítico de su realidad, es un extraño para sí mismo sin que él lo sepa. Por ende, la entrega de los galardones será crucial. No obstante, esta forma de descubrirse, el anuncio de la homosexualidad de Howard por televisión, acarrea un proceso violento que no contribuye con el autodescubrirse. El protagonista a partir de ese momento está doblemente alienado, pues ahora su identidad homosexual le es impuesta por otro y reafirmada por el círculo social con el que interactúa en su vida diaria, alumnos, amigos, compañeros de trabajo, familiares; etc.

Es conveniente resaltar que previo a la noche de premiación, el Profesor y Emily ofrecen una recepción a toda la comunidad para hacer oficial sus futuras nupcias. Durante el evento se hace mención de la entrega del Óscar. El suceso televisivo cobra mayor importancia por el hecho de que Cameron, nominado como mejor actor, vivió en Greenleaf, así que su éxito privado como actor es un logro compartido que ningún personaje de la película se perderá e incluso, motivo de boda como se aprecia en los siguientes diálogos:

HOWARD: Thank you. In just a few short days... Emily and I will be married... after three long years. What, you may be asking, was the problem?

AUNT BECKY: You said it!

HOWARD: Well, Aunt Becky, I think I have the answer. I vowed I would not marry... until Cameron Drake... was nominated for an Oscar. I thought I was safe. Tonight's the night, for Cameron, at least... and so I'll let you all... get back to your sets. This Sunday, thanks to my mom... and dad and Emily... It's going to be... the happiest day of my life (Oz, 1997, min. 04:44).

Cameron, como producto de los medios masivos de comunicación es un líder mediático con la legítima autoridad de transmitir o debatir determinadas formas simbólicas, poder que los mismos medios le conceden como se puede apreciar:

PETER: Ladies and gentlemen, here comes America's hottest young star... and People Magazine's sexiest man of the year, poor guy... Cameron Drake. Hello.

CAMERON: Hey. Hey.

PETER: So, Cameron, tonight's the big night. All the marbles. Planet Cameron.

CAMERON: Right.

PETER: Uh, excuse me?

CAMERON: I said, right.

PETER: Yea. Everyone's saying that you won't be going home empty-handed. How do you feel about that? And speak up.

CAMERON: Basically to me, awards are meaningless. I'm an artist. It's about the work. All the nominees are artists. We shouldn't be forced to compete like dogs.

PETER: I hear you. Good point. Then why are you here?

CAMERON: In case I win (min. 07:41).

El poder que adquieren los actores mediáticos no se limita a expresar la doxa sobre su propio medio –aquellas opiniones creencias y juicios “que sostienen y comparten los individuos que conforman el mundo social” (Thompson, 1993, p. 406.) –, se extiende al ámbito de lo privado; puesto que las “vidas privadas de los individuos pueden tornarse sucesos públicos al difundirse a través de los medios masivos” (1993, p. 346) por cualquiera que tiene acceso a estos. En consecuencia, una vida privada se vuelve un producto de consumo público. De esta forma Cameron tiene el legítimo poder de anunciar, por el tiempo y el espacio, que Howard es “gay” (Oz, 1997, min. 14:28); con lo que la vida del protagonista se vuelve asunto público.

A continuación cada acción, comentario y juicio de los personajes de la película le hacen saber a Howard que es un hombre fuera, out, del mismo sistema social del cual vivió y reprodujo. El discurso de la exclusión está plenamente legitimado y comienza a sentirse en la vida del protagonista. Todos los personajes cuestionan no solo la sexualidad de Howard sino su integridad; incluso comentaristas de televisión hacen chistes sobre su persona: “JAY LENO: I guess you heard... Michael Jackson getting married. He's made the perfect choice... Howard Brackett. Yes, Howard Brackett” (min. 30:54).

La realidad es debelada pero no de forma constructiva, desde la aplicación crítica de la interpretación en el reconocimiento positivo del otro, del sí mismo. Ahora los personajes avanzan a un grado mayor de alienación, nos referimos al de una tradición discriminatoria que le arrebató a Howard el hecho de seguir siendo un miembro legítimo de la sociedad. La desconfianza de todos se planta como parte del proceso de exclusión que ha comenzado a vivir y, el personaje estático, Halliwell, como representante de esa tradición institucionalizada se lo hace saber:

HALLIWELL: Howard, uh, you got a minute?... oward, uh... Your... your life, I mean, since... since the Oscars, I can only imagine.

HOWARD: It's over now. It's fine. It's just fine. It's all ancient history.

HALLIWELL: We do have graduation coming up Monday... and you kind of put us right... right in the spotlight.

HOWARD: I'm so sorry, Tom.

HALLIWELL: I'd be less than honest if I didn't tell you... that I've gotten some calls from parents... wondering if, in fact, you were a ho... ho... h-ho... h-ho...

HOWARD: Home room teacher?

HALLIWELL: Homo-hom-homosexual.

HOWARD: Tom, do I look like a homosexual?

HALLIWELL: Would you walk for me?

HOWARD: Excuse me.

HALLIWELL: Uh, Howard?

HOWARD: Yes.

HALLIWELL: Do you enjoy teaching?

HOWARD: No, I don't enjoy it.

HALLIWELL: You don't?

HOWARD: No, I love it. It's my life.

HALLIWELL: Then you'd miss it?

HOWARD: Are you threatening me?

HALLIWELL: No, no. I'm... I'm your friend. Friends don't threaten.

HOWARD: No, they don't.

HALLIWELL: Friends warn. And you, uh... you are getting married, aren't you?

HOWARD: But are you saying... that if I weren't getting married, I'd be fired?

HALLIWELL: That's not an issue, is it?

HOWARD: No.

HALLIWELL: Best wishes (min. 32:20).

Siempre hay la posibilidad de continuar dentro, in, sí se continua reproduciendo los modelos tradicionales. Howard lo sabe, así que comienza a recalcar y sobre actuar su hombría, pero no solo eso, la evalúa con el cometido de asegurar su pertenencia en la cultura, que va más allá de asegurar el empleo, recuperar aquella confianza que le mostraban los personajes al inicio de la historia, recobrar su privacidad y, pasar inadvertido a las cuestiones públicas y de escándalos televisivos. Foucault, (2002), advierte que alcanzar la cultura, ese conjunto de valores determinados a seguir “un orden y una jerarquizada coordinación”, una vez que la misma cultura te ha identificado como un disidente, no puede ser alcanzada “más que al precio de sacrificar la propia vida y de comportarse siguiendo determinadas reglas” (p. 69).

Asistir a su despedida de soltero para poder embriagarse, ver películas pornográficas, vestir desalineado, tener relaciones sexuales antes del matrimonio, no bailar en reuniones sociales, expresarse vulgarmente, manosearse constantemente la zona pélvica por sobre el pantalón; son conductas y acciones propias del comportamiento masculino que Howard debe reproducir para seguir dentro. No obstante, el protagonista una vez que ha aceptado su preferencia sexual, tras haberse besado con el reportero Peter, y haber reprobado la prueba de hombría de un producto anunciado como “series on exploring your masculinity”, lo conducen a rechazar a Emily el día de la boda, frente a todo su comunidad y ante las cámaras de televisión.

MINISTER: And do you, Howard, take this woman... to be your lawfully wedded wife... to have and to hold till death do you part?

HOWARD: I'm gay.

MINISTER: Pardon?

HOWARD: I'm... I'm gay.

EMILY: You're what?

Niña: He's gay.

EMILY: I heard him!

Madre de Howard: Uh... everyone, everyone. What Howard meant to say was, he's having a wonderful day.

HOWARD: Mom. Dad. I'm gay (min. 49:45).

La trama sale del clímax y prosigue a su desenlace. Howard pierde su trabajo como represalia institucional a su disidencia con la tradición heteronormativa. Emily se encuentra destrozada por ser la mujer que fracasa, rechazada sexual y espiritualmente. Peter consigue la mejor nota respecto al profesor gay de Cameron Dranke, que decide “salir del closet” el día de su boda, un hecho privado transformado en escándalo público.

Posterior a estas escenas, los personajes, sin una explicación lógica aparente, acontecimiento propio del tiempo y espacio de la ficción, comenzarán a aplicar el análisis crítico respecto a los acontecimientos

sucedidos con Howard. Verbi gratia, la madre del protagonista en compañía de otras amigas revelan algunos secretos que las colocaría fuera de sus normas culturales; Cameron decide ir a reparar el daño que ha causado a sus exmentores de Greenleaf; y el padre de Howard le aconseja presentarse el día en que sus alumnos se gradúan:

PADRE: Will, uh, we be seeing you at the graduation tomorrow?

HOWARD: I got a call after the wedding... or after there was no wedding. They fired me.

PADRE: You taught those kids. If you're not there, what are they going to think? (hr. 01:02:08).

El padre de Howard al lanzar esta pregunta a su hijo, lo incita a la comprensión crítica de su identidad y al reconocimiento de los otros. Es decir, ofrece la posibilidad de acceder a la salvación, “una operación compleja que requiere la presencia del otro en tanto que operador de la salvación de uno mismo” (Foucault, 2002, p. 70). No presentarse al acto académico sería haber aceptado la exclusión, haberse reconocido como sujeto señalado, estigmatizado y excluible (Goffman, 1970); aunque el hecho de saberse homosexual no lo exime de esa alienación que lo hace sentir señalado, diferente y maligno para los demás en diferentes momentos de la película: Howard con Peter, “I’m hurting the people I care about. My students, my family, Emily”. Howard con Emily, “I’m horrible, and you have every right to hate me. You should hate me. I want you to. I insist that you hate me! I’m scum, I’m garbage, I’m vermin...”. Howard con Peter, fuera de la iglesia después de haberse declarado gay, “I’m... I’m... I’m a monster! I’m... I’m a lunatic” (mins., 39:25, 51:30, 55:27).

Howard no se siente un héroe después de haber declarado abiertamente su homosexualidad como lo considera Peter. No se siente orgulloso porque el reconocimiento viene de parte de un extranjero, de alguien que se encuentra ajeno al círculo social donde ha edificado su vida. Esto nos indica que la desalienación solo es autentica cuando la forma tradicional modifica su estructura, cuando el modelo social integra a los disidentes y los reconoce como elementos legítimos de su constitución social. Para Ricoeur tal circunstancia es posible solo si se sigue un proceso utópico que desplace al ideológico, pues la utopía tiene la función de “abrir las puertas de lo posible” (2001, p. 212). Y esa posibilidad a la que se refiere Ricoeur es modificar la realidad, establecer nuevas relaciones simbólicas donde la inclusión es una práctica cotidiana fuera del modelo toledano; este modelo “asegura la no-agresión de los ‘diferentes’ aún cuando ello implique conscientemente la no-integración de los grupos sociales. Tolerar es soportar, aguantar, sin detenerse un momento a entender respetuosamente lo que el ‘otro’ tiene que decir y quiere para sí” (Marcial, 2009, p. 4). In & out, concluye su ficción de esta manera, en la utopía como se constata ut infra.

La realidad social excluyente en la que vive Howard se transforma con el reconocimiento de él y con el autoreconocimiento de todos. Reinterpretación hermenéutica que lleva a todos los personajes de la película a aceptar su diversidad cultural, y a despojar de su legitimidad al

discurso institucional de la exclusión social. Los personajes mueven sus creencias al modelo de la inclusión y la diversidad cultural. La manera en que ocurre es a partir de la llegada de Howard al estrado, ya iniciado el discurso del director, el día de graduación de los estudiantes. Acción que nos muestra que el protagonista rehúsa su exclusión con la confrontación directa al discurso institucional. Después la presencia de Cameron en el acto protocolario, prepara el terreno al solicitar los argumentos por los cuales Howard no recibe el reconocimiento como el “mejor docente”, lo que motiva una serie de reacciones en los personajes, pero antes leamos:

CAMERON: So what you're saying is since Mr. Brackett's gay... that he's going to send out some kind of voodoo vibes... or gay microwaves and make everybody else gay?

HALLIWELL: In a crude manner of speaking.

CAMERON: Well, seniors, you've all had Mr. Brackett. Is that the way it works?

HALLIWELL: Kids, you don't have to answer that question (hr., 01:17:23).

A continuación la secuencia cinematográfica muestra una serie de declaraciones, en orden generacional, para no solo expresar solidaridad con el otro, sino el reconocimiento del rasgo que vuelve distinto al otro como un rasgo propio. I am gay; de uno en uno los alumnos se declaran homosexuales; después el hermano de Howard, le siguen sus padres, sus amigos y el resto de la comunidad se declara gay al unísono. El acto institucional se invierte para ser Howard el ovacionado como un ganador que porta la estatuilla al mejor actor, misma que Cameron le entrega como premio y que el director se encarga de señalar como le legítimo ganador.

III Reflexión final

In & Out es una comedia que diluye por completo el drama de lo que significa ser homosexual en una comunidad conservadora del estado de Indiana, EUA, en la década de los noventas. No obstante, es una obra más que se suma al conjunto de documentos cuyo contenido aporta material de análisis para comprender el discurso de la discriminación por preferencia sexual. Porque el abordaje de la ficción, desde las diferentes disciplinas sociales y humanas, ha permitido ampliar el campo de interpretación respecto a la historia de... Ya que a través de esta son expuestas las vivencias, ideologías, saberes, deseos, prácticas y discursos que convergen en temáticas universales –como son el amor, la guerra, el racismo o la fraternidad– a través de diferentes estilos –por ejemplo, para el caso del cine, el drama, la comedia, el suspenso, la acción; entre otros. Pero no solo eso, peculiarmente, en cualquier tipo de representación de la ficción, accedemos a las ilusiones o utopías de los autores de estas obras, lo que nos coloca en condición, según Ricoeur, (2001), de tener una visión más amplia de la suma que componen la crítica de las ideologías como saber.

Si bien una preocupación constante para el marco metodológico de las ciencias humanas, en contra posición con la ciencias naturales, radica en la objetividad al momento de interpretar los hechos sociales y culturales

de carácter cualitativo; lo que demanda generación o replanteamiento de fundamentos teóricos que den cuenta de los procesos y transformaciones de la realidad, o del individuo social, en determinados momentos históricos. Coincidimos en señalar que la interpretación profunda, a partir de la hermenéutica, nos permite hacer análisis social, de una realidad histórica, es decir en constatación de renovación de acuerdo a las transformaciones sociales, con el fin de comprenderla e interpretarla objetivamente. Sin embargo, esto solo es una posibilidad, ya que es “seguro que no existe comprensión libre de todo prejuicio, por mucho que la voluntad de nuestro conocimiento deba estar siempre dirigida a escapar al conjuro de nuestros prejuicios” (Gadamer, 1999, p. 585).

Por consiguiente, no perdemos de vista que la inclusión social a la que llegan los personajes de esta ficción cinematográfica, como resultado de la experiencia de apropiación del otro, es una elucidación nuestra, un ensayo, del interés particular que el guionista Paul Rudnick y el director Frank Oz plasmas en la película *In & Out* para presentar su crítica a la homofobia y su esperanza en el cambio institucional y social por la inclusión.

Referencias

- Bajtín, M. (2000). *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus.
- Chávez, L. M. (2016). Una nueva generación, el movimiento tapatío lésbico-feminista, entre polifonía moral y la transformación política de la intimidad. En *Movimientos de mujeres y lucha feminista en América Latina y el Caribe* (pp. 183–237). Buenos Aires: CLACSO. Recuperado a partir de http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20160713103853/Movimiento_mujeres.pdf
- Dilthey, W. (1944). *Introducción a las ciencias del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2002). *La hermenéutica del sujeto. Curso en el College de France (1981-1982)*. México: FCE.
- Gadamer, H.-G. (1999). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (8a ed., Vol. I). España: Sígueme.
- Goffman, E. (1970). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hobsbawm, E. (2002). *La invención de la tradición*. España: Crítica.
- Marcial, R. (2009). Diversidad cultural: Más allá del “modelo toledano” de convivencia social. En XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. (pp. 1–18). Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires. Recuperado a partir de <https://www.academica.org/000-062/1871>
- Oscars. (2008). Tom Hanks winning an Oscar® for “Philadelphia”. YouTube. Recuperado a partir de <https://youtu.be/bBuDMEpUc8k>
- Oz, F. (1997). *In & out*. Paramount Pictures.
- Ricoeur, P. (2001). *Ideología y utopía*. España: Gedisa.
- Sánchez, F. (1998). Teoría del personaje narrativo. (Aplicación a *El amor en los tiempos del cólera*). *Didáctica*, (10), 70–105.

- Saniz, L. (2008). El esquema actancial explicado. Punto Cero. Universidad Católica Boliviana, 13(16), 91–97.
- Thompson, J. B. (1993). Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas. México: UAM.

Notas

- [1] Es el reconocimiento que otorga la Academy of Motion Picture Arts and Sciences de Hollywood desde 1929 para “mejorar la calidad artística del filme medio, promoviendo un foro común para las varias ramas y oficios de la industria cinematográfica, alentando la cooperación en la investigación técnica y en el progreso cultural” (Rodríguez, 2005, 28)
- [2] Recomendamos al lector ver la película para que las descripciones y diálogos que se recuperarán tengan mayor sentido a la interpretación conjunta que se hará en lo subsecuente.

Notas de autor

chlazaro@gmail.com