

Union College

Union | Digital Works

Honors Theses

Student Work

6-2020

La sensibilidad de la lente crítica: Las dinámicas de poder y los papeles de género en el cine mexicano contemporáneo

China Campagnuolo

Union College - Schenectady, NY

Follow this and additional works at: <https://digitalworks.union.edu/theses>



Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), [Modern Languages Commons](#), and the [Spanish Linguistics Commons](#)

Recommended Citation

Campagnuolo, China, "La sensibilidad de la lente crítica: Las dinámicas de poder y los papeles de género en el cine mexicano contemporáneo" (2020). *Honors Theses*. 2387.

<https://digitalworks.union.edu/theses/2387>

This Open Access is brought to you for free and open access by the Student Work at Union | Digital Works. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of Union | Digital Works. For more information, please contact digitalworks@union.edu.

LA SENSIBILIDAD DE LA LENTE CRÍTICA:
LAS DINÁMICAS DE PODER Y LOS PAPELES DE GÉNERO EN EL CINE MEXICANO
CONTEMPORÁNEO

By

China Campagnuolo

* * * * *

Submitted in partial fulfillment
of the requirements for
Honors in Spanish and Hispanic Studies

UNION COLLEGE
June, 2020

Tabla de Contenido

Abstract.....	iii
Introducción.....	1
Capítulo I.....	8
Capítulo II.....	19
Conclusión.....	30
Obras citadas.....	34

ABSTRACT

CAMPAGNUOLO, CHINA La sensibilidad de la lente crítica: Las dinámicas de poder y los papeles de género en el cine mexicano contemporáneo. Spanish and Hispanic Studies, June 2020.

ADVISOR: William García, Ph.D.

This project explores the socio-cultural evolution of gender dynamics through the analysis of four contemporary Mexican films: *Amores perros* (2000) directed by Alejandro González Iñárritu, *Y tu mamá también* (2001) directed by Alfonso Cuarón, *Las elegidas* (2015) directed by David Pablos, and *Roma* (2018) also directed by Cuarón. These directors are part of Mexico's cinematic "New Wave," a modern resurgence of Mexican film that depicts a realistic side of the nation's political, social, and economic issues. In the opening chapter, I analyze *Amores perros* and *Y tu mamá también*, two earlier films of the "New Wave." These movies are heavily focused on toxic masculinity, which reveals the underlying fragility of their male characters.

As the "New Wave" progresses, female protagonists are explored more in depth. In the latter chapter, I discuss *Las elegidas* and *Roma*, two films that present us with women who have been abandoned by men. These women resort to forming alliances with other forsaken females in order to overcome the desertion that was predominantly caused by the men's toxic masculinity and chauvinist values. The directors of the "New Wave" challenge typical gender roles and power dynamics, which is evident through their varying portrayals of males and females in these self-aware films. This new cinematic era began primarily centered around the exploration of the machismo of male characters, but has progressed to show sensitivity toward female protagonists. All of these movies offer nuanced insights into patriarchal dynamics in society, bringing about a better understanding of these dynamics, regardless of what gender is the central role in the narrative.

Introducción

Recibiendo reconocimientos y elogios nacionales e internacionales, directores como Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu han revolucionado la industria cinematográfica mexicana, catapultándola a una nueva era. Esta época del cine mexicano se enfoca en un lado más personal e íntimo de la nación, revelando tanto sus debilidades como sus fortalezas. El nuevo cine mexicano muestra una emoción cruda, violencia, corrupción y traición. A través de la honestidad brutal de las imágenes, los directores demuestran algunas fallas políticas, económicas y sociales de la nación. Uno de los problemas socio-culturales que denuncia el cine mexicano contemporáneo son los efectos negativos de la perpetuación de los estereotipos de género. El género siempre es “relational, and patterns of masculinity are socially defined in contradistinction from some model (whether real or imaginary) of femininity” (Seminet 136). Para mostrar las verdaderas complejidades de las dinámicas de poder y los papeles de género en la sociedad mexicana, los directores contemporáneos analizan la representación de la masculinidad tóxica pronunciada y el abandono de las mujeres en la pantalla.

En la época de las películas silentes, el cine es una manera de recibir información y entretenimiento; el cine durante ese tiempo es influenciado por el cine de Europa y de los Estados Unidos (Arroyo Quiroz 16). En los años después de la Revolución mexicana, la producción cinematográfica se ralentiza (Arroyo Quiroz 16). A principios de la década de 1930, después de los diez años de una revolución brutal, aumenta la producción cinematográfica nacional porque mucha gente siente que tiene sus propias perspectivas e historias para compartir (Guillermoprieto 9). Esta época se conoce como la Edad de Oro, pero hacia el final de la década de 1950, cuando no quedan más historias que contar con héroes nacionalistas y revolucionarios,

la industria del cine llega a una pausa (Guillermoprieto 11). A principios del siglo XXI, sin embargo, surgen nuevos directores más jóvenes que “revitalized the art, if not the industry” (Guillermoprieto 11). Los directores mexicanos reconocidos por esta nueva revolución cinematográfica son Alfonso Cuarón (b.1961, Ciudad de México), Guillermo del Toro (b. 1964, Guadalajara) y Alejandro González Iñárritu (b. 1963, Ciudad de México) (Guillermoprieto 11). Estos tres no sólo revolucionan el cine mexicano, sino que lanzan a la nación a una nueva ola de producción cinematográfica. Los tres pioneros del cine mexicano contemporáneo y directores de hoy muestran los lados íntimos de la sociedad mexicana: “The new wave of directors are individual artists, making highly personal films” (Guillermoprieto 11).

Aunque críticos e investigadores pueden ser rápidos al definir las épocas del cine mexicano, es difícil explicar por qué surge una nueva ola. De hecho, “few have attempted to explain...what conditions—whether social, political, or economic—tend to be the basis for a new wave, and what threshold a cinema must cross to earn the title” (Menne 71). El término “nueva ola” es vago y a menudo, cuando una película es exitosa, los críticos murmurarán sobre una nueva ola emergente (Menne 71). Una película, sin embargo, tiene que ser más que financieramente exitosa. Lo que hace una nueva ola es cuando las películas yuxtaponen tanto los elementos de la cultura como del contexto político. Una nueva ola “announces itself...when national concerns, in both the cultural and more properly political sense, become the subject matter by which cineastes declare their difference from the prevailing cinema of their country, asserting...the new generation’s claim to a share of state power” (Menne 71). Con esos componentes, nace el nuevo cine mexicano. Las tres películas que definen la nueva época en México son *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón y *El crimen del Padre Amaro* (2002) de Carlos Carrera (Menne 72). Desviarse

de la norma—de la fórmula popular cinematográfica de Hollywood—les permitió a estos cineastas crear películas más íntimas, personales que contienen mensajes relevantes. Con la gran popularidad de Hollywood, especialmente en América del Norte, es raro que las películas independientes de bajo presupuesto reciban el reconocimiento global. Los elementos políticos y culturales de las tres películas que empezaron la nueva ola son los que se diferencian del cine mexicano anterior. El cine de la Edad de Oro se caracterizó por “directors with distinctive styles and a local star system that helped to assure a massive audience” (Arroyo Quiroz 16). Además, muchas de esas películas eran historias de heroísmo; eran demasiado dramáticas, la actuación era pobre y la trama carecía de profundidad. Estas películas, sin embargo, atraían continuamente a las masas. En otras palabras, esas películas no proveían a su público una imagen realista de la vida mexicana. La Edad de Oro “fed us lies on a spoon but now we are grown up” (Guillermoprieto 11).

En las últimas dos décadas, la industria cinematográfica de América Latina ha mejorado inmensamente. Han surgido directores más hábiles y los estilos de cine se están diversificando, liberándose de la fórmula hollywoodiana para crear películas realistas. Un obstáculo masivo es que las películas siguen siendo increíblemente caras de producir y “few films can recoup their cost just exhibiting in their home country, film industry experts say, but Latin American filmmakers have found it difficult to reach international markets” (Navarro 2). México, por otro lado, puede ser visto como un valor atípico ya que películas como *Amores perros* e *Y tu mamá también* “have been as much a draw as Hollywood films” (Navarro 2). En 2007, en la edición septuagésimanovena de los Premios de la Academia, los “Tres amigos”, como los medios bautizaron a Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu, ganaron cuatro Oscars y un contrato con Universal para producir cinco películas (Delgado 19). Al otro lado de la

frontera, la victoria fue ampliamente celebrada porque la industria cinematográfica mexicana estaba haciendo avances innovadores (Delgado 19). El triunfo significó más oportunidades para el cine mexicano, sin embargo, el reconocimiento internacional todavía significa que esas películas son sólo vistas por un público minoritario porque están subtituladas (Navarro 3). Aunque el cine mexicano ha tenido mucho éxito y reconocimiento en años recientes, su nueva ola todavía se está desarrollando y está encontrando su voz en el ámbito del cine internacional.

Un aspecto del cine mexicano contemporáneo que está llamando la atención es su representación del género. Los hombres y las mujeres son presentados de una manera que acentúa o mina los estereotipos predeterminados de la sociedad. Los hombres son retratados como demasiado masculinos, y usan su virilidad para enmascarar sus inseguridades. Las mujeres, desde una edad temprana, son imaginadas como las únicas que pueden lidiar con la fragilidad extrema de los hombres y adaptarse a una sociedad llena de inseguridad (Maguire and Randall 9). Por lo tanto, las mujeres son esenciales a la confianza de los hombres, pero a menudo son irrespetadas y menospreciadas. Aunque estas ideologías están presentes en el cine mexicano contemporáneo, los directores expresan conscientemente una sensibilidad hacia el género en sus películas. En este estudio, analizaré dos de las tres películas definitorias de la nueva época: *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu e *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón. Las otras películas que voy a diseccionar son *Las elegidas* (2015) de David Pablos y *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón. Cada director cuenta una historia única que revela las ideologías sociales, políticas y/o económicas de la cultura mexicana, mientras que ofrece una percepción matizada hacia la representación de género a través de una lente crítica.

Alejandro González Iñárritu es uno de los pioneros de la nueva época del cine sobre quien escribiré. *Amores perros*, estrenada en 2000, se considera comúnmente como la película

definitoria del nuevo cine mexicano. González Iñárritu es de la Ciudad de México, y en *Amores perros* quiere representar tanto la cultura de la ciudad como temas de corte universal—la violencia, la culpa, el amor y la redención (Hirschberg 32). Desde la perspectiva de los Estados Unidos, *Amores perros*, con la violencia y los símbolos, es una película de arte, pero González Iñárritu explica: “Here, it’s the way we live” (Hirschberg 35). Como los otros dos directores, González Iñárritu ha trabajado y ha tenido éxito en Estados Unidos, representando orgullosamente el cine mexicano a nivel internacional. En general, González Iñárritu es alabado por su tendencia a crear películas sobre el funcionamiento interno de la mente humana y cómo nuestro entorno nos impacta como seres humanos.

Alfonso Cuarón también nació en la Ciudad de México en una familia de clase media alta. Los recuerdos de su infancia, y especialmente la criada familiar, Libo, son la inspiración para *Roma* (Gordon). Cuarón ha trabajado tanto en Estados Unidos como en México, y su reconocimiento internacional es bien merecido. Para *Y tu mamá también* y *Roma*, Cuarón regresa a su país de origen para producir estas dos obras maestras. En Estados Unidos, dirigió otras películas aclamadas por la crítica como *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004) y *Gravity* (2013) (Gordon). No importa cuán exitoso sea en Estados Unidos, siempre regresa a México, a sus raíces, para hacer películas más independientes. Sus películas mexicanas tienen unos aspectos muchos más emocionales e íntimos; son proyectos artísticos personales. Junto a su hermano, Carlos, escribe *Y tu mamá también*, mientras que *Roma* se inspira en su infancia (Mitchell; Gordon). Cuarón es considerado uno de los pioneros del nuevo cine mexicano porque el realismo de sus películas revela las luchas reales de los ciudadanos mexicanos y los problemas que enfrenta la nación política, social y económicamente.

David Pablos es un director y guionista. Es de Tijuana, y recientemente sus cortometrajes han sido muy elogiados, particularmente en Cannes (Reyes). Ha trabajado con otros nombres notables en la industria, como Diego Luna, un actor, director y el productor de *Las elegidas* (“Pablos, David”). Pablos es el director más joven de los tres, y aunque no tiene una experiencia tan extensa como las de Cuarón o González Iñárritu, su trabajo es notable. Su cinematografía es una mezcla de realidad y ficción, y demuestra temas serios y relevantes, como la prostitución forzada en *Las elegidas* (Reyes).

En este trabajo, me enfocaré en la representación de género en el cine mexicano a través de las relaciones masculinas y femeninas. El primer capítulo cubre las relaciones masculinas. Analizaré la relación entre personajes masculinos y cómo esas relaciones simultáneamente perpetúan la masculinidad tóxica y revelan la fragilidad de sus masculinidades. Las películas que uso para indagar sobre mi perspectiva son *Amores perros* (2000) de González Iñárritu e *Y tu mamá también* (2001) de Cuarón. *Amores perros* se divide en tres partes diferentes, y todos los personajes están conectados por un accidente automovilístico. En cada sección, se nos presenta al menos un personaje masculino que promueve una manifestación de masculinidad tóxica. *Y tu mamá también* empieza como una historia sobre dos adolescentes obsesionados con el sexo, pero termina con una amistad rota después de una inesperada exploración homoerótica. La masculinidad tóxica—perpetuada a través de la violencia, la ausencia emocional o la homosexualidad reprimida—revela la fragilidad de los hombres en la sociedad mexicana. La segunda parte de mi tesis discute las relaciones de personajes femeninos en las películas *Las elegidas* (2015) de David Pablos y *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón. *Las elegidas* cuenta la historia de una joven adolescente traicionada por su novio que termina en un burdel. La trama de *Roma* sigue la vida de una criada que trabaja incansablemente, incluso cuando inesperadamente

descubre que está embarazada. Después de analizar las cuatro películas, es evidente que el cine mexicano contemporáneo revela que la masculinidad frágil de los hombres conduce al abandono perpetuo de las mujeres, lo que se demuestra a través de las relaciones de los personajes con miembros de su propio género.

Capítulo I: Las relaciones peligrosas

El nuevo siglo comienza con películas audaces que sorprenden a su público. *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu e *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón son dos de las películas pioneras de la nueva era cinematográfica mexicana, y aún hoy son ampliamente aclamadas. Estas películas sorprenden al público por varias razones: la violencia explícita, el sexo en pantalla o las relaciones homosexuales. Aunque estos largometrajes del nuevo cine rompen las normas tradicionales por su representación de los tabúes socio-culturales, un aspecto que no ha cambiado mucho desde la Edad de Oro es el retrato de los hombres. En las dos tramas, los personajes masculinos perpetúan la masculinidad tóxica como resultado de un machismo frágil.

Amores perros es a menudo considerada una película que marca la transición de la industria cinematográfica de la “Época de Oro” al Nuevo Cine Mexicano. Consiste en tres tramas y tres conjuntos de personajes diferentes que se cruzan como resultado de un accidente automovilístico. La primera parte abarca la historia de Octavio y Susana. Octavio está enamorado de su cuñada, Susana, y con la esperanza de escapar con ella y su hijo algún día, pone a su perro, Cofi, en peleas de perros ilícitas para ganar dinero. Una pelea no sale según lo planeado y durante su escape, Octavio se pasa una luz en rojo y se estrella contra otro auto. Después, nos encontramos a Daniel, un editor de revistas que abandona a su familia para ir a vivir con Valeria, una supermodelo española y la víctima del accidente automovilístico de Octavio. Vemos cómo Daniel y Valeria intentan navegar su nueva relación con las dificultades de su discapacidad (a causa del accidente) y su perro que queda atascado debajo de las tablas del suelo. En la tercera parte, la narrativa se enfoca en El Chivo y Maru. El Chivo es un ex-guerrillero, que quiere reconectar con su hija, Maru, a quien abandona de niña cuando es

arrestado. Las tres tramas interconectadas tienen un marcado enfoque en la masculinidad tóxica. Las relaciones masculinas, en todas las secciones, en combinación con el leitmotivo de los perros, muestran cómo la violencia y el dolor moldean peligrosas construcciones sociales entre hombres.

Unos de los aspectos más impactantes de la película son las peleas de perros agresivas y excesivamente sangrientas. La primera preocupación del público es el bienestar de los perros y no los seres humanos. En un artículo crítico, Marvin D'Lugo explica que, en gran medida, “critical notoriety surrounding the film came from the impact of its depiction of violence embodied by the omnipresent dogs of the title. They are stark visual reminders of the violence that lurks behind the façade of contemporary Latin American urban culture” (222). Aunque las peleas de perros son una manera en la que Octavio—y otros—puede ganar dinero, representan la violencia entre los humanos. La brutalidad de las peleas es un reflejo directo de la humanidad, de nosotros; demuestran cómo nosotros, como humanos, estamos dispuestos a tomar medidas extremas para obtener lo que queremos. González Iñárritu añade que las escenas con peleas de perros “can be very tough on some people...if they think a dog is hurt, they’ll walk out of the film. There’s something wrong with that” (Hirschberg 34). En la historia de Octavio, su perro Cofi es una extensión de su personalidad (D'Lugo 225). Cofi era un perro doméstico, pero después de ser obligado a luchar numerosas peleas, pierde su domesticidad, al igual que Octavio. Cofi se convierte en una máquina de matar perros hecha por el hombre y es difícil recordar el tiempo cuando era una mascota obediente. El director explica que la ferocidad, como en las peleas de perros, es parte de la identidad de la Ciudad de México: “Violence is a fact of life in Mexico City. But you cannot live with fear” (Hirschberg 35). Los hombres en *Amores perros*, específicamente en torno a las peleas de perros, utilizan la ferocidad como una manera de ganar

poder, dinero y un estatus más alto. Obviamente, es posible obtener todo eso en una manera respetable, pero González Iñárritu enfatiza la necesidad masculina de usar la brutalidad como un mecanismo para imponer el dominio sobre los demás. Octavio usa Cofi para ganar dinero, para irse de la ciudad con Susana, afirmando así su poder sobre su hermano, quien es el hermano mayor de la familia. Su constante victoria en las peleas de perros perpetúa su masculinidad tóxica porque se siente invencible, lo que lo incita a seducir a su cuñada.

La otra mitad de la sección de Octavio se centra en su necesidad de demostrar que es mejor opción para Susana que Ramiro, su hermano. Ramiro es la encarnación más obvia del machismo destructivo; él abusa emocionalmente de Susana y por la noche, él y su amigo roban bancos, farmacias y supermercados. Ramiro ejemplifica el hermano mayor demasiado duro, violento y amenazante. Irónicamente, Octavio insiste que es mejor para Susana, a pesar de que se está acostando con la esposa de su hermano sin haber recibido verbalmente el consentimiento de Susana. Consciente de sus opciones, Susana sabe que no puede protestar contra los deseos de Octavio por temor a enojarlo y a que su secreto salga a la luz. Si Ramiro o su suegra lo descubren, presumiblemente expulsarán a Susana de la casa, un problema grave porque no tiene adónde ir. Por lo tanto, Susana sabe que debe seguir el "plan" de Octavio y luego, en el último minuto, traicionarlo para beneficiarse como pueda y así salvar a su familia. El personaje de Susana detona la "rivalidad masculina" que forma parte de la dinámica entre los dos hermanos:

Though presented as two separate narrative threads, these situations mirror each other in their emphasis on the images of masculine rivalry: Octavio hires goons to beat up his brother; his long-time rival in the dogfights, whose dogs always lose to Cofi, winds up shooting Cofi, leading to the climax in which Octavio responds to this treachery by

knifing the rival and escaping in his car, with the fallen leader's gang in hot pursuit.

(D'Lugo 223)

La relación entre Octavio y su hermano denota que la masculinidad tóxica se manifiesta en muchas formas. Para Octavio, su confianza proviene de los triunfos de Cofi y el dinero que gana. Por otro lado, el poder de Ramiro es resultado de su habilidad para encender el miedo en los demás a través de su uso de la violencia. En ambos personajes, la necesidad de obtener el poder revela la fragilidad de sus masculinidades.

A diferencia de la historia de Octavio y Susana, la parte de Daniel y Valeria no lidia con la crueldad física como un método de expresar una actitud machista. Daniel abandona a su familia para crear una nueva vida con Valeria, una *top model* europea, pero su relación comienza a deteriorarse muy rápidamente. Los nuevos desafíos de la pierna rota de Valeria a causa del accidente añaden tensión emocional en su relación. La tensión se amplifica cuando el perro de Valeria, Ricci, cae en un agujero en el piso, incapaz de salir. Valeria, en una silla de ruedas, obviamente no puede ayudar a Ricci, y Daniel procrastina rescatar a Ricci porque no es una prioridad para él. El simbolismo de Ricci y su rescate es una reflexión sobre la relación entre Daniel y Valeria. Frustrada por su nueva discapacidad, Valeria sólo quiere que Daniel ayude a Ricci a escapar de debajo del piso porque es atacado en vano por ratas. La demora de Daniel, quien pospone repetitivamente el rescate de Ricci, demuestra su ausencia emocional en su relación con Valeria (y en su matrimonio anterior). Por ejemplo, una noche Daniel regresa al departamento y Valeria está sobre el agujero, llorando por Ricci. Daniel, en lugar de consolarla o tratar de ayudar a Ricci, alcanza entre sus piernas, el sexo es lo único importante para él (1:17:55). La pareja discute constantemente—los altercados verbales hacen que ambos se cuestionen su relación. Daniel incluso llama a su exesposa en un momento, pero no habla cuando

ella contesta el teléfono, lo que amplifica aún más su ausencia emocional sin importar de qué relación forme parte (1:26:26). Un día cuando Valeria está en la casa sola, trata finalmente de liberar a Ricci de debajo del piso pero se cae de la silla de ruedas y se vuelve a lastimar la pierna, la cual tiene que ser amputada. A causa de la falta de acción de Daniel, y su ausencia física y emocional, Valeria se lastima; es la que enfrenta las consecuencias, no Daniel. Cuando Valeria está en el hospital, Daniel finalmente logra liberar a Ricci de debajo del piso. Le toma hasta que Valeria está casi muerta, hasta que su relación casi ha terminado para hacer lo correcto. La relación entre Daniel y Ricci es una reflexión de cómo Daniel actúa hacia las mujeres en su vida: emocionalmente ausente y poco dispuesto a cambiar. La responsabilidad de Daniel de ayudar a Ricci saca su masculinidad tóxica a la superficie. Él abandona constantemente a las mujeres en su vida; primero emocionalmente, luego físicamente. Su poca disposición a ser vulnerable y a estar emocionalmente presente para sus amantes destruye sus relaciones y las víctimas femeninas en el proceso. Como hombre que solo desea una conexión física, exuda rasgos estereotipados machistas.

Finalmente, conocemos la historia de la vida violenta de El Chivo y su relación (o la falta de ella) con su hija. Fue encarcelado por su participación en movimientos guerrilleros, perdiendo a su familia y su confianza en el proceso. Después de su liberación, un amigo lo ayuda a conseguir trabajo como un sicario. Gustavo, un hombre de negocios, se acerca a El Chivo para encargarle el asesinato de su socio y hermanastro, Luis. En vez de matar a Luis, El Chivo lo secuestra. Cuando Gustavo llega para pagar el resto del dinero, El Chivo ata a Gustavo al lado de su hermanastro. El Chivo deja su arma en el medio entre los dos hombres atados y los abandona a los dos, dejándolos que luchen hasta la muerte. La situación de Gustavo y Luis refleja “an upper-class setting” del “fratricidal rivalry of Octavio’s story” (D’Lugo 224). Gustavo se siente

amenazado por su hermanastro y contrata a alguien para matarlo. Octavio, quien también sucumbe a sus inseguridades machistas, contrata una pandilla para golpear a su hermano. Como resultado de masculinidades frágiles, Gustavo y Octavio intentan eliminar a los hombres que amenazan su éxito. La sub-trama muestra que la violencia como producto de la masculinidad tóxica no se limita a una clase socio-económica sino que es algo que ocurre en todos los niveles de la sociedad. Las relaciones masculinas en cualquier clase exhiben comportamientos animalísticos que continúan perpetuando el machismo y la brutalidad entre hombres.

Al principio de la sección, El Chivo, a punto de asesinar a alguien, es interrumpido por el accidente automovilístico de Octavio y Valeria. Cofi, apenas respirando, es sacado del auto y dejado en la calle para morir. El Chivo lo salva y lo sana en su casa. Un día, cuando Cofi está recuperado, El Chivo vuelve a casa para descubrir que todos sus otros perros fueron brutalmente asesinados por Cofi. Horrorizado, El Chivo se da cuenta de que las acciones de Cofi son instintivas porque Cofi fue entrenado para ser violento, para matar todos los otros perros. Cofi es una reflexión de El Chivo porque ambos eran “domesticados” pero se convirtieron en criaturas violentas para sobrevivir. Además, el comportamiento agresivo de Cofi es una representación simbólica de la masculinidad tóxica que existe entre Octavio y Ramiro o entre Gustavo y Luis. En *Amores perros* “the humans and the dogs are treated with equal brutality. Everyone bleeds” (Hirschberg 34). Para El Chivo, su vida violenta le cuesta su relación con su hija, Maru. Al final de este largometraje, El Chivo se da cuenta que quiere intentar reavivar su relación con Maru, y decide que sería mejor dejar su vida como un sicario. Vemos su transformación de un animal violento, como Cofi, a un ser humano cuando se corta el pelo, lleva sus gafas otra vez y deja su almacén al que llama hogar. La película termina con una nota de esperanza: vemos a El Chivo

que camina en la distancia con Cofi a su lado, prácticamente sin llevar nada, demostrando que la brutalidad les ha quitado todo, pero que nunca es demasiado tarde para iniciar de nuevo.

Otra película de la época del nuevo cine mexicano que exhibe y explora la masculinidad tóxica en la sociedad mexicana es *Y tu mamá también*. La trama sigue a dos amigos adolescentes, Tenoch y Julio. Tenoch, hijo único de una familia acaudalada, lleva a Julio a una boda familiar donde conocen a la bella Luisa, la esposa del primo de Tenoch. El próximo día, Luisa, quien oculta que recientemente le fue diagnosticada una enfermedad terminal, descubre el más reciente desliz de su esposo y acepta la invitación para acompañar a Tenoch y Julio a la playa. El único problema es que la playa “Boca del Cielo” no existe. Sin embargo, Tenoch y Julio salen con Luisa en un viaje donde explorarán mucho más que la costa. *Y tu mamá también* es “fast, funny, unafraid of sexuality and finally devastating” (Mitchell 1). Cuarón explica que la película tiene tres facetas: “Each kid trying to find his identity as a grown-up; a female trying to find her identity as a liberated woman; and the observation of context, a country trying to find its identity as grown-up” (Feinstein 2).

Tenoch y Julio son adolescentes típicos: están obsesionados con el sexo y pasan su tiempo libre tomando alcohol y drogas con sus amigos, quienes son los otros miembros de los Charolastras, el nombre para su preciada hermandad. Los chicos “spout vulgarities, smoke dope, and make fun of everything. The code of living...is a litany of youthful, macho attitudes, including, of course, plenty of sex, both shared and solitary” (Feinstein 2). Los Charolastras tienen un manifiesto que cada miembro tiene que firmar en “an effort to protect and consolidate their friendship” (Gibbs 10). Algunas de las reglas incluyen fumar marihuana al menos una vez al día, nunca acostarse con la novia de otro Charolastra, nunca casarse con una virgen, “la neta es chida pero inalcanzable” y, si un miembro infringe una regla, pierde el título de Charolastra

(33:16). El manifiesto de los Charolastras contiene once reglas masculinas que proyectan el machismo. Presenta la idea que uno tiene que seguir las reglas para ser considerado genial, y los que no quieren ajustarse al estilo de vida de los Charolastras son despreciados. Con tantas reglas sexistas, es curioso que Tenoch y Julio son tolerantes de su amigo gay, Daniel. Mencionan a Luisa que no lo ven a menudo desde que salió del clóset; no porque son homofóbicos sino porque Daniel pasa su tiempo haciendo otras actividades y con otra gente: “Pero pues seguimos siendo carnalitos”—añaden los chicos (32:48). El manifiesto de los Charolastras es la base para todas las acciones de Tenoch y Julio; crea un fundamento demasiado heteropatriarcal que genera dinámicas tóxicas para ambos durante el transcurso del viaje a la playa.

Tenoch y Julio parecen como mejores amigos, pero es evidente que existen tensiones entre los dos. De hecho, es a través de las varias preguntas de Luisa a lo largo del viaje que nos enteramos de esta potencial dinámica homosexual que está presente entre los amigos. Siempre se da una competencia entre los dos: hablan de cuánto sexo tienen con sus novias, quién es mejor en la cama e incluso se pelean frente a Luisa en el auto sobre con cuántas mujeres han estado antes de sus novias actuales. Incluso tienen competiciones de masturbación que vemos en una escena donde Tenoch y Julio se echan en dos trampolines separados, se masturban simultáneamente, y el primero en acabar gana (Mitchell 1). Aunque casi todos sus “infantile macho games” tienen un elemento sexual, hay concursos más juveniles como su carrera recurrente de natación (Mitchell 1). Sin embargo, siempre existe la necesidad de probar que un amigo es más viril que el otro, y esto se demuestra con mayor frecuencia a través de sus experiencias sexuales.

Las tensiones entre Tenoch y Julio aumentan durante el viaje a causa de la presencia de Luisa. Ambos adolescentes obviamente se sienten atraídos a Luisa, por su belleza y, por supuesto, su experiencia sexual. Una noche, cuando Julio está duchándose, Tenoch va al cuarto

de Luisa donde ella lo seduce y tienen sexo. Julio, saliendo de la ducha, ve a Luisa y Tenoch porque dejaron la puerta abierta. Julio, herido por lo que presencia y en un intento de recuperar su virilidad, más tarde le confiesa a Tenoch que se acostó con su novia. El próximo día, Luisa siente la tensión entre los amigos y cree que es su culpa por tener sexo con Tenoch y no Julio. Para nivelar la situación, Luisa tiene sexo con Julio en el coche, pero eso sólo trae más tensiones a la superficie. Amenazado emocionalmente, Tenoch exclama que también se acostó con la novia de Julio. Ambos estallan en una pelea verbal que pronto se vuelve física. Luisa explota, gritando sobre lo infantil que están actuando y han actuado durante el viaje entero—y tiene razón. Lo que es interesante sobre esta situación es que a los chicos no les importa que personalmente engañaron a sus novias porque, ante sus ojos, eso aumenta su virilidad. Lo que les molesta es que sus novias los engañaron y que sea un Charolastra el hombre con quien ellas los han traicionado; ambos factores socavan y restan valor a su masculinidad. Están molestos con la idea de que uno de ellos tenga más experiencia (y, por lo tanto, sea más macho) que el otro; esto expone sus masculinidades frágiles y hace énfasis en la tensión homoerótica que existe entre los dos.

En la última noche en un bar en la playa, las tensiones desaparecen. Increíblemente borrachos, los chicos se confiesan que se acostaron con la novia del otro varias veces. Continúan discutiendo las exploraciones sexuales con cada una de sus novias, riéndose de lo absurdo de la situación. Sutilmente, Julio menciona: “Tenoch...y tu mamá también,” insinuando que se acostó con la madre de Tenoch, pero no queda claro si habla en serio o no (1:29:56). Incluso en su estado de borrachera, tienen que competir para ser el hombre con más experiencia sexual, el más “chingón.”

De vuelta a la habitación, Luisa comienza un trío amoroso, pero los acerca a Tenoch y Julio, permitiéndoles que finalmente exploren su deseo homoerótico. En la mañana, no obstante, pretenden que no ha sucedido nada ya que ambos están perturbados por los eventos de la noche anterior; Tenoch vomita al salir de la cama, una representación física de que le repugnan sus propias acciones (Gibbs 10). La experiencia es “a brutal honesty from which they both recoil. The journey goes too far, and they reject what they find...they still deny that homosexuality could form part of their own selves” (Gibbs 10). La oposición a sus verdaderas identidades es una reflexión de sus masculinidades frágiles y la masculinidad tóxica arraigada en la sociedad mexicana. Por eso, los chicos se apuran a volver a la Ciudad de México para resumir sus rutinas, donde pueden reprimir aún más su homosexualidad. Cuanto más rápido de vuelta a la “normalidad”, más rápido podrán olvidar este evento y volver a sus identidades heteronormativas que tanto ellos como la sociedad aceptan. Tenoch y Julio conducen silenciosamente de regreso a la Ciudad de México mientras que Luisa, enferma terminal, decide quedarse en la playa, muriendo poco después. Tenoch y Julio ya no se mantienen en contacto; su experiencia homosexual arruina su amistad. Julio y Tenoch “are left with their eyes wide open; they’ll never sleep as easily again” (Mitchell 2). Un año después, se juntan y la reunión es incómoda. Todavía niegan sus verdaderas identidades y Tenoch tiene una novia nueva. El narrador indica que los dos nunca se vuelven a ver. El miedo a una potencial identidad homosexual demuestra lo frágiles que son sus masculinidades. No tienen la confianza de ser quienes realmente son, de expresar su verdadera sexualidad. Las ideologías homofóbicas de la sociedad animan el comportamiento de Tenoch y Julio porque piensan que expresar su identidad es inaceptable, por lo tanto la reprimen, exacerbando más el machismo destructivo.

La masculinidad tóxica, un término denso y complejo, existe en una variedad de formas, que hemos visto a través de las relaciones masculinas en *Amores perros* e *Y tu mamá también*. Para Octavio y Ramiro en *Amores perros*, sus características machistas se revelan por su uso frecuente de la violencia y la hostilidad; es lo mismo para Gustavo y su hermanastro, Luis, en la sección final del largometraje. Daniel está emocional y, después, físicamente, ausente para Ricci, lo que es un reflejo directo de sus actitudes hacia Valeria. El Chivo y Cofi son seres domésticos convertidos en asesinos violentos. Tenoch y Julio en *Y tu mamá también* reprimen su homofobia y, por eso, compensan en exceso su discurso heteronormativo, intensificando más la homofobia en la sociedad. Todos los hombres y relaciones masculinas presentan ideologías machistas porque ellos mismos son muy inseguros (por varias razones). Su fragilidad les hace que perpetúen la masculinidad tóxica en sus propias relaciones—ya sean amistosas, familiares o románticas—y en la sociedad.

Capítulo II: Las relaciones femeninas

A medida que avanza la nueva ola del cine mexicano, las películas cambian para tener un enfoque más feminista. Los elementos de la masculinidad tóxica todavía están presentes, pero los directores arrojan luz sobre cómo esta virilidad puede afectar negativamente a las mujeres en la sociedad mexicana. Dos películas que demuestran esa ideología son *Las elegidas* (2015) de David Pablos y *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón. Ambas tramas siguen una protagonista que es abandonada por un hombre debido a sus tendencias masculinas tóxicas. Como resultado, el personaje forma un lazo afectivo con otra mujer sola a través del que se ayudan mutuamente a sobrevivir sin la ayuda de un hombre.

En *Las elegidas* (2015) de David Pablos, Sofía, una adolescente con apenas catorce años, está enamorada de su novio, Ulises. Al principio, la película parece una típica historia de amor juvenil. La escena de apertura es la primera vez que Ulises y Sofía tienen relaciones sexuales, y Ulises le dice que su relación es importante para él. A continuación, los vemos coqueteando mientras andan en bicicleta y Sofía conoce a la familia de Ulises en una barbacoa para el cumpleaños de su padre. Sofía, como cualquiera otra joven, tiene mucha confianza en su novio, pero lo que no sabe es que el padre (junto a otros parientes) de Ulises dirige un burdel donde todos los hombres en la familia ejercen como proxenetas de chicas jóvenes. Los hombres de la familia tienen una fórmula para atraer a las chicas al prostíbulo. El hermano mayor de Ulises, Héctor, actúa como su maestro durante la duración de la trama. Ulises es el más joven y el último en empezar el reclutamiento de las chicas. Su hermano le dice una y otra vez: “Te amo. Yo haría cualquier cosa por ti...¿También harías cualquier cosa por mí?” como una manera de atrapar a las chicas—o las víctimas—y convencerlas a hacer un favor para su novio, pero en realidad todo es un truco para atraer a las chicas a la casa de citas de donde nunca van a escapar (9:50). Héctor

le predica a Ulises que tiene que repetirle eso a su chica todos los días y después de una o dos semanas “entonces la terapeas” porque no debería pensar por sí misma (1:01:20). La ironía aquí es que el título, *Las elegidas*, se refiere a las mujeres en el burdel; parece como si fuera algo especial ser seleccionada, pero ser elegida por unos de los hombres de esta familia, está lejos de ser un honor.

El único problema es que Ulises comienza a enamorarse de Sofía; le cuenta a ella sobre el negocio familiar de burdeles y su futuro sombrío si no escapan de México en ese momento. Cerca de la frontera, la familia de Ulises los captura a los dos y Sofía es llevada a la casa de citas. Aunque Ulises le advierte a ella, sus motivos e intenciones originales son moralmente injustos. Él abandona a su novia y ella ahora está atrapada en un congal, sin conexión con el mundo exterior. En sus primeros días dentro del prostíbulo, Sofía se siente sola y desesperada. El hombre en quien decide confiar, no solo le miente sino que se aprovecha de su amor y pone a su familia en peligro para obtener ganancias.

En el lupanar, Sofía tiene un nuevo nombre—Andrea. Sofía ya no existe; tiene que borrar su identidad después de todo lo que le han quitado. El director, David Pablos, hábilmente muestra la transición de Sofía, de la chica joven, ingenua y llena de vida a Sofía, la chica abusada y rota, cuyos ojos pierden brillo con cada nuevo cliente. Pablos nunca muestra sexo en la pantalla, pero muestra una serie de tomas de primer plano de la cara de Sofía y las caras de varios hombres, con tomas de condones usados intercalados. En el fondo, hay ruidos sexuales para indicar que los hombres son los clientes de Sofía (42:54). Sofía está frente a la cámara “en plano de busto, tensa, cabizbaja y golpeada por su entorno directo, simbolizando el aguante de la agonía, el abuso y la promiscuidad ruin” (Salazar). La mirada vacía de Sofía simboliza su deterioración de un ser humano a una máquina de sexo, un objeto, algo que no tiene alma.

Perla, una diecinueve años, le enseña a Sofía a soportar su nueva realidad. Perla se convierte en la mentora de Sofía, ayudándola con su maquillaje y pelo, y le da consejos cuando tiene clientes. Más que nada, Perla y Sofía forman una amistad inusual. Cada día las mujeres entran a la casa de citas y se peinan y se maquillan en silencio. Cada noche, cuando se van, es lo mismo—las mujeres nunca conversan entre ellas. Cada mujer está sola en su vida miserable. Perla y Sofía, por otro lado, crean un lazo afectivo para hacer la vida en el prostíbulo un poco más soportable. Su vínculo les proporciona cierto nivel de consuelo para las dos porque finalmente se sienten como si tuvieran a alguien en quien pueden confiar. Perla se abre a Sofía, compartiendo que tiene un niño de un año, Luis, que puede ver una vez al mes—si se porta bien. Además, cuando es el cumpleaños de Perla, Sofía le da un anillo—su única posesión—como regalo. Perla, conmovida por eso, le da a Sofía los aretes que Héctor le dio para su cumpleaños. Esa relación significa más que la típica amistad; Sofía y Perla se refugian una en la otra cuando nadie más acude a apoyarlas. Su amistad, emocionalmente, le ayuda a Sofía a sobrevivir durante su tiempo en el burdel.

La película termina con Sofía libre del congal y sus clientes, pero tiene que ser la mujer de Ulises y nunca puede irse de la propiedad. Tuvo la oportunidad de escapar más temprano en la trama cuando un hombre que busca a su hija desaparecida se ofrece a socorrer a Sofía, pero sus planes fueron interrumpidos por Ulises “rescatando” a su dama en peligro. Según el acuerdo que Ulises hace con su padre, Sofía queda “libre” cuando Ulises traiga a otra chica para reemplazarla. La escena final es un picnic familiar donde todos los hombres y sus mujeres se reúnen para almorzar. Sofía, quien tal vez se sienta un poco aliviada ya que no tiene que trabajar más en la casa de lenocinio, está profundamente perturbada cuando descubre que otra chica tuvo que reemplazarla. Eugenia, la madre de Ulises, le recuerda: “Deberías estar agradecida por todo

lo que hizo mi hijo por ti. ¿A poco crees que cuando saliste de la casa de citas, tu lugar se quedó vacío?” (1:39:30). Ulises está feliz porque finalmente tiene su mujer de vuelta. Aunque se siente culpable de haber traído a otra chica al burdel, sentía el deber de arreglar su grave error y de liberar a Sofía para que pudieran estar juntos para siempre porque según Ulises: “[Sofía] es distinta. Me voy a casar con Sofía” (1:33:26). La última toma de la película es la más triste: la cámara se acerca lentamente al rostro de Sofía—desolada y emocionalmente entumecida—mientras oímos la charla feliz de los otros miembros de la familia. En ese momento, es evidente tanto para Sofía como para el público que su futuro será muy sombrío. Sofía se sienta al lado de Eugenia, escuchándola a ella hablar libremente, como si tuviera la opción de irse o de quedarse con la familia. Según Pablos, “esa mujer es un reflejo del futuro de Sofía” (Acuña Navarrijo). Sofía ve su futuro: tiene que vivir con esa familia de criminales sin amigas, sin Perla, y no puede ver ni a su madre ni hermano, Diego, nunca más. Ya no es la joven inocente, llena de vida que una vez fue. Como resultado del abandono de Ulises y su tiempo en el lupanar, se convierte en una mujer hastiada y entumecida. Quizás, la peor parte es que Sofía, probablemente, hubiera estado mejor si se hubiera quedado en la casa de citas. Allí al menos tendría a Perla y al hombre que está dispuesto a ayudarla a escapar del congal. Ser abandonada por el hombre que ama, la transforma para siempre. Para Ulises, Sofía es su elegida, pero no hay nada especial en ser escogida en este escenario.

Las elegidas representa el abandono de las mujeres a través del uso de la trata de mujeres. Aunque esta película retrata con precisión un problema muy grave, no todo abandono físico ni emocional es tan drástico como se ve en la historia de Sofía y Perla. La mayoría de las veces, el cine mexicano contemporáneo presenta la deserción de las mujeres de una manera más sutil. Eso es lo que Alfonso Cuarón se propone hacer en su película *Roma*. Quiere usar la intimidad y

monumentalidad para pintar “the depths of ordinary life” (Dargis). Por eso, el abandono de las protagonistas en *Roma*, Cleo y Sofía, se presenta como un hecho inevitable en la vida. Sin embargo, la alianza cómplice entre Sofía y Perla es comparable con la relación entre Cleo y Sofía en *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón. El enfoque narrativo está en Cleo, una criada que trabaja para una familia de clase media alta, y cuya presencia fantasmal mantiene la casa de Sofía unida. El personaje de Cleo está inspirado en la criada en el vida real del joven Cuarón, Liboria “Libo” Rodríguez (Dargis). Cada día Cleo se despierta y, como una máquina, empieza su día con una extensa lista de quehaceres: despierta a los niños, los lleva y los busca a la escuela, limpia la ropa, y sirve la comida, sólo para listar algunos. Sus funciones son interminables, tanto que rara vez tiene tiempo para limpiar la caca del Borrás, el perro, que es algo que irrita a Sofía. Sin embargo, Cleo es *parte* de la familia. Cuarón considera el impacto de Libo en su vida y exclama que “I felt I owe something to her...almost like owing an explanation” (Gordon). Cuarón quiere compartir la historia de una mujer invisible en la sociedad mexicana, pero que desempeña un papel irremplazable en las vidas de los niños como él.

Sofía, la madre de la familia, tiene buenas intenciones pero debe luchar para mantener a sus niños, una situación que empeora según se hunde cada vez más en el entendimiento de que su marido la ha abandonado (física y económicamente). Muchas veces, Sofía dirige su ira contra Cleo injustamente. Por ejemplo, la mañana que el padre, Antonio, sale de la casa para una conferencia, pisa la caca de Borrás cuando se va. En realidad, Antonio usa “la conferencia” como una excusa a irse de la casa, sin la intención de regresar. Pisar la caca del perro simboliza el mal paso de Antonio en su vida doméstica, denotando su final. En lugar de culpar a Antonio por el final de su matrimonio, Sofía dirige su ira hacia Cleo. Después de que Antonio se ha ido, Sofía, visiblemente triste por su partida, le grita a Cleo por no limpiar la caca del Borrás (35:37). Sofía

proyecta su dolor y frustración sobre Cleo como si fuera la culpa de la empleada doméstica que su matrimonio se deteriore porque a Cleo le falta el tiempo para limpiar la caca de perro antes de la partida de Antonio. Sin embargo, Cleo lo limpia silenciosa y obedientemente, como siempre lo hace. Otro caso es una tarde cuando Sofía está discutiendo la infidelidad de su marido en la oficina. Uno de los niños, Paco, la escucha a escondidas y no obedece a Cleo que le manda a alejarse de la puerta de la oficina (1:26:20). La mamá repentinamente abre la puerta de la oficina, abofetea a Paco y le grita a Cleo por permitir que su hijo estuviera allí aunque no sabe que Cleo ya se lo había advertido. Sofía se apresura a culpar a Cleo, y ésta silenciosamente acepta las críticas, y continúa en su intento de cumplir su lista interminable de tareas para el día.

Con todo lo que Cleo tiene que hacer cada día, es un milagro que tenga tiempo libre fuera de la casa. Adela, su mejor amiga y la cocinera de Sofía, le presenta a Cleo el primo de su novio, Fermín. En una de las primeras escenas con él, exhibe desnudo sus habilidades de artes marciales con una barra de ducha mientras Cleo observa con timidez desde la cama y reprime una sonrisa (25:06). Las acciones de Fermín parecen fuera de lugar en esa escena: debería ser un momento romántico entre dos amantes jóvenes, pero Fermín sólo quiere la atención de Cleo (y el público) para alardear sobre su hombría con sus movimientos de lucha intimidantes. Esa escena históricamente incómoda provoca vergüenza ajena mientras vemos a Fermín alardear de su dominio y masculinidad. La ironía dramática es que Fermín es completamente inconsciente al hecho de que está haciendo el ridículo; piensa que sus habilidades en artes marciales son impresionantes, pero para Cleo, se ve tonto. Cuarón quiere “the nakedness to convey both his weakness...and his self-assured machismo. This kid bragging about his athletic skill, bragging about his own nakedness. It’s very vain” (Gordon). Su machismo resonante presagia su reacción ante la noticia del embarazo de Cleo. La joven protagonista suavemente le susurra sus

preocupaciones sobre su embarazo a Fermín en un cine. Repentinamente, Fermín va al baño y nunca regresa, dejando que Cleo emprenda este viaje sola.

Ahora Cleo—rechazada por su novio y demasiado avergonzada para decirle a su madre en Oaxaca—tiene que enfrentar a Sofía, ya sabe que puede perder su trabajo y su novio en el mismo día. Cleo tiene mucho miedo porque tendría que criar un bebé sin dinero, familia ni ayuda. Su soledad es desoladora aquí, el público siente su impotencia y desesperanza. Sentimos el temor y ansiedad con cada respiración de Cleo. Afortunadamente, Sofía acepta las noticias del embarazo de Cleo positivamente; Cleo todavía tiene su trabajo y el apoyo de la familia. Sofía es muy comprensiva y abraza a Cleo mientras ella llora. Ese momento, bellamente terrible, muestra a dos mujeres abandonadas que se unen para combatir las dificultades de la vida. Desde este momento, Cleo y Sofía siguen estando conectadas emocionalmente, haciendo lo que pueden para ayudar a la otra.

Sofía, similar a Cleo, también es abandonada por su hombre. Después de que su marido viaja a “la conferencia de negocios”, pasan meses sin que regrese a casa; no llama a sus hijos para hablar con ellos ni envía dinero a la familia en más de seis meses. Poco a poco, Sofía se da cuenta que su marido no regresará a casa y tiene que enfrentar su vida sola de ahora en adelante, al igual que Cleo. Sofía, una mujer sola con cuatro niños, y Cleo, una criada pobre esperando un bebé, sin familia ni novio, forjan una relación simbiótica para sobrevivir el abandono injusto—pero demasiado común—de sus parejas. En lo que tal vez sea la escena más inquietantemente veraz en toda la película es una noche, cuando Sofía regresa a casa borracha, toma la cara de Cleo en sus manos y dice: “Estamos solas. No importa lo que te dicen, siempre estamos solas” (1:31:18). Esas dos oraciones hablan volúmenes; resumen la suerte inevitable de mujeres en la sociedad mexicana, independientemente de su clase, edad o estado civil. Al final de la película,

la mamá les propone a sus hijos que vayan a la playa para un viaje corto del fin de semana. Le pide a Cleo que los acompañe y los niños gritan con entusiasmo porque, para ellos, Cleo es familia. Sofía, por otro lado, quiere que ella asista al viaje porque necesita la ayuda de Cleo ya que es incapaz de manejar a sus propios cuatro hijos. Aunque entiende que el viaje podría ayudar a Cleo a sanar emocionalmente después de perder a su bebé, la razón principal de su asistencia es cuidar a los hijos de Sofía. Sin embargo, el viaje simboliza la nueva normalidad; la madre les revela a sus niños sobre su divorcio y que el propósito del viaje es para que el padre saque sus cosas de la casa. Durante el paseo en coche de regreso a su colonia Roma, Cleo se sienta con los niños en el asiento trasero del auto nuevo mientras Sofía conduce. Por un momento, todo está tranquilo antes de que regresen a sus vidas estancadas donde Cleo limpia la casa y Sofía trabaja para mantener a su familia. Les guste o no, Sofía y Cleo dependen la una de la otra porque son mujeres solas que fueron abandonadas por sus hombres.

Al volver a casa, Sofía y los espectadores percibimos la triste realidad de que la familia significa muy poco para Antonio. Para él, Sofía y sus hijos son intercambiables; los ve como objetos. Antonio se va cuando encuentra una mejor oferta y, como resultado, Sofía tiene que llevar su vida como una madre soltera. El aspecto más injusto es que aún después de tener un *affaire* y abandonar a su familia, Antonio siempre será considerado como un hombre respetable porque es un doctor y se muestra muy agradable. Por ejemplo, Antonio se encuentra con Cleo cuando llega al hospital para el parto. Él le dice muchas palabras reconfortantes, pero cuando las enfermeras lo invitan a entrar en la sala de partos con Cleo, inventa una excusa de por qué no puede (1:39:45). Eso muestra que realmente no le importaba Cleo, pero siente que es importante decir las palabras correctas frente a sus colegas. Además, Antonio siempre se enfoca en lo que cree que es más valioso y va tras eso. Por eso, Sofía es abandonada porque no es suficiente para

él. Sin embargo, la percepción sesgada de Antonio se revela en unas de las últimas tomas: La familia vuelve a entrar en su casa, solo para descubrir que su padre tomó sus estanterías pero dejó todos sus libros; permanecen apilados en el vestíbulo (2:06:09). La ironía cómica de las acciones de Antonio enfatizan que sólo quiere quedarse con lo que piensa es de valor, no lo que realmente lo tiene. Ese pensamiento refleja su percepción de que su familia es menos que otros objetos u oportunidades en su vida, contribuyendo así a la creencia de que las mujeres son menos que los otros en la sociedad mexicana.

Aunque tanto Sofía en *Las elegidas* y Cleo y Sofía en *Roma* son abandonadas por los hombres que creían dignos de confianza, el abandono generalizado proviene de la idea patriarcal que las mujeres son menos que los hombres. Sofía en *Las elegidas*, por ejemplo, es una de las mujeres que viven en una hostería en un pueblo pequeño y rural, un corto trayecto en coche del prostíbulo. Una escena muestra a Sofía caminando a una tienda de la esquina, un guardián pagado la sigue de cerca, mientras la gente del pueblo pasa sin mirarla. Su voz en off explica: “Las personas que viven ahí saben que a varias de nosotras nos tienen a la fuerza. Pero no hacen nada...por miedo” (1:23:45). Nadie tiene en cuenta lo que pasa, enfatizando aún más su soledad en la sociedad. Ignorar el problema, como la gente del pueblo, sólo lo empeora y perpetúa la ideología de que las mujeres son objetos; no reciben apoyo de nadie—ni de un hombre ni de la sociedad. Las mujeres mexicanas son mujeres solas, sea decisión de ellas o no.

Del mismo modo, en *Roma*, a Cleo se le recuerda constantemente que nunca pertenecerá completamente a la familia. Aunque la familia la adora y la aprecia, Cleo siempre es la empleada doméstica. Por ejemplo, una noche la familia ve la televisión en la sala de estar mientras Cleo recoge los platos cuando Pepe pone su brazo alrededor de los hombros de Cleo, como si ella fuera su madre. Casi inmediatamente, Sofía le ordena traerle un té para Antonio. Pepe protesta:

“No porque está conmigo...Al menos unos minutos,” pero Cleo, quien tiene que cumplir con sus obligaciones en cualquier momento del día, se levanta para traerle a Antonio su té (16:20). Se enfatiza que no importa lo que pase, Cleo siempre es la criada; es su trabajo, su rol en la sociedad. Siempre va a estar por debajo de Sofía aunque está allí para los niños de una manera en que los padres no pueden o fallan—algo que la familia no reconoce hasta los últimos minutos de la película (Crain). Cleo, a veces, no recibe el respeto que merece porque tanto Sofía como Antonio no la consideran totalmente un miembro de la familia, y por su estado socio-económico Cleo enfrenta el estigma social de ser la empleada doméstica de la familia. Cleo siempre será la criada de una familia de clase media alta a quien nunca le falta más caca de Borrás para limpiar.

Un patrón en el cine mexicano es que las mujeres son abandonadas por sus hombres y nadie en la sociedad las ayuda a esas mujeres que sufren. Por eso, las mujeres tienen que unirse, aliarse, para combatir las luchas y las injusticias de la vida porque es casi imposible librarlas solas. En *Las elegidas*, la amistad entre Sofía y Perla hace la vida en el burdel un poco más soportable, y en *Roma*, los lazos afectivos entre Cleo y Sofía mantienen a la familia unida cuando el padre se va. A través de las tramas, Sofía y Perla, y Cleo y Sofía, se hacen menos solas porque dependen una de la otra; se aprecian porque cada una entiende lo difícil que es ser abandonada por alguien que se creía que estaría allí para una y lo intimidante que es asumir las luchas de la vida sola. El resultado son lazos afectivos únicos entre dos mujeres fuertes— pero asustadas y solitarias—que eligen apoyarse mutuamente durante los momentos difíciles en sus vidas. *Las elegidas* y *Roma*, películas inspiradas por mujeres mexicanas reales, retratan la belleza y tristeza en las relaciones de las mujeres abandonadas en la sociedad mexicana. Es interesante que dos películas tan centradas en torno a las luchas de las mujeres modernas fueron escritas y dirigidas por hombres. Sorprendentemente, no encontré evaluaciones críticas que aborden este

hecho. Dicho esto, personalmente no creo que ninguna de las dos películas carezca de comprensión de las luchas que enfrentan los personajes femeninos. Esta empatía de género demuestra cómo la industria cinematográfica mexicana y sus directores han progresado desde la Edad de Oro e incluso desde el comienzo de la nueva ola.

Conclusión

En este trabajo analizo las cuatro películas mexicanas contemporáneas: *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón, *Las elegidas* (2015) de David Pablos y *Roma* (2018) también de Cuarón. Las dos películas más tempranas, *Amores perros* e *Y tu mamá también*, usan la masculinidad tóxica y la violencia para revelar la fragilidad de los personajes masculinos. *Las elegidas* y *Roma*, producidas más recientemente, muestran las dificultades que las mujeres enfrentan cuando son abandonadas por los hombres. Los largometrajes del principio de la nueva ola tienen un enfoque en los hombres mientras que los más recientes retratan los efectos negativos que el comportamiento machista puede tener en las mujeres. Sin embargo, las cuatro películas ofrecen unas visiones matizadas de la dinámica de género de la sociedad patriarcal.

La primera parte de la nueva ola se enfoca en la representación de los hombres. Las tramas están hipercentradas en las preocupaciones y las complejidades internas de los personajes masculinos en vez de las mujeres. En *Amores perros* e *Y tu mamá también*, los personajes femeninos están en el contexto de fondo. Por eso, parece como si los hombres tuvieran todo el control, pero los personajes femeninos también tienen una mente propia para recuperar algo de su poder que se pierde como resultado de la masculinidad tóxica excesiva del personaje masculino. Por ejemplo, aunque Susana o Luisa son víctimas (de diferentes maneras) de la masculinidad tóxica, son muy conscientes de lo que sucede a su alrededor y usan su inteligencia para recuperar su control. El público nunca sabe completamente si a Susana le gusta estar con Octavio porque no consiente verbalmente ni alienta positivamente sus encuentros sexuales. Sin embargo, Susana no le cuenta a nadie sobre el asunto, lo que le permite estafar a Octavio, tomar el dinero y huir con Ramiro y su hijo. Por otro lado, Luisa retoma su control cuando decide dejar

a su esposo y emprender el viaje con los chicos. Luisa, quien ya no es una esposa sumisa, gana su libertad en camino a la playa. Aunque es un personaje secundario, casi actúa como la que manipula los hilos con los chicos. Es rápida en señalarles a ellos su comportamiento infantil, los convence de llevarla a la playa, se acuesta con ambos y les permite explorar su homosexualidad reprimida. Luisa una vez sufre las consecuencias negativas de la masculinidad tóxica de su esposo, pero reclama su libertad y poder en su viaje a la playa.

En las películas más actuales de la nueva ola, como *Las elegidas* y *Roma*, las mujeres son representadas de manera más consistente como los personajes principales. Los directores proveen al público una mirada directa dentro de las muchas luchas que enfrentan las mujeres, como la trata o las presiones de ser una sirvienta mixteca. Aunque las mujeres juegan un papel más prominente en la trama, todavía son víctimas de la masculinidad tóxica. Sofía en *Las elegidas* tiene que aprender a aguantar su nueva vida en el burdel y, después, con la familia de Ulises. En *Roma*, Cleo tiene que trabajar incansablemente mientras se prepara para tener un bebé sola y Sofía debe aprender a criar a cuatro hijos después de que su esposo la deja. La representación femenina en la industria cinematográfica finalmente está atrayendo la atención merecida (y necesaria) hacia las mujeres. Los problemas de los personajes femeninos que a menudo están en el fondo, ahora son traídos a la superficie.

Otro aspecto positivo que surge de la sensibilidad hacia la representación de las mujeres en el cine mexicano es el desarrollo del activismo. Específicamente, la mujer que desempeña el rol de Cleo, Yalitza Aparicio, escribe sobre su nueva participación en el activismo desde el estreno de la película. La actriz exclama: “I never thought that a movie alone could prompt social awareness and change” (Aparicio). Después del estreno de *Roma* en 2018, Aparicio nota que la gente en México empieza a hablar de tabúes como el racismo, derechos de los trabajadores

domésticos y discriminación contra los pueblos indígenas (Aparicio). El arte arroja luz sobre “the urgent, necessary and at times painful issues that are not always easy to approach” (Aparicio). Su experiencia en el activismo denota la idea que la sensibilidad de la lente crítica hacia los personajes femeninos tiene la capacidad de desafiar culturalmente las ideologías machistas tradicionales y encender la mecha del cambio socio-cultural.

El cambio de perspectiva en la representación del género en las películas del Nuevo Cine acentúa la evolución de la industria del cine mexicano. Los directores contemporáneos han progresado al proveer más perspicacia sobre su propia cultura y las dinámicas patriarcales. Incluso al principio de la nueva ola, los largometrajes tienen perspectivas complejas hacia las dinámicas de poder y los papeles de género. La comprensión profunda de los roles de género, específicamente los de las mujeres, es la razón por la cual estos directores tienen la capacidad de hacer películas que se centran en las luchas de las mujeres, como en *Las elegidas* y *Roma*. Alfonso Cuarón, por ejemplo, está especialmente atento a las complejidades de la psique femenina, lo que le permite hacer una película centrada en los hombres, como *Y tu mamá también*, y años después crear *Roma*, con una focalización en las relaciones femeninas.

No importa qué género sea el foco de la trama, los directores de la nueva ola captan hábilmente los matices de los roles de género y las dinámicas de poder en sus películas. La lente crítica demuestra la sensibilidad hacia ambos géneros, independientemente de si el protagonista es mujer u hombre. Los hombres a menudo son pintados como abiertamente masculinos y viriles, pero la lente crítica (en las cuatro películas) nos muestra que sus inseguridades son el factor principal detrás de una masculinidad tóxica perpetua y su desertión de las mujeres. Por otro lado, los espectadores a menudo adquieren una empatía hacia las mujeres porque los hombres las abandonan, y entienden que las mujeres son bastante poderosas por sí mismas, a pesar de que a

veces se apoyan en otras para obtener apoyo emocional. Por lo tanto, todas estas películas que forman parte del Nuevo Cine mexicano ofrecen unas visiones matizadas de las dinámicas patriarcales en la sociedad, y al mismo tiempo, logran una mejor comprensión de estas dinámicas, independientemente de qué género sea el foco central de la narrativa.

Obras citadas

- Acuña Navarajo, Alberto. "Entrevista: David Pablos sobre *Las elegidas*." *Cinema móvil*, April 20, 2016. Web. 16 April 2020.
- Amores perros*. Dir. Alejandro González Iñárritu. Nu Vision, 2000. Amazon Prime Video.
- Aparicio, Yalitza. "In Mexico, 'Roma' Lit a Fire for Workers' Rights." *The New York Times*. The New York Times, May 23, 2020. Web. 28 May 2020.
- Arroyo Quiroz, Claudia. "Mexico's National Museum of Cinema." *ReVista: Harvard Review of Latin America* 8.3 (Fall 2009/Winter 2010): 16-18.
- Crain, Caleb. "Roma: Through Cuarón's Intimate Lens." *NYR Daily*. The New York Review of Books, 12 January 2019. Web. 21 April 2020.
- Dargis, Manohla. "Roma Review: Alfonso Cuarón's Masterpiece of Memory." *The New York Times*. The New York Times, November 20, 2018. Web. 16 April 2020.
- Delgado, Humberto. "Oscars for Mexican Filmmakers." *ReVista: Harvard Review of Latin America* 8.3 (Fall 2009/Winter 2010): 19-21.
- D'Lugo, Marvin. "Amores perros, Love's a Bitch." *The Cinema of Latin America*. Eds. Alberto Elena and María Díaz Lopez. New York: Columbia University Press, 2004: 221-229.
- Feinstein, Howard. "Mexican Rave." *The Guardian News & Media Limited*. April 10, 2002. Web. 25 April 2020.
- Gibbs, Jessie. "Road Movies Mapping the Nation: *Y tu mamá también*." *eSharp* 4 (2004): 1-13. Web. 6 April 2020.
- Gordon, Devin. "Roma Is the Latest Entry in Alfonso Cuarón's Feminist Oeuvre." *The Atlantic*. March 2019 Issue. Web. 6 April 2020.
- Guillermoprieto, Alma. "Golden Epoch Cinema in Mexico." *ReVista: Harvard Review of Latin*

- America* 8.3 (Fall 2009/Winter 2010): 8–11
- Hirschberg, Lynn. “A New Mexican.” *The New York Times Magazine*. The New York Times, March 18, 2001. Web. 22 April 2020.
- Las elegidas*. Dir. David Pablos. Canana, 2015. Netflix.
- Maguire, Geoffrey and Randall, Rachel. “Introduction: Visualizing Adolescence in Contemporary Latin American Cinema--Gender, Class and Politics.” *New Visions of Adolescence in Latin America*. Eds. Geoffrey Maguire and Rachel Randall. Palgrave Macmillan US, 2018: 1-33.
- Menne, Jeff. “A Mexican ‘Nouvelle Vague’: The Logic of New Waves under Globalization”. *Cinema Journal*, vol. 47.1 (2007): 70–92.
- Mitchell, Elvis. “A Sentimental Education (With Sex Lessons, Too).” *The New York Times*. The New York Times, October 6, 2001. Web. 25 April 2020.
- Navarro, Maya. “Latin Cinema Is Finding Its Voice.” *The New York Times*. The New York Times, May 9, 2001. Web. 22 April 2020.
- “Pablos, David.” *Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM) Mexican Filmmaker Directory*. Morelia International Film Festival, n.d. Web. 3 May 2020.
- Reyes, Rosario. “David Pablos: un cineasta contra la indolencia,” *El Financiero*, April 27, 2016. Web. 4 May 2020.
- Roma*. Dir. Alfonso Cuarón. Espectáculos Fílmicos El Coyúl, 2018. Netflix.
- Salazar, Mario. “Las elegidas.” *Nenúfares Efervescentes*, August 13, 2015. Web. 8 April 2020.
- Seminet, Georgia. “Young, Male and Middle Class: Representations of Masculinity in Mexican Film.” *New Visions of Adolescence in Latin America*. Eds. Geoffrey Maguire and

Rachel Randall. Palgrave Macmillan US, 2018: 127-143.

Y tu mamá también. Dir. Alfonso Cuarón. 20th Century Fox. 2001. Netflix.