

Claremont Colleges

## Scholarship @ Claremont

---

CMC Senior Theses

CMC Student Scholarship

---

2020

# La evolución de la masculinidad en las películas de Alfonso Cuarón

Daniel Martinez

Follow this and additional works at: [https://scholarship.claremont.edu/cmc\\_theses](https://scholarship.claremont.edu/cmc_theses)



Part of the [Dance Commons](#), and the [Latin American Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Martinez, Daniel, "La evolución de la masculinidad en las películas de Alfonso Cuarón" (2020). *CMC Senior Theses*. 2398.

[https://scholarship.claremont.edu/cmc\\_theses/2398](https://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/2398)

This Open Access Senior Thesis is brought to you by Scholarship@Claremont. It has been accepted for inclusion in this collection by an authorized administrator. For more information, please contact [scholarship@cuc.claremont.edu](mailto:scholarship@cuc.claremont.edu).

Claremont McKenna College

**La evolución de la masculinidad en las películas de Alfonso Cuarón**

Submitted to  
Dr. Salvador Velazco  
and  
Dr. Norman Valencia

by Daniel Martínez

for  
Senior Thesis  
2020  
05-11-2020

## Contenidos

Agradecimientos	i
Introducción	1
Capitulo 1: La singularidad en <i>Sólo con tu pareja</i>	7
Capitulo 2: La ambigüedad en <i>Y tu mamá también</i>	19
Capitulo 3: La ausencia en <i>Roma</i>	34
Conclusión	49
Bibliografía	

## **Agradecimientos**

Esta tesis es el resultado no solo de mis esfuerzos, sino más bien de los esfuerzos de aquellos que siempre me han apoyado a lo largo de mi educación. Primeramente, quiero agradecer al Dr. Velazco, nunca pensé que una clase de español iba a tener tanto impacto en mis estudios y por eso siempre será de mis clases favoritas Español 102. Más allá de ser uno de mis profesores, también ha llegado a ser uno de mis mentores más importantes y voy a extrañar mucho nuestras conversaciones extensas del cine, de la música y de la vida. También quiero agradecerle al Dr. Valencia por apoyarme a lo largo de esta tesis y por siempre ofrecer nuevas perspectivas e ideas para ser incorporadas. Además de esto, también quiero agradecer a todos amigos que han leído mis ensayos y ofrecido críticas, apoyo y sobre todo diversión. Estos cuatro años en la universidad han sido de los mejores en toda mi vida y no serían igual sin ustedes. Sobre todo quiero agradecerle y dedicarle esta tesis a mis papás Judith y Jorge Martínez. Papá, gracias por siempre estar allí en mis tiempos de incertidumbre para ser un modelo a seguir y por provocar mi interés por el cine mexicano desde chiquito. Mamá, gracias por ser mi editora de toda la vida, una modelo a seguir y una fuente constante de inspiración y admiración. Su apoyo y su amor incondicional siempre han sido lo que me motiva a seguir adelante y esta tesis no sería lo mismo sin ustedes. A todos los que me han apoyado a lo largo de mi escuela, les doy las gracias.

## Introducción

A lo largo de la historia, el cine mexicano ha formado parte de la cultura e identidad del país a través de su alcance a las masas. Nunca fue más claro esto que en la Época de oro en donde el cine mexicano llegó a tener mucha popularidad a nivel nacional. Los mexicanos iban al cine y allí en la pantalla grande se veían reflejados en los héroes nacionales como María Félix, Pedro Infante, Jorge Negrete y varios más. El mensaje estaba claramente delineado, la identidad nacional se formaba a través de las películas y el pueblo se veía reflejado en ellas. Conforme fueron cambiando los tiempos y México se convertía en un país diferente, también cambió el cine. El cine clásico al estilo Hollywood se empezó a deteriorar y los mexicanos veían menos de los héroes del pasado. Ignacio Sánchez Prado escribe sobre este fenómeno en su libro, *La proyección del neoliberal-ismo*, en gran detalle y el mismo admite que la llegada de un modelo nuevo tuvo mucho impacto en lo que se veía en las pantallas nacionales.<sup>1</sup> Conforme fueron cambiando las audiencias también fueron cambiando los directores quienes creaban los productos del consumo. A la vanguardia de este movimiento estaba un director de un interés muy particular, Alfonso Cuarón. La ópera prima de aquel joven director en ese momento, *Sólo con tu pareja (1991)*, fue un parte aguas en donde los mexicanos construían y criticaban su identidad a través del cine en vez del modelo viejo en donde el cine definía la mexicanidad. Cuarón se quedó en México para dirigir *Y tu mamá también (1999)* la cual muchos consideran una de las películas más emblemáticas del cine

---

<sup>1</sup> Ignacio Sánchez Prado, *La Proyección del neoliberalismo La transformación del cine mexicano (1988-2012)* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2019) 16

neomexicano y después de muchos años haciendo cine en Hollywood, Cuarón regresó a México para realizar su obra maestra *Roma* (2018). El cine que Cuarón realizó en México trata con temas muy relacionados con la identidad del mexicano así como también con la historia del país, su cine, y la formación de identidad a través de él. Parte de la identidad mexicana que se ha estado debatiendo décadas antes del surgimiento de Cuarón es la masculinidad. El cine de Cuarón presenta una oportunidad para estudiar este fenómeno más a fondo a través de las tres películas antes mencionadas. Además de representar la evolución de Cuarón como autor, su trayectoria sirve como un microcosmo del cambio en la representación de la masculinidad en el cine mexicano de la era neoliberal.

Para comenzar a hablar del cine neoliberal es necesario comprender su surgimiento desde la era postrevolucionaria. En los principios del cine mexicano, el Estado estaba muy involucrado ya que buscaba crear una identidad unificada después de la Revolución Mexicana que dejó a la gente sin una identidad concreta. México tomó inspiración de sus vecinos en el norte, los Estados Unidos Americanos, para crear un sistema muy parecido al de Hollywood con más apoyo del Estado. Este sistema mexicano dio raíz a la Época de Oro en donde varios directores y actores lanzaron carreras muy exitosas siguiendo una fórmula simple. Como punto de enfoque sirve analizar a Pedro Infante, ya que fue el actor más exitoso y es considerado la figura emblemática del cine de esta época. En *Cinemachismo*, Sergio de la Mora detalla como el cine mexicano creó una identidad masculina muy definida a través de sus más grandes estrellas que siempre fueron presentados como machos quienes eran “virile, brave, proud, sexually potent, and

physically aggressive”.<sup>2</sup> En ese mismo libro, De la Mora argumenta que la saturación del mercado con una figura masculina tan definida logró formar la identidad del hombre mexicano mediante esas mismas líneas. Más específicamente, De La Mora analiza la carrera de Pedro Infante como el icono del concepto del *cinemachismo* y el impacto cultural que tuvo en la historia mexicana ya que “Decades after his death, Pedro Infante (1917-1957) continues to be a source of national pride and an object of unparalleled adoration.”<sup>3</sup> En su análisis, de la Mora destaca tres características de mucha importancia para analizar la masculinidad en el cine mexicano: la relación entre el género y el estilo, la relación de la masculinidad y el estado y por último, la intersección de ambos conceptos con varios otros elementos de la identidad mexicana.<sup>4</sup> Partiendo de esta narrativa, de la Mora logra explicar todas las complejidades del ídolo mexicano y sus películas como textos en donde se puede analizar más a fondo como se vino a definir a la masculinidad mexicana durante la Época de Oro.

Aunque hoy en día, Pedro Infante siga siendo la máxima representación de la masculinidad en México, el cine ha cambiado inmensamente desde su época. Mientras que Sergio de la Mora tiene ampliamente analizado el tema durante estos tiempos, también cabe mencionar a Ignacio Sánchez Prado como figura referente en el análisis del nuevo cine mexicano neoliberal (o el cine *neomexicano*). En *La Proyección del neoliberalismo*, Sánchez Prado explica como el nuevo estilo de cine que reemplazó el de la Época de Oro sirve como plataforma para hoy en día analizar y criticar la identidad

---

<sup>2</sup> Sergio de la Mora, *Cinemachismo Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (Austin: University of Texas Press, 2006), 7.

<sup>3</sup> de la Mora, *Cinemachismo*, 68.

<sup>4</sup> de la Mora, *Cinemachismo*, 69.

mexicana. Mientras que la Época de Oro buscaba crear una identidad nacional, la era neoliberal enfatizó la identidad individual y la representación de la clase media-alta mexicana que iba al cine.<sup>5</sup> Dentro de este mismo argumento, Sánchez Prado nota que uno no debe caer en la trampa de pensar que el cine *neomexicano* (como lo es el de Cuarón) forma la identidad del mexicano. Más bien, el cine *neomexicano* refleja los pensamientos de los autores y las audiencias hacia actitudes y circunstancias del mexicano en la nueva era neoliberal post 1990. Al usar la palabra neoliberal, me refiero al mismo periodo de donde parte el análisis de Sánchez Prado hasta la era moderna ya que muchos de los mismos autores siguen haciendo cine dentro y fuera del país. Por último, cabe destacar por qué Alfonso Cuarón es el autor que representa la época neoliberal del cine a comparación de un actor como lo hizo Sergio de la Mora con Pedro Infante ya que los temas sus películas parecen estar relacionadas entre ellas tal como lo estaban las películas de Pedro Infante.

En la actualidad, hay tres autores que son considerados como los más importantes en el cine mexicano, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón. Los tres amigos (como se les conoce) empezaron su carrera en México pero de maneras muy distintas. A pesar de sus diferencia en estilo y comienzos, luego de tener mucho éxito en México, cada uno de los tres amigos transfirió ese éxito a un nivel internacional con su llegada a Hollywood. Del 2014 al 2019, los tres amigos ganaron cinco de seis posibles premios Oscar al mejor director del año. Su éxito transnacional es innegable y el impacto que han tenido en el mercado internacional sigue teniendo consecuencias hasta

---

<sup>5</sup> Ignacio Sánchez Prado, *La Proyección del neoliberalismo La transformación del cine mexicano (1988-2012)* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2019) 16

hoy en día. Pero, de los tres directores mexicanos, el que más ha trabajado en México produciendo y dirigiendo películas ha sido Alfonso Cuarón. Desde *Solo con tu pareja* hasta su película más reciente, *Roma*, Cuarón ha sido el director que trata con temas distintivamente mexicanos desde la historia hasta los personajes dentro de las películas. Es por esto que los filmes de Cuarón sirven como puntos de referencia importantes para analizar la masculinidad en el cine *neomexicano*. A veces, como es el caso en *Solo con tu Pareja*, Cuarón se embarca en un estudio de la masculinidad mexicana a través de un personaje central como solía hacerse en la Época de Oro. En esta película, Tomás Tomás representa al hombre mexicano neoliberal de clase media quien fue formado por los antepasados del cine mexicano. En otros instantes, Cuarón analiza y critica la identidad mexicana de manera más meticulosa como lo hace en *Y tu mamá también* abarcando los temas del homo-erotismo, la diferencia de clases y la mexicanidad en sí. Esta película sirvió para lanzar la carrera de Cuarón fuera de México y permitió que Cuarón ganara premios nacionales así como también llegó a recibir reconocimiento internacional. Su último proyecto, *Roma*, es la película más densa en los temas que enfrenta, pero la masculinidad y la ausencia de una figura positiva se resaltan como temas que Cuarón emprende a través de esta película. Aunque la masculinidad se encuentra en todas estas películas del director, el hecho de que se presenta de manera distinta en cada una señala una evolución de postura por parte del director y de la industria del cine mexicano.

La carrera de Cuarón representa una oportunidad única para analizar la evolución del cine mexicano en los años recientes porque sus películas corren desde los principios del cine *neomexicano* hasta la era moderna. Al analizar proyectos diferentes a lo largo de su carrera, por proxy uno analiza la progresión de pensamiento en el cine mexicano. Las

representaciones de la masculinidad no se conforman con las del siglo anterior y por lo tanto permiten lecturas progresistas en un cine privatizado a comparación del estándar anterior. Al contribuir a la conversación nacional por medio del cine, la masculinidad mexicana se expone a las críticas y reconstrucción de sí misma para reflejar los valores del país. Por lo tanto, la identidad mexicana se refleja a través del cine en vez de ser construida por el medio. Cuarón y su carrera transnacional expone la identidad mexicana a un nivel internacional y contribuye a la exportación de valores mexicanos.

## Capítulo 1: La singularidad en *Sólo con tu pareja*

Cuarón comenzó su carrera con una película que no parecía tener mucho riesgo, una comedia romántica con influencias norteamericanas. *Sólo con tu pareja* permitió que Cuarón presentara a su protagonista como el típico macho mexicano sin atacar esa identidad de manera directa. Por medio de Tomás Tomás, Cuarón subvierte la masculinidad que se había construido en los antepasados del cine mexicano. En lugar de presentar a su personaje central como el típico macho mexicano, Cuarón lo hace la figura cómica más importante de la película. En Tomás se encuentran estereotipos masculinos como el Don Juan al igual que algunas cualidades asociadas con la feminidad. El protagonista de la ópera prima de Cuarón es el macho mexicano como lo describió Sergio de la Mora: viril, agresivo y orgulloso.<sup>6</sup> Pero todo eso cambia cuando recibe los resultados de un examen de sida en donde descubre que tiene la enfermedad. El viaje psicológico y cómico de Tomás Tomás no solo explora el pensamiento del hombre mexicano, pero también la fragilidad de su identidad. De maneras muy sutiles, Cuarón hace referencias al cine que formó la identidad nacional y deconstruye los símbolos que han llegado a definir la masculinidad mexicana como lo son: el charro mexicano, el luchador y hasta el mismo hombre obsesionado con el placer. A fin de cuentas, *Sólo con tu pareja* no alcanza a transmitir este mensaje sólo con su política ya que fue una película comercial que buscaba tener éxito a nivel nacional y por consecuencia debe utilizar la poética. Cuarón por lo tanto reduce a los otros personajes a ser caricaturas de lo que representan como la mujer mexicana en la era neoliberal al igual que los extranjeros a

---

<sup>6</sup> De la Mora, 7.

través de los doctores Japoneses en la película. A pesar de sus imperfecciones, la primera película de Cuarón llegó a definir la nueva etapa del cine mexicano en la que ya no se presentaba un ideal del mexicano, lo cual permitió que el cine se convirtiera en un ámbito donde la audiencia participaba en la conversación para crear su versión de la masculinidad mexicana.

Como punto de partida en el análisis de *Sólo con tu pareja* se puede considerar un estudio del personaje de Tomás Tomás, ya que el protagonista es quien está presente en casi todas las escenas. Previo a *Sólo con tu Pareja*, había muchos precedentes en el cine mexicano de este tipo de filmes como las películas de Pedro Infante, Cantinflas, Tin-Tan y muchas otras que se enfocaban en un solo personaje y su desarrollo. *Sólo con tu pareja* usa las mismas ideas al enfocarse en Tomás y su vida cotidiana para contar su historia. La película comienza con una escena que establece a Tomás como un típico Don Juan, teniendo relaciones sexuales con una mujer para inmediatamente abandonarla. Desde los primeros minutos de la película Cuarón parece establecer a Tomás como los hombres que por mucho tiempo definieron al cine mexicano. Tomás es un mujeriego arrogante que ve a las mujeres como objetos sexuales y que está enamorado de sí mismo como lo demuestra cuando corre desnudo para recoger el periódico y regresa antes de que alguien lo haya visto. Su promiscuidad no tiene límites ni respeta relaciones ya que después se puede ver a Tomás teniendo sexo con una mujer en su boda. A lo largo de las primeras escenas Tomás se convierte en una hipérbole del macho mexicano, siempre buscando su próxima conquista sin atención a los demás. En la superficie, Cuarón parece estar copiando el modelo viejo del machismo en el que se celebra la promiscuidad masculina y se reprocha la agencia femenina, pero un análisis más a fondo revela la verdad: Cuarón

posiciona a Tomás como un personaje sin salvación. En lugar de celebrar sus conquistas, los vecinos de Tomás lo regañan y critican su estilo de vida. Las frustraciones de la gente con el estilo de vida de Tomás en el filme sirven para criticar al típico mujeriego mexicano. Aunque los estudios de la representación de la masculinidad en *Sólo con tu pareja* sean escasos, Angélica Becerra publicó un gran artículo titulado “Now Playing: Redefining Representations of Masculinity and Mexican Identity in *Sólo con tu pareja* (1991)”, detallando el tema. Becerra discute como Cuarón “renegotiates Mexican cultural identity” para crear una película en donde los personajes masculinos y femeninos son presentados bajo nuevos paradigmas.<sup>7</sup> Becerra también nota el “rich character development” presente en el filme lo cual lo hace un tema interesante para estudiar.<sup>8</sup> El desarrollo de Tomás empieza después de una de sus noches de conquista en donde este se enamora de una mujer que no conoce mientras intenta tener relaciones sexuales con su jefa y una enfermera (Sylvia) en cuartos separados. Hasta este punto en la película las acciones de Tomás no han tenido repercusiones hasta que el siguiente día su mundo queda en ruinas cuando pierde su trabajo y Sylvia marca (falsamente) su examen de sida como positivo. Cuarón aumenta los problemas de Tomás cuando revela que Clarisa (la sobrecarga de la que se enamoró Tomás) esta por casarse resultando en que Tomás pierda su poder masculino que ha formado a través de sus conquistas sexuales. En el pasado, el poder de los personajes masculinos era ejercido por medio de su virilidad y la influencia que tenían sobre las mujeres.<sup>9</sup> Pero en *Sólo con tu pareja*, las mujeres ejercen poder sobre

---

<sup>7</sup> Andrea I. Becerra, "Now Playing: Redefining Representations of Masculinity Redefining Representations of Masculinity in *Sólo con tu pareja* (1991)." *McNair Scholars Research Journal* 16, no. 2 (2012). 1-2

<sup>8</sup> Ibid, 5

<sup>9</sup> De la Mora, 73-74.

Tomás al tener tanto control sobre todos los aspectos de la vida de Tomás. Después de una larga racha de mala suerte en el amor y en su vida profesional, Tomás ve los resultados de su examen y su vida queda en ruinas. Al enterarse que tiene sida, Tomás decide suicidarse. Si no puede tener sexo como lo había hecho toda la vida, es mejor morir.

A pesar de la representación de Tomás y la crítica que hace Cuarón sobre la masculinidad, la manera en la que el director presenta a su protagonista nunca llega a ser revolucionaria y por lo tanto, el mensaje de la película se debe transmitir a través de la poética. *Sólo con tu pareja* marcó el estilo de la carrera del joven Alfonso Cuarón y permitió que se destacara en un campo competitivo de directores mexicanos emergentes. El estilo de la película no es uno que típicamente se asocie con la comedia y mucho menos con el estilo de las *sexycomedias* o las películas de *ficheras* que fueron populares durante la década anterior.<sup>10</sup> Cuarón optó por influencias foráneas del cine de arte como lo ha dicho él mismo director.<sup>11</sup> El estilo de *Sólo con tu pareja* evoca recuerdos del *screwball comedy* estadounidense y el guionista, Carlos Cuarón, reconoce que esto permitió que la comedia fuera más observacional y satírica.<sup>12</sup> Cuarón usa técnicas de sus directores favoritos para crear un estilo en donde Tomás Tomás es objeto de burla y no de admiración. El encuadre que se observa a lo largo de la película disminuye al protagonista de Cuarón y por consecuencia lo que representa. Dos escenas colocadas en

---

<sup>10</sup> “The making of *Sólo con tu pareja*”, DVD, dirigida por Alfonso Cuarón, 1991, México: Criterion Collection, 2006.

<sup>11</sup> Deborah Shaw. “Alfonso Cuarón's First Films and México and the USA.” *En The Three Amigos: the Transnational Filmmaking of Guillermo Del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*, 159–75. Manchester: Manchester University Press, 2013. p. 161

<sup>12</sup> “The Making of *Sólo con tu pareja*”.

dos extremos de la película dejan esto muy claro, son escenas idénticas con diferencias muy importantes al nivel visual. La primera escena ocurre en los primeros cinco minutos de la película cuando Tomás baja las escaleras desnudo para recoger el periódico. Tomás ve este reto como una prueba de su agilidad y resistencia lo cual lo deja muy satisfecho cuando nadie lo ve desnudo.



*Fotograma 1*

Incluso, sonrío Tomás mientras que Cuarón lo encuadra para que parezca que esta menospreciando a la audiencia y admirando lo que acaba de lograr. Tomás de nuevo intenta lo mismo después de que Gloria lo ha despedido y se ha enterado que Clarisa está comprometida con otro hombre y los resultados se pueden ver en el Fotograma 2.



*Fotograma 2*

Al comparar los dos fotogramas, la diferencia se puede notar inmediatamente. En lugar de estar en su lugar usual arriba de las escaleras, Tomás está al pie de las escaleras, y mirando hacia al cielo. En vez de tener su confianza característica, Tomás se encuentra en una posición vulnerable. Tomás ya no tiene control de su situación y la película justo después de esta escena, Tomás metafóricamente empieza a perder su masculinidad. Cuarón marca el comienzo de este proceso ya que la próxima escena de la película es de las más analizadas por académicos por la crítica más explícita que hace Cuarón a lo largo de *Sólo con tu pareja*. En ella, Cuarón hace referencias directas a las representaciones de la masculinidad a lo largo del cine mexicano por medio de figuras como El Santo, el mariachi, Moctezuma y hasta Hernán Cortés.<sup>13</sup> Miriam Haddu ha estudiado esta escena en el contexto de la construcción de la identidad de la ciudad de México, pero también es valiosa bajo un contexto de la deconstrucción de la masculinidad.<sup>14</sup>

La escena en cuestión empieza con el Fotograma 3 (mostrado abajo), una toma de un mural de Pedro Infante que define el ambiente del bar. La presencia de Pedro Infante invoca pensamientos del cine de la Época de Oro y de los actores que la definieron. La cantina por lo tanto es una extensión de ese pensamiento y esto se marca con la presencia de hombres quejándose del amor, como solía pasar en las películas de Pedro Infante.

---

<sup>13</sup>Miriam Haddu, "Love on the Run: Re-mapping the Postmetropolis in Alfonso Cuarón's *Sólo Con Tu Pareja*." *Framework: The Journal of Cinema and Media* 46, no. 2 (2005): 71-89. Accessed January 31, 2020. [www.jstor.org/stable/41552438](http://www.jstor.org/stable/41552438). p. 87

<sup>14</sup> *Ibid*, 87



*Fotograma 3*

Después de embriagarse, Tomás tiene una alucinación que representa su estado de confusión y frustración después de haber perdido su trabajo y la mujer de sus sueños. En esta escena está presente un mariachi “a national phenomenon that has become emblematic of Mexican machismo and folklore”, pero Cuarón subvierte esta noción al hacer que el mariachi canté en una voz aguda en lugar del registro barítono al que se ha acostumbrado oír.<sup>15</sup>



*Fotograma 4*

Cuarón usa figuras como El Santo y Pedro Infante de manera intencional para claramente transmitir la subversión de la masculinidad en su película. Al representar el estado de Tomás con esta escena el director logra destruir la imagen que llevaba toda la película

---

<sup>15</sup> Haddu, p. 87

creando. La masculinidad mexicana sale tan fragmentada como sus figuras emblemáticas, sin hallar soluciones ni razón. Lo más importante de notar es que después de esta escena, Tomás se entera de los resultados del examen. Ya completamente enterado de su situación, se nota un cambio en el personaje de Tomás. En lugar de seguir conquistando mujeres, Tomás tiene una reacción irracional que revela lo que más valioso para él, su promiscuidad. Después de intentar varias formas de suicidarse, llega Clarisa quien también ha sufrido un mal de amores. Clarisa sugiere que los dos se lancen desde la cima de la torre Latinoamericana y se van juntos en el carro. Aquí de nuevo Cuarón revela el cambio de Tomás a través de la cámara.



*Fotograma 5*

En el Fotograma 5 Cuarón enmarca a Tomás y Clarisa en un primer plano, ambos al mismo nivel y Tomás prestando toda su atención a Clarisa. Al remover la posibilidad de una relación sexual, Tomás logra ver a Clarisa y considerar lo que dice en lugar de criticarla o solo verla como objeto sexual. Al llegar a la Torre Latinoamericana, Cuarón de nuevo hace referencia al principio de la película, cuando Tomás andaba entre su departamento y el de su vecino (Mateo) trepándose del edificio para no ser descubierto

por las mujeres. El Fotograma 7, un plano medio de Tomás lleno de susto, muestra el miedo y la falta de valentía a pesar de creerse macho.



*Fotograma 6*

Aquí la poética de Cuarón revela el verdadero carácter de Tomás quien pretendo ser la imagen de la masculinidad, pero tiene miedo de las alturas. De la misma manera, cuando Tomás y Clarisa están en la cima de la torre latinoamericana, Cuarón usa el plano medio para mostrar en que se ha convertido Tomás. Al eliminar el concepto distorsionado que tenía Tomás de la masculinidad ya no tiene el mismo miedo. Tomás se enfrenta con su mortalidad y las repercusiones que ha tenido su vida de Don Juan. Ya sus ojos y su expresión marcan el cambio que se ha realizado en él.



*Fotograma 7*

El final de la película muestra a Tomás como un hombre diferente, que ya ha dejado atrás su desdén por los condones y acepta su realidad. En contraste con las primeras escenas de *Solo con tu pareja*, Cuarón decide terminar con una escena en donde Tomás admira a Clarisa, pero en un contexto profesional en lugar de símbolo de sexo. Clarisa dirige a los pasajeros del avión mientras se escucha una sinfonía y la película termina, insinuando que es Clarisa, no Tomás quien tiene el poder en la relación nueva.



*Fotograma 8*

Para discutir de manera más definitiva la representación de la masculinidad en la película de Alfonso Cuarón, también es importante ver los roles de los personajes. El

artículo de Angelica Becerra nota esto de manera contundente al escribir, "...Tomás Tomás's reaction to his false AIDS diagnostic is characterized by crying, depression, and, finally the resolution to commit suicide. These actions are socially constructed as feminine and are characteristics attributed to women within society."<sup>16</sup> De la misma manera, las acciones de Sylvia tienen características masculinas como lo son la agresión y la independencia sexual.<sup>17</sup> Parecido a Sylvia, Clarisa también es un personaje que cambia las estructuras del patriarcado al tener independencia económica y la facilidad de dejar a su novio sin pensar. Además de tener estas cualidades, Clarisa es quien ve a Tomás desnudo en la escena de las escaleras y al mismo tiempo subvierte la masculinidad del protagonista.<sup>18</sup> Clarisa es una figura importante en la película porque es quien controla la vida de Tomás gracias a que él está enamorado de ella. En un capítulo de su libro *The Three Amigos*, Deborah Shaw discute las obras de Alfonso Cuarón y alega que la representación de la mujer en *Solo con tu pareja* es solo un resultado de "male heterosexual wishful thinking".<sup>19</sup> Y mientras que sus críticas de la película son válidas, también cabe mencionar que estos paradigmas marcaron el comienzo de una de las costumbres de Cuarón a lo largo de su carrera. Tomás ciertamente no es un ejemplo excelente de lo que debería ser la masculinidad en México, pero si es una reflexión sobre el estado de ella en el tiempo que realizó su obra. Cuarón participa en la reconstrucción de la identidad masculina de forma indirecta al criticarla y mostrarle un espejo a la

---

<sup>16</sup> Becerra, p.7

<sup>17</sup> Ibid

<sup>18</sup> Haddu, p.81

<sup>19</sup> Shaw, p. 163

audiencia. Tomás y sus colegas no son los ideales que deberían de admirarse pero si representan progreso en la conversación nacional sobre la masculinidad.

La primera película de Cuarón le otorgo el suficiente capital social para establecerse como un director progresivo cuyas películas trataban con temas serios y pertinentes. En *Soló con tu pareja* no existen las dicotomías cliché de los pobres contra los ricos ni de los hombres contra las mujeres, Cuarón presenta una realidad exagerada para empezar a reconstruir la imagen del hombre mexicano. Al mismo tiempo también logra representar a las mujeres como personajes con más profundidad y valor más allá de su vida sexual. *Solo con tu pareja* fue una película que consiguió distinguirse de sus influencias y de sus contemporáneos para luego darle a Cuarón la capacidad de emprender otros proyectos en donde la representación se podría radicalizar más con cada obra. Después de *Sólo con tu pareja* Cuarón partió de México para realizar dos películas en Inglaterra, para después regresar y de nuevo tratar con el tema de la masculinidad de manera más provocadora en *Y tu mamá también*. La masculinidad frágil de Tomás Tomás fue la primera estaca de Cuarón para empezar a deconstruir la imagen del macho mexicano.

## Capítulo 2: La ambigüedad en *Y tu mamá también*

Luego de dirigir dos películas fuera de México, Cuarón regresó en el 2001 para crear el proyecto que lo situó como una fuerza a nivel internacional, *Y tu mamá también*. Además de ser un éxito global, el cuarto proyecto del director provocó reacciones fuertes por todos quienes lo vieron y hasta fue nominada al Oscar por Mejor Guion. *Y tu mamá también* va más allá de representar la masculinidad de manera superficial y sigue algunos de los temas de *Sólo con tu pareja*. Usando técnicas del cine de Hollywood como el plano americano, el *road movie* y la presencia de un narrador omnipresente, Cuarón presenta a dos jóvenes inseparables que viven de acuerdo a sus leyes de *Charolastras* y como muchos adolescentes mexicanos, están obsesionados con el sexo. Aunque ahora parezca un *star-vehicle*, *Y tu mamá también* lanzó las carreras transnacionales de Gael García Bernal y Diego Luna quienes interpretaron a los dos protagonistas Julio Zapata y Tenoch Iturriaga, respectivamente. Tenoch y Julio parecen ser símbolos perfectos de la frágil masculinidad mexicana que busca siempre manifestarse y pretende ser dominante; pero en realidad, los protagonistas participan más en el homo-erotismo. Por último, la película se enfoca en las interacciones entre los *Charolastras* y Luisa Cortés, una española que domina los pensamientos y las vidas de los jóvenes. Luego de enterarse del engaño de su esposo Jano, Luisa decide acompañar a Tenoch y Julio desde la ciudad de México hacia la costa para buscar Boca del Cielo, un lugar ficticio. De allí en adelante, *Y tu mamá también* expone las acciones de los *Charolastras* y sus tendencias homosexuales en sus subconscientes y la fragilidad de su identidad. Esta obra de Cuarón de nuevo logra criticar sus antecedentes en el cine mexicano que acostumbraban valorar la amistad entre

hombres e implicaban que ni una mujer no podría interferir en ella. *Y tu mamá también* presenta los ideales de la masculinidad mexicana para atacarla de forma más directa que en otras ocasiones y parece decir que la identidad masculina, es igual de frágil y rasgada que la misma identidad nacional.

*Y tu mamá también* comienza exactamente como *Soló con tu pareja*, con una escena de sexo entre uno de los protagonistas (Tenoch) y una mujer. La diferencia aquí es que Cuarón repite la estructura de esta escena para presentar a Julio Zapata. Ya que ambos protagonistas han sido presentados, el director después elige establecer la relación entre ellos como una amistad hasta la muerte, lo cual ellos llaman ser: Charolastras. La relación entre Julio y Tenoch parece estar basada en el concepto del *buddy movie*, como lo delinea Sergio De la Mora en *Cinemaschismo*. De la Mora define el *buddy movie* como en donde “The bond between men is what is valued above all because within the narrative’s masculinist heterosexual economy, women are treated as interchangeable sexual commodities.”<sup>20</sup> Tomando esta definición como punto de partida, *Y tu mamá también* cabe dentro de ella porque los amigos Charolastras tienen un manifiesto un donde el primer punto es, “No hay honor más grande que ser Charolastra”.<sup>21</sup> Es decir, la bondad ente los dos hombres es lo más importante para ambos. Julio y Tenoch son amigos que presumen de sus conquistas sexuales hasta que llega Luisa, la esposa española del primo de Tenoch, Jano, a interrumpir en la amistad entre los Charolastras. La amistad entre Tenoch y Julio es muy diferente a las amistades en *Sólo con tu pareja*

---

<sup>20</sup>De la Mora, p. 88

<sup>21</sup>*Y tu mamá también*, dirigida por Alfonso Cuarón, 2001, México: IFC films.  
<https://www.netflix.com/watch/60023237?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C8cd89263-e146-4616-b7ab-516a94bf8fd2-535731172%2C%2C>

ya que Cuarón posiciona a sus personajes de una manera muy distinta en *Y tu mamá también*. Julio representa la clase popular, como sugiere su apellido de Zapata y por lo tanto también puede representar la masculinidad mexicana tradicional que busca imponerse y dominar. Julio actúa como los personajes que interpretaba Pedro Infante, representando a las clases populares en oposición a la clase alta de donde viene Tenoch. Tenoch representa otro sector distinto de la sociedad mexicana, la clase privilegiada que menosprecia a la clase popular donde existe Julio. Tenoch representa el ideal de la masculinidad nueva bajo el neoliberalismo en la que la familia de Tenoch ha salido adelante. Ahora, en lugar de estar en oposición como en las películas pasadas del cine mexicano, Cuarón establece la fuerte amistad entre los dos para implicar que en México existe un ideal de la armonía entre clases a pesar de las contradicciones que implica el pensamiento. Por último, Luisa Cortés actúa como una especie de conquistador como lo implica su apellido. Tradicionalmente, Luisa podría analizarse como una típica mujer en el cine mexicano, la clásica mujer que interviene en una amistad masculina para dejarse conquistar por uno de ellos. Pero al establecer a Luisa como una fuerza conquistadora, Cuarón subvierte esta noción y Luisa sirve de intermediaria para la masculinidad de los amigos Charolastras. A través de Luisa, la tendencia de Cuarón de usar a los personajes femeninos para representar el vigor y otras cualidades masculinas re-aparece y se fortalece para convertirse en un tema que siguió a lo largo de su carrera.

Mientras que *Sólo con tu Pareja* fue un estudio intensivo de un solo personaje, para analizar *Y tu mamá también* es más adecuado verla como uno de los *Buddy Films* que originaban en Hollywood, pero que después fueron popularizadas en el cine mexicano más notablemente por Pedro Infante. *Y tu mamá también* parece seguir el

prototipo de las películas del *compadrazgo* como lo delinea Sergio De la Mora en *Cinemachismo* cuando escribe, “Both Mexican and Hollywood buddy movies contain the disruptive homosocial bond by employing women as a heterosexualizing ploy and elicit- while at the same time diffusing and meditating- the otherwise inexpressible declaration of the male couple’s commitment to and love for each other.”<sup>22</sup>

Cuando la audiencia conoce a Luisa por primera vez parece ser que ella va a ser la fuerza que va a romper con la amistad entre Julio y Tenoch, es una mujer que ambos hombres ven como atractiva como lo demuestra Cuarón en una escena en donde Tenoch y Julio se masturban a la orilla de la piscina y Julio grita el nombre de Luisa cuando llega a su clímax. De allí en adelante, la película se convierte en una especie de *road movie* que sigue a los Charolastras en su transformación de la adolescencia a sus vidas adultas por medio de un viaje por el paisaje mexicano. Lo que distancia a la película de Cuarón de las otras del mismo estilo es la negación de los clichés que se encuentran en ellas. Mientras que los filmes que describe De la Mora siempre respetan al macho mexicano y celebran su amistad, *Y tu mamá también* expone los verdaderos sentimientos de Tenoch y Julio hacia sí mismos y las mujeres en sus vidas. Nuevamente, en *Cinemachismo* De la Mora habla de algunas de películas de Pedro Infante como *A toda máquina* que sigue la historia de dos amigos inseparables como lo hace *Y tu mamá también*, pero el destino que los personajes enfrentan en ambas es muy distinto. Mientras que las *buddy movies* de Infante solían decir que “men sustain their relationships in spite of conflicts over women,” Cuarón termina la amistad entre Tenoch y Julio cuando ambos han estado con Luisa.<sup>23</sup> Al

---

<sup>22</sup>De la Mora, p. 88

<sup>23</sup>De la Mora, p. 91.

romper con el cliché de la amistad triunfando sobre la conquista de las mujeres, Cuarón altera la definición de la masculinidad mexicana que es tan frágil que no puede manifestarse más allá de tan sólo una amistad. Otro de los clichés con los que rompe Cuarón en *Y tu mamá también* es el de la mujer que sólo observa mientras los hombres se destruyen entre ellos. Luisa actúa con bastante libertad dentro de la película y sirve como la voz de la razón a lo largo de ella. Es Luisa quien se acuerda de los planes de Tenoch y Julio y ella toma una decisión independiente para unirse a su aventura. A lo largo del viaje en el que están, Luisa es quien decide cuándo va a tener encuentros sexuales con Julio y Tenoch en lugar de que sean los hombres quienes deciden. Aquí, la estrategia de Cuarón trae a la mente un concepto viejo de la mexicanidad y la masculinidad esquematizado por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, el concepto de *la chingada*.<sup>24</sup>

Como la ha notado Stephen M. Hart en su libro *A Companion to Latin American Film*, la película de Cuarón sirve como una exploración de la mexicanidad como lo fue *El laberinto de la soledad* en su tiempo.<sup>25</sup> Paz discute la importancia del concepto de La Malinche y el hecho que sigue definiendo la mexicanidad para muchos ya que ella dio a luz al metafórico *primer mestizo*. Sería entonces muy fácil para Cuarón posicionar a Luisa como una representación de La Malinche o *la chingada*, pero gracias a su apellido Luisa se convierte en alguien quien *chinga* y no *la chingada*. Según la definición de Paz, “El chingar es un verbo masculino, activo, cruel: pica, hiere, desgarrar, mancha.”<sup>26</sup> Luisa

<sup>24</sup>Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (New York: Penguin Group, 1993), 100.

<sup>25</sup>Stephen M Hart, "Y TU MAMÁ TAMBIÉN (AND YOUR MOTHER TOO, 2001), DIRECTED BY ALFONSO CUARÓN." En *A Companion to Latin American Film*, 195-202. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, USA: Boydell & Brewer, 2004. 199.

<sup>26</sup>Paz, p. 100.

es la personificación del *chingón* a lo largo de la película ya que ella siempre busca expresar su liberación sexual mientras que los amigos Charolastras de Tenoch y Julio descubren que no poseen las mismas cualidades típicamente asociado con la masculinidad. Es Luisa (y no los hombres) quien se convierte en la encarnación del ideal masculino en México, alguien que siempre aboga por sí mismo, consigue lo que quiere y es independiente de los demás. La única mujer prominente en la película se convierte en símbolo de la masculinidad en lugar de los dos hombres que protagonizan la película. Pero la conexión entre Paz y Cuarón no para con Luisa convirtiéndose en la *chingona* y no *la chingada*, Cuarón también niega la noción de lo cerrado y lo abierto que se encuentra en el ensayo de Paz. *El laberinto de la soledad* alega que lo abierto es relacionado con *la chingada* mientras que lo cerrado es asociado con el *chingón* y por lo tanto la masculinidad. Dentro de *Y tu mamá también* Luisa es la conquistadora y a la vez es una persona abierta.<sup>27</sup> Luisa se libera sexualmente y expresa sus sentimientos de manera directa a comparación de Tenoch y Julio quienes se cierran de todo y no aceptan sus realidades. Aquí Cuarón impone su filosofía progresiva para negar la definición antigua de la mexicanidad y por consecuencia de la masculinidad asociada con ella. Luisa es el personaje más fuerte a lo largo de la película quien desarrolla la historia y emascula a los protagonistas de la historia. No hay momento más emblemático de esto que cuando Luisa niega el manifiesto Charolastra y crea su propia declaración de leyes que van en contra de todo dentro del manifiesto de Julio y Tenoch.<sup>28</sup> Al independizarse y tomar control sobre el viaje de Tenoch y Julio, Luisa se convierte en la conquistadora que

---

<sup>27</sup>Paz p. 110.

<sup>28</sup>Cuarón, *Y tu mamá también*

implica su apellido y la que está a cargo de guiar a nuestros protagonistas a nuevas experiencias sexuales que revelan más sobre su identidad que ellos jamás podrían descubrir solos.

Mientras que Luisa representa el ideal al que se aspira por parte de los hombres en la película y en el cine en general, Cuarón utiliza a Tenoch y Julio para atacar la fragilidad masculina como ya lo había hecho en su primera película, *Sólo con tu pareja*. Cuarón ahora dirige su atención hacia los parámetros nuevos de la masculinidad introducidos por la nueva era del cine mexicano. Mientras que antes, la masculinidad se celebraba y solo se aludía al homosexualismo por medio de relaciones “homo-sociales”, *Y tu mamá también* va más allá al mostrar a los dos protagonistas participando en actos homosexuales. Aunque varios académicos ya han estudiado este tema, uno de los que más resalta es Dorian Lugo Bertrán en su ensayo “Alfonso Cuarón y la producción filmica latino-queer”.<sup>29</sup> Aunque Lugo Bertrán nota que la película, de manera muy parecida a *Sólo con tu pareja*, no llega a ser lo suficientemente radical para considerarse fuera de lo convencional, vista bajo el contexto nacional en México y el tiempo en el que fue producida la película, *Y tu mamá también* se debe reconocer por su valentía en presentar esta historia a nivel internacional. Los personajes de Tenoch y Julio sirven como una crítica de las masculinidades superficialmente diferentes pero que al final resultan ser igual de incompatibles con la mexicanidad. Además de ser una referencia a los clásicos compadres en el cine mexicano, las interacciones entre Julio y Tenoch también representan las tendencias “homo-eróticas” y “homo-sociales” que siempre han

---

<sup>29</sup>Dorian Lugo Bertrán, “Alfonso Cuarón y la producción filmica latino-queer”, *DeSignis*, Núm. 14 (2009), p. 50-61. <https://ddd.uab.cat/record/211231>

estado implícitas pero jamás eran representadas de manera explícita. Mientras que en las películas de Infante, la homosexualidad nunca se manifiesta de forma literal sino “erotic desire is visually sublimated through various exploits”, la película de Cuarón muestra el cumplimiento de los pensamientos homo-eróticos de Julio y Tenoch.<sup>30</sup> Lentamente, Cuarón empieza a alejar la relación entre Julio y Tenoch del compadrazgo hacia una en donde están en oposición directa gracias a su obsesión por acostarse con Luisa. La relación entre Julio y Tenoch nunca puede realizarse porque en primer nivel, la clase social siempre los separará y a un nivel más profundo, la masculinidad de ambos prefiere vivir en negación de sus sentimientos y conformarse a la identidad tradicional que avanzar y aceptar sus verdades. Bertrán nota lo mismo al escribir que “Abiertos a la incertidumbre, Julio y Tenoch no volverán a verse,” mostrando hasta qué extremo los protagonistas niegan su identidad para vivir de acuerdo a lo que dicta la sociedad neoliberal que solo pretende ser progresista.<sup>31</sup> Por medio de la política de la que se trata *Y tu mamá también*, Cuarón nuevamente critica de manera severa la supuesta nueva sociedad de México que por fin consiguió el cambio del poder político, pero finalmente fracasó.

De la misma manera en la que Cuarón utiliza ambas dimensiones del lenguaje del cine en *Sólo con tu pareja*, *Y tu mamá también* involucra a la audiencia para crear un mensaje más contundente. Nuevamente hay que mirar hacia el estilo de las influencias de Cuarón, específicamente: el *buddy movie*, el *road movie* y el *coming of age movie* del cine de Hollywood. Aunque el género sea importante para el desarrollo de la historia en *Y*

---

<sup>30</sup>De la Mora, p.89

<sup>31</sup>Bertrán, p. 57

*tu mamá también*, es aún más importante para el estilo de la película y sus encuadres. Cuarón extiende su uso de los planos largos para contextualizar a los personajes en el paisaje mexicano y la narrativa nacional. Deborah Shaw ha estudiado la carrera de Cuarón y nota que *Y tu mamá también* toma prestadas ciertas técnicas del cine documental para crear un visionado de México más apegado a la realidad y por lo tanto sus personajes también lo son.<sup>32</sup> Mucho se ha escrito sobre el estilo emblemático de Cuarón y en *Y tu mamá también*, Cuarón aplica su estilo para establecer la crítica de la masculinidad mexicana de manera aún más efectiva que en *Sólo con tu pareja*. Las escenas en donde solo salen Tenoch y Julio, como el Fotograma 9, se toman en plano medio para mostrar a los dos en competencia, como es típico de los machos mexicanos.



Fotograma 9

Cuarón establece dos de los temas más importantes de la película al utilizar esta estrategia, en primer lugar la competencia y agresión entre Tenoch y Julio y en segundo el uso del agua. Para el enfoque de la masculinidad es más importante analizar las consecuencias de la competencia entre Tenoch y Julio porque es en esta dimensión donde

---

<sup>32</sup>Deborah Shaw, “Cuarón finds his own path: Y tu mamá también”, En *The three amigos: The transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*. 176-200. Manchester; New York: Manchester University Press, 2013.

sus verdaderos pensamientos son revelados. Al igual que lo hace en *Sólo con tu pareja*, Cuarón establece una toma al principio de la película para luego crear una toma casi idéntica en donde un elemento clave ha cambiado. La escena en el fotograma 9 ocurre justo después de que Julio y Tenoch fracasaron en sus planes de conquista la noche anterior y por lo tanto la carrera en la piscina parece ser solo un juego entre amigos. La escena regresa mucho después en la película cuando Tenoch, pero aun no Julio, ha tenido su encuentro sexual con Luisa. El fotograma 10 es casi idéntico al Fotograma 9, pero ahora los amigos Charolastras están desnudos.



*Fotograma 90*

Más allá de la diferencia estética entre las tomas, el resultado de la carrera cambia y Julio se enoja con Tenoch porque “se dejó ganar.”<sup>33</sup> La frustración de Julio no viene del resultado de la carrera, sino de la manera en la que Tenoch ha “triunfado” en la conquista de Luisa y por lo tanto Tenoch es más hombre que Julio. La competencia entre amigos lentamente se va convirtiendo en una competencia entre enemigos que en realidad se

---

<sup>33</sup> Cuarón, *Y tu mamá también*

aman pero lo reprimen porque es más fácil seguir la farsa. Las escenas que comparten Tenoch y Julio solos revelan la fragilidad de la masculinidad mexicana ante otro macho.

En el mismo nivel de la poética, las escenas entre Julio, Tenoch y Luisa son importantes porque Cuarón las carga con mucho significado desde el instante en donde se conocen. Deborah Shaw nota que “the camera always comes back to the three protagonists, their banter, the boys’ clumsy sexual exploits with Luisa, and their evolving relationships.”<sup>34</sup> De estos elementos, el más pertinente para analizar es el enfoque de la cámara a la relación entre el trio. La primera vez que los tres se encuentran, Julio y Tenoch se acercan a Luisa y la parecen encerrar, ella estando fuera de la relación solo observando como en el fotograma 11.



*Fotograma 11*

Cuarón evita usar los primeros planos cuando una escena involucra a los tres protagonistas para mostrar la evolución de su relación y como Luisa se va insertando en la amistad Charolastra de manera literal y simbólica. La próxima evolución del trio

---

<sup>34</sup> Shaw, p. 191

ocurre cuando los tres han embarcado hacia Boca del Cielo y están en la carretera (fotograma 12).



*Fotograma 12*

En lugar de posicionar a Luisa como observadora de la relación entre los Charolastras, Cuarón la hace partícipe activa quien desarrolla una relación con ambos y entre los tres. Luisa parece siempre estar entrevistando a Tenoch y Julio, literalmente cuestionando su masculinidad y virilidad. Luisa expone a los Charolastras y los emascula hasta el punto que ambos le ruegan para que no se vaya como se puede ver en el fotograma 13.



*Fotograma 13*

La relación del trio está el peligro en el fotograma 13 y Luisa casi abandona la aventura hasta que Tenoch y Julio aceptan que el viaje va a ser bajo las condiciones que decide

ella. La evolución de la relación entre los tres sigue cambiando hasta el fotograma 14 en donde Luisa se ha disculpado con los Charolastras



*Fotograma 14*

Ya cuando el trio ha llegado a Boca del Cielo, la amistad entre Julio y Tenoch ha sido remplazada con la relación entre los tres, en conjunto. Cuarón los encuadra en plano medio mientras los tres miran hacia el horizonte juntos, sentados en la playa prometida desde el principio de la película. Luisa acaba con la competencia entre Julio y Tenoch logrando que la masculinidad de ambos efectivamente sea controlada por ella. La evolución final de la relación del trio ocurre en los últimos momentos de la película cuando Luisa esta entre Tenoch y Julio, literalmente, como se ve en el fotograma 15.



*Fotograma 15*

Además de representar la relación del trio a nivel visual, la escena en el fotograma 15 usa la música dentro de la diegesis de la película para representar la relación Charolastra. Mientras los tres bailan juntos, se puede oír la canción de Marco Antonio Solís, *Si no te hubieras ido* decir “No hay nada más difícil que vivir sin ti”.<sup>35</sup> La canción no solamente es una balada lenta que puedan bailar el trio, pero parece expresar los sentimientos reprimidos de Julio y Tenoch. No es coincidencia que justo después de esta escena Julio y Tenoch se besan y luego se acuestan juntos, finalmente cumpliendo sus deseos homoeróticos. La evolución de la relación del trio representa perfectamente la evolución de la masculinidad en la película y llega a la negación al final de la película cuando muere Luisa y los Charolastras jamás vuelven a tener cualquier tipo de relación.

*Y tu mamá también* fue un paso hacia adelante en la carrera de Cuarón ya que lo convirtió en uno de los directores más solicitados en Hollywood después de su lanzamiento.<sup>36</sup> La crítica y deconstrucción de la masculinidad que empezó en *Sólo con tu pareja* siguió en el regreso de Cuarón a México para ahora ser considerada como una de las películas más importantes en la era neoliberal. La representación de la masculinidad en *Y tu mamá también* va más allá de ser solo una reflexión del tiempo. La película de Cuarón busca respuestas y manifestaciones nuevas de la masculinidad para definir mejor a la mexicanidad. Cuarón creó una película densa que a la vez fue vista a nivel mundial y que reubicó a México en el radar de los cinéfilos y críticos internacionales. La masculinidad tradicional que ya estaba dañada desde su primera película regresa para fallecer y ser remplazada por una masculinidad más apegada a cualidades femeninas y

---

<sup>35</sup>Marco Antonio Solís, “Si no te hubieras ido”, 1. En *Trozos de mi alma*, Fonovisa, 1999, CD.

<sup>36</sup>Shaw, 197-198.

por lo tanto difuminando líneas tradicionales que definieron a México por años. Cuarón rompió con los esquemas tradicionales del cine para capturar la atención nacional.

### Capítulo 3: La ausencia en *Roma*

A pesar de producirse casi 20 años después de *Y tu Mamá también* (y casi 30 años de su opera prima) la película más reciente de Alfonso Cuarón es su obra maestra a la que parece haber estado tratando de alcanzar toda su carrera. *Roma* (2018) llegó a ser la película más exitosa de Cuarón en muy poco tiempo así como también la película más aclamada por los críticos a lo largo de su carrera. *Roma* es una obra profundamente personal de Cuarón ya que es una memoria larga de su niñez desde la perspectiva de su nana Liboria, o Cleo en la película. Si *Y tu mamá también* fue una exploración profunda de la mexicanidad y sus defectos en el ámbito de la masculinidad, *Roma* es la película en la que la ausencia de una figura masculina es la declaración más fuerte que ha hecho Cuarón. Mientras que *Sólo con tu pareja* e *Y tu mamá también* parecen estar en conversación directa gracias a su estilo y estructura, *Roma* rompe con esa tradición para ser la película más inusual de la carrera de Cuarón. Empezando con el nivel estructural de *Roma* que no cabe en las definiciones de las películas que previamente había usado Cuarón como referencia. El director se libera de su estilo típico de combinar elementos del cine mexicano con el cine de Hollywood y crea una historia centrada en una protagonista con muy pocos diálogos. *Roma* no encaja en las definiciones de las películas tradicionales lo cual permite que se distancie de cualquier otra película de la era neoliberal. Cleo ha remplazado a Tomás Tomás y a los Charolastras para mostrar una nueva definición de la masculinidad y la mexicanidad. En lugar de relegar a las mujeres a roles secundarios, Cuarón construye *Roma* alrededor de Cleo y esta vez la falta de figuras masculinas demuestran el cambio total que ha ocurrido en las películas de Alfonso

Cuarón. Mientras que antes en las películas de Pedro Infante, Jorge Negrete y hasta en las de Cuarón el protagonista era el más estrepitoso, Cleo los remplacea con su silencio. La masculinidad en *Roma* es aún más ambigua que antes, completando la subversión de ella que Cuarón había establecido previamente.

Mientras que los antecedentes de *Roma* se podían analizar de forma convencional, la película más nueva de Alfonso Cuarón requiere un paradigma nuevo porque no cabe cómodamente en las definiciones del cine mexicano. Un académico que ha tratado de analizar la masculinidad presente en *Roma* es Birol Demicran en su artículo titulado *Masculine Domination and Gender in Bourdieusian Sociology: The Case of Roma Movie*. Demicran vincula el personaje de Cleo con la masculinidad y efectivamente subvierte las definiciones tradicionales de lo que significa ser una persona “masculina”.<sup>37</sup> *Roma* no se detiene cuando busca menospreciar la masculinidad. Los personajes masculinos en la película son cobardes que buscan establecer su masculinidad a través de la dominación como lo delinea Demicran.<sup>38</sup> Cuarón solo presenta a dos personajes masculinos que afectan la historia de *Roma* de manera profunda, Fermín (el novio de Cleo) y Antonio (el esposo de Sofía). Desde sus descripciones, Cuarón nuevamente subvierte convenciones del cine al hacer que los hombres se definan a través de su relación con las mujeres. Mientras que típicamente, las mujeres en el cine son las que son definidas por su relación con los hombres, *Roma* cambia el cliché para criticar a la sociedad y la masculinidad de manera sutil. Fermín y Antonio sirven como paralelos de clase social ya que ambos

---

<sup>37</sup>Birol Demicran, “Masculine Domination and Gender in Bourdieusian Sociology: The Case of Roma Movie.” En *International Perspectives on Feminism and Sexism in the Film Industry* 200-211. IGI Global, 2020. 206

<sup>38</sup>Demicran, p. 205

abandonan a su pareja pero lo enfrentan de maneras muy distintas. Pero lo que ambos hombres tienen en común es lo que define a la película a lo largo de ella, la percibida ausencia de la masculinidad. Dentro del mundo que crea Cuarón en Roma, existen varios niveles de organización en los que están presentes las figuras masculinas. En el centro de la película está la vida de Cleo, quien ha sido abandonada por Fermín y por lo tanto no tiene una figura masculina en su vida. En un nivel más distante de Cleo está la familia de Sofía, quienes también han sido abandonados por la figura masculina en su vida (Antonio). Y por último, existe el contexto nacional dentro de la película con una figura paterna omnipresente representada por el gobierno de Luis Echeverría (quienes luego también abandonan al pueblo.) Empezando en el nivel de Cleo, su vida no parece estar marcada por la presencia o ausencia de la masculinidad ya que Cuarón le da un aire de indiferencia a Cleo cuando es enfrentada con ese dilema. El abandono de Fermín sí afecta a Cleo, pero no tanto como el acto violento que comete Fermín durante el *halconazo* que coincide con el abandono de la última figura masculina en la película, el estado. La relación entre Fermín y Cleo se puede analizar cómo lo nota Sergio De la Mora que alega que la masculinidad tradicional busca siempre presentarse como una fuerza dominante y con todo el poder.<sup>39</sup>

Fermín es presentado a la audiencia como un hombre superficial que busca proyectar una imagen de la virilidad y agresión por medio de demostraciones superficiales como se puede ver en el fotograma 16.

---

<sup>39</sup> De la Mora, p. 8



*Fotograma 106*

Fermín es la única persona presente en la toma y acaba de terminar su presentación de las artes marciales a Cleo quien reacciona con la expresión en el fotograma 17.



*Fotograma 17*

En lugar de estar impresionada e intimidada por la exhibición de la masculinidad de Fermín, Cleo se burla y parece pensar que todo es un poco ridículo. La demostración de Fermín también fue analizada por Demicran quien ve la escena como una representación de la relación entre la masculinidad y la violencia.<sup>40</sup> No sería película de Cuarón si esta imagen no regresa más adelante en la película bajo un contexto nuevo. La imagen no es un reflejo perfecto, pero la imagen y la exhibición de Fermín si regresan como se puede observar en el fotograma 18.

---

<sup>40</sup>Demicran, p. 204.



*Fotograma 18*

Fermín ya no es la única persona que está en el encuadre, ahora lo comparten el y Cleo. La represión de la agresión ya no está presente y Fermín la dirige hacia Cleo. Pero aunque esto sea el caso, Cuarón de nuevo presenta la masculinidad que Fermín personifica para demostrar que solo busca reprimir cualquier emoción que verdaderamente está sintiendo. La última vez que vemos a Fermín es durante el halconazo y Cuarón usa la misma estrategia de solo tener a Fermín en el encuadre mientras manifiesta su masculinidad a través de la violencia (fotograma 19).<sup>41</sup>



*Fotograma 19*

La expresión de rabia e intimidación de Fermín ha sido sustituida por incertidumbre y asombro hacia el acto violento que acaba de cometer. Pero igual que su reacción después

---

<sup>41</sup>Demicran, p. 207

de su amenaza previa, Fermín huye al final de la escena. Fermín es la representación de la masculinidad conectada a la violencia física, que alcanza su clímax durante el halconazo de 1971. Claramente, no es coincidencia que el halconazo sea el resultado violento de la masculinidad que había estado implementando el estado por medio de los entrenamientos de los halcones. Cuarón hace una crítica muy fuerte del nivel al que está involucrado el estado en la configuración de la mexicanidad y por lo tanto la masculinidad en ella. Si el estado es quien cultiva la masculinidad, las consecuencias de sus enseñanzas también son culpa del estado. Fermín es solo un ejemplo de los efectos negativos que tienen los imaginarios masculinos creados por el gobierno mexicano. La masculinidad deja de ser una elección personal y Cuarón directamente critica al estado que cultivó ese ambiente. Las pocas escenas en las que esta Fermín son de las más impactantes a lo largo de la película y es importante notar que el personaje participa en la violencia física de manera activa.

El otro personaje masculino en *Roma* es Antonio, el esposo de Sofia quien abandona a su familia para estar con su amante. El hombre de la casa es presentado como el típico padre mexicano: tranquilo, compuesto y con una carrera respetable (doctor). La primera escena en donde aparece Antonio frente a la cámara es una manera sublime para presentar a un personaje nuevo. Como *Roma* acostumbra a ser presentada en planos medios y planos generales, Cuarón encuadra a Antonio en un plano medio dentro de su carro en su escena de presentación (fotograma 20).



Fotograma 20

Previo al fotograma 12, Antonio estaba estacionando su coche en la cochera chica de su casa que a primera vista parece no va a caber adentro. Pero gracias a su calma y control sobre el carro, Antonio lo logra estacionar con la precisión de la música clásica que está oyendo a la misma vez. El personaje de Antonio mantiene esta compostura estoica hasta con su familia al ver programas de televisión en familia y no tener ninguna reacción lo cual lo hace parecer distante y frío. Después de esta escena, el verdadero Antonio aparece en lugar de la imagen que proyecta, abandonando a Sofía. Antonio elige no dar la cara a su familia y solo dice que va a una conferencia para el trabajo, mintiéndole a sus hijos y demostrando la poca valentía que tiene. Hasta ese momento en la película todo lo que está relacionado con la masculinidad ha sido una farsa que los hombres mantienen para proyectar un ideal falso de su masculinidad. Como lo menciona Carla Marcantonio en su artículo *Roma: Silence, Language, and the Ambiguous Power of Affect*, esta escena vincula la violencia masculina con el estado al hacer que una banda de guerra marche en frente de Sofía durante y después del abandono de Antonio.<sup>42</sup> De manera muy sutil pero efectiva Cuarón establece la violencia ejercida en la película con el estado y con los

---

<sup>42</sup>Carla Marcantonio, "Roma: Silence, Language, and the Ambiguous Power of Affect. *Film Quarterly*, 72 núm. 4 (2019) 38-45

hombres presentes en ella para luego unir ambos conceptos durante el halconazo. El mensaje hasta este punto en *Roma* es claro, la soledad es causada por los hombres. La próxima vez que se ve Antonio en la película es muy de pasada pero tiene un impacto profundo en su hijo Paco quien lo ve con su amante. Paco reacciona de manera agresiva cuando ve a su papá y le empieza a gritar a su amigo, negando que lo que acaban de ver pasó. Si Fermín es la personificación de la violencia física, Antonio es el de la violencia psicológica por los traumas que hace pasar a su familia. Ya fuera de su vida, Paco no tiene figuras masculinas presentes.

Por último, la representación final de la masculinidad en *Roma* es por parte del estado que está presente desde los primeros instantes de la película. Para empezar a analizar la relación del estado con la película se debe primero contextualizar el periodo en el que se lleva a cabo la historia de *Roma*. En *Road to Roma*, un documental sobre la creación y producción de *Roma*, Cuarón habla sobre la importancia que tiene el contexto histórico de la película ya que es una memoria larga de su vida y de un evento que tuvo un impacto profundo en él.<sup>43</sup> La representación del estado entonces empieza con detalles menores mientras la cámara sigue a Cleo andando por la colonia Roma como visto en el fotograma 21.

---

<sup>43</sup>*Road to Roma* dirigida por Andres Clariond y Gabriel Nuncio, 2020, USA: Netflix Films



Fotograma 21

A primera vista, el fotograma 21 no tiene ninguna presencia del estado y por lo tanto podría interpretarse como solo una toma para establecer a la colonia Roma dentro de la película. Un análisis más a fondo revela que el estado está presente en el *mise-en-scène* de la escena por medio de los posters del PRI en las paredes del puesto de tortas. Cuarón no coloca nada en sus escenas por accidente como se ha visto a lo largo de su carrera y por lo tanto no se pueden ignorar los carteles del presidente Echeverría. No es coincidencia entonces que las escenas directamente después del fotograma 21 están relacionadas a la masculinidad. Como se mencionó antes, la escena en donde Antonio abandona a su familia es acentuada por la presencia de una banda de guerra que pasa frente a Sofía mientras Antonio se va como se ve en el fotograma 22.



*Fotograma 22*

Cuarón nos recuerda que el estado sigue estando presente en las vidas de los protagonistas a pesar del abandono que los rodea. Hasta ese punto en *Roma*, el estado ejerce la misma violencia psicológica que Antonio y no la que proyecta Fermín. El estado por lo tanto puede ser visto como una figura paterna que está omnipresente, contrastando con las figuras ausentes que hasta ese punto habían aparecido en la película. La próxima vez que se ve el estado en *Roma* es en la escena en donde Cleo viaja a la Ciudad Nezahualcóyotl para ver a Fermín. Durante esta escena, se ve el entrenamiento de los halcones por parte del estado y la exhibición de artes marciales que le había dado Fermín a Cleo antes (fotograma 23).



*Fotograma 113*

El entrenamiento de los halcones nuevamente trae a la mente de la audiencia la masculinidad por la agresión y la violencia actuada. Además de estar representada de forma física por los agentes de la CIA presentes durante el entrenamiento, la montaña atrás de los halcones dice “LEA Edo. De México” (Luis Echeverría Álvarez, Estado de México) agregando al sentido de la omnipresencia del estado que patrocina esta masculinidad violenta. Este concepto también se puede leer como una masculinidad hegemónica como lo nota Manon Hakem-Lemaire en “The Poetics of Contrast: Alfonso Cuaróns Negotiation of Progress in *Y tu mamá también* (2001) and *Roma* (2018)” cuando el autor define la masculinidad hegemónica como “the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women”.<sup>44</sup> Partiendo de esta definición, la masculinidad hegemónica en México que se presenta en *Roma* es la que causa todos los conflictos dentro de la película y la que al final se manifiesta de forma violenta en la culminación de lo personal y lo político durante el halconazo. El estado desarrolla, emplea e implementa la masculinidad para definir a generaciones de mexicanos.

Tomando en cuenta que la masculinidad y la feminidad se complementan, también queda por analizar el feminismo que se encuentra a lo largo de *Roma* por medio de sus dos protagonistas, Cleo y Sofía. Si la masculinidad es una fuerza violenta que abandona y destruye, el feminismo en la película es la fuerza apacible que busca reparar y consolar. Cleo es la protagonista de *Roma* que a pesar de venir de una clase en desventaja

---

<sup>44</sup>Manon Hakem-Lemaire, “The Poetics of Contrast: Alfonso Cuaróns Negotiation of Progress in *Y tu mamá también* (2001) and *Roma* (2018)”. *Casey Robertson*, num 41:34-47. p. 37

en México, es la heroína de la película que mantiene a la familia junta a pesar de todo lo que les ha ocurrido. Cleo es la protagonista más fuerte a lo largo de la carrera de Alfonso Cuarón lo cual la convierte en el símbolo más importante en su larga crítica de la masculinidad en relación con la mexicanidad. En *Roma*, Cleo actúa como la intermediaria entre la audiencia y la diégesis de la película. Lo que ve y siente Cleo es lo que la audiencia puede interpretar y lo que le da una voz a Cleo. A lo largo de la película, Cleo está en oposición directa a la masculinidad presentada como se ha visto antes y muchas veces puede hacer lo que muchos personajes masculinos no llegan a entender. Una de las escenas más importantes para ver la fuerza de Cleo se encuentra en el fotograma 24 en donde Cleo puede balancearse mejor que cualquiera de los halcones a pesar de nunca haber entrenado como ellos.



Fotograma 24

Con facilidad, Cleo hace lo que las figuras masculinas en la escena no pueden. Este momento en *Roma* encapsula perfectamente el pensamiento que “The women created by the director are free and active with solidarity, who take their own decisions”.<sup>45</sup> Cuarón

---

<sup>45</sup>Demicran, p. 209

no solo muestra la fuerza de Cleo en esta escena y es importante notar la secuencia al final de la película en donde Cleo salva a Paco y a Sofí. La escena empieza con Cleo cuidando a los niños en la playa cuando se cuenta que Paco y Sofí se han ido a una área muy profunda del mar. La reacción de Cleo no es abandonar a los niños como lo habían hecho Fermín y Antonio, sino todo lo contrario. Cuarón hace un *traveling shot* largo en donde sigue a Cleo desde la seguridad de la playa hasta la tormenta donde Cleo hace todo para salvar a los niños.



*Fotograma 25*

En el fotograma 25, Cleo está en un plano general, sola en el mar con las olas del mar como barreras entre ella y los niños. Cleo sigue en su plan para rescatarlos y al final regresa a la playa para formar una de los encuadres más icónicos de *Roma*.



Fotograma 26

Muchos académicos han notado el fotograma 26 trae a la mente el árbol de la vida y al colocar a Cleo en el centro, ella es el tronco que lo mantiene.<sup>46</sup> Cleo es la fuerza que une a la familia en *Roma* y repara la fragmentación causada por la masculinidad tóxica y violenta. Cleo es la oposición a la masculinidad que Cuarón había buscado a lo largo de sus películas.

El análisis de la masculinidad en *Roma* parte de un punto muy distinto a las demás películas en la carrera de Alfonso Cuarón y a la vez es la película que mejor ataca a la masculinidad al deliberadamente excluir un personaje masculino fuerte. La masculinidad y la feminidad se presentan no como fuerzas armoniosas y más bien parece decir que la feminidad ha reemplazado la masculinidad para ser el ideal al que deberían de aspirar los mexicanos. Cleo es la culminación de casi 30 años de carrera de Alfonso Cuarón en su búsqueda por definir a la masculinidad en el cine mexicano y por extensión en el país de México en general. La subversión con la que tanto había experimentado

---

<sup>46</sup>Marcantonio, p. 43

Cuarón llega a definir su obra maestra para colocar la estaca más firme en su crítica hacia la masculinidad en el contexto de la mexicanidad.

## Conclusión

A fin de cuentas, Cuarón sigue siendo una de las figuras más importantes en la historia del cine mexicano a pesar de que su carrera aún sigue en los tiempos contemporáneos. Conforme fue cambiando el paisaje del cine mexicano, Cuarón surgió como el líder de un movimiento hacia un cine neomexicano donde la mexicanidad no era un concepto rígido como lo había sido durante el cine de la Época de Oro. El tema de masculinidad en las películas de Alfonso Cuarón es uno que se cuestiona constantemente y que sirve para observar y criticar a la sociedad mexicana que por mucho tiempo parecía estar obsesionada con el idea de tener una masculinidad hegemónica y definida. La evolución que está presente en las obras de Cuarón también es representativa de la evolución que ha tenido el cine mexicano en la historia recientemente conforme avanzaban los medios de producción y México se re-integraba a la conversación global en la participa el cine. Ya se ha ido dejando atrás la era del cine de la que habla Sergio De la Mora en *Cinemachismo* y se ha estado acercando la era que nota en el epílogo titulado “Mexican Cinema is Dead! Long Live Mexican Cinema!”<sup>47</sup> Esta época del cine mexicano parecía que iba a ser definida por películas como *Y tu mamá también* en donde el deseo homosexual es el enfoque de la película pero ahora ha llegado a ser definida por películas progresistas en donde la hegemonía y la clase dominante son criticadas y sobre todo cuestionadas. Siendo arte, el cine no solo expresa los pensamientos del creador, pero se presenta como una oportunidad para reflexionar sobre las filosofías y los sistemas que dominan el pensamiento de la audiencia. Las películas de Cuarón entienden esta posición

---

<sup>47</sup>De la Mora, p. 163-179

y toman ventaja del medio para contribuir más que tan solo una película de gran calidad. Lo que un día era considerado doctrina nacional se puede empezar a deconstruir gracias a los esfuerzos de directores como Cuarón que se atreven a producir obras no convencionales.

Si el arte es un ambiente en donde se debe reflejar la realidad para lograr entenderla a un nivel más profundo, todo lo que existe en esa realidad está sujeto al análisis. El cine que ha producido Cuarón sigue impactando a la sociedad que lo consume y por consecuencia empieza a influir las mismas estructuras que ataca. Lo mismo dice Ignacio Sánchez Prado cuando escribe que el cine neomexicano “es crucial no sólo porque explica parcialmente el inaudito éxito de Cuarón en el exterior, sino también porque hace hincapié en muchos asuntos importantes para comprender los límites y los *impasses* de representar a México en el cine nacional.”<sup>48</sup> Si Cuarón busca representar a México a través de su cine, razonablemente el México que es representado en sus obras empieza a ser el México de nuestra realidad. Representar a México en las pantallas de cine también implica representar los matices que forman el pensamiento del país como lo es la masculinidad. Cuarón reconoce esta responsabilidad y no falla en su crítica del sistema que ha dejado a los mexicanos en la soledad como lo describió Paz en *El laberinto de la Soledad*. La masculinidad parece ser un hilo que corre desde los principios de su carrera hasta llegar a ser la fuerza que irrumpe su obra más importante y actúa como el villano a lo largo de la historia de México. Si la Época de Oro definió una generación de mexicanos, el cine neomexicano busca empezar de cero para redefinir lo que significa formar parte de la sociedad mexicana. La masculinidad en las películas de

---

<sup>48</sup>Sánchez Prado, p. 213

Alfonso Cuarón es representativa de los fracasos anteriores que fragmentaron y causaron destrucción en el país como lo recuerda el director.

Empezando con una comedia en la forma de *Sólo con tu pareja*, Cuarón redefinió el cine mexicano a pesar de que en el tiempo que fue lanzada la película, se consideraba solo una película comercial que no buscaba redirigir el camino, sino seguir la tradición de las *sexycomedias*. Luego de tener éxito a nivel internacional, Cuarón regresó a su tierra natal y continuó a construir sobre la fundación que había hecho en *Sólo con tu pareja*. Su segunda película mexicana *Y tu mamá también* fue una continuación de la labor que había emprendido Cuarón y dejó claro que sus películas no buscaban mantener el estatus quo. La masculinidad singular que estaba presente en *Sólo con tu pareja* fue remplazada por la ambigüedad y la fragilidad de Tenoch y Julio ante una fuerza femenina en la forma de Luisa Cortés. Después de una larga ausencia en México, Cuarón todavía tenía más que contribuir con su película del 2018 *Roma*. Las críticas que hace Cuarón en *Roma* hacen que sus declaraciones previas parezcan leves. La fusión de la dimensión personal con la dimensión política logró que *Roma* se sintiera como una película hecha con mucha pasión que a la vez exhibía las verdades en México en el tiempo de su infancia hasta los tiempos modernos. Todas las obras de Cuarón tienen personajes y actores distintos, pero es su temática y su deconstrucción constante de la masculinidad que permiten que las películas de Cuarón sean una especie de antología del cine mexicano en la época moderna.

Finalmente, la crítica de la masculinidad representada en el cine mexicano es importante para continuar los esfuerzos por parte de los creadores para redefinir la mexicanidad y por consecuencia crear un espacio en donde se alienta la crítica. Las películas de Cuarón siguen siendo de las más citadas e influyentes a lo largo de la era

moderna. Sus obras representan el progreso que se ha cumplido en relativamente muy poco tiempo y que hoy sigue siendo tema de conversación nacional. La mexicanidad y la masculinidad no solo son conceptos abstractos que se encuentran en el cine, son filosofías que impactan no solo a la audiencia que las ven, pero también a la sociedad a grandes rasgos.

## Bibliografía

- Becerra, Angelica. "Now Playing: Redefining Representations of Masculinity Redefining Representations of Masculinity in *Sólo con tu pareja* (1991)." *McNair Scholars Research Journal* 16, núm. 2 (2012).
- Bertrán Dorian Lugo, "Alfonso Cuarón y la producción filmica latino-queer", *DeSignis*, Núm. 14 (2009), p. 50-61. <https://ddd.uab.cat/record/211231>
- Clariond Andres y Gabriel Nuncio, *Road to Roma*. 2020 (USA: Netflix Films) Netflix
- Cuarón, Alfonso. *Roma*. 2018 (México: Espectáculos Fílmicos El Coyúl, Pimienta Films Participant Mediam Esperanto Filmoj) Netflix
- Cuarón, Alfonso. *Solo con tu pareja*. (México: Warner Bros. 1991.) Netflix
- Cuarón, Alfonso. *The making of Sólo con tu pareja*. (México: Criterion Collection. 2006)
- Cuarón Alfonso. *Y tu mamá también*. 2001, (México: IFC films.) Netflix
- De la Mora, Sergio. *Cinemachismo Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (Austin: University of Texas Press, 2006), 7.
- Demicran Birol. "Masculine Domination and Gender in Bourdieusian Sociology: The Case of Roma Movie." En *International Perspectives on Feminism and Sexism in the Film Industry* 200-211. IGI Global, 2020. <https://www.igi-global.com/book/international-perspectives-feminism-sexism-film/234357>
- Haddu, Miriam. "Love on the Run: Re-mapping the Postmetropolis in Alfonso Cuarón's *Sólo Con Tu Pareja*." *Framework: The Journal of Cinema and Media* 46, núm. 2 (2005): 71-89. [www.jstor.org/stable/41552438](http://www.jstor.org/stable/41552438).

- Hakem-Lemaire Manon, "The Poetics of Contrast: Alfonso Cuarón's Negotiation of Progress in *Y tu mamá también* (2001) and *Roma* (2018)". *Casey Robertson*, núm. 41:34-47.
- Hart, Stephen M. "Y TU MAMÁ TAMBIÉN (AND YOUR MOTHER TOO, 2001), DIRECTED BY ALFONSO CUARÓN." En *A Companion to Latin American Film*, 195-202. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, USA: Boydell & Brewer, 2004.
- Marcantonio, Carla. "Roma: Silence, Language, and the Ambiguous Power of Affect." *Film Quarterly*, 72 núm. 4 (2019)
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* (New York: Penguin Group, 1993)
- Sánchez Prado, Ignacio. *La Proyección del neoliberalismo La transformación del cine mexicano (1988-2012)* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2019)
- Shaw, Deborah. "Alfonso Cuarón's First Films and México and the USA." En *The Three Amigos: the Transnational Filmmaking of Guillermo Del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*, 159-75. Manchester: Manchester University Press, 2013
- Shaw, Deborah. "Cuarón finds his own path: *Y tu mamá también*", En *The three amigos: The transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*. 176-200. Manchester; New York: Manchester University Press, 2013.
- Solís, Marco Antonio. "Si no te hubieras ido", 1. En *Trozos de mi alma*, Fonovisa, 1999, CD