

# Personajes cuir. Entre la nostalgia y el anacronismo: representación simbólica y borrado histórico en el *streaming* mexicano

*Queer (Cuir) Characters. Between Nostalgia and Anachronism: Symbolic Representation and Historical Erasure in Mexican Streaming*

RUBÉN REBOLLEDO MACÍAS

ruben.rebolledo@tec.mx

<https://orcid.org/0009-0000-9302-8907>

*Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, México*

FECHA DE RECEPCIÓN  
octubre 30, 2025

FECHA DE APROBACIÓN  
junio 24, 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN  
julio - diciembre 2026

<https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i33.xxx>

RESUMEN / Este artículo analiza cómo en la serie mexicana de *streaming Nadie nos va a extrañar* (2024) se construye la representación cuir a través de un anacronismo sistemático, en el que visualmente evoca la década de 1990 mientras inscribe algunas sensibilidades contemporáneas en sus personajes que borran elementos de violencia del pasado y del presente. A través del análisis del personaje Alex como ‘símbolo’ (Eder, 2016) y su relación con la memoria cultural (Erll, 2016), se demuestra que la nostalgia opera como artefacto estético más que como contexto histórico auténtico. El marco teórico articula la tipología del héroe popular mexicano (Bertaccini, 2001) con teorías cuir (Nigianni y Storr, 2009) y el modelo teórico metodológico de Eder (2016) para analizar cómo Alex encarna una masculinidad cuir que no corresponde con las condiciones sociales de México en 1995. Los hallazgos revelan que convenciones actuales, en este caso de una plataforma de *streaming*, priorizan representaciones “corregidas” que, al evitar estereotipos, generan nuevas y problemáticas “enseñanzas utópicas”, pues invisibilizan la discriminación estructural y las estrategias de resistencia características de la época. La serie produce así una memoria cultural distorsionada que privilegia el presente sobre la compleja y dolorosa realidad del pasado. Se concluye que esta operación narrativa, aunque logra una complejidad en la construcción de personajes, no preserva memorias culturales auténticas sobre la experiencia cuir histórica en México.

PALABRAS CLAVE / Representación cuir, memoria cultural, nostalgia, análisis de personajes, *streaming* latinoamericano, anacronismo histórico, identidades sexuales.

ABSTRACT / This article examines how the Mexican streaming series *Nadie nos va a extrañar* [Nobody Will Miss Us] (2024) constructs queer representation through systematic anachronism, while visually evoking the 1990s, it inscribes contemporary sensibilities in its characters that erase historical and present violence. Through the analysis of the character Alex as ‘symbol’ (Eder, 2016) and its relationship to cultural memory (Erll, 2016), it demonstrates that nostalgia operates as an aesthetic artefact rather than an authentic historical context. The theoretical framework articulates the typology of the Mexican popular hero (Bertaccini, 2001) with queer theories (Nigianni and Storr, 2009) to analyze how Alex embodies a queer masculinity that does not correspond to Mexico’s social conditions in 1995. Findings reveal that current streaming platform conventions prioritize “corrected” representations that, by avoiding stereotypes, generate new problematic “utopian teachings”, that render invisible the structural discrimination and resistance strategies characteristic of the era. The series thus produces a distorted cultural memory that privileges the present over the painful complexity of the past. It concludes that this narrative operation, while achieving characterological complexity, fails to preserve authentic cultural memories about the historical queer experience in Mexico.

KEYWORDS / Queer representation, Cultural memory, Nostalgia, Character analysis, Latin American streaming, Historical anachronism, Sexual identities.



*Nadie nos va a extrañar*  
(Amazon Studios, 2024-).

La industria mexicana del entretenimiento opera dentro de fenómenos sociopolíticos y culturales complejos cuyo estudio ha abordado diversos ejes: el imaginario social y la construcción de la nación en cine y telenovelas (Obscura Gutiérrez, 2015); los estereotipos y la representación de México desde Hollywood (Durán, Trujillo y Vereza, 1996); la representación de la pobreza y las imposiciones sobre las memorias culturales (Silva Escobar, 2017); y las visualidades y representación de las mujeres en plataformas de *streaming* (Alcalá, 2020), representación y visibilidad *queer* (Zurian y Vázquez Rodríguez, 2024). Otros estudios recorren históricamente esta industria para analizar identidades y representaciones sociales, ampliando el diálogo con la televisión como repertorio para la memoria o “herramienta que nos ayude a recordar y preservar el pasado” (Hagedoorn, 2013). Sin embargo, estos trabajos revelan cuestiones más cercanas a las imposiciones de carácter normativo que a los efectos de memoria y representación.

Con esto, surge un cuestionamiento relacionado con tales efectos, en específico sobre los personajes cuir situados en contextos históricos mediante el uso de la nostalgia: ¿funcionan estos personajes como símbolos de memoria cultural que preservan las condiciones de violencia y discriminación características de sus épocas

y representaciones, o encarnan sensibilidades contemporáneas impuestas sobre escenarios depurados de sus conflictos reales? ¿Qué revela el análisis de este personaje sobre las operaciones ideológicas de la nostalgia en la representación mediática?

Debido a esto, se sospecha que, además del impacto de los personajes mediados en la memoria (Erl, 2016), se podría trabajar también en la noción sobre las representaciones simbólicas de lo *cuir* y el uso de fragmentos de la historia a través de la nostalgia. Esta perspectiva permitiría identificar cómo la evocación nostálgica del pasado no necesariamente reproduce las condiciones ideológicas de la época referida, sino que funciona como un vehículo para insertar discursos contemporáneos —particularmente en torno a identidades *cuir*— en escenarios temporales de décadas pasadas. Sin embargo, esta operación no es neutral, pues al retro-proyectar sensibilidades actuales sobre el pasado, se corre el riesgo de ignorar o diluir la violencia estructural y la discriminación que caracterizaban históricamente la experiencia *cuir* en esos contextos. El resultado es una ficción que simula mirar hacia atrás pero que, en realidad, no abandona cierta corrección presente desde el cual fue construida, generando una versión ‘suave’ del pasado que privilegia el confort narrativo contemporáneo sobre la complejidad dolorosa de la memoria.

El corpus de este estudio consiste en la primera temporada de *Nadie nos va a extrañar* compuesta por ocho episodios de aproximadamente treinta minutos cada uno, disponibles en Amazon Prime Video. La unidad de análisis es el personaje Alex (Nicolás Haza) ya que su figura protagónica y trayectoria narrativa articulan las tensiones centrales del estudio, identidad *cuir*, nostalgia y memoria cultural. Asimismo, Alex encarna al héroe redimido e implacable que ha superado sus pérdidas y parece encontrar su lugar en la vida.

Para el análisis se utiliza dimensión del personaje como ‘símbolo’ del modelo heurístico de Eder (2016; 2025), aplicada de manera selectiva conforme a los objetivos del estudio, tal como el autor lo permite, “un modelo de análisis que

cubre la interrelación entre los personajes, la comunicación, la recepción y debería usarse como la base para expandir los resultados en la investigación” (2025, p. 117). Este modelo heurístico, nombrado así por su simpleza y por la sugerencia de uso en el sentido de las manecillas del reloj, propone cuatro niveles de análisis en un diagrama circular. Cada uno de ellos estructura elementos de análisis complementarios; sin embargo, el autor especifica la posibilidad de utilizarlos por separado, con base en los objetivos de la investigación. Estos son, ‘artefacto’ para el análisis estético, del diseño y la forma; ‘ser representado’, para su corporalidad, psicología, sociabilidad y comportamiento; ‘símbolo’ para significados superiores; y ‘síntoma’ para causas y efectos contextualizados, socioculturales y comunicativos.

De acuerdo con el autor, los personajes como ‘símbolo’ representan varias cosas, afirmaciones temáticas, virtudes o vicios humanos, roles y grupos sociales, figuras míticas y religiosas, e incluso personas reales (2025, p. 498). También, afirma que los espectadores infieren tales significados a través de procesos de “generalización, abstracción, analogía o asociación” (2025), además pueden transmitir muchos tipos de significados superiores y sirven a varias funciones (2025, p. 495). El análisis se realizó mediante visionados sistemáticos de la temporada completa, con atención a tres niveles. Primero, la construcción audiovisual del personaje —diálogo, puesta en escena, música, gestualidad—; segundo, su posición dentro de la estructura narrativa de cada episodio; y tercero su relación con el contexto histórico evocado —la Ciudad de México en la década de 1990—. Las escenas seleccionadas para mostrar los resultados del análisis fueron aquellas en las que Alex aparece explícitamente como agente de significados simbólicos, escenas de tensión identitaria, momentos de deseo *cuir*, situaciones de visibilidad forzada y espacios de autodescubrimiento. Esta selección no busca exhaustividad sino representatividad argumentativa, pues en ello se problematizan las categorías de la matriz hermenéutica.

Eder (2025) propone su modelo en dos niveles, de análisis y de interpretación. En este caso, la interpretación dialoga con el análisis sociocultural, al entender al personaje no como figura autónoma, sino como construcción mediática situada en condiciones específicas de producción y circulación (Eder, 2010). Por ello, el anacronismo no es un defecto técnico sino un objeto de análisis, la distancia entre el contexto histórico representado y las sensibilidades inscritas en el personaje. Se elige el ‘símbolo’, para analizar cómo podría funcionar Alex como símbolo cultural a través de lo que representa, enmarcado con los conceptos de representación cultural y memoria de Erll (2016), así como la tipología del héroe normativo, de manera concreta el popular, en el cine mexicano de Bertaccini (2001). Para ello, se construyó una matriz hermenéutica [TABLA 1] que constela a Alex como ‘símbolo’ (Eder, 2010), como representación cultural inscrita en dinámicas de memoria (Erll, 2016), y así proponerlo como heredero de una tradición heroica de la industria del cine mexicano (Bertaccini, 2001), insertada en plataformas VoD. El trabajo de Bertaccini (2001), además de recorrer un periodo histórico amplio, se considera vigente por las conexiones contextuales entre las épocas analizadas y la actualidad de la publicación. La autora utiliza el mito como concepto rector de ciertas construcciones culturales enmarcadas en formas racionales, “el mito nació y se desarrolló en sociedades caracterizadas por formas de pensamiento basadas en creencias del tipo tradicional” (p. 139).

Alex resulta particularmente relevante porque se sitúa en la Ciudad de México de los años noventa, lo que permite —por la temporalidad— más allá de pensar la heteronormatividad, se utiliza el concepto de ‘crononormatividad’ sobre la idea del “tiempo *queer* genera una historia discontinua propia, que incluye las iniciativas colonialistas” (Freeman, 2010) para tratar de entender el anacronismo y la memoria a través del personaje como símbolo. El objetivo es determinar si el personaje corresponde a una memoria cultural que preserva ciertas condiciones normativas, hostiles por su naturaleza de

invisibilidad o si encarna nociones contemporáneas que suavizan o borran la violencia estructural a través del tiempo (Freitez Diez et al., 2024). Esta distinción permite evaluar si la nostalgia opera aquí como recuperación histórica o como una serie de motivos visuales (Balló, 2000) que depuran el pasado de sus conflictos reales. Además, se recupera el carácter interactivo que tiene la televisión digital con relación a la memoria y la cultura (Hagedoorn, 2013), y el impacto que tienen en el ‘recordar’ y ‘olvidar’<sup>1</sup>.

## ALEX COMO HÉROE CUIR. SÍMBOLO, TIPOLOGÍA Y MEMORIA DEL PASADO RECIENTE

La serie está ambientada en la Ciudad de México en los años noventa y narra la historia de un grupo de estudiantes de preparatoria que hacen y venden tareas a otros estudiantes. Alex es un chico popular que inició la organización junto con Tenoch, un estudiante destacado a quien solía acosar. Junto a ellos, Daniela, Mafer y Memo dirigen este negocio clandestino [FIGURA 1].

Son los años 90 y cinco *losers* manejan un negocio ilegal en su prepa: venden tareas y trabajos a sus compañeros. La ventaja: nadie nunca sospecha de los nerds. Su negocio les trae dinero y popularidad. Pero las hormonas y una muerte inesperada amenazan con arruinarlo todo. Si el negocio colapsa están en riesgo sus futuros y su amistad (Prime Video, s.f.).

La ubicación temporal de la serie no parece representar del todo el contexto sociocultural y político<sup>2</sup> de la época. Más bien, se presenta como un repertorio de artefactos mnemotécnico-estéticos —videoclub, tecnología analógica, fiestas adolescentes— que evocan memorias colectivas bajo la premisa del rescate nostálgico. La década de 1990 opera

<sup>1</sup>Modelo que retoma Hagedoorn de Assmann, en el que profundiza la actividad y pasividad en tales efectos de la memoria.

<sup>2</sup>Se hacen pocas referencias, de manera concreta al gobierno de Carlos Salinas de Gortari previo a la crisis económica sucedida en el término de su mandato.

TABLA 1. El personaje como símbolo y forma cultural.

La memoria en la cultura (Errl)	El reloj del personaje: símbolo (Eder)	Convenciones de los medios de comunicación
Referencias culturales del personaje	Mensajes temáticos de los personajes	El mundo de la historia presentada
Identidad, memorias individuales	Ideas del personaje sobre la vida real	Rol del personaje
Símbolos narrativos recurrentes	Grupos sociales de los personajes	Tipificación de personajes
Conflicto entre el pasado y el presente	Formas temáticas	Conflicto y resolución

Fuente: Elaboración propia.

como escenario estético despojado de sus conflictos históricos reales, es decir la dimensión intra-medial que busca resolver los aspectos de la memoria expresados dentro de la serie (Gambarato et al., 2020), y parece referenciar al pasado de manera parcial.

La sinopsis describe una historia de madurez sobre “nerds, perdedores y muerte”, donde el concepto más cercano a la sexualidad son las “hormonas”, y se colocan de manera vaga. Aunque estas herramientas intertextuales podrían interpretarse como un recurso para evitar *spoilers* o como una decisión vinculada a los mecanismos de distribución de la plataforma. Debido a esto, se propone pensar en la cuestión sobre la tensión entre las prácticas culturales y sociales de ser cuir en los años noventa y la representación de lo cuir de acuerdo con las tendencias actuales de la industria del entretenimiento<sup>3</sup>.

Para esto, también se recupera el análisis histórico de Bertaccini (2001), en específico del cine mexicano, quien examina la influencia de Hollywood en la industria nacional durante ‘La Época de Oro’ y sus nociones del héroe popular en el melodrama, por lo que, estas “herencias” parecen vigentes en muchos productos culturales contemporáneos del país. Si bien la industria del cine mexicano y la televisión han tenido cambios considerables con la llegada de las plataformas de *streaming*, la herencia del melodrama en el que se enmarca el texto de Bertaccini sigue vigente entre las audiencias mexicanas (Orozco, 2020). Sin embargo, la aplicación de la tipología de Bertaccini a un producto contemporáneo requiere una aclaración epistemológica. El análisis de la autora se realiza en un contexto clásico de la industria de cine, con base en la normatividad ideológica nacional observada, y la influencia del Estado para la construcción de una identidad colectiva. Ese contexto de producción es distinto del de *Nadie nos va a extrañar* —producida para una plataforma transnacional—.

<sup>3</sup>En los Estudios Visuales, estas dinámicas han sido denominadas “*actos de ver*”. Brea (2005) los aborda como construcciones culturales, en sus connotaciones políticas y acciones relacionadas con la imagen: mirar, mirada y vigilancia (p. 9).

Sin embargo, esto no invalida la comparación, por lo que se utiliza de forma heurística más que taxonómica, ya que no se trata de afirmar que Alex es un héroe popular en el sentido de Bertaccini, sino de examinar qué elementos de esa concepción heroica persisten, se transforman o se invierten en la representación de Alex. En este sentido, la tipología funciona aquí como punto de contraste histórico, no como categoría clasificatoria.

En el marco del cine de la ‘Época de Oro’, Bertaccini (2001) identifica una tipología de tres héroes que influyó en la realización de un cine “más accesible a las masas” (2001). El ‘charro cantor’, el ‘héroe urbano’ y el ‘peladito’, establecidos mediante los personajes interpretados por Jorge Negrete, Pedro Infante y Cantinflas, respectivamente. La autora sostiene que estos héroes fueron normativos, pues operaban como “propositores y/o reproductores de normas de comportamiento social y político que se ajustan a parámetros que podríamos definir institucionales” (Bertaccini, 2001, p. 140). La autora afirma que la normatividad “consistía en aceptar la condición de pobreza” y la forma en que era presentada, por lo que utilizar parte de su tipología a manera de comparación busca reflexionar los tipos de diversidades propuestas en las plataformas de *streaming*. Si las telenovelas mexicanas, históricamente, construyeron personajes que han servido para reproducir el sistema patriarcal y se normaliza lo que es ser mujer, hombre y las creencias dominantes de acuerdo con los autores, los sistemas “VoD han encontrado un nicho representacional” en el que se puede “usar el pasado como un gancho entre la audiencia, la narrativa y una serie de valores a pasados diversos” (González Hernández et al., 2024, p. 242). Así, con la ausencia de ciertas representaciones y mediante este tipo de normatividad nacional, los pueblos indígenas y la pobreza se representaron de modo que se promovía “aceptar la condición de pobreza, presentada como circunstancia no sólo no degradante, sino también positiva para las virtudes de las cuales habría sido vehículo: identidad, honor y orgullo” (Bertaccini, 2001, p. 144). Finalmente, la autora menciona la

FIGURA 1.  
*Nadie nos va a extrañar*  
(Amazon Studios, 2024-).



existencia de un tipo ‘eversivo’, encarnado en un boxeador, Rubén ‘El Púas’ Olivares, con ello muestra una constelación de figuras que rebasan los límites de la pantalla en las tipologías anteriores, demostrando la posibilidad de pensar en éstos —de manera situada contextualmente— como ejemplares para el análisis de personajes en la actualidad.

La autora propone una serie de percepciones populares de estas virtudes que, a pesar de las transformaciones que han experimentado ciertos ‘tipos’ de personajes con el paso del tiempo, sugiere que la dinámica normativa en la producción comercial de cine y series de televisión en México sigue buscando la reproducción de “normas de comportamiento”. Según la autora, el héroe popular retrataba las necesidades sociales de su época, una sociedad cansada de las ideas tradicionales y conservadoras, que abandonó la vida en el campo y luchó por su lugar en la gran ciudad —la CDMX— (Bertaccini, 2001). De manera parcial, las encarnaciones de Pedro y Alex dialogan. El primero encarnó un nuevo ‘arquetipo de macho’ que proponía una personalidad de comportamiento masculino más “sensible” y cercano a las audiencias de lo que denominaron ‘provincia’. Por su parte, Alex abandona la violencia, se integra a una nueva estructura social y encarna una masculinidad alternativa más “realista”. A diferencia del primero, cuya redención opera dentro de marcos normativos heterosexuales y cuya masculinidad alternativa nunca cuestiona el orden de género, Alex construye su redención

precisamente a través de un deseo que excede ese orden, transita de ser un matón a un compañero de clase solidario y, finalmente, encuentra su lugar en la vida. Por ello se piensa que la serie hereda la estructura narrativa del héroe normativo-redimido, y la reconstruye con contenidos identitarios que podrían considerarse ‘eversivos’ al rechazar cánones vigentes (Bertaccini, 2001, p. 153). En este punto, se podría pensar en la dimensión inter-medial (Erll, 2016) de la interacción con previas representaciones —o actuales, de época—, entre Alex y otros personajes cuires.

Finalmente, más allá de determinar si Alex personifica una noción contemporánea de lo cuir o representa una forma de memoria cultural de lo cuir en la década de 1990, este análisis busca comprender a Alex como símbolo y la percepción básica de estos signos (Eder, 2025, p. 146) en este contexto. Pues, en su arco de personaje, Alex reflexiona sobre temas de pertenencia y autodescubrimiento, enfatizando su identidad cuir, pues gran parte de la narración alrededor de él se sostiene en su interés romántico por Rafa. Asimismo, se utiliza la tipología de Bertaccini (2001) para situar a Alex dentro de un marco histórico y examinar cómo se alinea o diverge de las representaciones tradicionales de la masculinidad en esta serie de producción contemporánea ubicada en la década de los noventa. Con ello se podría revelar hasta qué punto el personaje encarna valores y conflictos del presente insertados en un escenario nostálgico, o si logra preservar las tensiones

históricas específicas de ser cuir en tal contexto espaciotemporal; es decir, a partir de su dimensión pluri-medial (Erll, 2016) —la forma de colocar la representación y su posible influencia en otros contextos mediados—, ya que se sospecha que esta impacta en la construcción de memorias culturales en las audiencias.

Para comprender cómo este personaje opera como símbolo de estas tensiones, es necesario establecer primero el marco interpretativo que articula lo cuir, la memoria cultural y el análisis de personajes.

*MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO:  
LO CUIR COMO SÍMBOLO Y LA MEMORIA CULTURAL*

Esta idea de Alex como heredero del héroe popular mexicano requiere un marco teórico-interpretativo que permita analizarlo como ‘símbolo’ (Eder, 2010) en relación con la memoria cultural (Erll, 2016) y las representaciones cuires (Nigianni y Storr, 2009).

Primero, establecer una definición o interpretación única de lo cuir resulta contradictorio con “la fuerza vital del concepto de queerness” (Nigianni y Storr, 2009, p. 1). Los autores proponen un diálogo creativo entre teorías y mecanismos de interpretación, destacando la diferencia entre lo universal y lo “micro” e “imperceptible” en términos culturales. Por otra parte, este análisis del personaje como símbolo busca profundizar en estas “nuevas formas de agencia política... (y) en lugar de significantes, signos” (Nigianni y Storr, 2009, p. 7), enfatizando tanto la representación del personaje como su realidad representada y sus circunstancias culturales específicas. Estas subjetividades de ser cuir o “convertirse en queer” (Nigianni y Storr, 2009) permiten analizar a un personaje como símbolo dentro del modelo heurístico del ‘Reloj del Personaje’ (Eder, 2016), a la par del concepto de “Memoria en la cultura” de Erll (2016, p. 95). Al conectar estos factores se busca resolver la pregunta central sobre si la representación de este personaje corresponde a referencias culturales de la época presentada o parte de una

contemporaneidad dominante en las concepciones actuales sobre la alteridad sexual.

Para Eder (2010), los personajes forman parte de contextos específicos y “tienen una importancia central para nuestra experiencia cinematográfica, y nos enfrentan a multitud de preguntas sobre su producción, estructuras, significados, efectos, etc.” (p.16). Su investigación sobre los personajes se articula en torno a dos preguntas clave: ¿Cómo se pueden analizar y corroborar sistemáticamente las afirmaciones sobre estos? ¿Y cómo se puede explicar de qué manera los espectadores experimentan a los personajes y reaccionan ante ellos con percepciones, pensamientos y sentimientos? Para responderlas, el ‘Reloj del Personaje’ propone un modelo de análisis con cuatro dimensiones —símbolo, síntoma, ser representado y artefacto— que se complementan entre sí y resultan “de particular importancia para el análisis interpretativo, así como para el análisis sociocultural” (Eder, 2016, p. 87).

Para este estudio se utiliza específicamente la dimensión del ‘símbolo’ pues “los personajes (como símbolos) pueden funcionar como significantes secundarios de otra cosa” (Eder, 2016, p. 76), permitiendo examinar qué representa Alex más allá de su función narrativa inmediata.

Por otra parte, es fundamental considerar que Erll (2016) distingue dos niveles de memoria cultural: la individual y la colectiva (p. 99). Esta diferenciación —entre metonimia y metáfora— permite trabajar en un nivel cognitivo de la memoria dentro de un contexto sociocultural específico, así como examinar la construcción de representaciones de grupos específicos mediante el orden simbólico del medio. Para evitar debates sobre la creación de figuras mentales a partir de subjetividades, es importante establecer que, según Eder (2010), los personajes se construyen —en lo individual— a partir de disposiciones corporales y mentales, de conocimientos compartidos sobre la realidad, y de convenciones mediáticas (p. 18).

Las propuestas de Erll y Eder sobre los medios de comunicación, el conocimiento del pasado y la representación

de los personajes convergen en el análisis interpretativo. La pregunta inicial de Eder (2016) para el análisis del personaje como símbolo es “¿Qué representan los personajes y qué significados indirectos transmiten?” (p. 76). Estos significados se vinculan con las conexiones necesarias entre memoria, narración e identidad propuestas por Erll (2016, p. 100).

En el caso de este estudio en torno a Alex —un adolescente que ha perdido a su madre y a su amigo, que transitó de ser popular a marginado, y que decide explorar su sexualidad; todo esto en la Ciudad de México de la década de 1990—, la hipótesis se articula mediante los significados indirectos que transmite el personaje en su contexto narrativo. Estos operan simultáneamente en tres niveles: la representación de la memoria cultural individual como colectiva; la narración situada en un momento histórico específico —la década de 1990—; y la identidad como representación que, por sostener formas actuales de concebir lo *cuir*, parece borrar situaciones de violencia e imposición histórica y, desafortunadamente, a veces vigentes. La pregunta que emerge es fundamental: ¿así se es *cuir* o así se era *cuir* en los años noventa? Esta pregunta revela tensiones entre la ambientación histórica y la propuesta de realización contemporánea; es decir, partes del pasado no se reconstruyen a partir de sus propios conflictos —lo *cuir*—, sino se proyectan atributos en el personaje, que si bien comparte algunas características del héroe ‘eversivo’ (Bertaccini, 2001), como ‘símbolo’ parece reconfigurarse a partir de preocupaciones y aspiraciones discursivas en la industria contemporánea.

## **ALEX COMO HÉROE POPULAR-EVERSIVO, REPRESENTACIÓN Y ANACRONISMO. NADIE SE DARÁ CUENTA**

De acuerdo con Eder (2025), el tema de los personajes y sus constelaciones funcionan como portadores de temáticas y significados de primer orden se ha tratado históricamente por varias teorías normativas (p. 494). En este caso, para el análisis de la primera temporada, se siguió la recomenda-

ción del autor para responder a los tipos de representaciones involucradas, la manera en que se formaron, y las funciones que desempeñan (p. 495). Con base en ello, el autor propone una serie de cuestionamientos que involucran lo que representan o personifican como símbolo y se trabajó en la matriz hermenéutica a partir de: qué significados sostiene tal representación: rasgos humanos, experiencias, problemas, vicios, virtudes, deseos latentes o reprimidos, ideas generales de la vida, procesos o fuerzas naturales, grupos o roles sociales; arquetipos, figuras míticas o populares; figuras públicas o la vida de los propios creadores; transmisión de mensajes, ideas o temáticas de forma general; relación con un símbolo, personificación o alegoría anclada en la historia; conexiones entre la simbología y la sintomatología del personaje (p. 499).

El primer episodio presenta al grupo de amigos marginados en la escuela. Aunque comparten el peso narrativo en la misma medida y se introducen con sus propios conflictos y tramas, en el transcurso de los episodios subsecuentes, es decir, el conjunto de amigos puede considerarse como unidad protagónica. Se considera el análisis de Alex y su constelación de personajes por su representatividad *cuir*. Alex representa una referencia cultural de un niño popular, pero porta un mensaje claro sobre ser justo y amable con todas las personas. Los conflictos de identidad recurrentes en su caracterización se relacionan con su historia como acosador, hasta la muerte de su madre; sus intentos por convencer a su novia (Marifer) de que la ama; y su enfrentamiento con sus antiguos amigos acosadores. No se ve ni se viste como el resto de sus compañeros de clase; además, se muestra como una persona extrovertida que procura estar presente para sus amigos y familiares.

Por último, la selección de Alex como unidad protagónica responde a las convenciones mediáticas de la serie, que pueden analizarse utilizando la propuesta estructural clásica de Bordwell (1996, p. 157), y con la que se identifican dos líneas argumentativas que permiten analizar a Alex como unidad, su relación en pareja y sus relaciones sociales. En este caso, Alex tiene diferentes “misiones” que se despliegan en tres

espacios fundamentales: la escuela, el hogar y el videoclub. Cada uno de estos espacios, además de las dimensiones mencionadas antes, se relacionan con la tipología de ‘héroe’ y revelan aspectos distintos de su identidad en construcción.

*EL ‘HÉROE JUSTO’ EN TRES ESPACIOS:  
ESCUELA, HOGAR Y VIDEOCLUB*

En la escuela, Alex representa al héroe con un honorable sentido de la justicia. Apenas habla de su vida privada y pasa el tiempo con los ‘chicos nerds’, adoptando un perfil bajo a pesar de su antigua popularidad. Como observador silencioso, Alex no reacciona ante los comentarios homofóbicos, manteniendo su posición de testigo que defiende a Memo y otros estudiantes vulnerables. Esta actitud contrasta radicalmente con su pasado como acosador, marcando una primera transformación que dialoga con la tipología del héroe popular de Bertaccini; es decir, debe redimirse y encontrar su lugar en una nueva estructura social.

En casa, Alex cuida de la salud de su hermana y de su padre, y prepara todas sus comidas. Esta dimensión doméstica del personaje lo sitúa en un rol tradicionalmente feminizado —el cuidado y la nutrición— por lo que transita de lo normativo a lo eversivo. Cuando cocina, se involucra emocionalmente y trata de recordar las recetas de su madre, estableciendo una continuidad afectiva que lo vincula con lo materno más que con lo paterno. Este aspecto del personaje sugiere una masculinidad alternativa que, además no encuentra resistencia o cuestionamiento en su contexto familiar más inmediato, desafiando un primer nivel de significados en su constelación principal.

En el videoclub, Alex parece más interesado en el cine y las artes; es el espacio donde se muestra más vulnerable porque sus ideas sobre la vida real están más cerca de lo que está buscando. Este tercer espacio funciona como zona liminal donde Alex puede explorar dimensiones de su identidad que son menos visibles en los otros dos ámbitos. El videoclub no solo representa un lugar especial para Alex, sino que también

constituye un espacio recurrente en el que Marifer descubre a Alex de manera simbólica, especialmente a través del movimiento de sus pies cuando está emocionado o feliz —cuando ve a Rafa—.

*EL DESEO CUIR COMO MOTOR NARRATIVO,  
SÍMBOLOS RECURRENTES Y NEGACIÓN*

El videoclub adquiere particular relevancia como espacio de deseo cuando Rafa es contratado. Alex se prepara para trabajar escuchando la canción ‘Vivo’, del grupo Fobia, se rocía perfume y muestra entusiasmo por ir a trabajar un sábado. Cuando va a la escuela, en cambio, se toma su tiempo y no muestra ningún entusiasmo. Después de la contratación de Rafa, Alex parece más interesado en ir a trabajar que en estar con Marifer o sus otros amigos. Este cambio no pasa desapercibido, Marifer sospecha y visita a Alex en el videoclub solo para confirmar que los pies de Alex se mueven de nuevo al hablar con Rafa [FIGURA 2].

Este símbolo recurrente —los pies que se mueven— funciona como indicador somático del deseo que Alex aún no puede verbalizar. Marifer afirma que Alex solo mueve los pies cuando está emocionado o feliz, estableciendo este gesto como código interpretativo para la audiencia. El símbolo se revisita en otro momento clave, cuando Marifer interrumpe el beso entre Alex y Rafa en la sala privada del videoclub, presenciando la primera situación íntima entre ambos.

Rafa había convencido a Alex para ver *Cambio de hábito* (*Sister Act*, Emile Ardolino, 1992) el sábado por la noche, pero olvidó que vería una película con Marifer al mismo tiempo y se quedó con Rafa en la sala privada del videoclub. Sentados uno al lado del otro, las manos de ambos personajes están cerca hasta que se toman y se acercan para besarse. Sin embargo, después de la interrupción, Alex simplemente niega cualquier interés en Rafa y se reconcilia con Marifer. También rechaza la idea de hablar sobre Rafa, incluso cuando su padre pregunta sobre el desempeño de Rafa como empleado. Más tarde, cuando Rafa intenta hablar del beso,



FIGURA 2.  
*Nadie nos va a extrañar*  
(Amazon Studios, 2024-).

Alex lo niega todo afirmando que tiene novia y que no le gustan los hombres.

Las ideas de identidad explícita solo están presentes en el personaje de Rafa, quien aclara que le gustan los hombres. Alex, en cambio, es representado en ese aspecto de forma contradictoria. Este cambio constante de opinión o sus ideas ambivalentes sobre la vida constituyen una característica recurrente del personaje. Incluso cuando se reconcilia con Marifer, muestra menos emoción con ella que cuando habla con Rafa, ya que con ella mantiene la persona amable y contenida que exhibe en la escuela. Finalmente, es Marifer quien, de nuevo, “descubre” a Alex en una fiesta al gritar frente a todos que es gay, forzando una visibilidad que él no había elegido.

En esta constelación, se reconoce la posibilidad de evitar o transformar estereotipos también con Rafa. Este simboliza a un marginado de la “vida real” en el universo presentado, y Alex es un marginado de la “vida escolar”. La serie no muestra la sexualidad de una forma moralizante, sino que enfatiza el deseo. Estas formas de resistencia a la categorización fija simbolizan el ser cuir, pues las etiquetas “no serán dadas por la mayoría” (Andermatt, 2009, p. 26). Como lo propone Andermatt (2009), Rafa y Alex podrían ser interpretados como ambos cuir y no cuir simultáneamente (p. 26), escapando de las taxonomías rígidas de la identidad sexual.

#### ANACRONISMO Y BORRADO HISTÓRICO: ACTITUDES CONTEMPORÁNEAS EN ESCENARIOS NOSTÁLGICOS

Todos los aspectos del análisis propuesto en la matriz hermenéutica [TABLA 1] se aplican a lo largo de los ocho episodios de la serie. Algunos de ellos hacen referencia a los conflictos y tramas de otros personajes; sin embargo, estos aspectos se entrelazan consistentemente con el viaje de Alex a través de la historia completa. Las memorias culturales existen tanto en el mundo representado como en los personajes representados, principalmente como una idea colectiva de puesta en escena de los años noventa. Las creencias o identidades individuales se representan constantemente a través del deseo más que de la identificación explícita.

El conflicto entre el pasado y el presente existe en los roles de Alex, en su familia y en la escuela. Las referencias culturales de los personajes se simbolizan mediante ropa, música y dispositivos externos —artefactos mnemotécnicos que sitúan visualmente la historia en 1995—. Las ideas de Alex sobre la vida cambiaron antes de que comenzara la narración en la serie, ya no es el chico popular, el acosador o el novio de la chica rica. Se le presenta como una persona comprensiva y tranquila que defiende a Memo y representa la justicia. El viaje de Alex tiene que ver con estos cambios, su interés por Rafa en la negación y, eventualmente, la aceptación.

Sin embargo, la tipificación de Alex revela una contradicción fundamental, después del evento en la fiesta donde Marifer lo “descubre”, la caracterización de tres dimensiones (héroe en la escuela, cuidador del hogar, individuo en exploración sexual y quizá identitaria) se convierte en una tipificación dual más simple. Alex se está descubriendo a sí mismo a través de los demás, pero este descubrimiento no parece acompañado de las consecuencias que históricamente caracterizaban la experiencia cuir en los años noventa—y en algunos contextos actuales—. Es decir, a pesar de la complejidad en las representaciones actuales, las plataformas de *streaming* parecen dirigirse a comunidades de gustos, apelando a valores relacionados con igualdad de género e inclusión de la diversidad sexoafectiva (Ramírez, 2025). No hay “hormonas” presentes en la narrativa, solo su genuino interés por Rafa. No parece importarle ser “descubierto” y solo trata de resolver las cosas por sí mismo, con una autonomía emocional y una ausencia de miedo que resultan anacrónicas a violencias históricas presentes en la comunidad LGBTQ+ (Freitez Diez et al., 2023).

En la serie, ser cuir no está rodeado de las relaciones de poder y la heterosexualidad normativa que funcionaban como marcos coercitivos en los medios de comunicación de la época (Peña Zerpa, 2014). El conflicto cuir va acompañado únicamente de una tragedia externa —la muerte del amigo— y no de las formas de violencia social, institucional o familiar características de la experiencia de salir del clóset (Freitez Diez et al., 2023). También se considera que para algunas personas en la vida social, la memoria de la época podría estar rodeada de secreto, juicio estructural y violencia que no está presente en la serie o se resuelve de manera superficial y optimista. Fuera de la representación, el rol y la tipificación de Alex, la discusión sobre la alteridad parece corresponder exclusivamente al mundo adulto, y este mundo adulto opera dentro de estereotipos de personaje que funcionan como representaciones contemporáneas más que históricas. Todos los profesores se reúnen para hablar del tema, incluso

cuando no estuvieron presentes en la fiesta donde Alex fue “descubierto”. Está el profesor que defiende la intimidad de Alex, está el “macho considerado” que pide más sensibilidad, y está el profesor que sugiere un “grupo de conversión” en la iglesia. Esta conversación se asemeja a las nociones normativas actuales sobre debates de sexualidad en contextos educativos, como si a estos personajes se les creó con base en roles estereotipados de “diversidad de opiniones”. Solo hay una profesora que se interesa genuinamente por esta situación y trata de abordarla sin éxito, Ilse, la profesora de inglés quien es la única adulta que parece interesada en los jóvenes sin juzgarlos y que intenta repetidamente cambiar las cosas. A pesar de estas representaciones, ella es también la única adulta que se presenta en su vida privada con su pareja lésbica, y en este sentido, de manera simbólica, funciona como modelo contemporáneo de diversidad sexual [FIGURA 3].

Las referencias culturales de la serie están presentes en la música, la puesta en escena, la indumentaria y el *atrezzo*. Sin embargo, analizar a Alex como símbolo ayuda a identificar una separación relevante de la memoria cultural en el tiempo, ya que los artefactos mnemotécnicos utilizados para representar a la Ciudad de México en los años noventa están contruidos en su dimensión material, pero los personajes no siempre portan prácticas correspondientes en sus dimensiones sociales, emocionales y políticas. Se observa que en términos generales, hablan, piensan y actúan como adolescentes en 2024, y no como referente de jóvenes en 1995.

## **ENSEÑANZAS UTÓPICAS: ENTRE LA CORRECCIÓN REPRESENTATIVA Y EL BORRADO DE MEMORIA**

Bertaccini (2001) reconoce algunas necesidades presentes en la Época de Oro del cine mexicano, cuando se ofrecían modelos de vida para un público específico, y las nombró como ‘enseñanzas utópicas’ (p. 70). Estas enseñanzas funcionaban como pedagogías sociales que proponían formas idealizadas de comportamiento, identidad y pertenencia



FIGURA 3.  
*Nadie nos va a extrañar*  
(Amazon Studios, 2024-).

nacional. En el contexto contemporáneo, reconocer nuevas formas de representación y la erradicación de estereotipos mediados —aquellos en los que existe un prejuicio sobre un grupo social (Ramírez-Berg, 2009)— así como la promoción de formas de contravisualidad (Mirzoeff, 2016) son constantes de la producción cultural, y su impacto en la vida social es relevante para múltiples disciplinas.

Sin embargo, los cuestionamientos que se proponen en este análisis apuntan a la posibilidad de que, al evitar estereotipos tradicionales, emerjan nuevas ‘enseñanzas utópicas’ que terminan por borrar la memoria o las realidades históricas, tanto colectivas como individuales. Esto sucede cuando la producción parece olvidar o confundir el recuerdo de una época concreta con una propuesta de evocación a la memoria como artilugio estético-narrativo. La metáfora del nombre de la serie *Nadie nos va a extrañar* termina siendo víctima de sus propios personajes, quienes simbolizan actitudes y pensamientos diversos más cercanos a las representaciones actuales que a las realidades históricas de los años noventa (Ramírez, 2025, p. 194).

La tipificación de Alex, Rafa e Ilse es indudablemente más profunda y matizada que los estereotipos homosexuales presentes en muchas series o películas de los noventa en

México. En el caso presente, los personajes no son reducidos a caricaturas ni funcionan únicamente como alivio cómico o como advertencias morales sobre la “desviación” (Peña Zerpa, 2014). En este sentido, la serie representa un avance significativo en la complejidad de las representaciones cuir en la producción audiovisual mexicana. Sin embargo, estas representaciones mediáticas actuales no funcionan efectivamente como “construcciones colectivas del pasado” (Erll, 2016, p. 99).

Por el contrario, la corrección de estereotipos históricos mediante la inserción de sensibilidades contemporáneas genera un efecto paradójico al “suavizar” la violencia social, la discriminación institucional y el estigma que caracterizaban la experiencia cuir en los años noventa. De esta forma, la serie podría estar impactando negativamente tanto las memorias individuales como las colectivas. Este borrado no es neutral, implica una reescritura del pasado que lo despoja de sus conflictos reales, generando una versión “suavizada” de la historia, que privilegia el confort narrativo del presente sobre la complejidad dolorosa de la memoria.

Paradójicamente, el impacto de estas ‘nuevas utopías’ representacionales en la actualidad puede ser igual de problemático que los señalamientos y estereotipos de la época

representada. Mientras los estereotipos tradicionales dañaban mediante la caricaturización y la patologización de la diferencia, las representaciones “corregidas” que borran la violencia histórica dañan mediante la invisibilización de las luchas, los miedos y las estrategias de supervivencia que caracterizaron la experiencia cuir en contextos hostiles. Ambas operaciones —estereotipar y suavizar— terminan por distorsionar la memoria cultural, aunque mediante mecanismos opuestos. De la misma manera, no se pretende buscar el origen o las intenciones sobre ello, sino abrir la conversación hacia el análisis de otros personaje, productos culturales o constelaciones en las que se observen estas características para reiterar que ciertas tipificaciones, aunque propongan cambios positivos, siguen enmarcando visualidades como un sistema dinámico que ciertamente tendrá consecuencias distintas.

La serie propone, efectivamente, formas de resistencia simbólica no necesariamente contraculturales o a manera de contravisualidad, el deseo no es juzgado moralmente, las etiquetas identitarias permanecen fluidas, y Alex tiene cierta ‘capacidad de conversión’ —convertirse en cuir— sin enfrentar, aparentemente, “la discriminación y el prejuicio” (Freitez Diez et al., 2023) de la ‘salida del clóset’, aun cuando es involuntaria. Sin embargo, estas formas de resistencia representadas en la serie no corresponden a las formas de resistencia disponibles en la época representada. En aquel contexto, la resistencia cuir se manifestaba mediante el secreto estratégico, las redes clandestinas, los códigos cifrados y la creación de espacios seguros en los márgenes de la sociedad normativa. La resistencia era, necesariamente, más sutil, más oculta y más peligrosa de lo que la serie representa. De igual manera, no se propone que las representaciones no estén delineadas por ‘permanentes dificultades’ (Freitez Diez et al., 2023, p. 199), sino más cercanas a la época representada.

Esto lleva a preguntas sobre las decisiones de los creadores, los modelos mentales que sustentan la construcción de personajes y las declaraciones sociopolíticas implícitas en la serie. ¿Están borrando memorias a través de las ideas y

comportamientos de los personajes? ¿O simplemente intentaron representarlos más cerca de las convenciones actuales de los medios de comunicación en las plataformas de *streaming*, privilegiando la identificación de audiencias contemporáneas sobre la fidelidad histórica? (Freitez Diez et al., 2023)

Estas preguntas no pretenden establecer juicios maniqueos ni enunciar ideas de experiencias universales o presunciones esencialistas de representación. Más bien, buscan continuar el diálogo crítico sobre los personajes en la industria del cine y el entretenimiento en México, considerando el impacto de los mecanismos de producción y distribución —particularmente las plataformas de *streaming* con audiencias transnacionales— en las construcciones de los personajes por parte de sus creadores, y su influencia en la construcción de los modelos mentales que inciden en la forma de moldear la vida social por parte de las audiencias.

La nostalgia, en este caso, no funciona como recuperación honesta del pasado sino como un mecanismo que permite insertar sensibilidades actuales en un tiempo anterior, depurado de algunas partes más conflictivas. El resultado es una ficción que simula mirar hacia atrás pero que, en realidad, no abandona el presente, de la industria, desde el cual fue construida, generando así una versión del pasado que es más reconfortante que verdadera, más deseable que real.

A manera de recapitulación y cierre de este apartado de conclusiones, el análisis de Alex como símbolo (Eder, 2016) en *Nadie nos va a extrañar* revela unos mecanismos artefactuales importantes, la serie utiliza la nostalgia como recurso estético e inscribe en sus personajes actitudes, valores y conflictos que más cercanos al presente en sus representaciones. Mientras la ambientación de los años noventa se construye meticulosamente mediante artefactos mnemotécnicos —videoclubs, tecnología analógica, música de la época—, los personajes hablan, piensan y actúan según las sensibilidades contemporáneas (2024-2025). Este anacronismo, en el resultado del análisis se revela como estructural, y sus implicaciones para la memoria cultural son significativas.

La aplicación del análisis como ‘símbolo’ de Eder (2016) en el marco de ‘memoria en la cultura’ de Erll (2016), permitió identificar que Alex simboliza una masculinidad cuir contemporánea, características de plataformas de *streaming* en la actualidad (Ramírez, 2025), insertada en un escenario histórico, que no parece considerar este borrado sistemático de las condiciones de violencia, discriminación y estigma que caracterizaban la experiencia de ser cuir en México en el pasado. Finalmente, la tipología propuesta por Bertaccini (2001) resulta útil para comprender herencias de tradiciones tipificadas en el cine mexicano y sus implicaciones históricas, y revelar que esta tipificación suprime algunos conflictos reales que enfrentaban las personas cuires en la época representada.

Este análisis dialoga con las contribuciones de Ramírez (2025), aunque ubicadas en el contexto Chileno, demuestra que las convenciones mediáticas actuales —particularmente aquellas vinculadas a las plataformas de *streaming* y sus audiencias transnacionales— priorizan representaciones corregidas que evitan los estereotipos históricos pero que, al hacerlo, generan nuevas formas de distorsión, en su caso la repetición de nuevos conflictos que funcionan como una visualidad limitada a procesos complicados y no a la riqueza ‘más presente’ en las vidas de las personas de la comunidad. Se recupera el concepto de ‘enseñanzas utópicas’ de Bertaccini (2001) y la constelación de personajes de Eder (2025), pues la serie muestra, en sus personajes, modelos de comportamiento idealizados que, paradójicamente, pueden ser tan problemáticos como los estereotipos que pretenden superar. Mientras los estereotipos tradicionales dañaban mediante la caricaturización, las representaciones suavizadas dañan mediante el borrado de las luchas y estrategias de supervivencia que caracterizaron la experiencia cuir histórica o bien, se enfocan a conflictos parciales presentes en las personas cuir.

La pregunta central de este estudio encuentra una respuesta clara y se responde al profundizar en ella, ya que sería superficial afirmarlo o negarlo solamente. La serie parece representar varias cosas entorno a lo cuir desde las sensibilidades

contemporáneas; sin embargo, si existe una representación a partir de un proceso de autoconocimiento y relacional con Alex, la tipificación presenta cambios circunstanciales al no estereotipar ni caricaturizar; en sus constelaciones y el propio personaje como ‘artefacto’ (Eder, 2010) se proyecta el borrado de las representaciones en el contexto histórico que pretende evocar. En lo individual, Alex puede descubrirse a sí mismo, expresar su deseo por Rafa, ser “descubierto” públicamente y continuar su vida sin enfrentar consecuencias, quizá, devastadoras. Esta narrativa de autodescubrimiento sin trauma extremo, de visibilidad, sin violencia estructural y de aceptación relativamente fluida contradice, en este sentido, a ciertas condiciones sociales, sistemáticas y culturales de México en la época, reflejando otras más cercanas a la industria contemporánea imperante.

Este hallazgo pretende contribuir a los estudios de memoria cultural y representación mediática. Pues se sugiere que la nostalgia en las producciones contemporáneas de *streaming* funciona como un mecanismo dinámico insertado en los personajes que permite tejer discursos actuales sobre diversidad e inclusión en escenarios históricos al mismo tiempo que los depura de sus conflictos reales, generando así memorias culturales que no preservan, sino que parece que reescriben el pasado. Asimismo, entender que este proceso de reescritura no es neutral, invisibiliza las experiencias de violencia, discriminación y resistencia que fueron parte de la construcción de las identidades y comunidades cuir históricas.

La serie, por lo tanto, no contribuye a la “construcción colectiva del pasado” (Erll, 2016) sino que proyecta el presente sobre un escenario nostálgico. La década de los noventa opera como *atrezzo* más que como contexto narrativo histórico, y permite una mirada simulada hacia el pasado sin abandonar las preocupaciones, valores y aspiraciones del momento de su producción en el presente.

Para una comprensión más profunda de estos mecanismos, se propone seguir la conversación tomando en cuenta los aspectos del ‘artefacto, ser representado y síntoma’ del ‘Reloj

del Personaje' de Eder, ya que, al incorporar estos niveles de reacción, el análisis e interpretación se robustecen y se puede pensar en constelaciones o meta-constelaciones entre personajes y el aparato filmico-visual. Por ejemplo, expandir el análisis a otros personajes de la serie, particularmente Rafa e Ilse, para examinar cómo diferentes posiciones dentro del espectro de representación cuir operan en relación con la memoria histórica.

Desde una perspectiva interdisciplinaria, conceptos como la 'corrección representativa' de Schiappa (2008) y el 'imaginario del futuro' (Ramírez, 2025), contribuyen a la comprensión de cómo las audiencias procesan estas representaciones anacrónicas y qué efectos tienen en la construcción de memorias culturales sobre la diversidad sexual. Asimismo, el modelo analítico de narrativas transmedia de Gambarato et al. (2020) es relevante para examinar cómo estas operaciones de memoria se despliegan a través de múltiples plataformas y formatos en el ecosistema mediático contemporáneo.

Finalmente, este estudio se ha enfocado en una tensión en la producción cultural contemporánea a partir de la importancia de los personajes (Eder, 2025), entre el deseo legítimo de ofrecer representaciones complejas y no estereotípicas de la diversidad sexual, y la responsabilidad de preservar memorias culturales que incluyan las experiencias de violencia y discriminación que fueron constitutivas de esas identidades en contextos históricos específicos. La pregunta que permanece abierta es si es posible construir representaciones cuir contemporáneas situadas en contextos históricos que sean simultáneamente respetuosas de la complejidad humana, abiertas a múltiples experiencias de la comunidad y honestas sobre las condiciones estructurales de opresión que enfrentaban. *Nadie nos va a extrañar*, a pesar de sus logros en materia de tipicidad, trae a la luz esta tensión, en la que parece optar por el confort narrativo del presente sobre la fidelidad al pasado que pretende evocar. 🗣️

# Bibliografía

- ALCALÁ, F. (2020). La visualidad de los personajes femeninos en series de ficción mexicanas producidas por Netflix. En G. Orozco (Ed.), *Televisión en tiempos de Netflix. Una oferta mediática* (pp. 109-126). Universidad de Guadalajara.
- ANDERMATT, V. (2009). Thirty-six thousand forms of love: The queering of deleuze and guattari. En C. Nigianni y M. Storr (Eds.), *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh University Press.
- BALLÓ, J. (2000). *Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine*. Editorial Anagrama.
- BERTACCINI, T. (2001). *Ficción y realidad del héroe popular*. CONACULTA.
- BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós Iberica Ediciones S A.
- BREA, J. L. (2005). Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. *Revista de Estudios Visuales*, 8(25).
- DURÁN, I., Trujillo, I. y Vereza, M. (Coords.) (1996). *México, Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*. UNAM / CONACULTA
- EDER, J. (2016). Analyzing characters: Creation, interpretation, and cultural critique. *Revista de Estudios Literarios*, 4, 69-96. [https://doi.org/10.14195/2183-847x\\_4\\_3](https://doi.org/10.14195/2183-847x_4_3)
- EDER, J. (2025). *Characters in film and other media: Theory, analysis, interpretation*. Open Book Publishers.
- EDER, J., Jannidis, F. y Schneider, R. (2010). *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Walter de Gruyter.
- Erl, A. (2016). *Memory in culture*. Springer.
- FREEMAN, E. (2010). *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Duke University Press.
- FREITEZ Diez, M., Lozano-Verduzco, I., Mendoza-Pérez, J. C. y Craig, S. L. (2024). La salida del clóset en la familia como momento de crisis en el ejercicio de la violencia simbólica contra jóvenes LGBT de la Ciudad de México. *Debate Feminista*, 67, 189-220. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2024.67.2380>
- GAMBARATO, R. R., Alzamora, G. C. y Tárca, L. (2020). *Theory, development, and strategy in transmedia storytelling*. Routledge.
- GAMBARATO, R. R., Heuman, J. y Lindberg, Y. (2021). Streaming media and the dynamics of remembering and forgetting: The Chernobyl case. *Memory Studies*, 15(2), 271-286. <https://doi.org/10.1177/17506980211037287>
- GONZÁLEZ Hernández, D., Gómez Rodríguez, G., Charlois Allende, A. y Franco Miguez, D. (2024). Narrativas contemporáneas en la ficción. Violencia de género e inclusión en el contexto del crecimiento de VIX. En *Obitel 2024: ¿Qué está pasando con las narrativas en la ficción iberoamericana?* (pp. 219-248). Ediciones Universidad Católica de Chile. <https://doi.org/10.7764/obitel.24.s.mex>

- HAGEDOORN, B. (2013). Television as a hybrid repertoire of memory. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 2(3), 52-64. <https://doi.org/10.18146/2213-0969.2013.jethc032>
- NIGIANNI, C. y Storr, M. (2009). *Deleuze and queer theory*. Edinburgh University Press.
- OBSCURA Gutiérrez, S. (2015). Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano. De la Época de Oro hasta el día de hoy. En *Nation-building en el cine mexicano* (pp. 41-56). Iberoamericana Vervuert. <http://dx.doi.org/10.31819/9783954878291-004>
- OROZCO, G. (Coord.) (2020). *Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática*. Universidad de Guadalajara.
- PEÑA Zerpa, J. A. (2014). Estereotipos de hombres homosexuales en la gran pantalla (1970-1999). *Razón Y Palabra*, 17(85), 22-60.
- RAMÍREZ, R. (2025). Reflexionando sobre el pasado, imaginando un futuro: Jóvenes chilenos y visibilidad LGBTQ+ en plataformas de streaming. *Contratexto*, 44, 191-209. <https://doi.org/10.26439/contratexto2025.n44.7518>
- SCHIAPPA, E. (2008). *Beyond Representational Correctness: Rethinking criticism of popular media*. SUNY Press.
- SILVA Escobar, J. P. (2017). Buñuel en México: Notas acerca de la representación de la pobreza en las cintas *el gran calavera*, *los olvidados*, *el bruto* y *nazarín*. *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 61, 63-78. <https://doi.org/10.7764/aisth.61.4>
- VENTURA, R., Blanco-Fernández, V. y Sánchez-Soriano, J. J. (2024). Queer temporalities in TV series *Veneno*: Breaking down the spiral of silence through trans visibility. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15(1), 75-92. <https://doi.org/10.21134/mhjournal.v15i.2091>
- ZURIAN, F. A. y Vázquez Rodríguez, L. G. (2024). Comunicación y Cine Queer contemporáneo: Contenidos, narrativas, estéticas y audiencias. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15, 15-21. <https://doi.org/10.21134/mhjournal.v15i.2170>

## Filmografía

- PELUSI, A. y Portela, G. [Creadores y guionistas]. Aguilar Mastretta, C. y Kishi Leopo, S. [Directores] (2024-). *Nadie nos va a extrañar* [Serie]. México: Amazon Studios.

RUBÉN REBOLLEDO MACÍAS. Mexicano, doctorando en Estudios Humanísticos por el ITESM, Maestro en Comunicación por la Universidad de Guadalajara. Director de entrada en la Escuela de Estudios Humanísticos del Tecnológico de Monterrey, campus Ciudad de México. Ponente en el I Congreso de Cine del Siglo XXI, organizado por Dossier 21 y la Universidad de las Artes de Yucatán, presentando ‘Análisis de personajes, estereotipos y tipificaciones en el marco de los estudios visuales’.