

## ALFONSO CUARÓN Y LA PRODUCCIÓN FÍLMICA LATINO-QUEER

DORIAN LUGO BERTRÁN

Se ha discutido con frecuencia que la sociedad global supone nuevas lógicas de intercambio. Antes que sociedad de la diferencia, de consenso revisable y diversa opinión, se aprecia más bien una sociedad de la equivalencia, de disenso neutralizable y semejante expresión, según el punto de vista de varios críticos. Huelga decir que son todas estas tendencias advertidas en el desenvolvimiento del capitalismo temprano, cuando el valor de cambio se impone sobre el valor de uso. De manera que, en esta sociedad de la equivalencia, las expresiones asemejadas se van acumulando, en lógica de sistema cerrado que suaviza aristas persiguiendo puntos de contacto, a veces interesantes, a veces forzados. Nada produce mayor desconcierto para a-semejante economía simbólica que la cuenta pendiente, donde el intercambio es imposible o por ocurrir, sin fecha prevista. A tal efecto, el filme *Y tu mamá también* (2001) del mexicano Alfonso Cuarón interesa por partida doble. Interesa por cómo negocia su espacio con el paradigma de producción globalizada de “cine latino”. Interesa también por cómo dispara el paradigma en varias direcciones, a-tensándolo de resonancia *queer*,<sup>1</sup> hiriéndolo de a-significancia.

Ha corrido mucha tinta sobre la construcción del paradigma “latino” en un nivel internacional. Sin duda ha ejercido influencia considerable la nación estadounidense, donde lo latino cobra significado particular. ya que ha sido el término “latino” el que se ha hegemonizado allá, como negociación con las comunidades inmigrantes de

ascendencia hispanohablante. La hegemonía así lo ha preferido al otrora popular *hispanic*, restándole su carga españolizante. Con la hegemonización de lo latino se consiguió la politización de un término que se quería cercano a las diversidades étnica y cultural de la comunidad de ascendencia hispanohablante en los Estados Unidos. Y pese a que algo de esa politización aún se conserva, el desenvolvimiento del término en EE.UU. no dejó acomodarse a discursos de raigambre etnográfica, que sacrificaban complejidades y avaloraban simplicidades, resucitando estereotipos. Latino es aquí lo no hispánico, pero es también calor, pasión, corporeidad, lujuria, peligro, violencia, autoritarismo.

Es demasiado fácil insistir, en que hay que dejar de lado los estereotipos, como si fuera posible escribir una historia desde cero, sin huellas significantes. Después de todo, muchos de estos índices estereotipados se han usado, y se siguen usando, para relanzar críticas a paradigmas dominantes, para las cuales el Otro (colonialista) es frío e inhumano y, por lo tanto, falto de gracia y compasión suficientes como para obrar en favor de un “mundo más justo”. Por supuesto, se puede echar de menos la falta de complejidad en el tratamiento del subalterno, reduciéndolo a marcadores discursivos, por parte de las industrias culturales. En ocasiones, se echa de menos igualmente mayor pensamiento crítico por parte de algunos sectores desaventajados, que caen en autorrepresentación estereotipada. Es aquí el colonizado quien se representa estereotipadamente para el colonizador. Si bien hay que entender que la cultura comercial tiende en ocasiones al reductivismo, ello no la exime de asumir responsabilidad por sus representaciones. En fin, la historia de estos estereotipos es antigua y se ha investigado ya. Me limitaré a consignar qué asuntos del campo político estadounidense han encontrado foro internacional por los espinosos vectores de la globalización, por razones ostensibles, sobre todo por el poderío económico de su industria cultural.

Por cine latino se entiende algo bastante específico. Cine que producen los *minorities* de ascendencia hispanohablante en Estados Unidos o que trata temas específicos del sector en cuestión. Esta categoría no parece haber rebasado demasiado las lindes estadounidenses. Sin embargo, “lo latino” sí se ha difundido bastante y como práctica significativa acepta no poca influencia de discursos que circulan libremente en suelo norteamericano. Pero lo latino influye tanto en la industria cultural comercial como en la “selecta” y, por extensión, en el llamado cine de arte. Es aquí donde lo latino comprende lo francés, lo español, lo italiano, lo europeo meridional-mediterráneo, lo latinoamericano, lo “latino” en Estados Unidos. A veces no es personalológico, y no se trata tanto de comunidades o rostros como de ingredientes, sea en la forma o en el contenido del tema. Es caldero repleto de diverso ingrediente, en cocción. Pese a que su base significativa bien puede ser estereotipada, no así necesariamente el modo en que se elabora. Lo que importa para nuestros efectos es dónde se pone el énfasis, ¿en la identificación etno-discursiva o en su desdibujamiento?, ¿en la teleología etnográfica o en su operación interrogante?

La hegemonización de lo latino ha cobrado cuerpo en las últimas décadas y encuentra viva expresión en prácticamente todos los medios de comunicación. Si nos ceñimos al cine de ficción, vale la pena recordar los escenarios de marcha madrileña que alegran y desbordan la pantalla de la mejor obra del cineasta Pedro Almodóvar, la de los años ochenta, además de sus avatares en cierta producción cinematográfica de tipo *soft-porn* que sale de España, capitalizando sobre el éxito alcanzado por el cine del manchego, como *Las edades de Lulú* (1990), *Jamón, jamón* (1992) y *Huevos de oro* (1993) de Bigas Luna, estelarizadas por Javier Bardem, primer actor de la modalidad *soft-porn* para el momento en España, encarnando para todas al padrote ibérico, sin dejar de lado *Amantes* (1991) de Vicente Aranda, *Amo tu cama rica* (1992) de Emilio Martínez Lázaro (también con Bardem), *Entre las piernas* (1999) de Manuel Gómez Pereira (otra con Bardem) y, más tarde, *Lucía y el sexo* (2001) de Julio Medem; como fuera de España tampoco hay que olvidar a Babette, la empleada doméstica y cocinera francesa en *La fiesta de Babette* (*Babettes gaestebud*; 1987) de Gabriel Axel, en el cine documental, cabe mencionar el controvertido *Paris is Burning* (sin título en español; 1990) de Jennie Livingston, quien se acerca a las prácticas de *voguing* de sectores gay afroamericanos y latinos en la ciudad de Nueva York, sin que le quede claro a algunos intelectuales si termina por “traducirlos”; la parejamente hábil cocinera Tita (Lumi Cavazos), en *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau; sumado a películas que reúnen a toda la corte de lo latino hegemónico de hoy día, la cual conforman actores y actrices como Antonio Banderas, Penélope Cruz, Jennifer López y Salma Hayek: semejantes películas, algunas de dudosa calidad, serían *Los reyes del mambo* (*The Mambo Kings*, 1992) de Arne Glimcher, *La casa de los espíritus* (*The House of the Spirits*, 1993) de Bille August, *Evita* (1996) de Alan Parker, *Selena* (1997) de Gregory Navas, *Las mujeres arriba* (*Woman on Top*; 2000) de Fina Torres, *Frida* (2002) de Julie Taymor y *Bandidas* (2006) de Joachim Roenning y Espen Sandberg; ni que decir de filmes de producción latinoamericana que en su momento dieron de qué hablar, evocando connotaciones similares de lo latino, como acontece con el tratamiento fílmico que reciben las estrambóticas recetas lezamianas, de teñido abigarrado y estridente cubanía, como la camada de “langostinos remolones” en un soufflé de mariscos y el “pavón sobredorado” con relleno de almendra y ciruela, que encuentran paladar ideal en el personaje de ortodoxo comunismo, David (Vladimir Cruz), objeto causa de deseo (y cocina) del culto y refinado Diego (Jorge Perugorría), en *Fresa y chocolate* (1994) de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío; seguido de un Almodóvar de obra tardía, con *La mala educación* (2004); sin olvidar lo latino europeizado, de larga vida en la producción cultural general, que se contrapone en términos semióticos a lo ario-norteño, léase gélido, según se advierte en la delicuescente sensualidad del perfumista francés Jean-Baptiste Grenouille (Ben Whishaw) en *El perfume: historia de un asesino* (*Perfume: The Story of a Murderer*, 2006) de Tom Tykwer; para culminar con los jóvenes latinos que le dan forma cabal al “sueño norteamericano” como intérpre-

tes musicales ganadores en *Feel the Noise* (sin título en español, 2007) de Alejandro Chomski (con participación de productora, Jennifer López). Para no hablar de la industria pornográfica, que ha capitalizado desde tiempo ha del “latino *brand(ing)*”.

Aunque sin los significantes estereotipadamente “latinos”, algunos filmes de trasunto latinoamericano ocupan espacios similares en el mercado global desde el punto de vista de publicitación, distribución, consumo y discusión, como *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, *Diarios de motocicleta* (2004) de Walter Salles y, para nuestros efectos, la película del ensayo en cuestión. Otros filmes de directores latinoamericanos vale mejor discutirlos dentro de marcos de comunicación como el de cierto cine globalizado de hoy día, que ha surgido como respuesta a la decadencia del cine subvencionado por el Estado y al apogeo de la economía neo-liberal, y que exhibe las siguientes características: co-producción privado-internacional, escenificación de espacio y reparto interculturales, y trasunto sin demasiadas marcas “locales”. Se le ha llamado de diferentes maneras, entre ellas “cine transglobal”, “cine transnacional”, “cine transcultural”, “cine (post)nacional” y, en sus instancias menos interesantes, proponemos el término “*world cinema*”, para evocar (con ironía) similares paradigmas en la música. En Latinoamérica, algunos ejemplos lo serían *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu e *Hijos de los hombres* (*Children of Men*, 2006) de Alfonso Cuarón; pero esto es asunto de otro ensayo. Lo que sí cabe subrayar es que en medio de este saturado contexto de producción audiovisual, de todo tipo y signo, estrena *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón. Para sorpresa de muchos, el éxito de taquilla fue arrollador.

Sobre todo, es sorprendente si se tiene en cuenta que prescinde de *algunas* fórmulas de rentabilidad para, al menos, el paradigma cinematográfico norteamericano: que sea en lengua original inglesa y sin subtítulos para el público anglohablante, el final feliz y el lenguaje cinematográfico punto por punto convencional. (La cinematografía de *Y tu mamá también* es convencional ocasionalmente.)

La crítica del filme está bastante polarizada. Por un lado, hay críticos que la exaltaron, sobre todo en el ámbito comercial de los Estados Unidos. Las exaltaciones destacaban el aspecto “erótico” de la película, con calificativos que el estuche de la versión DVD blasona bien, como: “Wildly erotic” [Intensamente erótica] (*Rolling Stone*) y “Unafraid of sexuality” [Sin tapujos ante el sexo] (*The New York Times*). Todo lo cual da a pensar en el estereotipo de lo latino como “caliente”. Tal parecería que el mismo filme pidiera esa lectura, pues para algunas voces críticas hay instancias de lo erótico en el que bordean en lo gratuito y espectacularizante. La escena de sexo con que comienza el filme, entre Tenoch Ituribe (Diego Luna) y su novia Ana, es *cool*; es *hot*; es efectista.<sup>2</sup> Ofrece rasgos del carácter de Tenoch, desde luego, pero no hay nada allí que más tarde no se vuelva a presentar o se confirme.

Por otro lado, la crítica académica es, por lo general, igualmente defensora del filme, aunque desde otro punto de vista. Menos celebratoria del desenfreno adoles-

cente, las más de las veces aprecia del filme el retrato del clasismo en México, si bien moraliza con la visión de mundo “enajenada” que demuestran los dos personajes principales al final. Incluso, algunos críticos llevan su reprensión más allá de los personajes mismos para abarcar al director del filme, estableciendo que el final de *Y tu mamá también* es complaciente y convencional, pues los personajes principales no le dan la oportunidad a una relación homosexual entre ellos. Es como si en ambas lecturas dominantes hasta la fecha se buscara un ajuste de cuentas con la ambigüedad del final. Como si se buscara pagar la cuenta, la deuda pendiente con que termina el filme, literalmente. La última frase de la película resume bien la discutida ambigüedad, cuando uno de los dos personajes principales, Julio Zapata, solo y pensativo, primero por el notición que le acaba de dar Tenoch sobre la muerte de su amiga en común y de viaje, Luisa Cortés y, segundo, por la posible intuición del término de la amistad entre ellos, como nos revela el narrador omnisciente en *voice-over*, le dice a la mesera: “¿Me da la cuenta?”. En espera de la misma, corta a los créditos el filme.

Desde nuestra lectura, es en la cuenta pendiente donde asoma lo político en *Y tu mamá también*. Es, justamente, desde el saldo aplazado, que el filme elabora su propuesta del intercambio imposible. Es desde el bloqueo de la lógica de las equivalencias que el filme deshace paradigmas cinematográficos, entre ellos las ideas preconcebidas sobre el cine latino y sus estampas. Veamos los cabos atados y sueltos que el filme urde, sutilmente.

La historia trata del verano en México que viven juntos dos adolescentes y mejores amigos, Julio Zapata (Gael García Bernal) y Tenoch Ituribe (Diego Luna), tras dejar a sus novias en el aeropuerto, quienes parten de México con destino a Europa en plan de vacación. Importa que ambos personajes principales pertenezcan a clases sociales diferentes, media baja el primero, alta el segundo, como veremos más adelante. El filme mismo hace hincapié en ello a lo largo de la historia, procedimiento que han estudiado con cuidado varios investigadores.<sup>3</sup> Volviendo al argumento, tras dejar a sus novias en el aeropuerto y caer en la sucesiva y cansona gozadera veraniega, los mejores amigos le proponen sobre la marcha a la esposa del primo de Tenoch y de origen español, Luisa Cortés (Maribel Verdú), que visite con ellos una playa “paradisiaca” en la costa de México llamada Boca del Cielo. De más está decir que el nombre de la playa es improvisado, y que el lugar mismo es una invención de adolescentes en busca de placeres nocturnos con la mujer mayor. En principio renuente, Luisa termina por aceptar la invitación en plan de descanso, instada por circunstancias de vida que no les revela a los jóvenes, entre ellas su diagnóstico reciente de cáncer en etapa terminal y la dolorosa confesión de infidelidad que le hiciera su marido días antes. Después de un viaje no falto de fortunas y desgracias, entre ellas desencuentros eróticos entre Luisa y sendos adolescentes, por un lado, y confesiones de infidelidad por parte de los mejores amigos con la respectiva novia del otro, por el otro, arriban por fin al “paraíso”. Durante la estadía en la playa Boca del Cielo se suman interlocutores, para que

más tarde la “vacación” culmine con una noche en que los tres “hacen las paces” y, par de copas mediante, efectúan un *ménage-à-trois* que concluye cinematográficamente con el beso en la boca entre Julio y Tenoch. Al día siguiente, visiblemente incómodos por lo sucedido, Julio y Tenoch esgrimen excusas para regresar al D.F. mientras que Luisa decide quedarse por la costa, acompañada de una familia que allí conoció. A través del narrador omnisciente nos enteramos de que, a su regreso, Julio y Tenoch no fueron capaces de retomar la amistad. Cuando, tiempo después, los ahora antiguos amigos se topan el uno con el otro en el D.F. y deciden al momento compartir un café para ponerse al día, apenas encuentran tema de conversación entre ellos que no sea el de la reciente muerte de Luisa, quien durante el viaje con ellos ya estaba enferma de cáncer, según anuncia Tenoch. Por la costa, se murió. Sin otro tema de qué conversar, los amigos se despiden para no volver a verse, afirma el narrador omnisciente. Así, el film concluye. Ahora bien, hasta aquí el recuento de la historia del filme; pasemos a la lectura del texto, retomando la metáfora de la cuenta pendiente como hilo conductor. Con ello se persigue arrojar luz sobre la política del sujeto (ontológico, nacional y *queer*) en el filme.

Para empezar, sirve bien ubicar el film en sus genealogías intertextuales. Al menos hasta el comienzo del viaje, el film tiende intertextualmente a los géneros del *teen movie* y del *buddy movie*, tan populares en los Estados Unidos. El verano como estación de cambio es recurso generalizado en la producción cultural a lo largo del tiempo. Si nos limitamos al cine y, sobre todo, al género del *teen movie*, el verano opera como agente catalítico de cambios en la vida de los personajes, quizá por tratarse de estación de ocio para ciertos sectores de estudiantes de secundaria. No hay más que pensar en el referente clásico del género, que es *Verano del 42* (*Summer of 42*, 1971) de Robert Mulligan, referente también del *teen movie*, si bien considerablemente menos ligero que ejemplos recientes del género.

Del *buddy movie*, el filme en cuestión retoma el significante de la amistad masculina, con la insinuación y chiste homofóbicos de rigor, aunque no hay que olvidar la propia intertextualidad mexicana. El género de la “comedia ranchera” vuelve sobre similares marcadores discursivos, dándole diferentes tratamiento y destino que el *buddy movie*, como es de esperarse. Digo esto debido a que el balance de la crítica académica señala como intertextualidad los ya mencionados géneros del cine norteamericano, dejando de lado los del cine mexicano. Cuando en sus ensayos se menciona la tradición de cine mexicano es para establecer cuánto se aleja el filme de sus precedentes “machistas”, “épicos” y “homofóbicos”. Sin embargo, queda pendiente leer con detenimiento muchos de estos precedentes, sobre todo filmes de la comedia ranchera como *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) y *Dos tipos de cuidado* (1953) de Ismael Rodríguez, con actuación de Pedro Infante, de trasunto por instancias *queer*, para no hablar de otros del cine contemporáneo como *Matinée* (1977) y *Doña Herlinda y su hijo* (1985) de Jaime Humberto Hermosillo. Pero esto es tema para otra investigación. De

todas maneras, volviendo a *Y tu mamá también*, en el momento en que el personaje de Luisa acepta viajar con los jóvenes a la playa Boca del Cielo, el filme dialoga con el género de cine obligado para los efectos, como lo es el *road movie*. Qué hace *Y tu mamá también* con esta convocatoria de géneros filmicos es asunto que discutirse. Sobre todo, porque no cuadra exactamente con las fórmulas prescritas por ninguno.

Quizá se deba a que el filme a la vez dialoga con otro género apenas discutido por la crítica académica, que en literatura es el *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, y que en el cine a veces traduce a “coming-of-age movie”. La pista la da el cartel de publicidad del filme de culto *Harold y Maude* (*Harold and Maude*, 1971) de Hal Ashby, que se encuentra en el cuarto donde ocurre la antes referida escena erótica con que principia la película, un tanto anodinamente. En el filme de Ashby, un joven adolescente depresivo, Harold (Bud Cort), conoce a una mujer septuagenaria y de espíritu libre, Maude (Ruth Gordon), y ambos emprenden una relación amorosa por un tiempo dado, en contra de convenciones y reprensiones sociales de todo tipo. Ella le sirve de mentora de vida al joven hasta que al final el suicidio en paz y en ánimo nietzscheano por parte de Maude los separa, dejando al joven marcado aunque con disposición abierta y adulta ante la vida futura. Del mismo modo, en *Y tu mamá también* Luisa hace las veces de mentora de los jóvenes en varios aspectos, advertibles no sólo por las lecciones que obviamente les imparte sino también por los propios personajes al comienzo del viaje, cuando le confiesan que en principio la profesión que le atribuían a ella a simple vista era la de “socióloga”, “filósofa” o “psicóloga”. Una lectura diferente que ha suscitado el filme es la de los investigadores Baer y Long (2004), quienes aprecian en la influencia de Luisa un efecto negativo en la amistad de los jóvenes, efecto que se insinúa alegóricamente en la historia con la atribución de nombres y apellidos de los personajes. La española Luisa Cortés (con apellido que se asocia a Hernán Cortés, conquistador) termina por separar a los mexicanos Tenoch Ituribe (nombre azteca) y Julio Zapata (apellido popular revolucionario, para más señas).

Sin embargo, a diferencia de la referida lectura, cabe preguntarse si separarse es algo “negativo”, o exclusivamente negativo, como quiere la lógica binaria logocéntrica. Las semillas de la discordia entre ellos ya estaban ahí, apuntadas en varias instancias del filme, sobre todo por resentimientos y temores de clase. “Fresa” y “pirrurris”, de un lado, y “nacote” y “arribista”, de otro, son algunos de los insultos clasistas que la pareja de amigos se propina en altercados de viaje. Tal pareciera que Luisa les creara conciencia de prejuicios entre ellos y, junto con los calores de verano, funge de agente catalítico de reflexión y cambio para los amigos. La separación es la lección. Es el momento en que se pone al desnudo lo que siempre estuvo presente.

Lección de desaprendizaje la de Luisa. *Lección-luicción*<sup>4</sup> que, más que añadir, resta, les enseña a pensar, a *luiccionar* y a *luiccionarse*. Lección de desvelamiento, de agudización, de la brecha entre saberes o de la porosidad o concurrencia entre ellos. A partir de la (des)enseñanza de Luisa, de su *performance* de cambio y muerte, ya nada es

igual (equivalente) entre ellos. Desde esta lectura, Luisa era y no era la mujer mayor en busca de aventura; la relación entre Julio y Tenoch era y no era la de dos hombres heterosexuales; la relación entre españoles y mexicanos era y no era colonialista; en el viaje todos ellos la pasaron y no la pasaron bien; la playa Boca del Cielo era y no era el paraíso; los caminos recorridos eran y no eran nuevos; entre Julio y Tenoch había y no había problemas de clase; los ausentes son parte y no lo son de la vida de los presentes.

Con la muerte del imaginario masculinista, de la ilusión del saber progresivo, triunfalista, unitario y sin quiebras, se inculca la incertidumbre y, con ella, la herida de la (des)enseñanza. El saber herido. Al final, Julio y Tenoch quedan más tristes, cierto, pero también más despiertos. *Luiccionados* y por *luiccionarse*, Julio y Tenoch dialogarán por tiempo con la brecha que la *luicción* de Luisa pone al descubierto. Pues la brecha, la herida, no *es* como nada. A nada equivale. Su presencia/ausencia interrumpe la posibilidad de que (el) todo cierre bien. Abiertos a la incertidumbre, Julio y Tenoch no volverán a verse, como sentencia el narrador omnisciente. Pero no quita que el diálogo mental entre ellos, como obrancia<sup>5</sup> de reflexión y cambio, continúe. Como de seguro continuará la *luicción* de Luisa, donde quiera que nada es lo que parezca, esto es, donde quiera que se viva.

Desde el principio, el filme escenifica su estrategia desestabilizadora de seguras logocéntricas. Cinematográficamente, la película se vale del *voice-over* en plan narrador omnisciente para dar cuenta de los hechos representados. Hay quienes leen la presencia del *voice-over* como intromisión, de intención innecesariamente dirigista. Sin embargo, Cuarón ha sido claro en que la referencia intertextual aquí es la del narrador en los filmes de la *nouvelle vague*, como es el caso de Godard. Este narrador, que en parte hace eco de narradores semejantes en *le nouveau roman*, se distingue por su entonación sin marcas, por su casi monotonalidad (y no monotonía), por su enunciación sin valles ni picos aun ante las desgracias o fortunas. Desafectada, de expresión condensada y a veces sentenciosa, la estrategia del narrador omnisciente de la *nouvelle vague* es la del grado cero de la narración. Es la de narrar al mínimo posible, pero no por mínimo menos implacable.

Sin embargo, con todo lo mucho que sabe, en *Y tu mamá también* el narrador interesa de igual forma por lo que calla. Al final del filme, declara la muerte de la amistad de los jóvenes pero no aclara los motivos de la separación. Es revelador que su presencia en el filme se signe cinematográficamente con la omisión de sonido diegético, efectuando una especie de violencia sobre la imagen, momentáneamente secuestrada de aire. Sin sonido diegético, la narración se emite desde un lugar no reconocible, lugar que enfría, que refrena todo intento de aproximación a la imagen representada. Parejamente, el narrador a menudo nos da información sobre ambientes en la historia que no forman parte de la historia principal, como cuando agrega a mitad de viaje, tras dejar en automóvil la posada de primera estancia, que de ellos tres haber pasado por semejante carre-



tera diez años antes se hubieran topado con un par de jaulas rotas sobre el pavimento, y más adelante una escena desgarradora de camión volteado, echando humo, dos cuerpos postrados e inmóviles, y una mujer cerca de ellos llorando desconsolada. Este detalle de narración lo provee en el justo momento en que los tres conversan entre divertidos y atentos sobre temas de sexo y muerte, como si con la información provista se sugiriera la concurrencia (y no la sucesividad) de la vida y la muerte, de la felicidad y la tristeza, de los presentes y los ausentes. Ciertamente, la información le roba un poco a la felicidad. Pero llegado el momento, ¿no le roba también a la tristeza?

Otro tanto acontece cuando, al principio, de vuelta del aeropuerto en el carro de Tenoch tras dejar a sus novias, en medio de chistes y quejas por parte de los dos amigos sobre el “embotellamiento” en curso, el narrador informa acerca de lo que le ha ocurrido más al frente a un trabajador mexicano, arrollado por un automóvil al tratar de cruzar a pie la autopista por lugar precario a causa de la lejanía de un puente peatonal. En medio de la gozadera, la injusticia y la muerte. En medio de proyecciones, el azar y la arbitrariedad.

Igual sobreviene cuando el narrador provee información sobre una introspección personal y no compartida con nadie por parte del personaje de Luisa. Esto sucede cuando, de camino a la playa y después de haber dejado un taller de mecánica donde Luisa recibe de regalo una ratoncita de peluche, ratoncita que le perteneció a la biznieta fallecida de una mujer indígena nonagenaria, doña Martina, Luisa reflexiona, según nos relata el narrador, sobre los presentes y los ausentes de la siguiente manera: “Luisa pensó que aún en la ausencia las personas siguen estando presentes. Se preguntó por cuánto tiempo seguiría ella viva en el recuerdo de los demás cuando dejara de existir. Pero Luisa no quería ocupar su mente con pensamientos de muerte”.

A la vez, fuera de la presencia del narrador, el filme elabora un lenguaje cinematográfico de resistencia al orden binario del logocentrismo. Es así que constantemente ahueca la inmediatez de la intriga de los protagonistas mediante travelines, o escenificación de planos, que se separan de los personajes principales, como paréntesis, y que así se muestran como se sueltan sin profundizar, como en un tiempo hiciera el director de cine clásico japonés Yasujiro Ozu, en cuya producción se vinculaba lo que se hacía en el espacio “positivo” que ocupaban los personajes/historia principal con el espacio negativo o desocupado, el cual le servía de soporte –inadvertido– a la historia. Así pues, en la fiesta de clase alta de los padres de Tenoch, la cámara desacompaña el espectáculo de mariachis que presencian Luisa y los dos jóvenes para irse, en plano americano y travelín, tras la andadura de una mesera mestiza que, bandeja en mano, pasa cerca de ellos. El plano-secuencia termina cuando la mesera llega al estacionamiento donde están los no invitados, esto es, los múltiples chóferes de los “importantes”, para darles de comer, sin más. O cuando se muestra mediante planos subjetivos lo que los tres viajeros ven desde el carro, escenificando la no coincidencia entre los temas ligeros que tratan, escuchados “en *off*” en relación con la imagen, y lo que la

imagen representa: escenas a veces difíciles, como detenciones policiales en medio de la carretera, con gente de sectores populares ya sea en el piso, ya en curso de una inspección, entre otras. Lo perturbador cotidiano tomado cotidianamente.

No hay que olvidar instancias cinematográficas de similar efecto desde el punto de vista de la composición. Una de ellas ocurre cuando, cercano al final, en la escena en que Luisa se despide definitivamente de su marido desde un teléfono público en medio de la travesía a la playa, se muestran, en plano medio y en diagonal a la izquierda, a Luisa dentro de una cabina telefónica en segundo término, cuyo parlamento escuchamos, y el reflejo de Julio y Tenoch en el cristal de al lado de la cabina en tercer término, cuya conversación divertida es ininteligible. En el mismo plano y sin cortes, una vez Luisa engancha en no muy buenos términos con el esposo, la protagonista se echa a llorar, en flagrante contraste con la escena refleja de buen rato. Para colmo, los Julio y Tenoch “reales” (y no los reflejos) ocupan el lugar del espectador fuera del encuadre, con efecto que alude a la celeberrima pintura *Las Meninas*, de Velázquez. Como si con la imagen se sugiriera la posible indiferencia –incapacidad de ayuda– del espectador (de nosotros). El doble enmarcado de la protagonista –a través de los cuadros simultáneos de cabina y de cámara cinematográfica– redobla a la vez para nosotros la soledad de su desconsuelo. Sin embargo, el momento no se acentúa demasiado mediante el montaje, pues en un par de segundos se corta a otra escena que se separa a las claras de la anterior en espacio, tiempo y tono. La tristeza existe en el filme, pero sin el goce detenido, ¿sin el morbo?, del cine de Ingmar Bergman.

Similares efectos de montaje se crean con la escena propiciatoria del *ménage-à-trois*, cuando los tres festejan en una cantina el éxito de su viaje hacia el final de la película. En medio de varios brindis socarrones, Luisa se dirige a una vellonera y por azar selecciona la sonada balada *Si no te hubieras ido* de Marco Antonio Solís. En un filme que se distingue por la banda sonora alternativa, con músicas *ambient* y de rock no tan comercial, el asomo de la balada de Solís es llamativo y, a la vez, glorioso. La música de masas “universaliza”, consagra, bautiza, este amor clandestino, como si toda música de masas en el fondo escondiera una intriga inconfesada, un “tercero” de cualquier sexo u orientación sexual, mental o real. En el momento en que, acto seguido, a solas los tres en su habitación, se besan en la boca Julio y Tenoch, dando pie posiblemente a sexo entre todos (¿o sólo entre Julio y Tenoch?), ya no se escucha a Solís. Solos se quedan los tres, los sonidos exteriores de la noche y el beso. Pero la “gloria” dura poco. En un par de segundos se corta al amanecer, en plano medio y en ángulo picado, sobre los cuerpos dormidos de Julio y Tenoch, sin Luisa, para que de pronto despierten y, cayendo en cuenta de lo ocurrido la noche antes, se levanten con energía de la cama, espantados. Entonces resuena extraña –en nuestra mente– la canción de Solís, de Marco Antonio *Solos* (para seguir con las homofonías lacanianas): “No hay nada más difícil que vivir sin ti/ [...] Si no te hubieras ido/ sería tan feliz”. En definitiva, ¿quién es este insidioso y cacareado “tú” del que tanto brama Solís?

Se mantendrá, como se ha hecho tópicamente, que el final del filme es “trágico”, pues Luisa muere y los amigos se separan para siempre, pero otra manera de leerlo es que es *adulto*. La lección de los jóvenes está asumida. No se sabe si por parte de Tenoch, pero el rostro enlutado de Julio en el momento de pedir la cuenta al final sugiere que la vida sigue, sí, pero no igual. Pues el “tú” se ha ido, como quiere Solís. ¿Se ha ido Luisa, Tenoch, el imaginario sobre ellos, el imaginario propio, cierta construcción identitaria misma? Quizá el “tú” siempre estaba “ido”, pero es ahora que se cobra conciencia de la falta (¿de la castración?). El “yo” no es ya victorioso ni autosuficiente. Con la muerte del goce (narcisista), nace el deseo (responsable, el de la respuesta). El título *Y tu mamá también* viene al caso, pues pese a que sugiere la broma que le echa Julio a Tenoch cuando en pleno brindis final le dice la frase titular, insinuando que “Yo también me he chingado a tu mamá”, y no sólo a tu novia y a todo lo que tienes por sagrado, pide otra lectura. La misma dialoga con la rica semántica del verbo “chingar” en el vernáculo mexicano, tal y como no se cansa de usar la pareja de amigos.

Después de todo lo vivido por los personajes, ya no hay imaginario masculinista que valga acerca del Otro sojuzgado, puro y originario, como lo es la construcción tradicional de la identidad materna. El Otro, como el yo, está marcado de antemano, está “chingado”. El macho ya está virado, y siempre por virarse. El macho también está “chingado”. La conciencia del límite es la condición de posibilidad de la subjetividad. Devenir adulto es saberse dividido, deseante, no gozante. No hay totalidades ni sentido de victoria que recuperar. “La verdad es incompleta”, como dice el narrador omnisciente, antes de llegar a la primera posada del viaje. Líricamente masculina, la interpretación en guitarra eléctrica del tema de Frank Zappa *Watermelon in Easter Hay*, que musicaliza la parte de créditos del final de la película, es la elegía debida a ese “tú” –del narcisismo– tan llorado e “ido”. ¿El amigo que llora al amigo perd-ido?

Como se aprecia, *Y tu mamá también* es filme que negocia con paradigmas de lo caliente-latino, que le garantizaron su éxito de taquilla. A la vez, desarticula las seguras, las equivalencias de las miradas etno-colonialista y heterosexista, en busca de fáciles identificaciones de lo mexicano y de lo erótico. Las disposiciones de lectura que forman los diferentes géneros fílmicos que *Y tu mamá también* convoca se suspenden, con delicadeza y sin shock. La herida, el interrogante, final de los personajes, es compartido por la espectaduría, como también su luicción. La pregunta-Luisa. Su acción-corte.

## NOTAS

<sup>1</sup> Con *queer* trato el término, ampliamente divulgado en el ambiente académico hispanohablante, que deshace la rígida oposición de orientación sexual “hetero-” y “homo-”. Sirve bien para dar cuenta de prácticas eróticas de difícil clasificación, o de instancias libidinales no-determinadas de la economía psíquica.

<sup>2</sup> Interesantemente, con escena similar arranca una película anterior de Alfonso Cuarón, *Sólo con tu pareja* (1991).

<sup>3</sup> Entre ellos, Serna nos da una amplia exposición del clasismo manifiesto entre la pareja de amigos en la película (“El espacio utópico como medio catalizador de la sexualidad masculina y la lucha de clases en *Y tu mamá también*”, sin paginación).

<sup>4</sup> A continuación juego con el neologismo de mi cosecha “luiccionar” y derivados, siguiendo los pasos del psicoanálisis lacaniano. Del conjunto lección y Luisa, “luiccionar” me permite sugerir la acción inclasificable y, por lo tanto, dislocadora que lleva a cabo Luisa en la vida de ellos.

<sup>5</sup> Juego con la palabra “obra” y aquello que está en curso: “obrancia”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO MUÑOZ, E. R. (2004) “Sex, Class, and Mexico in Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también*” en *Film and History* 34 (1), 39-48.
- BAER, R.; LONG, N. (2004) “Transnational Cinema and the Mexican State in Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también*” en *South Central Review* 21.3, 150-168.
- BASOLI, A.G. (2002) “Sexual Awakenings and Stark Realities: An Interview with Alfonso Cuarón” en *Cineaste: America’s Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema* 27.3, 26-29.
- BUTLER, J. (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge.
- DÍAZ, R. (2005) “El viaje como desintegración y fundación ideológica en *Y tu mamá también* y *Diarios de motocicleta*” en *Ciberletras* 13, sin paginación.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, J. (2005-2006) “Géneros de la peregrinación en el cine de Alfonso Cuarón y Miguel Hermoso” en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 31, sin paginación.
- FLORES, J. (1993) *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Público.
- GIBBS, J. (2005) “*Y tu mamá también*: Road Movies Mapping the Nation”, *eSharp: Electronic Social Sciences, Humanities, and Arts* 4, 1-13.
- JAMESON, F. (1991) *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1998.
- NEGRÓN-MUNTANER, F. (2004) *Boricua Pop: Puerto Ricans and the Latinization of American Culture*. Nueva York: New York University.
- SERNA, J. A. (2004) “El espacio utópico como medio catalizador de la sexualidad masculina y la lucha de clases en *Y tu mamá también*” en *Ciberletras* 11, sin paginación.
- SHOHAT, E. y STAM, R. (1994) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós, 2002.