

## Alfonso Cuarón: *Y tu mamá también* (2001)

Patricia Torres San Martín  
(Universidad de Guadalajara)

Los que se “abren” son cobardes. Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse”, pero no “rajarse”, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad... Cada vez que el mexicano se confía a un amigo o a un conocido, cada vez que se “abre”, abdica

(Octavio Paz 1976: 178).

### Introducción

En la actualidad, los estudios de recepción en el cine distinguen tres ámbitos de indagación: el de la producción, que enfoca la estructura organizacional de los medios en donde domina el liderazgo de una presencia monopólica y de las industrias culturales extranjeras (García Canclini 1994, Hall 1996); el del contexto sociocultural, que analiza el trabajo de los creadores cinematográficos y sus propuestas (Elena 2008, Noble 2005, Smith 1996); y el de la recepción empírica, que estudia la construcción de la audiencia y sus diversas dimensiones (Ien 1991, Khun 2002, Morley 1996, Stacey 1994). Estos paradigmas cognitivos fundamentaron el sentido prioritario de mi reflexión, la dimensión de estudio de la audiencia con la que trabajé, y su experiencia cultural en el campo de la producción y el consumo de bienes simbólicos<sup>1</sup>. Ello con el fin de explicar el proceso de recepción, resignificación y negociación de sentido entre el filme *Y tu mamá también* y una muestra representativa de la audiencia tapatía.

Trabajé con tres artificios metodológicos: encuestas orales y escritas (164), entrevistas a profundidad (20) y grupos de discusión (22), diseñados a partir de las categorías referenciales de edad, sector social, escolaridad y género, bajo el supuesto de que el lenguaje se convierte en una forma de representación de

---

<sup>1</sup> Este texto forma parte de un proyecto de investigación que desarrollé para mi doctorado en Antropología Social (CIESAS-Occidente), mismo que posteriormente se publicó como libro: *Cine, género y jóvenes. El cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía*, 2011, CUCSH/Universidad de Guadalajara. Conservo el sustento de los estudios de caso que trabajé con la audiencia de la ciudad de Guadalajara, en una población de 206 participantes.

las fantasías, deseos y subjetividades de los sujetos participantes (Morley 1996). Citaré en este trabajo solamente la producción discursiva que se dio al interior de los grupos de discusión, luego de ver colectivamente la película, y los posicionamientos identitarios desde los cuales se estructuraron y elaboraron los discursos sobre los valores sociales, morales y familiares (Torres 2011).

## I. La “nueva ola” del cine mexicano

A finales de la década de los noventa, las referencias claves del cine mexicano destacaban una serie de elementos que entraron en juego; naturaleza híbrida en su lenguaje, conjunción de industria, recursos tecnológicos y elementos narrativos y audiovisuales que hicieron posible que un producto cultural alcanzara sus óptimos resultados. Sin embargo, ciertas fórmulas como las comedias urbanas *light* y los melodramas sociales que ocuparon la atención de una mayoría de los directores y directoras, y el hecho de estar produciendo mayormente cine para los jóvenes, anquilosaron los guiones y las gramáticas de los productos. La entrada del siglo XXI significó para el cine mexicano un replanteamiento en sus cánones temáticos y estéticos, así como en la renovación de fórmulas genéricas para poder recuperar una audiencia cautiva, la de los jóvenes, y un lugar en el mercado internacional. Una mayoría de estas representaciones fílmicas, privilegiaron un discurso muy hermético y maniqueo, en los que no había cabida sino para integrados o marginados, y una fuerte carga de violencia asociada con los jóvenes de sectores bajos<sup>2</sup>. Las estadísticas de producción reportaban una baja considerable: en el año 2002 se lograron impulsar apenas 14 películas, cuando una década atrás se alcanzó una producción de 76, siendo hasta 2006 cuando se pudo recuperar nuevamente una cifra considerable de 70 producciones. *Y tu mamá también* fue un ejemplo de esta reactivación, ya que trastocó algunas fórmulas mediante una *road movie* de jóvenes y para jóvenes de estratos medio y medio alto, y sugiriendo un retrato muy realista de la sociedad y del sistema político mexicano en el tránsito a la alternancia<sup>3</sup>.

El director de *Y tu mamá también*, Alfonso Cuarón, pertenece a la generación de cineastas que incursionaron en la década de los ochenta y que se formaron en

---

<sup>2</sup> Los títulos de películas con estos discursos dominantes de la juventud mexicana, y que lograron buenas entradas de taquilla fueron: *Piedras verdes* (2000) de Ángel Flores, *La segunda noche* (2000) de Alejandro Gamboa, *De la calle* (2001) de Gerardo Tord, *Nadie te oye. Perfume de violetas* (2001) de Maryse Sistach, *Inspiración* (2001) de Ángel Huerta, *Amar te duele* (2002) de Fernando Sariñaga, *El sueño del caimán* (2012) de Beto Gómez y *Ladie's night* (2003) de Gabriela Tagliavini.

<sup>3</sup> Vicente Fox venció el hartazgo de la sociedad mexicana y puso fin a 70 años del PRI con su victoria electoral como candidato del Partido de Acción Nacional en el año 2000.

la escuela de cine de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Es ahí donde hizo una estrecha amistad con algunos de sus futuros amigos y compañeros actuales de oficio, como Carlos Marcovich y el cine fotógrafo Emmanuel Lubezki. Posteriormente trabajó como ayudante de cables para *La víspera* (1982) de Alejandro Pelayo, asistió en la dirección a Carlos García Agraz en *Nocaut* (1984), y años después escribió al lado de su hermano Carlos el guión de su exitosa ópera prima: *Solo con tu pareja* (1991). El declive y la crisis del cine mexicano en 1994<sup>4</sup> le empujaron a probar suerte en Hollywood, donde levantó dos proyectos que lo lanzaron a la fama internacional: *La princesita* (1995) y *Grandes esperanzas* (1998).

*Y tu mamá también* fue producto del regreso de Cuarón a México en momentos más alentadores y de apertura para el cine nacional. Al lado del empresario tapatío Jorge Vergara fundó la productora Anhelo, que les permitió diversificar estrategias mercadotécnicas de producción, promoción y distribución al estilo *hollywoodense*<sup>5</sup>.

El estreno del filme estuvo precedido de denuncias por parte de la Dirección General de Radio Cine y Televisión de Gobernación (RTC), instancia que le había otorgado la categoría “C” (solo para adultos). A lo cual Jorge Vergara, Cuarón y los protagonistas mexicanos Gael García y Diego Luna protestaron por dicha clasificación y pidieron la reclasificación “B”, para que los adolescentes pudieran ver la cinta, aludiendo que

RTC es uno de los rezagos que tenemos del gobierno priista. Debe desaparecer. No hay una ley que sea específica, es más bien el criterio del burócrata. En Francia *Y tu mamá también* podrán verla mayores de 12 años. En el país no se entiende que el mexicano ha alcanzado una madurez mucho más evolucionada que el europeo (Javier Betancourt, *Proceso*, 17 de junio del 2001).

Dicha campaña de censura motivó la curiosidad y el morbo del público, de tal suerte que cuando *Y tu mamá también* se estrenó a nivel nacional el 8 de junio de 2001 recabó en taquilla 103.555 millones de pesos, luego de 16 semanas en cartelera. Un caso por demás inédito en la historia de la exhibición del cine mexicano contemporáneo, ya que siendo temporada de verano los lanzamientos de películas estadounidenses son los que ocupan la mayoría de las carteleras de los principales complejos de cine. Y por otro lado, junto a *Amores*

---

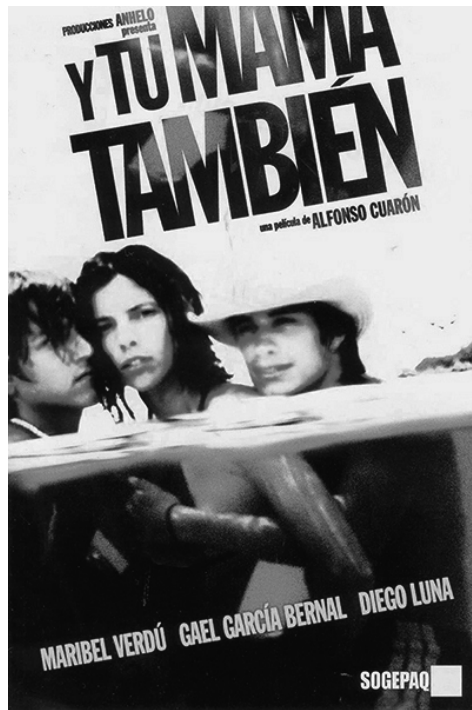
<sup>4</sup> Dicha situación degradante que configura hasta el día de hoy a nuestra “industria” fílmica nacional, arrancó con la firma del Tratado de Libre Comercio del Norte (TLCN) en 1994, en el cual el cine se etiquetó como mercancía y no como parte de una industria del entretenimiento.

<sup>5</sup> Se lanzaron a la venta el *soundtrack*, el libro y un DVD inactivo a través del cual los usuarios podían realizar el viaje de los protagonistas de la película encontrando escenas inéditas y nuevas maneras de interactuar con los protagonistas.

*perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, estrenada en el verano de 2000 con permanencia en cartelera 15 semanas, fueron las dos únicas películas nacionales que habían rebasado los parámetros de tiempo en taquilla de 4 y hasta 9 semanas hasta entonces.

Pude comprobar que en provincia, concretamente en Guadalajara<sup>6</sup>, luego de varias semanas de exhibición del filme, el tema de moda era hablar de este y constaté a las afueras de los cines a una audiencia mayoritariamente joven, de entre 18 y 20 años, hasta adultos que acompañaron a sus hijos. O bien, se dieron casos de algunos colegios en los que se proyectó la película. Ello lo testificó una madre trabajadora que participó en mi trabajo de campo:

Yo no dejé que mi hija fuera a verla. Todavía no cumplía 18 años, cuando se estrenó y fue a verla. Me dijo: “Llévame”. “No. No te voy a llevar”. Entonces en la preparatoria se las pasaron y llegó burlándose de mí, riéndose. Ahora, habla con palabras como “a güevo”, se ríe y es muy cínica.



<sup>6</sup> Guadalajara es la ciudad capital del estado de Jalisco, ubicado en el centro occidente de México, y es considerada la segunda ciudad con mayor población y desarrollo industrial y sede de mi estudio.

Los rostros de los entonces “nuevos galanes del cine mexicano”, Gael García y Diego Luna, monopolizaron las portadas de las revistas más populares mexicanas, y de varias internacionales. En casi todos los medios periodísticos y televisivos se les entrevistó, y el resonado tema de los Bukis “Si no te hubieras ido”<sup>7</sup> volvió a ocupar los primeros lugares en todas las radiodifusoras, e incluso en los bares y discotecas, donde este género musical no suele ser el preferido de las juventudes asiduas y adictas a la música electrónica. El tema musical se convirtió en el himno de la juventud y se llegó a grabar con la Filarmónica. Por comentarios de los jóvenes participantes en el trabajo de campo pude corroborar que al cabo de su estreno, una mayoría compró de inmediato, primero el *soundtrack* y el video pirata, y adquirieron luego el DVD en cuanto salió al mercado.

La recepción de la película a nivel de la prensa nacional se manifestó en críticas centradas sobre la factura de la película, y no tanto en los éxitos mercadotécnicos o en su paso por los festivales, sin embargo, las reacciones fueron polémicas y poco complacientes con ella. Javier Betancourt la calificó de ser una película

cuya fórmula no podría ser más eficaz; pero se requiere de mucho oficio para hacerla funcionar: Triángulo de dos adolescentes machines con una mujer mayor, extranjera para colmo, sexo, mucha mota y sorpresa final. Educación sentimental a la mexicana. Celos, traición, cobardía, y descubrimiento de la víbora enroscada en la mera raíz del machismo (Javier Betancourt 2001: *Proceso*, 17 de junio de 2001).

Paradójicamente el estudioso de cine británico Paul Julian Smith recibió la película desde otra perspectiva y la ponderó como

la única película mexicana contemporánea que revisa los modelos de género e identidad mexicana de un nuevo México y una nueva audiencia internacional. *Y tu mamá* también marca un nuevo momento cinemático que coincide con un nuevo orden político. De tal manera que la película puede ser releída como la Nueva Ola Mexicana (Smith 2002: 17).

En algunos diarios de la ciudad de Los Ángeles, cuando la película estaba compitiendo por el Globo de Oro —en marzo de 2002— los encabezados la anunciaban como “Una nueva revolución mexicana”. En otra nota publicada en uno de los semanarios más leídos, *Los Angeles Weekly*, dedicaron su portada a la película con fotos del director y sus dos estrellas masculinas; en el encabezado

---

<sup>7</sup> Éxito musical de mediados de los ochenta, interpretado por Marisela, cantante chicana que para esas fechas era integrante del grupo de los Bukis.

de la nota se leía: “Y tú cine también; el cine mexicano va por los Globos”, y entre las principales apreciaciones se destacaba los siguientes: “Cuarón es no solamente uno de los directores mexicanos más destacados de esta generación, sino la punta de lanza de una nueva internacionalización de cineastas mexicanos” (s/a, 16 de marzo de 2002, “Y tu cine también: el cine mexicano va por los Globos”).

Como enviado especial del diario tapatío *Público* al Festival de Venecia, donde participaba *Y tu mamá también*, Jorge Molina señaló entre otras cosas, las marcadas diferencias que había entre la audiencia mexicana y la audiencia europea que estaba aplaudiendo y dándole a la película un reconocimiento especial en Venecia:

Fue un público más maduro (debido a que es una audiencia mucho más especializada), pero siguieron con atención las historias paralelas, el retrato del mosaico social presentado, y reaccionaron con sorpresa —pero no escandalizados como sí sucedió en México— ante la sorpresiva escena del beso (Público, “Cálida acogida a *Y tu mamá también*”, 13 de agosto de 2001).

Alfonso Cuarón no imaginó que el éxito comercial e internacional de su cuarto largometraje *Y tu mamá también*<sup>8</sup> lo regresaría con mayor empuje y presencia a los estudios *hollywoodenses* para consagrarse como un director de talla internacional, luego del tremendo éxito de *Niños del mundo* (2006), nominada a tres Oscar y premiada en el Festival de Venecia, y a últimas fechas su reciente filme *Gravedad* (2013)<sup>9</sup>.

*Y tu mamá también* significó también la plataforma nacional e internacional de los dos actores que interpretaron los roles protagónicos, Gael García y Diego Luna, quienes además de convertirse en los nuevos iconos de la juventud mexicana, brincaron a la palestra de otras cinematografías extranjeras, y en México han logrado impulsar una muy reconocida carrera, tanto como actores como directores. Algunos años después del *boom* del filme, el propio Cuarón

---

<sup>8</sup> *Y tu mamá también* estuvo nominada al Globo de Oro en enero de 2002, se presentó en los festivales de cine internacionales más importantes, tales como el de Venecia, donde fue merecedora de ovaciones y reconocimientos; para abril de 2002 la película se exhibió comercialmente en las más importantes ciudades de Estados Unidos, con 40 copias, y apenas en tres semanas ya había recaudado 1,6 millones de dólares; en Europa la compararon Inglaterra, España, Italia y Francia.

<sup>9</sup> Película totalmente producida en EE. UU. con la actuación de los renombrados actores *hollywoodenses* Sandra Bullock y George Clooney, que recabó en su primer fin de semana de estreno (12 de octubre de 2013) en Estados Unidos 55,6 millones de dólares. Posteriormente, en la edición 86 de los premios de Hollywood el 3 de marzo de 2014 le fue entregado a Alfonso Cuarón el Oscar a mejor director por su film *Gravity* (*Gravedad*).

llamó a los cineastas latinoamericanos a aprovechar este momento en que los ojos del mundo están puestos en el cine de la región:

La creación cinematográfica del continente está surgiendo de nuevo tras el fin de las dictaduras militares y los sistemas de partido de estado. Somos un producto de la historia, de una cultura que había vivido apartada. Antes pertenecías a un país y ya, el mundo estaba muy lejos, ahora que América Latina está saliendo del clóset y abriéndose al mundo, los cineastas están retomando el mundo como suyo (*La Jornada*, “El cine latinoamericano salió del closet”, 10 de diciembre del 2004, p.13).

## II. Boca del Cielo. Una oda al machismo

El relato nos narra la historia del viaje que emprenden dos adolescentes, Tenoch Iturbide (Diego Luna) y Julio Zapata (Gael García), ambos amigos desde la secundaria, con la esposa del primo de Tenoch, Luisa Cortés (Maribel Verdú), una mujer española, mayor que ellos, a quien se le ha diagnosticado cáncer terminal. La estructura es lineal y está dividida en dos grandes bloques; en el primero se contextualizan a los dos protagonistas y sus mundos familiares y sociales, y el segundo se centra en el viaje que emprenden los “charolastras”<sup>10</sup> con la española Luisa, mismo que será el detonante del rompimiento de la amistad de los dos chicos, y el viaje personal que emprende Luisa a ese lugar mágico llamado Boca del Cielo.

Esta *road movie* realista nos presenta personajes en tránsito que son transformadores de sí mismos pero no de su contexto, al menos no de manera directa para el caso de los personajes masculinos. En cambio, para el personaje femenino, el viaje sí representa una metáfora de escape, y encaramiento con su muerte. La presencia de Luisa, una mujer mayor, extranjera, ilustra la carga política del viaje, y se sirve de la mirada del otro para confrontar a dos jóvenes chilangos quienes sin ella, probablemente nunca habrían emprendido este descubrimiento del sur de México, una geografía tan ajena a sus propias vidas como si perteneciera a otro país. De tal manera que para Tenoch y Julio este viaje más allá de convertirse en una interacción con el exterior, es una frontera metafórica que no permite a los personajes establecer empatía alguna, sino todo lo contrario.

---

<sup>10</sup> El nombre “charolastra” es inventado por Julio y Tenoch para describir a un grupo de amigos, del que ellos son los miembros fundadores. La explicación dada a Luisa es la siguiente: “JULIO: Charo-Lastra. Algo así como entre ‘charol astral’ y el ‘charro lastre’. Suena chido, ¿no? TENOCH: Es que Daniel no se sabía la letra de un rolonononón en inglés y cantaba... JULIO y TENOCH: ¡Charolastra charolool!” (DVD: 32:11-34:15).

La película abre con un plano general de Tenoch y Ana (Ana López Mercado) haciendo ansiosa y rápidamente el amor en la habitación de ella. La cámara nos muestra sobre todo el trasero de Tenoch, y en cuestión de segundos pasamos a la siguiente escena, donde está Julio en la casa de su novia, cuyos padres le permiten que vaya a la recámara de María Eugenia (Verónica Langer) a ayudarle a buscar el pasaporte. Sin más la chica se baja los pantalones y la ropa interior y ambos se acuestan en la cama (DVD: 00.40 -04.27).

Estas primeras secuencias reflejan la intención de Cuarón de mostrar una juventud mexicana muy “liberada” y señalar a qué público iba dirigida. Secuencias adelante, la voz *over* del narrador nos va introduciendo a cada uno de los personajes: ambos son chicos que están a punto de entrar a la universidad; Tenoch no está muy convencido de estudiar economía, pues quiere ser escritor. Asimismo quedan marcadas las diferencias sociales de cada uno: “Tenoch es el segundo de tres hijos del matrimonio formado por un economista graduado en Harvard, subsecretario de Estado, y un ama de casa, ocupada la mayor parte del tiempo en cursos y pláticas esotéricas”<sup>11</sup>. También se nos informa que cuando iba a nacer Tenoch, sus padres querían ponerle Germán (una marcada referencia a la conquista [Hernán Cortés]), pero cuando el padre se entera de su nuevo cargo como funcionario público, “contagiado por un nacionalismo inusitado” decide ponerle un nombre indígena, en homenaje a lo popular. Las imágenes que acompañan este texto se inscriben en el interior de la lujosa residencia de la familia Iturbide, y en el fondo de la escena vemos piezas de cerámica indígenas.

Mientras que de Julio, nos informa el narrador, que “vivía con su madre y su hermana, no tenía relación con su padre desde hace muchos años. Su madre es secretaria en una compañía trasnacional, donde lleva trabajando toda la vida. Su hermana Manuela, mejor conocida como ‘la Boina’ estudiaba Ciencias Políticas en la Universidad Autónoma de México”.

Al cabo de unas cuantas escenas en escenarios públicos atendemos nuevamente a la intención del director de mostrar el ambiente “alivianado” en el que Julio y Tenoch se mueven; fiestas en las que los jóvenes del sector alto juegan a ser *hippies*, se drogan y tienen sexo sin tapujos, para luego verlos codeándose con las altas esferas sociales en una boda glamurosa, muy “a la mexicana” de las que se estilan entre las altas esferas de la clase política. En esta fiesta los “charolastras” conocen a Luisa. Los chicos empiezan a conversar con ella, y a ver la manera de conquistarla, espontáneamente la invitan a hacer un viaje por

---

<sup>11</sup> En este caso, el papá de Tenoch está ubicado en la generación de funcionarios tecnócratas, como los presidentes Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo, quienes se educaron en universidades estadounidenses, para lograr así engranar la economía mexicana en los motores del neoliberalismo.



carretera a un lugar llamado Boca del Cielo, al cual llegarán después de un largo recorrido de encuentros y desencuentros de todo tipo (DVD: 16:12-19:33).

Durante el periplo, la voz *over* del narrador se reincorpora como metatexto para ubicar el contexto social, y la intimidación oculta de los personajes, pero, a ratos, francamente me parece que rebasa los límites de la obcecación para conformar un relato muy al estilo del cine de los setenta, aleccionador y ramplón para el momento actual<sup>12</sup>. Pero advierto también que hay momentos que contienen una dosis de crítica política y social intencionada, como nos demuestra el comentario del narrador en una escena del viaje cuando el coche transita por un pueblo pequeño:

Tenoch pensó que nunca había visitado Tepelmeme, el pueblo natal de Leodegaria Victoria —Leo— su nana, que a los 13 años emigró a la Ciudad de México. Leo encontró trabajo en la casa de los Iturbide y estuvo al cuidado de Tenoch desde recién nacido. Hasta los 4 años le decía mamá. Tenoch no hizo comentario alguno (DVD: 40:24-40:50).

Esta solución nos revela las dos caras de un México contemporáneo (un espacio urbano atropellado por las manifestaciones estudiantiles en apoyo a los zapatistas, y un mundo rural miserable) y subraya la miopía social en la que viven Tenoch y Julio.

En esta travesía, los dos chicos también se confiesan sus secretos, desde los más profundos y personales, hasta los más chuscos, como sucede cuando Tenoch y Julio revelan que se habían acostado con sus respectivas novias, lo que derivará en una escena de celos, por demás identificable con las comedias del cine mexicano de los cincuenta, tales como: *A. T. M. (A toda máquina)* (1951), *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) y *Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez, e interpretadas por los ídolos de esa época, Pedro Infante y Luis Aguilar<sup>13</sup>.

Cuando Tenoch, Julio y Luisa llegan a la playa soñada, el paisaje urbano metafórico y el rural pintoresco y folclórico cambia a un universo paradisíaco de la costa del pacífico. A estas imágenes idílicas las acompaña en mayor medida que en el primer bloque del filme, la voz denunciante del narrador, que vaticina el terrible destino que les espera a los habitantes de Boca del Cielo cuando lleguen a la ciudad y pasen a formar parte de las estadísticas de los mexicanos de cuarta que viven en la calle o en las más paupérrimas condiciones. Las riñas

<sup>12</sup> En el cine mexicano el uso del narrador como voz concientizadora aparece por primera vez en el filme *Canoa* (1975) de Felipe Cazals.

<sup>13</sup> La premisa de estas comedias era que los machos no pueden amar a una mujer porque se quieren a sí mismos o a sus cuates, es decir, que eran odas a la exaltación de la camaradería viril, o la complicidad machista.



*A toda máquina* (1951) Pedro Infante y Luis Aguilar.



*Y tu mamá también* (2001) Gael García y Diego Luna.

de los “charolastras” aminoran gracias a la buena disposición de su compañera de viaje, quien en una noche de juerga y de netas, y al calor de las chelas y el tequila, les hace perder la cabeza y enfrentar nuevamente sus desahogos. Esta escena antecede al momento crucial del filme, con planos medios muy bellos de la actriz española, quien desinhibida reparte piropos y brindis a las puñetas, a las mamadas y al clítoris, aludiendo a la inexperiencia de los “charolastras”, para luego llevarlos a la escena escandalosa. Azorados por la intimidad, Tenoch y Julio enfrentan el cuerpo desnudo de Luisa, lo acarician hasta encontrar los suyos, mientras el de ella se escurre entre sus miembros y los deja absortos en su querencia (DVD: 1:32-1.34:03). Esta escena marcó el éxito y el rechazo del filme. El desconcierto, el nervio, el silencio y las risas, así como la censura y la crítica demoledora otorgaron a *Y tu mamá también* su popularidad.

Detrás de este discurso homoerótico subyace la amistad entre dos hombres, y por tanto la masculinidad se suele reafirmar mediante una actitud homofóbica por parte de Julio y Tenoch, reflejando así una actitud común y corriente en la sociedad mexicana, basada en un concepto de masculinidad ligado directamente a la heterosexualidad. Este deseo homosexual escondido llega a un clímax en esta escena del famoso beso de escándalo, donde también Luisa actúa como elemento catalizador, como la fuerza que logra reunir los dos jóvenes en este beso apasionado. Sin embargo, los dos personajes principales parecen tan insertos en la misma moral que ellos siempre han rechazado que al amanecer no están dispuestos ni son capaces de enfrentar el encuentro sexual de la noche anterior. A decir de Marina Díaz esta construcción del deseo masculino deriva de

La línea de interpretación de los cánones morales que siguen los adolescentes protagonistas que van desde la ejecución directa de sus facultades sexuales hacia la revelación de los principios morales que tienen asociadas a ellas (2008: 147).

A partir de aquel momento, existe entre ellos un silencio abrumador y deciden precipitadamente su regreso a la Ciudad de México, tratando de huir de los sucesos. Esta situación la explicó Cuarón de la siguiente manera para la revista estadounidense *Cineaste*: “They get so scared that they have to seek shelter in some mask. The tragedy at the end is that the mask is the social conditioning they were trying to escape from at the beginning” (Basoli 2002: 28). La recuperación de la amistad de los jóvenes se anula, porque afloran los códigos del machismo de la cultura mexicana, como los que ellos mismos establecieron en su “manifiesto charolastra” para definir qué es ser macho, y superar quizá el conflicto de clases. Y por otro lado, también podemos apreciar que por parte del director hay una intención crítica sobre el momento político que estaba viviendo México para entonces, cuando escuchamos la voz *over* que nos refiere

que el partido oficial, el PRI, ha perdido las elecciones. A decir de Paul Julian Smith, esto significa que

Cuarón has described Mexico as an “adolescent” country, struggling to grow up and acknowledge aspects of itself for which it was not prepared. The somber dialogue here (filmed in shot/reverse shot as opposed to the wide shots and long takes favoured in the rest of the film) suggests the boys’ quest for identity is equally unsettling: there are some things about ourselves we would prefer not to know (Smith 2011: 35).

### III. Recepción del filme

En el contexto de mi estudio, las nuevas propuestas del cine mexicano confirmaban que los consumidores asiduos seguían siendo los jóvenes, con sus excepciones que nos remitían a sus creencias originales y autónomas. Ello nos habla de culturas juveniles que hacen un uso social muy distinto de lo que proponen los realizadores. La emergencia de estas culturas juveniles, a decir de Rossana Reguillo, responde a un proceso en el que

los jóvenes se han autodotado de formas de organización que actúan hacia el exterior —en sus relaciones con los otros— como formas de protección y seguridad ante un orden que los excluye y que, hacia el interior, han venido operando como espacios de pertenencia y adscripción identitaria, a partir de los cuales es posible generar un sentido en común sobre un mundo incierto (Reguillo 2000: 14).

Estas creencias originales y autónomas se manifestaron no solamente por la naturaleza polisémica que tiene el relato fílmico (Stacey: 1994), sino por la manera en que los jóvenes negociaron y se resistieron a las narraciones, y activaron su proceso de recepción y resignificación, no tanto para calificar o descalificar el relato o las acciones de sus personajes, sino para fortalecerse como sujetos sociales, con valores y convenciones específicas. Cabe entonces preguntarnos hasta qué punto estas propuestas generaron una identificación o, si por el contrario, los jóvenes rechazaron sus historias porque están muy desfasadas de la realidad o bien por qué no les están diciendo nada nuevo con respecto a los valores familiares.

En la audiencia en Guadalajara se dieron interpretaciones diversas, pero que en el fondo delatan que la intención de morbo para vender la película funcionó como componente provocador. Cito a continuación algunas de las producciones discursivas de los jóvenes participantes en los grupos de discusión. La configuración de los tres grupos se hizo a partir de la base de datos de la audiencia

en perfiles y recomposiciones (información recabada de las encuestas orales y escritas que realicé en la primera fase de estudio), y de los indicadores de análisis de interpretación, los relatos, historias y líneas temáticas de las entrevistas. Este proceso finalizó en una producción discursiva que me permitió reconocer ámbitos de interacción donde se fueron incorporando diferentes significados y posicionamientos identitarios por parte de los sujetos<sup>14</sup>.

A fin de cuentas la película sí demuestra la homofobia de la sociedad mexicana. “Y luego que entre esos chavos de los que están hablando, también hay cierto *open mind*, de que ‘tengo un amigo gay’, y eso te hace estar *in*. Pero no los quieren ver besarse (hombre de 32 años, sector medio bajo). “El hombre tiene relaciones para contarlas con los amigos, no para sentirla. Es un código cultural y una doble moral” (hombre de 24 años, sector medio).

Y a propósito de los modelos de moral social que, hay que decirlo, en el filme no se legitiman abiertamente, lo que tenemos es un doble discurso, que se leyó por parte de la audiencia como un nuevo modo de comercializar lo prohibido: “Yo creo que lo atractivo de la película es que es un tema tabú. Y que por eso el público se identifica, por lo prohibido” (mujer de 20 años, sector medio bajo). “Ese fue el gancho de la película, promocionar el morbo en la gente, comercializar con lo prohibido” (hombre de 21 años, sector medio). “Yo no había escuchado otro tipo de comentario sobre la película que no fuera el de la escena del beso entre los chavos, aquí en el grupo es la primera vez que se habla de otros puntos. Pero pienso que es porque la sociedad mexicana es tan macha, y aquí en Guadalajara son tan hombres que se dan unos con otros” (hombre de 22 años, sector medio).

También se observa un homoerotismo tan explícito que no se puede excluir ninguna discusión sobre este mismo. En algunas de las sesiones con los grupos de discusión tuve que intervenir para que los participantes abordaran el tema del beso del escándalo, lo que demuestra que la homosexualidad sigue siendo un tabú para una gran parte de la sociedad mexicana. “El mexicano, por su cultura, no está preparado para este tipo de películas (hombre de 22 años, estudiante, sector medio). “Pero si hay cierto placer al mostrar el cuerpo masculino, inclusive gratuitamente, como en la escena de la piscina. Ahí, a lo mejor los mexicanos no somos tan desinhibidos entre los hombres” (hombre de 32 años, sector medio bajo). “Iba a decir, que eso viene tan rápido, que a lo mejor cuando uno no se lo espera ya se están besando. Yo siento que hay todo

---

<sup>14</sup> La construcción y organización de los tres grupos de discusión (22 participantes) con los que trabajé se diseñó a partir de las siguientes categorías referenciales: género 41% mujeres y 59% hombres; edad 46% 17-19, 27% 20-27, 27% 30-42; nivel de escolaridad 59% licenciatura, 27% preparatoria, 9% secundaria y 5% primaria; estrato social 50% medio, 27% bajo, 18% medio bajo y 5% alto.

un contexto homosexual entre ellos desde antes, por más que digamos que se las dan de machines. Yo lo veo así. Por lo mismo de que son tan machines, cuando están desnudos les gusta estar juntos, y se masturban juntos” (mujer trabajadora, 29 años, sector medio bajo).

Mientras que algunos participantes se quejaron de la representación de la sociedad mexicana de la siguiente manera “No me gustó la película porque es una burla a nuestra sociedad, a todo lo malo, todo lo más negativo que pudieron encontrar” (hombre de 21 años, estudiante de licenciatura, sector medio alto), otros criticaron la falta de moral en la película: “No me gustó porque el mensaje que yo entendí es: métete drogas, ten relaciones con quien quieras, no te protejas. Total, no te pasa nada. Además, si esos son los valores que tenemos ahorita estamos perdidos. Porque muchas veces el cine es el reflejo de la sociedad” (hombre, 22 años, estudiante de licenciatura, sector medio). Esta producción discursiva conlleva una carga cultural y moral ligada a la identidad del mexicano, que se convierte a la vez en el retrato hablado de un estereotipo, aquel que no está preparado para verse reflejado en la pantalla.

Lo que llama la atención es cómo se muestran estéticamente los cuerpos masculinos, y no los femeninos. Y esto es digno de rescatarse como un acierto de la película. En no una, sino en varias escenas, vemos los cuerpos desnudos de Tenoch y Julio en los actos más desinhibidos, como en el baño jugando con las toallas, masturbándose en un trampolín, nadando bajo el agua, flotando en medio de un centenar de hojas secas, y finalmente en medio de un cuerpo de mujer. Estas escenas son muy bellas visualmente y forman parte del tono realista del relato, pero culturalmente, cifran valores propios de una serie de prácticas sociales que reproducen una ideología patriarcal. En el cine mexicano, lo que generalmente se controla y se mira, a través de la fragmentación visual y el fetichismo de los cuerpos, es la imagen femenina, lo que en estas escenas estamos viendo son los cuerpos masculinos como objetos de deseo. Steve Neale señala a propósito de estas representaciones de género en el cine que “especialmente en instancias cuando un hombre es el objeto de la mirada de otro hombre, este momento provoca conflictos en torno al homoerotismo y la homofobia” (1993: 19). Por tanto, no es fortuito que la escena donde Tenoch y Julio se acarician y se besan, en medio de una borrachera, y no sin antes haberse agasajado con Luisa, provocara una sensación incómoda y de nerviosismo en la mayoría de los miembros de la audiencia. Esta escena significa todo un desafío a las normas de la representación masculina, a los tabúes sexuales todavía vigentes, no obstante, el supuesto respeto a la diferencia sexual. Lo que hace entonces Cuarón es transgredir radicalmente los cánones predominantes en la historia del cine mexicano. De esta manera, la película cuestiona la legendaria imagen del macho heterosexual desde una perspectiva diferente.

Con respecto a los valores familiares no resulta fortuito que los jóvenes asuman una posición crítica frente a las nuevas propuestas que el cine mexicano está haciendo: familias disfuncionales, familias cuya jefatura es femenina, desintegración familiar por adulterio o abandono del padre, y se resistan a ver estas realidades como modelos de una sociedad.

“En la película *Y tu mamá también* está retratada la juventud, y pues ahora la sexualidad entre los jóvenes es más libre. Ya no se esconde tanto, pero todavía con las papás, uno tiene que ser discreto. Si claro, yo soy la hijita todavía, pero uno hace un desmadre y medio fuera de casa” (estudiante /trabajadora, 20 años, sector medio bajo).

Para algunas otras personas los modelos tradicionales de la familia nuclear les resultaron obsoletos: “Yo no encontré ningún valor nuevo con respecto a la familia la vi muy real. La veo como son casi todas las familias mexicanas, no todas, pero así se llevan, y no la idea de familia que nos vende Televisa, ¡hay la familia mexicana donde todos se quieren y la mamá no sé qué. Y no, la mayoría de las familias que yo conozco tienen problemas, las mamás son unas chantajistas y los papás unos cabrones” (estudiante/trabajadora, 20 años, sector medio).

Esta es la realidad que nos representa *Y tú mamá también*, por un lado Tenoch es hijo de una madre divorciada, de quien sabemos trabaja para sostener a la familia, pero está totalmente ausente en el filme; lo mismo sucede con la madre de Julio, es divorciada y superada, más sin embargo, al seno de las familias de las novias de los dos protagonistas, todos pertenecientes a sectores de la alta burguesía mexicana de los noventa, los matrimonios son una descripción fiel del testimonio anterior, y que en suma se puede observar en una mayoría de las telenovelas de corte Televisa.

Asimismo, fueron los jóvenes quienes destacaron las transgresiones que, al menos en el terreno temático, se han venido haciendo, tales como reconocer que el sexo había sido siempre un tema tabú en el cine nacional y que ahora las nuevas películas lo estaban llevando a la pantalla con un tratamiento más honesto; es decir, sin dolo ni moralejas.

¿Cuáles son entonces las acciones que, social y culturalmente hablando, sí están permitidas a los hombres? ¿Exhibir la virilidad haciendo actos arriesgados aceptados entre hombres? ¿Por qué los elementos eróticos entre la audiencia y las imágenes masculinas deben ser reprimidos o negados? Preguntas como estas parecerían que son anacrónicas, si consideramos que el peso cultural que a los hombres se les ha impuesto de “afirmar su virilidad” ya no es tan severo, y que ya son más visibles las diferentes masculinidades, e igualmente las obligaciones inscritas en su género también se han movido de lugar. No sorprende entonces que este par de “charolastras” sean sujetos improductivos, en búsqueda de una identidad sexual y cultural, con una moral ambigua, con pocas certezas en la vida, solitarios, abandonados. Esta representación en el

ámbito urbano de principios del siglo XXI es mucho más que una metáfora aguda de lo que significó la crisis económica y moral de un país que se estaba —y se sigue— quedando fuera de los modelos centrales de desarrollo industrial.

Ahora bien, el hecho de que *Y tu mamá también* tuviera alcances de distribución y exhibición insólitos, pauta otras situaciones. Por un lado, que los usos que los sujetos sociales están dando a un referente mediático no son estrictamente de gratificación o entretenimiento, sino también de negociación y resistencia, y que entonces algunos miembros de la audiencia, vía sus prácticas e historias, dan sentido reflexivo a este reencuentro personal. O bien que en el caso de los grupos que pusieron resistencia, se reflejó una posición crítica frente a un modelo demasiado liberal para principios del siglo XXI y para algunos cánones que han sido impuestos. Es decir, que una película se convierte en un producto de mediación entre los acontecimientos de la realidad y los patrones y valores de una sociedad, pero también confronta posiciones.

Si compartimos la opinión de Paul J. Smith de que la película *Y tu mamá también* reflejó un México inmaduro a principios del siglo XXI, me preguntaría si luego de más de un decenio, México ha alcanzado su madurez o más bien ha pasado por una tremenda crisis de identidad y en el actual paisaje político y social, cargado de muertes, violencia, pobreza extrema e inseguridad, solamente queda la esperanza de las nuevas “culturas juveniles”, que han decidido romper el silencio e integrar muchas voces y esfuerzos para multiplicar nuevas formas de organización que avizoren un México vivo.

## Bibliografía

- BASOLI, A. G. (2002): “Sexual Awakenings and Stark Realities: An Interview with Alfonso Cuarón”. En: *Cineaste*, n° 27, pp. 26-29.
- BETANCOURT, Javier (2001): “*Y tu mamá también*. La censura”. En: *Proceso*, 17 de junio, México.
- COLL, Elizabeth (2004): “El cine latinoamericano salió del closet”. En: *La Jornada*, p.13.
- DÍAZ, Marina (2008): “¿Dónde están los hombres? Crisis de la masculinidad mexicana en *Y tu mamá también*”. En: Iglar, Susanne/Stauder, Thomas (eds.): *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicano en torno al nuevo milenio*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1994): *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*. México: Imcine/Conaculta.
- HALL, Stuart *et al.* (1992): *Culture, media and language*. London: Routledge.
- IEN, Ang (1991): *Desperately seeking the audience*. London: Routledge.
- KUHN, Annette (2002): *Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural Memory*. London: Routledge.
- MACLAIRD, Misha (2010): “*Y tu mamá también*”. En: Gutiérrez, Carlos (ed.): *The 10 best Latin American films of the decade*. New York: Cinema Tropical.



- MORLEY, David (1996): *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- NEALE, Steve (2003): "Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream".  
En: *Cinema, Screen*, 24, p. 6.
- NOBLE, Andrea (2005): *Mexican National Cinema*. London/New York: Routledge.
- PAZ, Octavio (1976): *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- REGUILLO, Rossana (2000): *Emergencias de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: NORMA.
- SHAW, Debora (2003): *Contemporary Cinema of Latinamerica*. London/New York: Ten key Films/Continuum.
- SMITH, Paul Julian (2002): "Heaven's mouth". En: *Sight and Sound*. London, pp. 16-18.
- STACEY, Jackie (1994): *Star Gazing*. London: Routledge.
- TORRES, Patricia (2011): *Cine, género y jóvenes. Recepción del cine mexicano y su audiencia tapatía*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.