



# Latin American Literary Review

VOLUME 50 / NUMBER 101 FALL 2023

## ARTICLES

Torres-Rodríguez, Laura J. "El género de la burocracia: <i>El libro vacío</i> de Josefina Vicens"	2
Andúgar, Rafael. "El retorno del desierto y los espectros del Antropoceno en <i>Blanco Nocturno</i> de Ricardo Piglia"	12
Eslava-Bejarano, Santiago. "Of Cattle and Men: Interspecies Encounters in Ana Paula Maia's <i>De Gados e Homens</i> "	20
Ordóñez Robles, Samanta. "La cara oculta de las masculinidades nuevas en el cine mexicano comercial"	32
Avila Ponce de León, Eric Miguel. "La vida es pornografía igualitaria. <i>Inmaculada o los placeres de la inocencia</i> de Juan García Ponce"	41
Veloria, Elyse. "On the Other Shore: Water in Latin American Illness Narratives"	53

## ESSAYS AND INTERVENTIONS

Campanioni, Chris. "Simulation Game: The Pleasures of Disintegration in Sarduy's Theater of Bodies"	62
---	----

## CREATIVE WRITING

Ross Laguna, Jen. "Macho Mama"	70
Spooner, T. M. "The Coquí Call"	75
Romero, Galo. "Maria"	78
Ronderos, Clara Eugenia. "Cuando las montañas son paisaje, y otros poemas"	79
Zak, Leila. "Tierra y mar"	82

## BOOK REVIEWS

<i>Escrituras geológicas</i> , de Cristina Rivera Garza. Madrid: Vervuert, 2022. 205 páginas. Reviewed by Caro Register	84
<i>Revolutionary Visions: Jewish Life and Politics in Latin American Film</i> , by Stephanie Pridgeon. Toronto: University of Toronto Press, 2021. 194 pages. Reviewed by Claire Solomon	86
<i>Asaltos al escenario: humor, género e historia en el teatro de Sabina Berman</i> , de Priscilla Meléndez. Mexico City: Bonilla Artigas Editores, 2021. 384 páginas. Reviewed by Stuart A. Day	88
<i>The Business of Conquest. Empire, Love, and Law in the Atlantic World</i> , by Nicole D. Legnani. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2020. 282 pages. Reviewed by Christian Elguera	89

## BRANDEIS UNIVERSITY

Shiffman 109, MS 024

Waltham, MA 02453

Email: [lalr.editors@gmail.com](mailto:lalr.editors@gmail.com)

Website: [www.lalrp.net](http://www.lalrp.net)

## La cara oculta de las masculinidades nuevas en el cine mexicano comercial

Samanta Ordóñez Robles

*Wake Forest University*

ORCID: 0009-0009-2012-7619

**ABSTRACT:** In this article I analyze a selection of commercial films produced in Mexico since 1991 that project paradigmatic images of formations of new Mexican masculinities. Feature films construct masculinities as “new” through narratives that follow a socially progressive trajectory toward the transcendence of macho, homophobic, and misogynist norms established within the nationalist imaginary. I use an intersectional methodology that examines cinematic representations in terms of the relations they reveal between neoliberal capitalism and the classificatory processes of intertwined categories of gender, race and social class. I argue that, although the narrative templates structured in progressive politics based on male self-reformation and triumph over the Mexican heteropatriarchal system may contribute to the diversification of gender and sexuality on screens, they also facilitate rearrangements of the lines of social classification as required by the operative logic of neoliberal racial capitalism. This cultural logic promotes the formation of new, cosmopolitan masculinities at the same time as it reinforces the essentialized construction of racialized and impoverished males as homophobic, misogynistic, and violent machos, thus creating a second, hidden face of new masculinity in neoliberal Mexico. The hierarchical duality between progressive and retrograde masculinities reinforces the neoliberal discursive and symbolic order that justifies and hides violent and coercive forms of social control and subjugation carried out on non-white bodies who lack economic resources and are often treated as disposable workers.

**KEY WORDS:** Mexican commercial cinema, new masculinities, race, gender, neoliberalism

**RESUMEN:** En este artículo analizo películas comerciales producidas durante las últimas dos décadas del siglo XX y las primeras del XXI que proyectan imágenes paradigmáticas de las nuevas tendencias de las masculinidades mexicanas. Los largometrajes construyen a las masculinidades como nuevas a través de narrativas que siguen una trayectoria socialmente progresista trazada por la transcendencia de las normas machistas, homofóbicas y misóginas establecidas dentro del imaginario nacionalista. Utilizo una metodología relacional: examino las intersecciones entre los violentos efectos del capitalismo neoliberal en el cine y los procesos de clasificación de las categorías entrelazadas del género, la raza y la clase social. Arguyo que las políticas progresistas basadas en las narrativas masculinas de desarrollo individual que se forman a través de la transcendencia del orden heteropatriarcal mexicano y que estructuran las plantillas narrativas y de representación simbólica social de muchos largometrajes, si bien contribuyen a la diversificación de género y sexualidad en las pantallas, también reorganizan las fronteras de clasificación racial y de clase en función de la lógica capitalista opresiva. Dicha lógica cultural se construye a través de la formación de las masculinidades nuevas y cosmopolitas a la par con un rostro oculto, la edificación esencializada de cuerpos racializados, pobres y generizados como machos retrógrados, misóginos, violentos y salvajes. La dualidad jerárquica entre las masculinidades progresistas y las retrogradadas refuerza el orden discursivo y simbólico neoliberal que justifica y oculta formas violentas y coercitivas de control social y subyugación llevadas a cabo sobre cuerpos racializados como no-blancos y sin recursos económicos.

**PALABRAS CLAVE:** Cine mexicano comercial, masculinidades nuevas, raza, género, neoliberalismo

Entre las múltiples y profundas transformaciones que el cine mexicano ha sufrido en las últimas dos décadas del siglo veinte y las primeras del veintiuno, el rediseño de los contornos socioculturales de la masculinidad es una de las más relevantes y complejas. A lo largo de su trabajo sobre la evolución del cine mexicano hacia una práctica cultural posnacional, Ignacio Sánchez Prado señala que los cambios en las identidades sexuales y de género están ligados al nuevo régimen político-económico neoliberal, sin embargo no profundiza en las vetas que servían como la base ideológica del orden posrevolucionario y que rearticulaban a los códigos masculinos, de modo que pasa por alto aspectos cruciales como los procesos de racialización (Sánchez Prado 2019). Otro crítico de cine que también se centra en el análisis de las producciones audiovisuales del siglo XXI y le da mucha atención a las masculinidades es Paul Julian Smith; si bien, una gran parte de su trabajo se ha concentrado en el fenómeno de las llamadas masculinidades nuevas alumbra solo el lado positivo, el que muestra una trayectoria socialmente progresista trazada por la trascendencia de las normas machistas, homofóbicas y misóginas que se habían establecido dentro del imaginario nacionalista (Smith 2017 y 2021); y presta muy poca atención a las imbricaciones, y sus consecuencias, entre el género, la política cultural y los mecanismos de control social que se han consolidado bajo el régimen neoliberal.

En este artículo reevalúo un puñado de películas comerciales que estructuran narrativas paradigmáticas de las nuevas tendencias de las masculinidades mexicanas: *La otra familia* (Loza 2011), *Un padre no tan padre* (Martínez Resendez 2016), *Hazlo como hombre* (López 2017) y *Como caído del cielo* (Bojórquez 2019). La mayoría son comedias y desarrollan tramas a través de los divertidos conflictos que surgen entre personajes que actúan siguiendo los parámetros del machismo asociado con las políticas de género del estado-nación mexicano y las masculinidades nuevas; esto es, que son constituidas a través de valores neoliberales (posnacionales), anti-patriarcales y anti-homofóbicos. Para poder tener una mejor comprensión de las políticas de género inherentes al cine comercial producido después de 1980 examino el corpus señalado de manera relacional, tomando en cuenta las intersecciones entre los violentos efectos del capitalismo neoliberal y los procesos de clasificación de las categorías entrelazadas del género, la raza y la clase social. Arguyo que las políticas progresistas basadas en las narrativas masculinas de desarrollo individual que se forman a través de la trascendencia del orden heteropatriarcal mexicano y que estructuran las plantillas narrativas y de representación simbólica social de muchos largometrajes, si bien contribuyen a la diversificación de género y sexualidad en las pantallas, también reorganizan las fronteras de clasificación racial y de clase en función de la lógica capitalista opresiva.

En el andamiaje simbólico social de las historias que edifican a las masculinidades nuevas y sus sexualidades, éstas son permisibles, aceptadas e incluso naturalizadas siempre

y cuando no alteren el orden racial y social del capitalismo, y por el contrario, contribuyan a afianzarlo aún más. Dicha lógica cultural se construye a través de la formación de las masculinidades nuevas, blancas, blanqueadas, adineradas y cosmopolitas a la par con un rostro oculto, la edificación esencializada de cuerpos racializados como no-blancos, pobres y generizados como machos retrógrados, misóginos, violentos y salvajes. La dualidad jerárquica entre las masculinidades progresistas y las retrogradadas refuerza un orden discursivo que activa, justifica y oculta formas violentas y coercitivas de control social, explotación y subyugación llevadas a cabo sobre cuerpos racializados reales, e independientemente de si sus relaciones sexo-afectivas son heterosexuales o no, cuya identificación calculada como encarnaciones del machismo son codificadas simbólicamente para facilitar el fluir de la economía transnacional; por ejemplo, la criminalización de cuerpos categorizados como masculinos, no-blancos y pobres en zonas rurales para justificar la ocupación militar permanente y así asegurar el tráfico de mercancías o la implementación de parques eólicos u otros megaproyectos (Emmelhainz 31; Paley y Granovsky-Larsen 3; Paley 12-13; Zavala 21).

El artículo está dividido en dos partes. La primera traza la trayectoria neoliberal de las masculinidades en el cine comercial posnacional, pero con un sesgo crítico: alumbrando el lado oscuro de la que hasta ahora ha sido la versión dominante de la historia de las masculinidades en el cine comercial posnacional, a saber, la que a través de constituirse por una noción de progresividad como superación y avance, invisibiliza los daños que causa y perpetua a las personas racializadas como no-blancas y que viven en condiciones de precariedad. Por su parte, en la segunda parte del artículo examino las relaciones interconectadas entre la economía neoliberal, las políticas culturales y masculinas, así como los procesos de clasificación racial y de clase en el conjunto de películas seleccionado.

### La trayectoria neoliberal de las masculinidades en el cine comercial

No es sorprendente la centralidad del neoliberalismo en una de las esferas de producción cultural más importantes de México; como lo han expuesto Irmgard Emmelhainz y Rafael Lemus, el modelo neoliberal ha permeado y cambiado todas las fibras que tejen la fisonomía del país: sus estructuras económicas; la lógica del estado, sus políticas y mecanismos de administración, así como su relación con la ciudadanía; la producción, circulación y recepción cultural, y también sus pautas de representación, ideología y poder simbólico; la sociedad, su sensibilidad y sentido común; y los procesos de subjetivación (Emmelhainz 19; Lemus 12). El neoliberalismo es una teoría económica que se funda y define a través del libre comercio y la propiedad privada (Lemus 12); sostiene que minimizar las restricciones en el mercado es la mejor manera de fomentar el

bienestar y la felicidad humana (Emmelhainz 46). Lemus enfatiza que la racionalidad política y lógica económica neoliberales—la atracción de inversionistas, la competencia, la administración calculada e instrumentalizada y el consumo—rigen todas las relaciones sociales e institucionales, así como al individuo mismo (Lemus 12).

Asimismo, Emmelhainz señala que, contrario a los postulados teóricos, las políticas neoliberales en México son “una forma de capitalismo depredador entre cuyos daños colaterales están las redes de seguridad y lazos sociales, un darwinismo social para someter a los ciudadanos y legitimar una política de exclusión y violencia” (Emmelhainz 17). Según Emmelhainz para validar el neoliberalismo, “las instituciones estatales en México han estado sujetas, desde los ochenta, a un proceso de ahuecamiento para servir los intereses del capital global en nombre del ‘desarrollo’ y ‘crecimiento económico’” (Emmelhainz 17). Por ejemplo, han reducido el gasto público con el propósito de justificar la privatización de la industria cultural y de las instituciones de bienestar social. También, han implementado reformas constitucionales, laborales y comerciales para delimitar zonas industriales, de comercio y de extractivismo; y, al mismo tiempo, facilitar la incorporación de condiciones de trabajo precarias, así como medidas de militarización y encarcelamiento (Lemus 12; Emmelhainz 17).

En el contexto de la producción, exhibición y consumo del cine las estrategias de privatización tienen un papel clave; por una parte, el estado dejó de ser el capital primario de apoyo a la creación filmica, lo que provocó que se buscaran nuevas fuentes de financiación dentro y fuera del país; por la otra, aumentó la construcción de complejos cinematográficos privados en zonas afluentes, lo que aunado a la desregulación de los precios de taquilla, contribuyó a que el cine se volviera una actividad para las clases adineradas (Sánchez Prado 1-7). Dichos cambios orillaron a los cineastas a crear películas con estéticas y narrativas que atrajeran al público afluente, quienes estaban acostumbrados a consumir el cine de Hollywood y la programación estadounidense que dominaba en la televisión por cable (Sánchez Prado 5-10).

La desagregación del cine de los códigos nacionales, así como los realineamientos políticos y económicos causados por el neoliberalismo, tuvieron un impacto profundo en los patrones de representación sociales, culturales y afectivos de diversos productos culturales, al punto que reestructuraron categorías culturales fundamentales, tales como la identidad, el afecto, la ciudadanía, los códigos de las clases sociales y el género. Por ejemplo, Sánchez Prado explica que en las comedias románticas posnacionales las exclusivas esferas culturales y espaciales donde conviven las clases medias y altas, delinean los códigos que constituyen ambos, la frontera que los separa de las bajas y el raciocinio que justifica la expulsión de los grupos con escasos recursos económicos (Sánchez Prado 72-73). Sin embargo, no toma en cuenta los procesos de racialización, pieza que según Emmelhainz es fundamental en el desarrollo neoliberal mexicano. Emmelhainz

explica que la gran facilidad con que se instauró el neoliberalismo en México se debe a que “es una sociedad profundamente desigual, en la que todavía operan estructuras socio-económicas coloniales y relaciones piramidales de poder a partir de una jerarquía racial (pigmentocracia)” (Emmelhainz 40).

Otro patrón de representación que también plasma la reorganización de los lineamientos de categorías culturales primordiales es el de la masculinidad. Dentro del cuerpo de películas que Sánchez Prado analiza en su libro, dos comedias románticas de la década de los 90 revelan que la masculinidad no solo se construye dentro del entramado social tejido por la nueva lógica económica y las leyes del mercado, sino que también se articula dentro de las coordenadas socialmente conservadoras del capitalismo neoliberal. De la primera, *Sólo con tu pareja* (1991) de Alfonso Cuarón, resalta que el lenguaje que define el mundo íntimo y afectivo, así como las experiencias sociales y románticas del protagonista surge de la confluencia entre sus actividades laborales y el lugar donde habita (Sánchez Prado 83). Por ejemplo, el personaje principal, Tomás, se desarrolla dentro de las coordenadas de su posición como diseñador de slogans publicitarios; además, utiliza su creatividad y energía para ambos, elaborar frases que promuevan el consumo de productos rentables y desechables, y enamorar a mujeres que conoce en su trabajo y exclusivo edificio de departamentos, con el fin de consumirlas (sexualmente) y desecharlas. Por otro lado, las políticas convencionales de género se vislumbran a través del arco narrativo. La película se centra en la transformación de Tomás, quien deja de ser mujeriego cuando se enamora de su vecina, una aeromoza, y se casa con ella; esto es, ilustra que se ajusta a los códigos heteropatriarcales burgueses.

Otra comedia romántica que Sánchez Prado aborda es *Sexo, pudor y lágrimas* (1999) de Serrano. El largometraje gira en torno a las relaciones afectivas entre un grupo de amigos heterosexuales, de clase media y alta que habitan en una de las zonas más exclusivas de Ciudad de México. Sánchez Prado muestra que tanto las decisiones individuales de los personajes, como sus vínculos sociales están mediados por la lógica del mercado. Resalta que algunos renuncian a los ideales profesionales que promovían beneficios colectivos, por aquéllos que son valorados por el sistema capitalista; mientras que otros, abandonan su deseo de formar una familia o ser ama de casa por trabajos corporativos en empresas transnacionales (Sánchez Prado 104). Sin embargo, el ejemplo que mejor ilustra las políticas convencionales de género es la violenta expulsión de Tomás del mundo social neoliberal; Tomás es el único personaje que no se ajusta a las convenciones del sentido común neoliberal y se suicida debido a que pasó una gran parte de su juventud viajando por el mundo y no estableciéndose en una profesión de la clase creativa ni tampoco cultivando una relación heterosexual estable con una persona de su misma clase social (Sánchez Prado 112).

Más que un modelo o una lista de tipos de masculinidades nuevas, las pautas de género que se vislumbran en las comedias románticas de la década de los 90 enfatizan la libertad individual

que se desencadena a raíz de formar parte de los nuevos circuitos de ciudadanía y trabajo, así como de participar en la lógica del *homo œconomicus*; es decir, en la cultura del emprendimiento, la auto-inversión y el auto-mejoramiento (Emmelhainz 100-103). Además, tanto en la película de Cuarón como en la de Serrano, se revela que la desegregación del estado de las políticas patriarcales nacionales abre la posibilidad de estructurar narrativas tejidas por mujeres que participan activamente en la economía transnacional: son aeromozas, fotógrafas independientes, antropólogas, jefas de agencias publicitarias. No obstante, la difuminación de la frontera de la esfera doméstica a la que habían sido constreñidas sus actividades laborales no desestabiliza el orden heteropatriarcal convencional e inherente al régimen de trabajo del capitalismo transnacional, simplemente reorganiza los bordes entrelazados de clasificación de género, sexualidad, raza y clase.

Para empezar, las profesiones que ejercen hombres y mujeres los absuelve de realizar tareas feminizadas como las de cuidado o limpieza del hogar, así como de llevar a cabo trabajos corporales. Por ejemplo, en la película de Serrano, ninguno de los amigos determina que es su responsabilidad ayudar emocionalmente a Tomás, ni siquiera intentan detenerlo cuando se suicida. Asimismo, tanto en el filme de Cuarón como en el de Serrano se invisibiliza a los cuerpos que mantienen limpios -y sin ruido visual ni distracciones que cuestionen la verosimilitud de la historia- los espacios en que se desarrollan los dramas románticos de las personas blancas y blanqueadas de las clases altas. Ciertamente, los largometrajes tienen que economizar el número de secuencias, sin embargo, la naturalización de historias construidas en un andamiaje sin las interrupciones de las tareas domésticas perpetúa una temporalidad, ritmo y desarrollo androcéntricos que privilegian la acción en secuencias progresivas. En las pocas escenas en las que aparecen personas racializadas son utilizadas como *comic relief* y además situadas en trabajos estereotipados y generizados; algunas escenas ejemplificadoras en la película de Serrano se llevan a cabo cuando tres amigas blancas y de clase acomodada se divierten haciendo bromas que consisten en intercambiar la palabra IQ por la del miembro masculino, hasta que interrumpe una empleada doméstica de piel morena y cabello negro, quien además de recoger algunos platos sucios, pregunta, “señora, ¿qué es el IQ?”; otro ejemplo tiene lugar cuando dos cargadores de piel morena, no saben qué responder cuando una mujer blanca y de clase alta utiliza la palabra musa, y para decir algo la cambian a “mozo,” a lo que la protagonista responde con una sonrisa condescendiente.

El entramado simbólico social en que se constituyen las comedias románticas posnacionales a inicios de la década de los 90 es convencional por dos motivos; primero, porque no rompe, sino que reorganiza el orden patriarcal de trabajo a través de la rearticulación de los límites de clasificación de género, sexualidad, raza y de clase; y segundo, porque reproduce el entramado y la lógica heterosexual. Según Paul Julian Smith, a partir del 2010 es posible detectar en la ecología audiovisual de los medios masivos

de comunicación posnacionales patrones de representación de la masculinidad mucho más progresistas (Smith *Mexican Genders, Mexican Genres* 34, 37). La vena progresista en las películas más recientes es propulsada, explica Smith, por la caída del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Para él, este evento simboliza el desmoronamiento del sistema patriarcal mexicano, lo cual, y a la par con las reformas económicas neoliberales, produjo “el cambio”; esto es, las transformaciones jurídicas para la comunidad LGBT. Por ejemplo, la legislación del matrimonio gay en Ciudad de México en 2010 y la determinación por la suprema corte de justicia de que los insultos homofóbicos no son una forma de ejercer la libertad de expresión (Smith *Queer Mexico* 85-86).

Es dentro de este contexto que Smith sitúa la producción de películas comerciales con narrativas poshomofóbicas, las cuales no representan luchas sociales por los derechos homosexuales o queer, ya que se asume “a social context in which queer visibility, including the open display of affection ... is relatively normalized” (Smith *Queer Mexico* 86). Por ejemplo, en algunos largometrajes comerciales, y de corte romántico, como *Macho* (Serrano 2016) y *Hazlo como hombre* (López 2017), Smith explica que “it is not homosexuality but homophobia that is presented as humorous; and it is not the gay character but the macho man who is the butt of the joke” (Smith *Mexican Genders, Mexican Genres* 17). Para Smith otro corolario de los cambios sociopolíticos desencadenados a partir del 2010 son las películas que denomina como pospatriarcales, las cuales, además de construirse sobre una sociedad y audiencia que se presumen progresistas, cuentan con narrativas que son desarrolladas por las acciones de un personaje femenino (Smith *Mexican Genders, Mexican Genres* 17, 34). Entre los ejemplos que explora se encuentran *Mi pequeño gran hombre* (Ramírez Suárez 2018), *Ya veremos* (Ibarra 2018), *Tod@s caen* (Winograd 2019) y *Una mujer sin filtro* (Reyes 2018).

Las políticas progresistas de género en los largometrajes examinados por Smith son inherentes y brotan del entramado social, político y espacial formado por el neoliberalismo. Por ejemplo, y de manera similar al conjunto de películas de la década de los 90 analizados por Sánchez Prado, se distinguen por desarrollarse en espacios urbanos diseñados en concordancia con la sensibilidad o aspiraciones de las clases pudientes. Además, y según Smith, la mayoría de los largometrajes en que lo queer está normalizado son articulados por la mirada narcisista de las clases privilegiadas, quienes se definen a través de la aceptación de la comunidad LGBT (Smith *Queer Mexico* 17). Aunque tanto Sánchez Prado como Smith señalen que este tipo de películas excluyen a los miembros de las clases bajas, pasan por alto que no solo las sensibilidades, afectos y sentido común que se desarrollan en torno a las nuevas masculinidades asociadas con el consumismo son compatibles con los valores euroamericanos cosmopolitas que dominan en el entramado global capitalista, sino también con las estructuras raciales de la blancura y blanquitud. El historiador Federico Navarrete define la blancura como “la idealización del

fenotipo 'blanco' o 'europeo' como el ideal de belleza o prestigio, o como emblema de superioridad social" (Navarrete 11); por su parte, la blanquitud, explica, "no es un atributo racial en sí mismo, sino una forma de ser, de comportarse, una identidad cultural, o un *ethos*" (Navarrete 10).

Más que un resultado inevitable del sistema laboral neoliberal, los límites clasistas y racistas que demarcan los largometrajes posnacionales y pospatriarcales a través de la normatividad de las nuevas masculinidades encubren y activan los mecanismos de opresión del orden socioeconómico imperante. Los que están más allá de sus límites se vislumbran como inadecuados: cuerpos que viven en condiciones precarias y que son racializados como no-blancos, articulados sin la sensibilidad ni el capital cultural euroamericano cosmopolita y conveniente y calculadamente generizados —independientemente de si sus relaciones sexo-afectivas son heterosexuales o no— como machos retrógrados, misóginos y homófobos irrevocablemente empedernidos y como criminales salvajes.

Llama la atención que dentro de la historia de la trayectoria de las masculinidades en el cine comercial, especialmente en el "pospatriarcal," el contexto sociohistórico que Smith resalta sea el de las transformaciones jurídicas iniciadas en 2010 que beneficiaron a la comunidad LGBT, y que determine que el contexto (todavía relevante para la segunda década del siglo XXI), de la llamada "guerra contra el narcotráfico," declarada en 2006 por el presidente Felipe Calderón, sea irrelevante. Para Smith, la reterritorialización inherente a las nuevas prácticas extractivistas, catalizadas por la desposesión y desplazamientos forzados de comunidades enteras, o lo que comúnmente se denomina como "guerra contra el narcotráfico", es relevante sólo para las películas de arte que circulan en festivales de cine internacionales. Según Smith en estos productos culturales pululan los únicos sujetos que pueden brotar de ese entramado social simbólico: hombres violentos y criminales. Desde su perspectiva, la representación de un México pobre y dominado por machos salvajes busca complacer a la audiencia extranjera del primer mundo, según él porque satisface su mórbida percepción del tercer mundo y también porque reafirma su identidad como sujetos cosmopolitas compasivos (Smith *Queer Mexico* 105). Para Smith, el imaginario negativo de la masculinidad que ensamblan las películas de arte contrasta con las imágenes positivas que proyectan las películas de corte comercial poshomofóbicas y pospatriarcales dirigidas a una audiencia mexicana adinerada. Sin embargo, la distinción entre masculinidades positivas y negativas solo puede ser mantenida si, convenientemente, se omiten las producciones comerciales que combinan narrativas progresistas con las de violencia, por ejemplo, *La otra familia* (Loza 2011).

*La otra familia* gira en torno a los conflictos que una pareja homosexual enfrenta no sólo después de adoptar a un niño que ha sido víctima de negligencia parental, sino también cuando el menor es secuestrado por culpa de un narcotraficante, quien además de ser de la clase baja, es el novio de su mamá. Vinodh

Venkatesh aborda este largometraje en *New Maricón Cinema*, y al igual que Smith destaca que se normaliza lo queer, al menos dentro de los sectores adinerados y progresistas (Smith *Queer Mexico* 105; Venkatesh 187). Si bien Venkatesh reconoce que algunos personajes son codificados como estereotípicos machos anticuados, no explica por qué la narrativa de diversidad sexual se imbrica con la de crimen y violencia (Venkatesh 188). Para Venkatesh, los estereotipos ofensivos sobre los hombres de clase baja son un aspecto inevitable de las tendencias de la mirada progresista de las clases privilegiadas que dominan en el cine neoliberal mexicano (Venkatesh 188). Aunque no descarto del todo esta explicación, propongo que al profundizar en el análisis de la dicotomía de las masculinidades en el cine comercial se revela una lógica cultural que funciona para legitimar la autoridad discursiva del orden neoliberal que justifica la explotación laboral, la expulsión forzada, y también la militarización, criminalización, desaparición y muerte violenta de sectores de escasos recursos económicos (Hemmelhainz 17, 31).

Muchas películas comerciales recientes, contengan o no elementos de la trama relacionados con el narcotráfico u otras acciones cometidas por hombres violentos, repiten el mismo patrón de masculinidades dicotómicas; esto es, que en el curso de construir a las masculinidades nuevas también articulan a un *otro*: cuerpos racializados, generizados como machos y determinados como incapacitados para adaptarse a un mundo poshomofóbico o pospatriarcal. Este tipo de largometrajes articulan el origen de la masculinidad mexicana machista como una expresión de la esencia de los cuerpos no-blancos que viven en pobreza. En lo que sigue, me dedico a analizar películas comerciales recientes que abordan a las masculinidades nuevas con el objetivo de esquematizar la lógica cultural señalada.

### La violenta lógica cultural de las masculinidades dicotómicas

*La otra familia* (Loza 2011), *Un padre no tan padre* (Martínez Resendez 2016), *Hazlo como hombre* (López 2017) y *Como caído del cielo* (Bojórquez 2019) comparten rasgos generales. Para empezar, y en concordancia con las ideas de Sánchez Prado y Smith, se construyen en un entramado social simbólico posnacional, pospatriarcal y poshomofóbico. Segundo, ambas la audiencia implícita y la gran mayoría de los personajes principales son de clase media o alta (a excepción de *Como caído del cielo* cuya trama se desarrolla entre miembros de la clase baja, aunque con equivocaciones muy obvias). Tercero, hay uno o varios personajes que son machos, homofóbicos y misóginos. Cuarto, las acciones y reacciones del macho son motivo de burla y ridiculización en el caso de las comedias, y la causa principal del dolor emocional en el caso de los largometrajes con elementos melodramáticos; de cualquier modo, se les señala como inadecuados para el entramado social posnacional y pospatriarcal. Quinto, y en concordancia con la lógica de privatización del neoliberalismo, la cual "promueve que todo el mundo pueda ser accionista, propietario y emprendedor"



(Emmelhainz 23), desarrollan un arco narrativo ilusorio que plantea que cualquiera, independientemente de su clase social, tono de piel y origen regional, que se rija por los códigos del macho mexicano los puede trascender y constituirse en sintonía con las expectativas masculinas de los circuitos globalizados, simplemente por medio del esfuerzo individual.

Si bien en las películas que abordo, los personajes principales, cuyas acciones propulsan la trama, son de clase alta y baja, oriundos de Ciudad de México y provincia, de piel blanca y de tonos oscuros y trascienden el machismo por medio del esfuerzo individual, también hay personajes secundarios que ni siquiera intentan despojarse de éste, aun cuando el estado está desagregado de las políticas nacionales de género, en particular del sistema patriarcal. Por ejemplo, en *La otra familia*, el jardinero, Gabino, a pesar de que trabaja para una pareja homosexual de clase alta, defiende a toda costa el machismo. Sin embargo, y precisamente porque el entramado social simbólico que domina es el posnacional y pospatriarcal, sus acciones son determinadas como ridículas. A Gabino se le codifica como un hombre que actúa de forma infantil, ignorante y retrograda; también, se le determina como homofóbico y xenofóbico, por ejemplo, cuando le explica a un niño, Hendrix, que existe un vínculo entre la heterosexualidad y los hombres mexicanos, y otro entre la homosexualidad y los hombres extranjeros; o bien, cuando le explica que la homosexualidad “se pega”. Asimismo, se le define como un macho cuando decide educar al niño a través de un espectáculo de lucha libre. Por otro lado, es racializado a través de características que buscan denotar que no pertenece a los circuitos globales marcados por la blancura y la blanquitud. Por ejemplo, la puesta en escena enfatiza las marcas fenotípicas de Gabino —sobrepeso, chaparro, cabello negro, piel morena y bigote— y sus gustos, la lucha libre, una forma de entretenimiento asociada con la clase baja urbana e incompatible con las sensibilidades neoliberales de clase alta.

No obstante, a pesar de que se le ridiculiza porque encarna el estereotipo del machito mexicano, realiza una de las actividades que aun en el entramado posnacional neoliberal es feminizado: toma bajo su cargo el cuidado de un niño. Su labor no remunerada, sin embargo, no cuestiona su machismo ni tampoco se le propone como la fuente de nuevas actitudes que lo definan (trabajador, ético, responsable, amable); por el contrario, es naturalizada como compatible con los cuerpos racializados como no-blancos. Si bien, la película no cuestiona el orden heteropatriarcal de la institución familiar, ya que la pareja sigue roles de género convencionales, siendo Jean Paul el proveedor y Chema “la madre”, las tareas maternas son facilitadas por la blancura, la blanquitud y su amplio poder adquisitivo; por ejemplo, se apoyan en el trabajo doméstico (de compra y preparación de comida, así como de limpieza), de entretenimiento y emocional que proporcionan los cuerpos de la servidumbre racializada como no-blanca. Esto es, la feminización de Chema cumple una doble función; por una parte, proporciona el status que una pareja convencional de la clase alta necesita para

formar una familia, y por la otra, refuerza las fronteras laborales fundadas en divisiones racistas, clasistas y generizadas.

En la misma película hay otros ejemplos de hombres de clase baja y morenos como el Caimán (narcotraficante), el Patrick (drogadicto y pareja de la mamá de Hendrix) y unos policías que fomentan sistemas patriarcales y el machismo mexicano. A diferencia de los lazos homosociales promovidos dentro del estado-nación, en los cuales había una correspondencia entre compadrazgo o cuatismo y el orden patriarcal (de la Mora 6; Domínguez Ruvalcaba 75), en el largometraje de Loza el sistema patriarcal se determina como una expresión de la libertad que ofrece el sistema neoliberal, en el cual se postula que cualquier empresa o negocio privado puede elegir su sistema de organización; por ejemplo, las bandas criminales que trafican drogas u organizan peleas clandestinas no solo son formadas por machos emprendedores, sino también cohesionadas por medio de la homofobia, la misoginia y la violencia. Asimismo, el sistema jurídico —y aunque es una unidad que pertenece al estado— es representado por policías morenos y caracterizados como ineptos, casi analfabetas y homofóbicos; además, es mantenido únicamente bajo el interés de resguardar y avalar los códigos machistas a través del amparo de la homofobia. Su protección de la estructura homosocial y de la heterosexualidad se enfatiza porque los policías solo actúan hacia finales del filme, cuando tienen que encarcelar a la pareja homosexual, Jean Paul y Chema, tras haber sido injustamente acusados de secuestradores de menores y pederastas; sin embargo, ningún policía o representante de la ley aparece cuando el Caimán y el Patrick venden drogas o intentan traficar a niños. De manera similar, en *Como caído del cielo* el estado corrupto e inepto se define en gran medida por los atributos machistas de los hombres que ocupan puestos de autoridad; en este caso un gobernador criminal y sus guaruras morenos, personajes que aparecen en varias escenas del filme cometiendo actos torpes de violencia contra el protagonista, quien era el amante de la pareja del gobernador; de modo que la violencia de los guaruras responde a la preservación del honor viril de su jefe.

En estas películas no solo se representa el machismo como una identidad anticuada y socialmente destructiva —en contraste con los beneficios de cuidado y amor que la pareja homosexual pretende dar a Hendrix, aunque desde su posición privilegiada— sino también, y aún más importante, se le asocia casi exclusivamente con los cuerpos racializados como no-blancos de clase baja de tal modo que son categóricamente distintos a los hombres blancos cuyos comportamientos y gustos se alinean con los de la blanquitud cosmopolita global. Dicha esencialización, articula dos de los ejes primordiales para la formación de las masculinidades nuevas. Por un lado, marca la frontera entre los hombres blancos y blanqueados, y los machos no-blancos, al mismo tiempo que justifica la expulsión de éstos últimos, bajo la justificación de que se pueden bifurcar en narcos, criminales, trabajadores ineptos que solo saben defender el sistema heteropatriarcal o comportarse como niños malcriados. Por otro lado, la determinación de los

cuerpos no-blancos como esencialmente machos los fija como la cara oculta de las masculinidades nuevas: el *otro* atemporal, ahistórico y estático, pero fundamental para que se pueda formar la narrativa de evolución masculina.

La dicotomía de las masculinidades nuevas desencadena patrones de jerarquización racializada por medio de la narrativa de automejoramiento, ya que si bien postula que cualquier hombre, sin importar su origen, tono de piel o clase social puede acceder a los nuevos circuitos de socialización globales a través del esfuerzo de transformación individual, en realidad, y como se muestra en *Un padre no tan padre* y *Hazlo como hombre*, para poder formarse dentro de los códigos de la identidad masculina globalizada o remodelar su subjetividad se necesita tener acceso a contextos socioculturales definidos por el privilegio, la exclusividad, y la blanquitud, los cuales históricamente han estado—y continúan estando—en manos de los grupos euroamericanos (Navarrete 8).

En *Un padre no tan padre*, el personaje que propulsa el arco narrativo es Don Servando, un viejo tradicional, patriarcal y ortodoxo, características que se expresan a través de su sexismo, homofobia y racismo y que además son la causa de que sus hijos lo rechacen y lo hayan abandonado en un asilo. Después de que insulta y golpea, en un arranque de ira provocado por su homofobia, al hijo del dueño del asilo, lo expulsan y el único que lo recibe en su casa es su hijo menor, Fran. La reunión con Fran se lleva a cabo en un espacio progresista y cosmopolita, en una casa ubicada en San Miguel de Allende, Guanajuato; un lugar habitado por estadounidenses, canadienses e ingleses expatriados, en su mayoría, pero también por europeos y latinoamericanos. La dueña de la casa es la pareja de Fran, con quien vive en unión libre; en el mismo espacio cohabitan personas de varias nacionalidades, tonos de piel e identidades sexuales; sin embargo, no son considerados inquilinos, sino parte de la familia. Don Servando tiene dificultades en adaptarse a la comunidad cosmopolita regida por relaciones horizontales y fundada por un sistema de cooperación voluntaria. En esta película el machismo del viejo es compatible con el modelo más tóxico del capitalismo corporativo, el que se compone por una estructura piramidal, sexista, homofóbica y racista y donde las decisiones más importantes se toman sin considerar los daños que pueda causar el amasamiento de capital. Algunos de los conflictos que Don Servando tiene con su hijo y otros miembros de la comunidad, surgen directamente de su rechazo de un sistema que no se regule por darle prioridad al crecimiento económico, como formarse en profesiones que les permitan tener carreras rentables y ser dueños de su propia casa y familia; y que, por el contrario, fomente el cuidado entre personas aun cuando no los unan lazos sanguíneos ni familiares ni nacionales. Sin embargo, después de algunas dolorosas lecciones, Don Servando decide cambiar y al final de la película ya se ha adaptado a los valores progresistas de la comunidad y familia cosmopolitas. No obstante, aún cuando Don Servando se adapta a esa comunidad que se propone como una alternativa al capitalismo y sus masculinidades tóxicas, su integración y despojo de los machismo rearticulan los bordes raciales y de clase.

El reforzamiento de los límites raciales y de clase se llevan a cabo principalmente a través del proceso de automejoramiento del protagonista; en contraste a lo que la narrativa del largometraje propone, éste no surge simplemente a partir de la voluntad individual, sino que es posibilitado por los recursos materiales con los que ya cuenta Don Servando y por el acceso al capital cultural y blanqueamiento que le proporciona su hijo al introducirlo al estilo de vida en San Miguel de Allende. Si bien, en algún momento Don Servando pierde parte de su fortuna, de ninguna manera enfrenta los problemas que la pobreza racializada conlleva en México y en particular, en las zonas rurales de Guanajuato, y hasta en las periferias de San Miguel de Allende: desalojo y desposesión violentos, introducción a formas de trabajo coercitivas y precarias, desaparición y desplazamientos forzados. Esto es, el acceso a los bienes materiales e inmateriales compatibles con la blanquitud de la identidad masculina cosmopolita global es lo que lo protege de la violencia neoliberal.

De manera similar, en *Hazlo como hombre* el protagonista macho, homofóbico y sexista tiene que trascender sus valores anticuados para poder formar parte del nuevo entramado de socialización. En esta película la trama se desarrolla alrededor de los conflictos y la subsecuente separación de dos amigos, desencadenada por la reacción homofóbica y machista de Raúl cuando Santi sale del closet. Para reparar la amistad, Raúl emprende un proceso de introspección, acude a psicoterapia y lee libros de autoayuda; es decir, y en concordancia con el *homo oeconomicus*, se reinventa a través de la autoinversión y la autoregulación. No obstante, lo que me interesa destacar es que el proceso de automejoramiento tiene lugar dentro de exclusivos espacios en Ciudad de México, marcados por el privilegio social y adquisitivo, y también por el capital cultural, la blancura y la blanquitud. Por ejemplo, los lugares a los que asiste son similares arquitectónicamente y en sus decoraciones a otros del norte global cosmopolita; además, dentro del círculo social de los amigos hay profesionistas con carreras rentables como publicista o vendedor de autos de lujo; ambos, los lugares de socialización y trabajo, así como el poder adquisitivo -y no el mito del esfuerzo individual-, es lo que permite que Raúl trascienda su homofobia y recupere su amistad con Santi. Si bien, también hay un personaje de piel morena, que es dueño de una barbería, su comercio está dentro de los espacios de las clases medias y altas; asimismo, exhibe características de blanqueamiento: se viste al estilo “hipster” y en concordancia con los gustos urbanos progresistas globales, pero sobre todo, acepta la diversidad de género y sexual. Esto es, y una vez más, en esta película también es el poder adquisitivo (y la blanquitud) lo que da acceso a la formación de la identidad masculina progresista.

Tanto en *Un padre no tan padre* como en *Hazlo como hombre* las clases bajas brillan por su ausencia. La omisión es coherente con la lógica que refuerza la representación que fija a los hombres racializados con escasos recursos económicos como machos



insalvables, ya que su mera presencia amenaza con socavar la integración de México al entramado cosmopolita del capitalismo global. A primera vista, *Como caído del cielo* pareciera ofrecer una excepción a la regla dado que pretende representar la transformación que experimenta un hombre de pocos recursos que vive en un barrio humilde de Tijuana; sin embargo, no logra sino reproducir la misma lógica de las masculinidades dicotómicas. El largometraje es una fantasía nostálgica en la cual el espíritu de Pedro Infante regresa al México actual para expiar sus pecados machistas al ocupar el cuerpo de un hombre contemporáneo que los va repitiendo. La trama gira en torno a los esfuerzos que hace para separarse de su legado cultural. Si bien la película pierde toda credibilidad por la manera en que se retratan las condiciones en que viven y trabajan los miembros de las clases bajas (se omiten las viviendas de baja calidad y la ausencia de recursos básicos, también se oculta la explotación y el racismo sistemáticos a que son sometidos) la verosimilitud se refuerza a través de la invocación del ícono cultural del machismo, Pedro Infante. Esto sucede porque, y como lo han señalado Domínguez Ruvalcaba y Sergio de la Mora, su performance en innumerables producciones durante la llamada época del cine de oro (1935-1955) iba dirigido a las clases bajas con la intención de formar una identidad de género compartida entre todos los hombres (de la Mora 15; Domínguez Ruvalcaba 76). En *Como caído del cielo*, la invocación de ese ícono del machismo en pleno siglo XXI sugiere que muchos hombres mexicanos de clase baja todavía se rigen por el legado de esa herencia cultural.

A pesar de que la película se centra en un hombre de clase baja, el proceso de automejoramiento es similar al de *Un padre no padre* y *Hazlo como hombre*, ya que el protagonista es blanco y logra autoremodernizarse porque se le da acceso a una formación cultural posnacional que es consustancial con los códigos de blanquitud globales. En la película, la vía para acceder a estos bienes es por medio de Jenny Infante, la nieta de Pedro Infante, una mujer moderna que cruza fronteras, estudia el feminismo blanco y eurocéntrico y cuestiona libremente las convenciones de género. La premisa ilusoria que propone que un hombre pobre puede acceder al capital cultural suficiente para reformarse no solo oculta los recursos materiales y la blancura que en realidad se necesitan para manifestar la identidad masculina progresista, sino también justifica tanto la exclusión de los hombres racializados y pobres de los espacios de socialización de las masculinidades posnacionales, como los distintos mecanismos de violencia utilizados para favorecer la economía neoliberal que beneficia a las clases privilegiadas.

## Conclusiones

Desde las primeras comedias románticas en la década de los 90, hasta las películas comerciales producidas en las primeras décadas del S.XXI, el cine mexicano comercial que contiene narrativas que se estructuran a través de la formación de las masculinidades nuevas o posnacionales y pospatriarcales ha contribuido a la diversificación sexo-génerica de las pantallas y retado los roles estereotípicos de hombres y mujeres que habían sido formados bajo la mirada patriarcal; no obstante, también ha reproducido los patrones de violencia del capitalismo neoliberal. Desde una perspectiva interseccional, que tome en cuenta los procesos entrelazados de racialización, clasificación social, generización y los cambios y efectos que el entramado capitalista neoliberal ha traído al cine y sociedad mexicanos, se revela que la trayectoria de las nuevas masculinidades solo es progresista para el sector socioeconómico, blanco y blanqueado que puede adquirir y performar los bienes y códigos inherentes a las tendencias cosmopolitas dominantes; y además, se vuelve evidente que las fronteras de privilegio y exclusividad reforzadas por las masculinidades nuevas incrementan el poder discursivo que activa y justifica la violencia calculada hacia los cuerpos racializados como no-blancos y que viven en condiciones precarias; particularmente, tras clasificarlos -independientemente de si sus relaciones sexo-afectivas son heterosexuales o no- como machos mexicanos, violentos, criminales y salvajes.

En el conjunto de películas que abordó, la visibilización y naturalización de hombres definidos por un machismo atemporal e irracional tiene una doble función; por una parte, sirve para esconder los mecanismos que articulan a las masculinidades nuevas, así como su afinidad con el capital cultural globalizado; por la otra, invisibiliza la violencia hacia los cuerpos racializados y de clase baja. Primero, porque el progreso masculino se determina como un proceso de voluntad individual, lo que encubre la importancia de tener un gran poder adquisitivo para tener acceso a la blanquitud y otros recursos culturales y sociales que forman a las masculinidades nuevas. Segundo, porque la determinación de los cuerpos racializados de escasos recursos como esencialmente machos —y sus supuestas mutaciones en narcotraficantes, criminales, asesinos, perpetuadores de la violencia misógina y homofóbica, entre otros estereotipos—, los fija como un obstáculo y un peligro para el progreso social y el crecimiento económico neoliberal, lo que a su vez justifica su control, encarcelamiento, expulsión, explotación o exterminación.

## OBRAS CITADAS

- Bojórquez, José. *Como caído del cielo*. Netflix, Caldera-De Fanti Entertainment et al. 2019.
- De la Mora, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. University of Texas Press, 2006.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sexuality to Bloodshed*. Palgrave Macmillan, 2007.
- Emmelhainz, Irmgard. *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México*. Paradiso editores, 2016.
- Lemus, Rafael. *Breve historia de nuestro neoliberalismo. Poder y cultura en México*. Debate, 2021.
- López, Nicolás. *Hazlo como hombre*. Bh5 Group, Sobras International Pictures et al. 2017.
- Loza, Gustavo. *La otra familia*. Río Negro, Barracuda Films, 2011.
- Martínez, Raúl. *Un padre no tan padre*. Pantelion Films, Lionsgate, 2016.
- Navarrete, Federico. "La blanquitud y la blancura, cumbre del racismo mexicano." *Revista de la Universidad de México*, 864, 2020, pp. 7-12.
- Paley, Dawn. *Guerra Neoliberal. Desaparición y búsqueda en el norte de México*. Libertad bajo palabra, 2020.
- Paley, Dawn, and Simon Granovsky-Larsen. "Introduction: Organized Violence and the Expansion of Capital." *Organized Violence: Capitalist Warfare in Latin America*, edited by Dawn Paley and Simon Granovsky-Larsen, University of Regina Press, 2019, pp. 1-20.
- Sánchez Prado, Ignacio. *La proyección del neoliberalismo: Las transformaciones del cine mexicano (1988-2012)*. Vanderbilt University Press, 2019.
- Smith, Paul Julian. *Queer Mexico. Cinema and Television since 2000*. Wayne State University Press, 2017.
- Smith, Paul Julian. *Mexican Genders, Mexican Genres. Cinema, Television, and Streaming since 2010*. Tamesis, 2021.
- Venkatesh, Vinodh. *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*. University of Texas Press, 2016.
- Zavala, Oswaldo. *Los cárteles no existen: Narcotráfico y cultura en México*. Malpaso ediciones, 2018.

recibido Enero 15, 2023 / aceptado Julio 31, 2023