

# EL CUERPO MASCULINO ADOLESCENTE Y EL LÍMITE DE LA TRANSGRESIÓN EN *Y TU MAMA TAMBIÉN* DE ALFONSO CUARÓN

Sergio COTO-RIVEL

UNIVERSITE MICHEL DE MONTAIGNE, BORDEAUX 3

La película *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón, junto con otras propuestas cinematográficas de la misma época como *Amores Perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu o *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau algunos años antes, lograron reposicionar el cine mexicano gracias a un gran éxito de taquilla más allá de las fronteras latinoamericanas. La apertura de mercados a este nuevo cine latino llamó la atención tanto de la crítica como de los medios, ya que consiste no solo en una fórmula que funcionó muy bien desde el punto de vista económico sino que plantea una serie de preguntas clave sobre las formas de vinculación, la sexualidad, el deseo y la marginalidad entre otros temas. En el presente artículo voy a desarrollar una lectura del filme a partir de la conformación de nuevos vínculos que traspasan las fronteras de lo típicamente “aceptable”, es decir la forma en que la transgresión del discurso heteronormativo plantea problemas identitarios en los personajes principales, problemas que tocan elementos básicos para la construcción progresiva de una identidad masculina, o lo que se entienda por esta.



Tenoch y Julio son dos jóvenes que viven en Ciudad de México y a pesar de sus evidentes diferencias sociales, comparten una estrecha amistad; sus respectivas novias van a pasar las vacaciones en Italia, mientras que ellos se quedan en la ciudad sin planes específicos más allá de sus acostumbradas fiestas y la boda de un primo de Tenoch. Es precisamente durante esta boda que los jóvenes encuentran a Luisa, la esposa de Jano, otro primo. Luisa es española, pero vive en México desde años atrás. Durante la conversación Julio y Tenoch comentan sus falsas intenciones de hacer un viaje a la playa e invitan a Luisa a la travesía, evidentemente ambos están seguros de que ella no aceptará. Al día siguiente y debido a la infidelidad de su marido, entre otras cosas, Luisa decide dejarlo todo y aceptar la invitación de los muchachos. Tenoch y Julio deben improvisar, ya que no pensaban ir a la playa y menos

a “La boca del cielo”, playa mencionada, porque no existe. Finalmente logran organizar el viaje a última hora y parten junto con Luisa. Durante estos días juntos el trío de personajes comienza a profundizar en los diferentes aspectos de la personalidad del otro, como por ejemplo sus miedos, deseos y límites, lo cual lleva a un acercamiento mayor, en especial de los dos jóvenes hacia Luisa, la cual los seduce a lo largo de la travesía; ellos por su parte se dejan llevar por el momento y el deseo de estar con ella. El periplo concluye en una playa a la que llegan de casualidad en medio del cansancio y la noche. Finalmente Julio y Tenoch regresan a la capital en coche mientras que Luisa se queda en la región a esperar su muerte por estar en la etapa terminal de un cáncer, cosa que ella nunca menciona.

*Y tu mamá también* se presenta con una estructura típica de *road movie* o película de carretera, al desarrollar la acción a través de un viaje en coche y durante el cual suceden los acontecimientos más importantes de la trama. La estructura de la narración mezcla dos lenguajes cinematográficos distintos, por una parte tenemos la ficción resumida anteriormente, en la que podemos ver el desarrollo de los hechos organizados en el viaje, y por otra encontramos un recurso meramente literario al introducir un narrador omnisciente por medio de una voz en *off*, encargada de completar el contexto en el que se mueven los protagonistas. Los comentarios del narrador pueden hacer referencia a la vida pasada, o futura en algunos casos, de los protagonistas para mostrar relaciones, vínculos o comparaciones que puedan guiar la mirada y la interpretación del receptor. Más allá de estas aclaraciones sobre los personajes, el narrador se encarga de ampliar la perspectiva sobre el contexto económico, político o social de México en el momento de la narración. De esta manera, los paisajes recorridos durante el viaje pueden ir adquiriendo significaciones distintas para el receptor al contrastar hechos de la historia, sea de la región, el país o de los mismos personajes con los motivos del viaje. En este sentido, el segundo nivel en la estructura del filme toma un carácter comparable con la estética tradicional del documental si consideramos este último a grandes rasgos como una presentación de hechos “reales”<sup>1</sup>, precisamente porque deja de lado las características propias de la historia contada y representada en la ficción, para ir poco a poco presentando conflictos de clase, corrupción política, desigualdad social, etc. desde una mirada que intenta ser objetiva al presentar los hechos sin mayores comentarios, de manera que es posible percibir una separación en relación con la distancia tomada desde los dos niveles. De esta manera nos encontramos con huelgas estudiantiles en la capital, accidentes de tránsito ocasionados por el descuido del Gobierno en cuanto a la planificación de las carreteras, o algunas actividades del presidente de la República, todo esto presentado por el narrador, a pesar de tener en general poca o ninguna relación con la historia contada. Así entonces, es el receptor quien debe ir completando el panorama del viaje y conjugando la ficción con los datos contextuales de la historia de México. Es interesante aclarar que estos matices políticos están presentes también en el nivel meramente ficcional, pero sus alcances son distintos en la medida en que la presentación de los hechos se realiza desde dos lenguajes y estéticas completamente diferentes.

<sup>1</sup> Sin entrar en las problemáticas en cuanto a la definición de las distintas formas cinematográficas y sobre todo la oposición documental/ficción, vamos a tomar una referencia sencilla en cuanto al documental para hacer referencia a esta distinción en la forma de contar los hechos de la película: “On appelle donc documentaire un montage cinematographique d’images visuelles et sonores données comme réelles et non fictives. Le film documentaire présente presque toujours un caractère didactique ou informatif qui vise principalement à restituer les apparences de la réalité, à donner à voir les choses et le monde tels qu’ils sont” (AUMONT y MARIE, 2005: 56)



### El viaje

Al hablar de *road movie* es inevitable hacer vínculos con la larga tradición de la literatura de viajes en la que hay una constante determinante: la formación del personaje o el descubrimiento de sí mismo. En el caso de la historia del cine, estos motivos se han desarrollado de manera distinta al estar enmarcados en contextos y públicos claramente diferentes. Robert Lang, refiriéndose al “nuevo cine queer” de carretera, menciona que estas nuevas representaciones cinematográficas se convierten en la idealización de un lugar en el que se pueden cumplir los sueños, como un primer intertexto, pero que a partir de los años sesenta se han revelado también como la realización de las pesadillas de la sociedad y sus personajes (LANG, 1997: 330) en el encuentro forzoso consigo mismo. Esta nueva tendencia representada en los años 90 con películas como *My own privat Idaho* (1991) de Gust van Sant, *The living end* (1992) de Gregg Araki y *Postcards From America* (1994) de Steve McLean muestran el proceso del viaje como parte básica en la formación y que más adelante empiezan a tomar nuevos caminos vinculados a luchas políticas de las representaciones de minorías sexuales para asegurar la visibilización y evitar la homofobia. En este sentido, se empieza a desarrollar un cine más comprometido políticamente al reivindicar identidades marginadas desde la estructura de *road movie*. Dicho género prototípicamente se organiza como la búsqueda de la libertad al tratar de alcanzar un espacio en el que se puedan reestructurar puntos básicos de una identidad en conflicto. Robert Lang, señala, a propósito de *My Own Privat Idaho* y el nuevo *road movie queer cinema* que “el simbolismo de la carretera, a manera de liberación ante los límites (libertad de viajar, descubrir, olvidar, experimentar, escapar, moverse), tiene una correspondencia, ante todo, con la afirmación gay de la sexualidad: sexualidad como celebración del cuerpo y de los sentidos” (LANG, 1997 : 332) (la traducción es mía).

Este género dentro del cine se ha vinculado históricamente a la necesidad de escapar a la opresión del poder hegemónico con la esperanza de hallar un espacio ideal y se ha construido desde perspectivas de género tradicionales en las que se reitera constantemente una

estructura patriarcal marcada por la dominación masculina incontestable y directamente opuesta a una feminidad pasiva. Esta estructuración fue muchas veces contestada desde diversas producciones cinematográficas en donde el estereotipo patriarcal de los personajes no es el que prima, sino que más bien es lo que se intenta resignificar. *Y tu mamá también* se inscribe dentro de una tradición de cine de carretera en la cual hay una necesidad de ampliar la perspectiva de la nación, es decir que se presenta una descentralización del espacio para ir presentando imágenes, paisajes, personajes y acciones que puedan abarcar una cadena más amplia de significantes sobre México. Además de esto se incluye otro recorrido más íntimo que tiene que ver con las formas de vinculación, los límites de la amistad, los juegos de la seducción y el descubrimiento progresivo de la sexualidad más allá de la norma. De esta forma asistimos a un viaje que va conjugando el espacio público de la nación en el enfoque y digresiones sobre distintas problemáticas sociales y el espacio íntimo de los personajes para ir poco a poco develando realidades dolorosas o que no se quieren enfrentar directamente.

### La mentira

El viaje planteado por los protagonistas está en principio basado en la mentira desde distintas perspectivas, de forma que, a medida que se avanza por las carreteras desoladas y pueblos olvidados de la nación, hay un ritmo que se va marcando en el progresivo descubrimiento de distintas realidades. Dicho de otra manera, el acto de develar y develarse a través del viaje es el que marca la continuidad de la acción. El lugar al que se pretende llegar, la playa “Boca del cielo”, en principio no existe, sino que ha sido inventado por Tenoch y Julio en su intento de seducir a Luisa, por lo cual cuando emprenden su periplo ambos jóvenes son conscientes de la inexistencia de tal lugar y desconocen asimismo qué es lo que van a encontrar, sin embargo continúan con el engaño. Luisa por su parte oculta la realidad que está viviendo y no menciona cuáles son los verdaderos motivos de realizar una aventura con dos adolescentes. Luisa les dice a los muchachos al inicio del recorrido: “Sólo hay una cosa que tuve clarísima: quería viajar, ver mundo”, esa necesidad imperiosa de libertad se debe a que nunca la ha podido vivir realmente; por tanto este viaje, que para ella será el último, representa una verdadera liberación.

Tenoch y Julio desconocen por completo las verdaderas intenciones de Luisa, así como los problemas dentro de su matrimonio. A medida que el viaje avanza, los jóvenes van percibiendo poco a poco la profundidad de este personaje femenino y su capacidad de entregarse al momento, situación que ellos mismos aprovechan para experimentar los límites de su propia sexualidad. A lo largo de la carretera se van evidenciando ciertas falsedades o verdades incompletas dentro de la relación entre los dos muchachos, la cual en principio está sellada por una amistad fuerte, pero en la que hay lugar tanto para importantes secretos como para pequeñas mentiras. A propósito de esto, dice el narrador:

Julio y Tenoch contaron a Luisa muchas anécdotas más. Cada historia confirmaba el fuerte lazo que los unía, el vínculo que los volvía un núcleo sólido e inseparable. Las historias que contaban, aunque adornadas por su mitología personal, eran verdaderas. Pero como siempre sucede, se trataba de una verdad incompleta. Entre lo mucho que olvidaron mencionar, fue cómo Julio prendía cerillos para esconder el olor cuando iba al baño en casa de Tenoch, o como Tenoch levantaba con el pie el asiento del escusado en casa de Julio. Esos eran detalles que no tenían por qué saber el uno del otro. (CUARÓN, 2001)

En las distintas relaciones de los personajes que se presentan en la película podemos ubicar una constante vinculada con lo no dicho o con el engaño. Por un lado Luisa lleva muchos años viviendo una mentira en su matrimonio debido a las infidelidades del marido y había siempre intentado pasar por alto ese tipo de situación para mantener la vida que había

logrado construirse, ya que Jano y Luisa encontraron muy conveniente unirse en matrimonio para poder escapar de lazos familiares que resultaban asfixiantes. Por otro lado Julio y Tenoch mantienen una estrecha relación de amistad en la que se guardan secretos importantes relacionados con su vida cotidiana o con sus vínculos sexuales como el hecho de haber sido infieles a sus novias con la novia de su mejor amigo o los pequeños ejemplos mencionados en la cita anterior en donde ambos personajes ocultan o disminuyen con omisiones los hechos que los diferencian. Es precisamente este encubrimiento el que entra en juego al plantear la narración desde el desplazamiento que propone el viaje por la carretera, ya que al dejar atrás la cotidianidad es posible sobrepasar una serie de límites que de otra forma presentarían mayor dificultad.



*El deseo es una pregunta cuya respuesta no existe*  
Luis Cernuda

La interacción de los tres personajes se establece en principio desde un plano semántico al hacer referencia a sus nombres, los cuales se vinculan con personajes, épocas y discursos específicos de México. En primer lugar, Luisa Cortés, española que viene a México representa en ella misma la carga del proceso de conquista al relacionarse su apellido con Hernán Cortés, conquistador de México. Luego, Julio Zapata, joven de clase obrera, se vincula con uno de los más importantes líderes militares de la Revolución mexicana, Emiliano Zapata. Y por último, Tenoch Iturbide, el joven de clase alta, hijo de un político, representa una dualidad. Por un lado su apellido hace referencia a los Iturbide, familia noble, gobernante de México por un corto periodo en el siglo XIX; por otro lado su nombre fue producto de una decisión política de su padre, ya que en principio llevaría el nombre “Hernán”, de nuevo clara referencia al conquistador de México, pero, ya que el niño nació en el año en el que su padre ingresó en el servicio público, “este último se contagió de un nacionalismo inusitado”, por lo que decidió ponerle el nombre de Tenoch, haciendo referencia

al emperador azteca con el cual inicia la etapa de los emperadores mexicas<sup>2</sup>. Esta lectura del triángulo de protagonistas a partir de las implicaciones históricas de sus nombres se relaciona muy bien con la dimensión documental presente en la película, ya que es en esta parte donde se abre un espacio crítico de la sociedad mexicana, las huelgas de trabajadores y estudiantes, las contradicciones de las decisiones del gobierno, la intolerancia policial y el sufrimiento de los pobres, entre otros. El narrador presenta diversas realidades a través de un viaje matizado por el paisaje mexicano y el sufrimiento de la población a causa de la pobreza o condiciones de trabajo injustas denunciadas en las huelgas pero este motivo no tiene cabida dentro de las reflexiones y preocupaciones de los personajes, porque ellos se desenvuelven en una realidad muy distinta que no participa directamente de los conflictos vividos en su época. El devenir de su construcción identitaria no está marcado por el ritmo del acontecer político o histórico de México, sino que se ven interpelados por el erotismo, el descubrimiento del cuerpo, la experimentación y la huída.

Volviendo al dúo de protagonistas y su vinculación podemos ver que Tenoch y Julio constituyen una pareja de amigos muy cercanos la cual se basa en una serie de preceptos básicos, al cumplirlos se identifican como “charolastra”, término inventado por ellos mismos a partir de una canción popular y en el que se implica un vínculo particular entre ambos, estas reglas están fundadas en gustos como el fútbol, el orgullo de grupo, la lealtad y la libertad. De esta forma se establecen principios indispensables para entrar en su círculo que no deben ser infringidos. Con respecto a la lealtad hay uno muy importante: “no te tirarás a la vieja de otro charolastra”, regla que ambos ya han roto pero que no es revelado sino cuando el viaje ya ha comenzado, mientras que al mismo tiempo, otra regla dice: “Cada quien puede hacer de su culo un papalote”, lo que implica una libertad sexual amplia y casi sin restricciones en la que los demás no deberían tener una opinión o influencia. Esta suerte de decálogo funciona para ambos jóvenes de manera aparente, ya que los dos incumplen con reglas básicas, pero se mantienen por medio de la mentira o las omisiones mencionadas en el apartado anterior, las cuales cumplen la función de evitar los roces producidos por las diferencias sociales de ambos protagonistas y sus traiciones.

La primera imagen que recibe el espectador al iniciar la película es una escena de sexo febril, en la que aparecen Tenoch y su novia poco tiempo antes de que esta se vaya de viaje para Italia. Al final del acto, ambos se prometen guardar fidelidad durante el tiempo que pasarán separados uno del otro. Asimismo, Julio, quien no goza de los mismos privilegios de libertad en la casa de su novia, aprovecha unos instantes para hacer rápidamente el amor con Cecilia. Esta presentación de ambos jóvenes marca el devenir del filme centrado en la euforia del sexo y la emoción de la experimentación y descubrimiento con el mismo. Por medio de los diálogos durante el viaje es evidente cómo los protagonistas se encuentran en un proceso de identificación de su propio cuerpo y del placer, así como la identificación del otro.

Es precisamente dentro de este proceso de identificación y búsqueda de sí mismos en el que los personajes van a jugar con la transgresión de los modelos clásicos de masculinidad. En principio podemos ver la representación de una serie de estructuras prototípicas producto de la construcción de la masculinidad patriarcal tradicional y heterosexista, es decir una serie de normas organizadoras del sujeto heterosexual que lo presentan como una sexualidad “natural” e incuestionable, la cual se asigna a cada persona de manera que no haya un

---

<sup>2</sup> Para profundizar en el análisis sobre las cuestiones de clase y nación en *Y tu mamá también*, véase: ACEVEDO MUÑOZ, 2004.

cuestionamiento previo sobre la preferencia sexual de cualquier sujeto<sup>3</sup>. Por un lado la figura del macho es un eje que atraviesa el imaginario en el que viven los personajes, ambos pertenecen a medios que, a pesar de ser muy diferentes, perpetúan los esquemas típicos del poder vinculado al género masculino. Recordemos por ejemplo la imagen del matrimonio en donde se presenta el presidente de la República con todo su cuerpo de seguridad en medio de una gran fiesta con mariachis, en esta escena, lugar de encuentro del trío protagonista, es posible observar las representaciones más prototípicas de la masculinidad mexicana, es decir el Estado en la figura de su más alto dignatario: el presidente de la República, los cuerpos de seguridad privada, muestra del poder económico y la influencia política de la familia de Tenoch y por último una figura tradicional de la cultura del país en el espectáculo ofrecido por los mariachis a caballo, lo cuales encarnan los ideales del charro mexicano como personaje popular de la hacienda que reúne las cualidades deseables de virilidad tradicional. Además de los elementos anteriores podemos ver las referencias al padre de Tenoch, político corrupto que dirige los destinos de la familia a su antojo y de deja llevar por sus ansias de poder. Por otro lado el desconocimiento del género femenino y su asimilación con el misterio o el simple objeto de placer forman parte de estos esquemas que se va desarrollando a través del filme, sin embargo resultan ser las mujeres quienes tienen los papeles más importantes en las vidas de los dos jóvenes protagonistas, ya que ambos han sido criados en hogares en los cuales el padre se encuentra ausente de manera total –como en el caso de Julio- o parcial – como en el caso de Tenoch-. Resulta la misma situación para Luisa en incluso para su esposo Jano, quienes no conocen a sus padres y son criados por una madre –abuela en el caso de Luisa- sumamente dominante y de la cual ambos desean escapar con la ayuda del matrimonio.

Tenoch y Julio tratan de cumplir con los requisitos básicos que la masculinidad implica para unos muchachos de su edad en lo que respecta a su capacidad de conquista y de consumar el acto sexual como demostración de su hombría. Fuera de esto, su relación de camaradería se basa también en un intenso erotismo, típico de la adolescencia, que más adelante se desborda. Ambos participan de juegos eróticos como masturbaciones juntos y una necesidad de mostrarse uno al otro en sus espacios más íntimos. Evidentemente estos hechos nunca son interpretados desde un punto de vista homoerótico para los personajes, ya que desde su idea típica de la masculinidad, el macho hace ese tipo de cosas en un espacio de juego y competencia y que forman parte de su “normalidad”. La masculinidad tradicional necesita ser exhibida para poder llegar una confirmación de la misma en la mirada de los otros, es decir, su evidencia reside en una afirmación constante de los atributos que la constituyen. De esta manera los juegos de los adolescentes, en este caso los personajes principales, participan de rituales adolescentes de afirmación de la masculinidad los cuales pueden acercarse a un fuerte erotismo.

Desde un punto de vista teórico de la construcción del género desarrollado por la filósofa Judith Butler en *El género en disputa*, estas representaciones en las que se manifiestan roles o actitudes de género (por ejemplo enunciados o poses que caracterizan la masculinidad o feminidad típicas) forman parte de toda esa serie de hechos discursivos que repiten la afirmación y construcción del género a partir de esquemas performativos, los cuales para el caso de la masculinidad tradicional necesitan ser demostrados de forma continua<sup>4</sup> y

<sup>3</sup> De acuerdo con GAIL Dines, “el heterosexismo es un término acuñado como una analogía con el “sexismo”. El diccionario lo define como una discriminación o prejuicio por parte de los heterosexuales en contra de los homosexuales [...]. Así, el heterosexismo se referiría a la ideología heterosexual que se encuentra codificada en las principales instituciones culturales, sociales y económicas de nuestra sociedad” (DINES, 2002. La traducción es mía).

<sup>4</sup> Judith Butler plantea la teoría del género como un acto performativo basada en la teoría de “Actos de habla” de Austin, desde su punto de vista existen enunciados que al emitirse realizan al mismo tiempo acciones o “cosas”

pasar por una serie de pruebas que confirmen la capacidad fálica (BUTLER, 2001). La construcción prototípica de la masculinidad se ha diferenciado de los discursos de lo femenino por el hecho de ser lo masculino estado siempre puesto en duda, la masculinidad ha sido vista como una pregunta de la cual no tenemos siempre respuesta afirmativa –es decir, que el hombre debe constantemente reafirmar su masculinidad-, pero que los parámetros de sus características ideales sí han sido claramente establecidos culturalmente, de manera que de acuerdo con la cultura específica hay una serie de comportamientos esperables en los que se basa una idea de masculinidad; el logro de estos requisitos debe reafirmarse constantemente para no ser considerado como “poco hombre” o peor aun “afeminado”. De esta forma el hombre necesita probarse, no una o dos veces, sino a lo largo de la vida para poder demostrar que posee los atributos que caracterizan la masculinidad tradicional. Tenoch y Julio se demuestran uno al otro su capacidad masculina por medio de la ostentación de su pene y de la eyaculación de uno junto al otro. Por tanto, dentro de una lógica patriarcal, los juegos mencionados no implican el placer del “voyeur”, sino la confirmación a esa pregunta constante que plantea la sociedad sobre la necesidad de demostrar la hombría de forma reiterada. En todo caso, la respuesta no es necesariamente la más obvia que se haría en positivo: “sí soy un hombre”, sino otra planteada en negativo y que responde a una de las prohibiciones básicas más importantes del patriarcado: “No soy un marica”. Podemos ver este tipo de conducta masculina en la escena de la piscina del club donde el padre de Tenoch es accionista mayoritario, ahí, ambos amigos se masturban en el trampolín mientras hablan de mujeres, el final de la escena se dan con el semen que entra en la piscina:

J: Güey imagínate las chichis de Conchita, puta, pezoncitos paraditos.

T: ¡Qué rico! Güey, la puchita de Mayela cabrón, acá toda mojadita, bien peludita.

J: Güey la mamá de tu vieja.

T: No mames pendejo.

J: La maestra de dibujo de la secund.

T: Güey, güey miss Georgina. No mames, Salma Hayek, cabrón.

J: Si cabrón, Salmita. Güey tu prima cabrón.

T: ¿Qué prima güey?

J: ¡La española! (CUARÓN, 2001)

La organización y equilibrio de este mundo erótico masculino descrito anteriormente se rompe con la presencia de un tercer elemento, Luisa. Ella está más allá de todo tipo de juego de la adolescencia, representa la experiencia y la madurez sexual, por lo cual es irresistible para ambos. Luisa aporta un punto de vista completamente diferente del sexo y de las relaciones en general. Desde su perspectiva toda demostración de superioridad o poder no tiene sentido, sino que es el placer el que cuenta. Es precisamente este giro en la concepción del género y sobre todo de la sexualidad el que llega a resignificar los vínculos ya establecidos, porque desde la mirada de Luisa, ese mundo masculino lleva a otras implicaciones como lo es la inmadurez y la falta de definición de su sexualidad. El

---

por medio de las palabras utilizadas. Con este término Butler considera que la performatividad “no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto del cuerpo.” (Butler, 2002: 15). De esta manera, para que un acto sea performativo es necesario que se repita constantemente y se reproduzca, para así mantener su estatus de ley.

descubrimiento que representa el viaje en la vida de los personajes empieza a darse a causa de la irrupción del sexo. Luisa cambia los roles pretendidos en principio por los muchachos y pasa de ser identificada como la presa a encarnar a la seductora, por lo que se acuesta tanto con Tenoch como con Julio. Evidentemente el sexo fue siempre el objetivo de ambos para invitarla a hacer el viaje a la playa, incluso pretenden ayudarla a salir de la tristeza provocada –según ellos- por la infidelidad de Jano. Con respecto a esto le dice Julio a Tenoch:

J: Oye, ¿tu crees que la primita afloje?

T: Se ve que el pinche Jano le pone el cuerno acá bien cabrón.

J: Gacho ah. Pues habrá que redimirla ¿no? A ver si se pone más contentita.

T: A ver vamos güey, a ver. (Ambos espían por la ventana y encuentran a Luisa llorando) (CUARÓN, 2001).

En la cita anterior se ven claramente las intenciones de utilizar a Luisa como la satisfacción de su deseo y de esta forma actuar como “machos” que seducen y atrapan a su presa, sin embargo podemos ver por ejemplo con más detalle la escena del hotel de paso que sigue a la anterior, en la que Luisa hace su primer intento de dejarse llevar por la tensión sexual y no seguir siendo presa de la tristeza que la agobia. En este punto, luego de haber llorado de nuevo, se encuentra con Tenoch, quien sale de la ducha un momento para pedirle shampoo; esta situación es aprovechada por Luisa para seducir al joven e invertir los papeles pretendidos desde un inicio; en este caso Tenoch es manejado por Luisa y debe seguir sus instrucciones. La escena se desarrolla en la habitación de hotel donde Tenoch entra con la toalla:

Tenoch: ¿Estás bien?

Luisa: Sí, sí, ha debido ser el calor, el cansancio.

T: Oye, es que queremos saber si tienes shampoo, ¿traes?

L: Quítate la toalla.

T: ¿Qué?

L: Que te quites la toalla.

T: ¿La toalla?

L: Sí, la toalla, quítatela Tenoch. (Tenoch lo hace) Pero no te tapes, no te tapes. ¿Te excitas muy rápido, eh?

T: Sí, ¿verdad?

L: Es a la izquierda, me has engañado.

T: ¿Cómo?

L: Tú dijiste que se te inclinaba a la derecha, pero no, es a la izquierda. ¿Sabes que así la había imaginado? ¿Por qué no te haces una paja? ¿Quieres que te ayude? ¿Quieres que te enseñe las tetas?

T: Sí.

L: Bueno, te las enseño si te tocas. Ven aquí Tenoch, más cerca. (CUARÓN, 2001)

A partir de esta situación el vínculo entre los dos jóvenes se complica, Julio por su parte se siente traicionado “como cuando descubrió a su madre en los brazos de su padrino cuando era tan solo un niño”. Luisa se da cuenta del daño que pudo causar entre ellos y «siente que rompió un equilibrio natural entre los dos amigos que solo ella misma puede restaurar». Este hecho es el que desencadena la revelación de una serie de realidades y engaños como el de haberse acostado con la novia del otro, es decir, la evidenciación de la deslealtad. Pero hay algo más allá que los une, ya que una falta al honor de este tipo dentro de las masculinidades tradicionales implica un desafío mayor, en este caso el vínculo de ambos es todavía importante. Por causa de esto Luisa expresa su forma de ver la manera en que ambos se comportan:

Luisa: Pensé que erais distintos pero sois las mismas bestias. Qué manifiesto ni qué charolastras de mierda, si ni siquiera respetáis vuestros propios mandamientos. Como todos los tíos, marcando territorio y dándoles de hostias cuando lo único que os gustaría sería follar el uno con el otro, eso es lo que os gustaría. Qué más da si os habéis acostado con la novia del otro, qué más da, coño, con lo rápido que os corréis los dos (CUARÓN, 2001).

En la cita anterior encontramos un punto básico dentro de la historia el cual pone en evidencia los tabúes y las traiciones que se encontraban detrás de la amistad de los protagonistas. Luisa desde su perspectiva y ayudada por la cólera expresa su opinión sobre Tenoch y Julio, las contradicciones de su discurso y su falta de madurez. En este pasaje es posible apreciar más claramente el proceso de formación para ambos jóvenes desarrollado a lo largo del viaje y guiado por la experiencia de Luisa quien los va introduciendo en su mundo a través de un erotismo desbordado que va a ir aumentando hasta el final del recorrido. Tenoch y Julio deben aprender a controlar sus impulsos así como a hacer el amor, por lo que van dejando poco a poco la faceta de adolescentes febriles con la que son presentados al inicio.

El siguiente paso dentro de la seducción emprendida por Luisa es Julio, ya que de cierta forma debe completar el proceso de aprendizaje iniciado y al mismo tiempo “equilibrar” la situación erótica que había creado con Tenoch. Es precisamente esta acción la que lleva a ambos jóvenes a confesar sus respectivas infidelidades movidos por los celos y la competencia por lograr los favores de Luisa. Siguiendo esta lógica, Luisa trata de introducirlos en una visión distinta del sexo, por medio del breve proceso de aprendizaje ligado al viaje en el que se van dejando llevar por sus impulsos para sobreponer límites que no tenían previstos, los cuales llegan a poner en duda la concepción de su propia masculinidad. Más adelante logran arribar por casualidad a la playa, destino final propuesto, y es precisamente en este lugar alejado y de cierta forma idílico en el que profundizan los lazos que los unen a los tres gracias a la reconciliación promovida por Luisa. Después de recorrer un poco los alrededores e instalarse en un pequeño cuarto, los tres personajes se piden disculpas mientras toman tequila en un bar del pueblo, ahí mismo Julio y Tenoch confiesan que sus infidelidades con la novia del otro se habían dado ya repetidas veces, pero esto no agrava la situación, sino que los acerca en un orgullo machista de compartir la mujer de su compañero. Julio además hace otra confesión, él se acostó también con la madre de Tenoch:

J: Oye, neta, neta, neta, pero neta neta, júramelo, ¿te la mamó Ceci?

T: ¿La muerde tantito no, güey?

J: Ay no! Sí te la mamó!

L: Y Ana también la muerde? ¿Tampoco sabes?

J: No, ella sí la mama bien rico.

T: No mames güey, ¿no que no te la había sopleteado?

J: No más la puntita, no te ofendas. [...]

T: Oye, ya que estamos tirande netas, la neta es que sí me cogí a la Ceci varias veces, güey.

J: (riendo) No pues no hay pedo güey, yo también le he estado poniendo con la Ana un chingo. (...)

T: ¿Te das cuenta güey? ¡Somos hermanitos de leche! [...]

J: Oye Tenoch, ¡Y a tu mamá también!

T: ¡¿Qué?!

J: Me cae güey, el día que le hizo la limpia. (CUARÓN, 2001).

En este ambiente más relajado por el alcohol y las confesiones, los tres personajes regresan a la habitación en donde se reanudan sus pasiones. Esta vez con la diferencia de que se cierra completamente el triángulo iniciado en la primera parte del viaje. Tenoch y Julio traspasan los límites impuestos por el patriarcado en la delimitación del homoerotismo, ya que logran liberar toda una carga sexual contenida del uno hacia el otro, la cual se ve latente a través de la película y que Luisa señala en varias ocasiones. La escena termina con un beso entre ambos y sugiere una continuación del acto. Es precisamente este hecho el que se viene insinuando a través de los juegos sensuales de adolescentes a los que juegan Julio y Tenoch, los cuales se organizan de manera que cada uno muestra sus cualidades de macho que tiene la capacidad de seducir y de preñar, sin embargo el recorrido hecho durante el viaje a “Boca del cielo” los sumerge en un proceso de autoconocimiento pero sobre todo de aceptación del otro al revelarse como es en realidad, más allá de las mentiras y graves omisiones. Así entonces este viaje revelador en un sentido sexual por la influencia de Luisa, resulta también un descubrimiento de los límites posibles de su amistad. Ante esta situación ambos personajes se cierran las posibilidades de continuar en la experimentación. A la mañana siguiente todo ha cambiado, ninguno de los dos puede seguir siendo el mismo, su amistad ha ido demasiado lejos dentro de las posibilidades que su concepción hombre-amigo-compañero le permite. Cada uno prepara sus cosas y se disponen a regresar a la ciudad. El narrador indica que durante el viaje casi no se hablan uno al otro y luego de regresar dejan de verse por completo ya que se evitaban con excusas.



## Consideraciones finales

¿Qué fue lo que pasó entre ambos si a lo largo del filme se sugiere una laxitud en sus costumbres sexuales y en la forma de atraerse el uno hacia el otro? Dentro de las caracterizaciones prototípicas del patriarcado hay espacios en los que el homoerotismo es tolerado e incentivado, el acercamiento de los cuerpos, la admiración etc., pueden formar parte de este contexto, evidentemente estas delimitaciones dependen de épocas y culturas. Para el caso de estos personajes se puede ver una fuerte vinculación, pero en el momento de transgredir el límite de lo aceptado tácitamente se rompe un pacto importante, más importante que el honor defendido en la fidelidad de la mujer, porque se pone en duda la masculinidad directamente, se cuestionan esas características tan débiles que la conforman. Al dar este paso su identidad entra en crisis y responden ambos con la huída y el silencio.

Un año más tarde Tenoch y Julio se encuentran en un café, a pesar de que ninguno de los dos quería hacerlo -señala el narrador-. Se hablan como desconocidos, con miedo de regresar a un hecho que los avergüenza o que no saben de qué manera abordar. En ese momento Tenoch le relata a su antiguo amigo los motivos verdaderos del viaje de Luisa: un cáncer terminal. Por esta razón al final de la aventura ella les dice: "La vida es como la espuma, por eso hay que darse como el mar", es su última recomendación hacia la maduración, el encuentro de sí mismos en una liberación de los estereotipos y los encasillamientos. Los efectos de este viaje en ambos jóvenes nos los conocemos, ya que no se dan explicaciones del resultado del cuestionamiento sobre la masculinidad que ellos descubren, simplemente dejan de verse por completo. En este sentido la película no llega a desarrollar las principales problemáticas planteadas entorno a la profundidad de los personajes y dimensión identitaria debido al hecho de que el planteamiento se mantiene superficial en la presentación de los hechos. De esta manera el espectador sigue de cerca el relato de viaje por medio del cual se llega a un punto de crisis que desarma el triángulo sin ir más allá.

El límite traspasado por Tenoch y Julio durante el viaje hace de su periplo la inversión del esquema heroico (modelo típico de la masculinidad heteronormativa), ya que en principio este pretende hacer que el sujeto pase una serie de ritos de iniciación que van a demostrar su hombría. Por el contrario, ambos protagonistas fracasan en esa demostración desde un espacio íntimo, ya que no logran establecerse como los machos conquistadores y seductores; al contrario es Luisa quien los seduce para ayudarles a madurar en su sexualidad, mientras que ellos juegan un papel pasivo dentro del esquema planteado en el filme que conlleva a una transgresión del esquema típico masculino. Dentro de este esquema una de las reglas más importantes consiste en la prohibición de la homosexualidad, de manera que el romper dicha indicación pone en crisis su visión de la sexualidad, de su amistad y de sí mismos en tanto que hombres, lo cual lleva a un cuestionamiento desde la base más sensible de la ideología patriarcal, lo que inevitablemente desencadena una crisis identitaria que los protagonistas no llegan a enfrentar de manera inmediata. Este fracaso evidencia la fragilidad de las caracterizaciones más importantes del discurso de la masculinidad patriarcal, el cual necesita de una constante demostración para poder esconder la artificialidad del mismo (BUTLER, 2001).

Tenoch y Julio deben resolver su cuestionamiento identitario de alguna forma, ya sea adaptándose a los requerimientos de una masculinidad tradicional o a la transgresión de la norma, sin embargo el filme presenta solamente el inicio de la crisis como tal sin profundizar suficiente en las implicaciones de la misma. Al final la amistad se destruye y ninguno de los dos logra re establecer los lazos que los unían antes del viaje con Luisa durante el cual

pudieron madurar y conocer un poco más sobre sí mismos y los límites a los cuales están dispuestos a llegar; sin duda la transgresión desde un punto de vista de su sexualidad en el rompimiento con los esquemas tradicionales no constituye un estadio que estén preparados a alcanzar, en este sentido no se llega a una verdadera transgresión del modelo, sino a un fracaso del mismo que los hará recomenzar en su búsqueda, pero esta vez separados, sin el elemento que perturba, es decir la presencia del otro y su erotismo.

## Bibliografía

- ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto (2004), "Sex, class and Mexico in Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también*", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* (34-1): 39-48.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (2005), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, París, Armand Colin.
- BERSANI, Leo (1998), *Homos*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- BUTLER, Judith (2001), *El género en disputa. El femisnismo y la subversión de la identidad*, México, Editorial Paidós.
- (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- COHAN, Steven & HARK, Ina Rae (1997), *The Road Movie Book*, Londres, Routledge
- CUARÓN, Alfonso (2001), *Y tu mamá también*, (filme).
- DINES, Gail y HUMES Jean eds. (2002), *Gender sex and class in media: a text reader*, Thousand Oaks, Sages Publications Inc. California. (2<sup>a</sup> edición)
- ERIBON, Didier (2001), *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Ediciones Anagrama.
- FOSTER, David William (2000), *Producción cultural e identidades homoeróticas*, San José, Editorial Universidad de Costa Rica.
- LANG Robert (1997), "My own Privat Idaho and the new queer road movies", in COHAN, Steven & HARK, Ina Rae, *The Road Movie Book*, Londres, Routledge

Pour citer cet article : COTO-RIVEL, Sergio (2011), « El cuerpo masculino adolescente y el límite de la transgression en *Y tu mamá también*, de Alfonso Cuarón », *Lectures du genre* n° 8 : Imageries du genre

[http://www.lecturesdugener.fr/lectures\\_du\\_genre\\_8/coto-rivel.html](http://www.lecturesdugener.fr/lectures_du_genre_8/coto-rivel.html)

Version PDF: 52-65