

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*Preppies and heirs take the city.*  
*Wealthy youth in Historias del*  
*Kronen and Los herederos*

■ **PIJOS Y HEREDEROS TOMAN**  
■ **LA CIUDAD. LA JUVENTUD**  
■ **ACOMODADA EN *HISTORIAS***  
■ ***DEL KRONEN Y LOS***  
■ ***HEREDEROS***

RECIBIDO • 14 DE ENERO DE 2022 ■ ACEPTADO • 26 DE ABRIL DE 2022

ARMANDO ESCOBAR GÓMEZ/LATINOAMERICANISTA - CUNY  
aescobargomez@gradcenter.cuny.edu



## RESUMEN

En este análisis comparado entre dos películas de juventud, propongo dar cuenta de la representación de la juventud española en el tránsito hacia la modernidad que prometía la Unión Europea a mediados de los noventa, y de la juventud mexicana en un momento en el que el neoliberalismo ha sido implementado y profundizado por las llamadas “reformas estructurales”. Ambas cintas exponen los miedos y ansiedades de sus sociedades, al mismo tiempo en el que la transgresión al espacio urbano, tanto de Madrid como de la Ciudad de México, es un signo más de la masculinidad hegemónica y de los privilegios de las clases sociales más acomodadas.

## ABSTRACT

*In this comparative analysis between two youth films, I consider the representation of Spanish youth, in the transition towards modernity that the European Union promised in the mid-1990s; and Mexican youth, at a time when neoliberalism had been implemented by the so-called “structural reforms”. Both films expose the fears and anxieties of their societies, at the same time that the transgression of urban space in Madrid and Mexico City, is another sign of hegemonic masculinity and of the privileges of the more affluent social classes.*

## PALABRAS CLAVE

Películas de juventud ■  
transgresión urbana ■  
masculinidad hegemónica ■

## KEYWORDS

Youth cinema ■  
urban transgression ■  
hegemonic masculinity ■

## Introducción

En su ensayo *Los herederos*, Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron exponen que los estudiantes, mucho más aquellos provenientes de las clases acomodadas, tienen el enorme privilegio de vivir suspendidos en el tiempo y en el espacio, o al menos de vivir en los propios; independientes del calendario familiar o profesional de los mayores escapan “a los horarios de la sociedad global [...] fuera de las obligaciones que impone este calendario, no hay fechas ni horarios. La condición de estudiante permite borrar los marcos temporales de la vida o *invertir el orden social*”.<sup>1</sup> Esta inversión, según los autores, les permite debilitar las estructuras del ocio como la actividad de los adultos, tergiversar el orden de los días de la semana, el día y la noche, los días de trabajo y los de tiempo libre, es decir, tienden “a disolver todas las oposiciones que organizan la vida y la someten a exigencias”.<sup>2</sup> Todo ello, por su puesto, bajo el amparo del privilegio de clase que han heredado de sus padres o, en algunos casos, de generaciones anteriores.

Aunque esta obra se centra en la cultura estudiantil francesa de la década de los sesenta, bien nos sirve como punto de partida para comenzar este análisis comparado entre dos películas de juventud –una española, la otra mexicana– en apariencia disímiles en primera instancia, principalmente por los veinte años que las distancian, pero que conservan bastantes semejanzas que se concentran precisamente en esa inversión del orden social que se expone, sobre todo, en la ruptura de las reglas que permiten la convivencia social en el marco del espacio urbano bajo el amparo de una masculinidad hegemónica: me refiero a *Historias del Kronen* de Montxo Armendáriz (España, 1995) –basada en la novela homónima de José Ángel Máñaz (1994)– y a *Los herederos* –curiosamente homónima al ensayo de Bourdieu y Passeron– de Jorge Hernández Aldana (México-Noruega, 2015).

## El cine de juventud

Antes de dar paso al estudio comparativo de estas dos películas, conviene primero hacer un breve comentario sobre la tradición a la que se inscriben, es decir, al cine de juventud. Shary y Considine reconocen que al considerar obras en donde

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, Jean Claude Passeron, *Los herederos: los estudiantes y la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 50. El énfasis es del autor.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

se represente la juventud debemos prestar atención no sólo a las representaciones en sí, sino también a las reacciones que provocan. Resulta irónico observar que estas obras, al mismo tiempo en que exponen el *habitus* de individuos jóvenes, buscan atraer a un público más extenso; es decir, adulto, y es este mismo público el que no puede dejar de observarlas bajo los propios valores éticos y morales de su edad,<sup>3</sup> por lo que la preocupación o la desaprobación suelen ser reacciones recurrentes en este tipo de representaciones cinematográficas; reacciones completamente naturales al ver por primera vez los dos filmes que aquí comentamos.

Por su parte, Laura Podalsky (102) reconoce que “esta preocupación generalizada por ‘el problema de la juventud de hoy’ nos dice menos sobre los adultos jóvenes en sí mismos y más sobre la forma en que la juventud ha funcionado como categoría sociocultural”<sup>4</sup> Para esta autora, además, este tipo de filmes expone mucho más las ansiedades de la sociedad a la que se inscriben que al grupo que representan. De esta forma, simplemente haciendo el ejercicio de seguir la sinopsis de un mismo medio sobre las dos películas, podemos observar los miedos e inseguridades que cada sociedad le impone a su juventud (o las representaciones de ella) que, siguiendo el ya citado trabajo Podalsky, se convierte en una especie de categoría sociocultural que tiene que ser situada histórica y geográficamente en su tiempo y espacios en particular, pues de su análisis se desprende la posibilidad de comprender por qué la juventud se ha posicionado como el signo de nuestros tiempos y de lo que está por venir.

Considerando lo anterior como una guía teórica, en el presente trabajo me propongo dar cuenta de la representación de la juventud española (la llamada generación Kronen) en este tránsito hacia la modernidad que prometía la Unión Europea a mediados de la década de los noventa y, por su parte, la representación de la juventud mexicana en un momento en el que el neoliberalismo ha sido implementado y profundizado por las llamadas “reformas estructurales” impulsadas por

el último gobierno priista, el de Enrique Peña Nieto: todo ello con Madrid y Ciudad de México como telón de fondo; España y México, a veinte años de distancia.

## Joer, que estoy de vacaciones

La primera y más clara convergencia que encontramos en ambas películas es que se preocupan por mostrar los hábitos de los hijos de las clases acomodadas, tanto en Madrid como en Ciudad de México; la primera a inicios de la década de los noventa, la segunda a mitad de los dos mil diez. Ambas pertenecen al cine de representación de la juventud que cambió su mira de las clases trabajadoras para prestar mayor atención a las clases más acomodadas. Además, las dos se desarrollan en pausas vacacionales, por lo que lo que observamos son momentos de simple “ocio”, pero también una puesta en escena “patas arriba” que les permite hacer cosas que estarían limitadas en momentos escolares, es decir, en tiempos de negación del ocio, o sea, del “neg-ocio”.

De *Historias del Kronen*, comenta Juan Sanguino, “aprendemos que la sociedad te permite todo tipo de salvajadas durante los años universitarios, siempre y cuando te reinsertes a los 23”,<sup>5</sup> es decir, las vacaciones como una especie de carnaval bajtiano en donde la crítica permanece a ritmo de *punk*, pero el poder queda impoluto. En el caso de *Herederos*, llama la atención que el ocio es también expuesto ante una sociedad en la que, como expone Ignacio Sánchez Prado, el éxito se mide en la capacidad de lograr (o al menos aparentar) ser parte de la norma burguesa y, por lo tanto, aquel que fracase en este objetivo es considerado un paria.<sup>6</sup> El ocio, por supuesto, contradice tal principio. Estamos en el México pos-neoliberal en donde los valores de la familia y la nación se encuentran trastocados por la ética del consumo.

Que conste que en *Los herederos* Bourdieu y Passeron hablan de “los estudiantes”, mientras que las dos películas que comentamos por lo general no se les de-

<sup>3</sup> Cfr., Timothy Shary and David Considine. *Generation Multiplex*. University of Texas Press, 2002. <JSTOR, [www.jstor.org/stable/10.7560/777521](http://www.jstor.org/stable/10.7560/777521)>. Consulta: 18 de diciembre, 2021, p. 255.

<sup>4</sup> Laura Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*, New York: Palgrave Macmillan, 2011, p. 102. La traducción es del autor.

<sup>5</sup> Juan Sanguino, “‘Tesis’ vs ‘Historias del Kronen’, ¿cuál es mejor 20 años después?”, *El País*, <[https://elpais.com/elpais/2015/09/30/icon/1443628605\\_930509.html](https://elpais.com/elpais/2015/09/30/icon/1443628605_930509.html)>, Consulta: 18 de diciembre, 2021.

<sup>6</sup> cfr., Ignacio Sánchez Prado, *Innocence Interrupted*. In: Rocha C., Seminet G. (eds), *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America*. Palgrave Macmillan, New York. 2012, p. 118.

fine como tal a los jóvenes que retratan, pues poco sabemos de sus responsabilidades escolares –no es que importen demasiado– y ambas nos instauran directamente en el espacio de la inversión social durante la pausa escolar y su condición (al menos temporal) de no-estudiantes, pues mientras en *Historias* vemos a un grupo de veinteañeros/as que toman como centro de reunión el (imaginario) bar Kronen durante las vacaciones de verano, en *Herederos* vemos a un grupo de menor edad –de entre 12 y 17 años– matando el tiempo de las vacaciones de invierno en las áreas comunes de la privada en la que habitan, acaso alguna ubicada al norte o sur de la Ciudad de México.

En *Historias*, después de la primera farra que se extiende a las seis de la mañana, vemos una escena de la madre despertando a Carlos –el problemático personaje principal– abriendo de manera intempestiva las persianas. Después le reclama: “Levántate que son las tres. Es un desastre [su habitación, de la cual recoge algunas prendas]. Si no viniera a casa a comer, te la pasarías durmiendo”. Este regaño nos deja entrever varios datos de la estructura familiar en la que se desenvuelve Carlos. Nos encontramos en una familia en la que contrastan los valores de los padres con los de los hijos y que, además, han comenzado a quedar atrás las estructuras familiares tradicionales, pues se intuye que la madre también trabaja y contribuye en la economía del hogar. Este dato se confirma después en varios momentos. Se trata, entonces, de una familia acomodada que, a pesar de que cuentan con la holgura económica suficiente como para tener una trabajadora de planta en casa, forman parte al mismo tiempo de una de las tantas familias clasemedieras venidas a menos en el contexto de un país que arrastra diversas problemáticas sociales desde su transición a la democracia, pero que encontró en las manifestaciones culturales el espacio idóneo para negarlas. La cultura sirvió, entonces, para construir una imagen de España dentro del concierto europeo. Este sueño europeo se hace aún más profundo precisamente en el año de 1992.

De esta forma, si podemos observar que la película de Armendáriz se empeña en posicionar al espectador no sólo en el contexto de la época, sino incluso en ciertos conflictos intergeneracionales, el filme de Hernández Aldana se caracteriza por todo lo contrario: se empeña en que el espectador no pueda obtener dato

alguno sobre el tiempo de la narración. A pesar de que, en este sentido, la película se presenta completamente despolitizada, cualquier posicionamiento temporal puede ser alcanzado por el propio espectador, siempre y cuando recurra en su memoria a los cientos de imágenes que han sido mediatizadas por los noticieros en la cobertura de la llamada “Guerra contra el narco”. Recordemos, por ejemplo, la secuencia en donde Coyo (Máximo Hollander) –el personaje principal– y sus amigos deciden disparar una pistola de *gotcha* a los viandantes. Los jóvenes manipulan el arma desde el quemacocos de una SUV en movimiento casi emulando a aquellos militares (o sus contrapartes) que recorren las calles de las principales ciudades del país con una ametralladora montada sobre el chasis de una camioneta. Como ya he mencionado, sólo algunas imágenes nos podrían remitir a la guerra contra el narcotráfico emprendida en 2006 por Felipe Calderón y profundizada por su sucesor, Enrique Peña Nieto, quien, a su vez, encumbró en el poder a una clase privilegiada que se encarnó en la figura del propio presidente: “el mirreynato”.

Ricardo Raphael ha considerado, con cierto grado de ironía, que el mirreynato representa una de las peores enfermedades sociales que vive el país, pues el régimen que encabezan tiene serias repercusiones en la vida cotidiana de la mayoría; representa pautas emocionales, pero, sobre todo, modos y formas de entender la economía afectiva de la élite.<sup>7</sup> A este régimen que ostenta inmoralmente su riqueza y privilegios, hace referencia el título de la película: *Los herederos*. El filme busca retratar a este grupo social que no dudará en emplear todos los recursos a su alcance para salir bien librado, incluso si hay un crimen de por medio. Al contrario de lo que sucede en *Historias*, en esta película no se muestra ningún conflicto intergeneracional, sino lo que el abuelo de Carlos vaticinaba veinte años antes: simplemente la nada.

Otra diferencia importante que observamos en los dos filmes es que en el caso de la representación de la generación de Carlos en *Historias* los presenta en algún momento como “desarraigados”, incluso a pesar de su posición social, para hacer que el espectador simpatice con ellos, pues aún conservan la capacidad de cuestio-

<sup>7</sup> Ricardo Raphael, *Mirreynato*, Temas de hoy, México, 2014, p. 37.

nar sus acciones a través de la música contracultural que escuchan, pero también en algunos momentos de claridad como cuando Roberto (Jordi Mollà) le dice que no puede ver con ojos de deseo a su propia hermana porque “hay que respetar algunas normas, algo, vivimos con más gente” o cuando se cuestiona el contexto social en el que viven como cuando Miguel cuenta que se ha quedado sin empleo y Carlos le pide que se hable de otra cosa “como sexo, drogas o rock n’roll”. En cambio, la representación de la juventud en *Herederos* no tiene ni ningún tipo de cuestionamiento, ni de lo que hacen, ni de la posición que ocupan en la pirámide social ni mucho menos de la situación del país.

No hay emoción en el rostro de Coyo durante toda la película, incluso después de participar en el asalto a una panadería y herir de muerte al encargado. Se trata de un personaje emocionalmente plano. No muestra emociones cuando dispara el arma, ni cuando acusa a un inocente, ni cuando tiene que confesarles el crimen a sus padres de quienes espera que resuelvan su situación legal porque es lo que tienen que hacer o porque es su derecho como hijo. “Qué bueno que no te pasó algo”, aun le dice su madre en la cama después de haber dado falsos testimonios en el Ministerio Público. Si bien la planitud emocional del personaje ha sido blanco de críticas, Olivia Cosentino observa todo lo contrario. Para esta autora, este es uno de los mayores logros del filme, al construir lo que Podalsky denomina como “desapego irónico”,<sup>8</sup> pues para Cosentino “*Los Herederos* codifica a la ‘juventud’ como un ente distante, desconocido y, posteriormente, como un ente privilegiado e intocable hecho a través de la impunidad y la protección de los padres”.<sup>9</sup>

Esta misma protección parental aparece también en *Historias* cuando es el padre (abogado de profesión) quien tiene que ir a sacar a Pedro y al propio Carlos

de la cárcel. Pedro había participado en una especie de reto entre grupos antagónicos, animado en gran medida por Carlos, pero mucho más como un duelo en donde la masculinidad quedaba de por medio, colgándose de un puente sobre una vía rápida. Incluso en ese momento de vulnerabilidad por su detención, Carlos no deja de cuestionar a su padre. “Si no querías defendernos tú, esperábamos al de oficio”, le dice antes de salir de la comisaría, a lo que su padre le responde: “¿Y la multa? ¿La va a pagar también el de oficio?”. Con la pregunta “¿Qué se puede esperar de vosotros?”, al menos el padre emite un regaño o una represalia por las acciones de su hijo y sus amigos. No lo suficiente, pues como veremos más adelante, Carlos termina asesinando imprudencialmente al mismo Pedro al final del filme.

En *Herederos* también hay un asesinato, pero ningún cuestionamiento o reprimenda por parte de los padres hacia Coyo. Al igual que en *Historias*, Coyo también tiene visos de arrepentimiento, pero en este caso son completamente atajados por los propios padres. Después de tomar una ducha, decide confesar el crimen. “Tengo que decirles algo. Tengo que decírselo a los dos. No me robaron la camioneta. Salí a dar la vuelta con unos cuates, y se me fue un disparo y le pegué a alguien”. Por supuesto, una vez más llama la distancia emocional del personaje, pero ahora en el lenguaje. “Se me fue un disparo” y “le pegué a alguien”, son las frases que utilizaría un niño al confesar una travesura. Después de esta escena, viene un corte abrupto y lo primero que vemos es a Coyo recargado sobre el hombro de su madre a bordo de un avión. Los padres quedan a la disposición del hijo y, a partir de este momento, la travesura pasa a ser de ellos, pues se sirven de un sistema judicial desdentado para los de su clase. Después de una temporada en Estados Unidos, deciden volver, una vez que “las cosas se arreglaron”, pues a papá les “costó un trabajo inmenso solucionar las cosas”. “No tenemos nada aquí –le dice la madre a Coyo– cuando este se niega a volver– esta casa no es nuestra, no tenemos nada, no tenemos amigos, no tenemos familia, no tenemos nada, nuestra vida está en otra parte”. Incluido, por supuesto, todo su privilegio de clase. Es por esto por lo que, en la cultura de las clases media y alta, por mucho que admiren el estilo de vida estadounidense, pocos se animan a dejar el país que les brinda poder e impunidad.

<sup>8</sup> Laura Podalsky analiza la transición de la indignación y alta politización de la juventud de los años sesenta y setenta a la posterior “disminución del afecto” o la “parálisis emocional” de los adultos jóvenes de décadas posteriores. Aunque su estudio se centra la película argentina *Picado Fino* (1996), nos parece que *Herederos* también registra esta planitud emocional o indiferencia agresiva de los personajes como parte de “sensibilidades asociadas con la renegociación de modos de compromiso sociopolítico”. Ver Laura Podalsky, *Op. Cit.*, p. 108-112. La traducción es del autor.

<sup>9</sup> Olivia Cosentino, “Los herederos”, *Mediatico*, <<https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico>> Consulta: 18 de diciembre, 2021. La traducción es del autor.

## No me llames marica, joder

En la que es, quizá, la escena más *recordada* de *Historias* dos jóvenes se cuelgan de un puente sobre la avenida M-30.<sup>10</sup> Pero conviene recordar los motivos por los cuales lo hacen. En primer lugar, llama la atención que no sea Carlos a quien observamos ahí colgado. De hecho, es Pedro, porque aceptó el reto de un joven de otro grupo que, al igual que Carlos en otros momentos, dudó de su masculinidad. Así que para mostrar que no es débil ni que “le gusta que le jodan” ante sus pares y, sobre todo, ante Carlos (quien lo bendice, irónicamente considerando el final, con un “tienes que ser fuerte, sino te comen”) acepta el reto de colgarse del puente para ver quien soporta más tiempo. En segundo lugar, autores como Jennifer Smith han observado que Pedro es el más marginado del grupo, aunque no por su posición social, pues, de hecho, podría ser el más acomodado de todos, sino por otra gran variedad de motivos. “No sólo es delgado y frágil, más reticente a tener conductas de riesgo y menos exitoso con las mujeres, sino que además padecía diabetes, que le había provocado la pérdida de un riñón, y le impide poder beber alcohol y demostrar su hombría de esta manera”.<sup>11</sup>

Por estas razones, Pedro queda al margen del concepto de masculinidad hegemónica que Carlos promueve con violencia y agresión a lo largo del filme, aunque de una manera inversamente proporcional al terror que le provoca mostrar un ápice de vulnerabilidad que rompa el estereotipo de joven retador y rompecorazones que se ha formado de sí mismo. La imagen de los dos jóvenes colgados del puente es la transgresión del espacio público bajo el amparo de los retos a la masculinidad. Quebrantar ese espacio es, de alguna manera, demostrar que la hombría no tiene límites.

Otro ejemplo lo encontramos cuando, después de que ya no les dejan ingresar a un bar a altas horas de la madrugada porque las políticas de orden a la europea comienzan a instaurarse en España, se lanzan a saltar el muro de una obra en construcción y subir por los andamios. Esta escena también resulta paradigmática,

pues justo expone los cambios sociales que estaba viviendo el país en el momento de su entrada a la Unión Europea. También revela otros aspectos que resultan interesantes para nuestro análisis, pues esta otra escena es protagonizada por Pedro y Carlos, prácticamente por el mismo motivo que la del puente: la masculinidad que es puesta a prueba. Romper límites, saltar barreras, escalar espacios en construcción, invadir la propiedad privada, demostrar que “hay cojones para saltar ahí” y dominar la ciudad, una vez más, al igual que en el puente, desde las alturas. “Tú y yo primero, Pedro, venga, sube, no seas maricón [...] ¡Date prisa que pareces una nena!”.

Pero Carlos no sólo le lanza este tipo de desafíos a Pedro, también lo hace con Roberto, su amigo más cercano, tan cercano que tiene varios acercamientos homoeróticos que son degradados o justificados por los efectos de las drogas, el alcohol, la simple experiencia o “el subidón de adrenalina”. A Roberto le lanza un desafío parecido, pero en el auto: atravesar un paso a desnivel en sentido contrario y después regresar al sentido de la avenida con una vuelta intempestiva. “No tienes cojones, eres un marica [...] Ves como eres un puto marica. Venga, marica, sáltate eso, haz la pirula”. Pero los retos a la masculinidad de Roberto tienen un efecto muy distinto al que tienen en Pedro, pues estamos hablando de un personaje que niega su homosexualidad fomentando su masculinidad viendo películas *gore*. Lo irónico es que en la siguiente escena muestran a Carlos y a Roberto contando su hazaña. De pronto, Carlos le coloca un beso tronado en la mejilla a su compañero al compás de “este tipo es la hostia”.

Así, si las irrupciones al espacio urbano que hace Carlos con Pedro están marcadas por los desafíos a la masculinidad, con Roberto tienen un efecto contrario: aunque también tienen desafíos a la masculinidad de por medio, culminan con acercamientos homosexuales. Otro ejemplo lo tenemos cuando deciden continuar la fiesta en la alberca del edificio residencial en donde vive Roberto. En esta otra escena, Roberto no puede contenerse a hacer un comentario sobre “la herramienta” de Carlos antes de nadar desnudos en la alberca y retozar cuerpo a cuerpo en el césped. Después de un corte abrupto observamos a Carlos y Roberto descansando frente a familias haciendo uso de ese mismo espacio que, en la escena anterior, ambos habían corrompido; no sólo por el acercamiento homosexual

<sup>10</sup> Avenida de circunvalación, una de las más transitadas de Madrid.

<sup>11</sup> Jennifer Smith, “Violence and hegemonic masculinity in *Historias del Kronen*, *El bola*, and *Te doy mis ojos*”, *Prisma Social*, núm. 13, diciembre, 2014, p. 213. La traducción es del autor.

opuesto a las “buenas costumbres” de la época, sino por la desnudez en un espacio público. De hecho, cuando Roberto le dice después que para algo hay normas, Carlos amenaza con volverse a quitar el traje de baño, ahora frente a todas las familias. Roberto lo detiene con un abrazo juguetón.

Por su parte, en *Herederos* los quebrantos al espacio urbano también se encuentran precedidos de este tipo de desafíos a la masculinidad. Pero antes de comentarlos será necesario hablar de otro personaje de quien no hemos hecho comentario alguno: Ruco, interpretado por Sebastián Aguirre (Güeros, 2014). Es interesante observar cómo es que profundizan su relación Ruco y Coyo. En la primera escena de la película observamos a Coyo bajando una calle en pendiente con su patineta y en compañía de su perro. Ahí, se topa con su mejor amigo de la infancia, Gerardo, con quien sigue jugando a descender la calle en la patineta. De pronto, se ven interrumpidos por un automóvil negro que asciende la misma calle: es Ruco conduciendo el Mercedes Benz de su padre, práctica común de cualquier chico mexicano de clase acomodada de la cual es plenamente consciente el director, pues el auto es presentado en un plano contrapicado que magnifica sus dimensiones. Se detiene atraído por el *rottweiler* de Coyo. Ahí le pregunta si el perro es macho y si le interesa cruzarlo con su perra que es de la misma raza. Cuando Coyo le dice que sí, Ruco le dice que se suba al auto y ponga al perro sobre sus piernas para no ensuciar las vestiduras, pero Gerardo no está invitado. “¿De quién es el perro? —le pregunta cuando está por subirse también— Sólo va el dueño. Esa es la regla”.

Esta escena, a mi parecer, expone mucho más de lo que aparenta, pues presenta a un personaje que habrá de cambiar por completo la vida de Coyo, ya que es él quien acelera su paso de la niñez a la hombría. Si antes veíamos a Coyo descender la calle en una patineta, ahora lo vemos ascendiendo en esa misma calle, pero ahora en un auto y en la dirección contraria. Por otro lado, no es posible dejar de mencionar la obviedad del sobrenombre de este personaje: Ruco, que es un mexicanismo para “viejo”. Gerardo se queda ahí, en la calle, viendo cómo su amigo de la infancia está por cambiar de grupo de amigos.

Con el cruzamiento de los perros en el suntuoso jardín de Ruco, vemos que se está sellando un pacto entre dos de los hijos de la clase media-alta mexicana. El cruzamiento de estos perros simboliza la endogamia

de este grupo social al cual pertenecen los dos adolescentes; mucho más acomodado Ruco que Coyo, por cierto, pues, ya dentro de la casa, vemos al segundo completamente sorprendido por los detalles en los barandales de las escaleras, pero a pesar de ello, cumple lo necesario para poder estar adentro: ambos viven en la misma privada —presumiblemente— al norte de la Ciudad de México. Podemos identificar este sitio como el Condado de Sayavedra, espacio en donde no es posible acceder sin tener la invitación de algún residente y sin cumplir con la obsesión con la seguridad de sus habitantes. No es fácil entrar a este tipo de espacios que tienen cierta autonomía del resto del espacio urbano, simplemente desde el uso de una palabra que para nada es común en la organización administrativa del Estado mexicano: condado.

El condado no es la Ciudad de México. De hecho, es ya el Estado de México. Pero tampoco —mucho menos— es ahí. Pertenece a un lugar distinto. Esta sensación tenemos cuando en varios planos se observa que la ciudad les queda muy lejos o está “allá afuera”: en uno apenas se ve a la distancia un puente vehicular, en otro se ven los lo lejos las lucecitas de los cerros. Todo queda lejos de esta mini república que representa lo que Mike Davis reconocería como la destrucción del espacio público en favor de una clase privilegiada que siempre está a la demanda de mayor aislamiento espacial y social.<sup>12</sup> La única forma que tienen de ir a la ciudad es en carro, la única forma que tiene la ciudad de entrar al condado es tomando la forma de un vestigio colonial: el acueducto de Guadalupe, una construcción novohispana que data del siglo XVIII que cruza la privada y que le da un sello de alcurnia y distinción.

con estos principios —concluye Ricardo Raphael— el mirreynato mexicano ha edificado sus ciudades. Tendría que ser revisada la convención que afirma que ha faltado planeación urbana en México: sí la ha habido y regularmente ha tenido como principal propósito separar las zonas “civilizadas” de los “territorios bárbaros”.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Cfr., Mike Davis, “Fortress Los Angeles: the militarization of urban space”, en: Sorkin, Michael, *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, Hilla and Wang, New York, 1992, p-156.

<sup>13</sup> Ricardo Raphael, *Op. Cit.*, p. 133.

Al pie del mencionado acueducto, varios jóvenes (algunos adolescentes, otros pre adolescentes) beben cerveza y conversan sobre sus primeras experiencias sexuales. En pocos minutos estamos en una riña porque Ruco besó a la novia de un chico que le da un puñetazo a Gerardo cuando, casi como en coro infantil, todos comienzan a gritarle al agraviado “¡Quiere llorar!”.

En este punto es importante reconocer que las mujeres, al igual que en *Historias*, se encuentran bastante marginadas y son presentadas únicamente como objetos del deseo de los hombres o, simplemente, como un accesorio más que afianza su masculinidad. De hecho, el propio Coyo y Ruco tienen un desencuentro por Sofía, la prima de Gerardo –de quien Coyo afirma “que es suya” y Ruco dice “ya la marqué”–, y que culmina con el asesinato del perro de Coyo a manos de Ruco como represalia por andar con Sofía. Por otro lado, resulta también significativo observar que el lugar en donde le presentan a Coyo a Sofi es en otro jardín suntuoso: este el de la casa de Gerardo. De hecho, quien se la presenta es el padre de la familia. “¿Ya conoces a mi sobrina, Sofi? Pero, saludala bien –dice el padre de Gerardo–. ‘Hola, soy Ricky’. Va a decir que no estás educado”. Esta escena remite, por supuesto, a aquella escena del cruzamiento de los perros que ya comentamos, una vez más se expone la endogamia de la clase que habita en la privada. El padre de Gerardo es quien ahora “cruza” a su sobrina con el amigo de su hijo.

Al mismo tiempo en que Coyo profundiza la relación con Sofi, lo hace con Ruco y sus amigos quienes empiezan a aceptarlo porque puede hacer uso del auto familiar: una camioneta Honda que en cierta forma representa la inferioridad económica que tiene Coyo con respecto al mismo Ruco. En un momento de aburrimiento deciden salir en ella a pasear por la ciudad. En este momento es que en el que se dan varias irrupciones al espacio público: la ciudad está ahí únicamente para ser violentada. Lo primero que hacen es disparar una pistola de *gotcha* en la escena que ya hemos comentado y, cuando cargan gasolina y se van sin pagar, descubren lo divertido que puede llegar a ser jugar a ser asaltantes. Para ello, tendrán que cambiar su arma por una real, y Coyo sabe en dónde guarda su padre la suya. Así se da la transición entre la infancia y la adultez: el cambio del juguete de la infancia por el arma que, aunque nos remita a un lugar común, representa el poder fálico.

Después de mostrarle a la banda la pistola –y de que se ponen a pelear con ella como si fuera un juguete– de nuevo salen a la ciudad en busca de más diversión. Finalmente, deciden atracar una taquería y juegan un “disparejo” para resolver quién lo hace primero –una vez más se entremezcla un juego infantil en su nueva diversión. Es Chacho el que resulta elegido para ser el primero en asaltar, y después de las quejas por ser el primero, viene el reto a la masculinidad por parte de Ruco: “¡No seas marica!”. La respuesta es inmediata: “¡Vas a ver que no soy ningún pinche marica!” En cambio, cuando toca el turno de Coyo de asaltar una panadería, no lo logra en un primer intento. Extrañamente, no recibe la desaprobación del líder del grupo, Ruco, quien por al contrario, le dice que sin problemas y que se vayan de ahí, pero la respuesta de Coyo es que tiene que esperar a que no haya gente: su plan era comprar algunas cosas, cambiar un billete de alta denominación que traía consigo, para después decirle a la banda que en efecto había cometido el asalto mostrándoles dinero que en realidad era suyo.

El plan para ganarse el respeto entre sus pares sin cometer un crimen era perfecto, pero todo cambia cuando la cajera se rehúsa a cambiarle el billete. En ese momento pierde toda la calma (sin salir de su registro de planitud emocional, por cierto), se hace de palabras con la propia cajera y el encargado. En medio del pleito comienza a retroceder y está a punto de irse cuando el encargado lo llama “puto” –como si no hubiera alguna palabra más insultante que esa– que activa en él un resorte emocional que lo impulsa a cometer el asalto con el arma en la mano. Durante la gritería, llama la atención el ruego del encargado de la tienda: “eso no es un puto juguete, eres un niño, abusado”, pero dispara el arma (casi) por accidente cuando descubre que la cajera siempre tuvo cambio y que simplemente no quiso cambiarle su billete. Con ello, su transición de la infancia a la adultez está por completarse, aunque no ha dejado de ser un niño, incluso desde el propio tono de su voz. Como era de esperar, al momento de escuchar el balazo, la banda emprende la huída y Coyo queda a la deriva en una ciudad que le es completamente desconocida, alejado de la suntuosidad y de la seguridad que le brinda la casa familiar en la privada del Condado.



## Es la camioneta de mi papá, cabrón

En *Historias del Kronen* podemos observar que la calle de la ciudad deja de ser simplemente de uso circulatorio para pasar a convertirse en un espacio de toma y posesión al darle un nuevo uso festivo como pista improvisada.<sup>14</sup> Como ya hemos comentado, este cambio en el uso de las calles se ve promovido sobre todo por el deseo de diversión a toda costa y por los desafíos constantes a la masculinidad como norma de convivencia. Pero este nuevo uso que le asignan los jóvenes de las dos películas a las calles de la ciudad se rompe hacia el final de ambas historias, pues ambas tienen un final trágico y, tanto Carlos como Coyo, cometen un asesinato imprudencial movidos por una masculinidad recalcitrante: el primero por obligar a beber una botella de alcohol por la fuerza a Pedro, quien al padecer diabetes sufre una severa intoxicación alcohólica, porque así dictan sus códigos de lo divertido, pero sobre todo, de lo masculino, y el segundo por buscar la aceptación de sus pares sin importar las consecuencias y explotar ante un insulto homofóbico.

El asesinato en ambos casos vuelve el espacio puesto patas arriba a su estado normal: en *Historias* vemos al grupo en completa desesperación sacando pañuelos blancos por las ventanillas del auto para indicar que transitan la calle a alta velocidad por una urgencia; mismo gesto que les vimos hacer antes por pura diversión y para brincarse el tráfico en las congestionadas calles de Madrid. En el caso de *Herederos* vemos cómo Coyo, al verse perdido sin su auto prostético en la calles céntricas de la Ciudad de México, parece un extranjero en la ciudad que diría que es la que habita si le preguntara un extranjero. Se intuye que un chico de su edad y de su clase no tiene la menor idea sobre cómo usar el transporte público. Es un completo extraño. Una cámara vertiginosa acompaña su andar desesperado por las calles de lo que parece ser la colonia Condesa: un sitio bastante alejado de la fortaleza que lo resguarda al norte de la ciudad. No tiene escape, revisa el celular, una y otra vez, hasta que finalmente logra volver a su mundo haciendo uso de un taxi que le cobra entero el mismo billete que no pudo cambiar en la panadería antes de asaltarla.

<sup>14</sup> *Cfr.*, Paul J. Smith, *Spanish Visual Culture: Cinema, Television, Internet*. Manchester, Manchester University Press, 2006, p.83.

Ambas películas son explícitas en el uso del automóvil como un medio para transgredir el espacio urbano. No podremos detenernos ya a comentar a detalle todas las escenas en que el vehículo automotor funge como catalizador de la diversión desbordada de sus usuarios, pero al igual que la pistola en *Herederos*, en las dos se establece como una extensión de la masculinidad de quien lo conduce, pues en ambas cintas los personajes tienen relaciones sexuales en el auto dejando de manifiesto una intromisión de lo privado en el espacio de lo público. Por otro lado, esta relación intrínseca entre auto y masculinidad casi se hace evidente en *Herederos* cuando el padre de Coyo le da consejos para conquistar a Sofía y en la escena inmediata posterior lo vemos enseñándole a conducir con la misma naturalidad con la que un jinete doma a una yegua.

Finalmente, específicamente en *Herederos*, también representa la transición entre la infancia y la adultez; entre la posibilidad de ser un ciudadano completo o un niño. En este sentido, podemos concluir con Ignacio Sánchez Prado cómo en *Herederos* “el cine mexicano convierte a la juventud en una matriz contundente de narrativas y alegorías para expresar la inestabilidad que subyace en el camino hacia la ciudadanía”.<sup>15</sup>

## El espejo que se rompe, el perro que se abandona

La última escena de los dos filmes nos permitirán también concluir este trabajo, pues presentan una última confluencia entre ambos. Partimos comentando que los filmes de juventud suelen mostrar más sobre las ansiedades y preocupaciones de la sociedad en que se inscriben que sobre los grupos que representan, y ambas muestran claramente esos mismos miedos de sus respectivas sociedades. *Historias del Kronen* termina con un espejo roto que simboliza la ruptura con la representación en dos sentidos. En primer lugar, al decidir mostrar el temor por la impunidad en la que puede quedar un crimen los realizadores terminan extendiéndole a Carlos una salida redentora que, siguiendo la personalidad del personaje que habían construido a lo largo del filme, resulta por lo demás inverosímil. El espec-

<sup>15</sup> Ignacio Sánchez Prado, *Op. Cit.*, p. 122.

tador no puede creer este total viraje moral y emocional sólo por el hecho de que quiere rendir una especie de homenaje a su abuelo. Esto sin considerar, además, que también quiebran con el personaje literario que, en contrapartida, decide tomar unas vacaciones en la playa sin cargo de conciencia alguno. Carlos y Roberto rompen ese espejo en medio de una discusión de la cual depende el futuro de ambos: si triunfa Carlos, el video del asesinato –que es prácticamente una película *gore*– de Pedro se hará público y ambos terminarán en la cárcel por sus actos; si triunfa Roberto, el video será destruido y quedará como una anécdota que no se atreverán a revelar nunca más y que se empeñarán en olvidar una vez que se inserten en el deber ser de la sociedad, apenas regresen a la escuela. Carlos tiene el video en sus manos, una vez que ambos abandonan el departamento en donde lo volvieron a ver.

En el caso de *Herederos*, el final también muestra las ansiedades de la sociedad en la que se inscribe el fil-

me. Si vimos a lo largo de este trabajo que esta película trabaja sobre cultura del Mirreynato, es importante recordar que la sociedad mexicana tiene sentimientos ambiguos sobre ella, pues al mismo tiempo que provocan sentimientos de rabia, la misma sociedad les tiende todos los medios para ser consecuentados. El final de la película muestra esa misma ambigüedad: Coyo queda completamente impune. Su padre resuelve la situación, vaya a saber si con dinero o con favores, y consiguen regresar a México en donde les espera una casa nueva, un auto nuevo y hasta un perro nuevo... la película termina en una escena en donde Coyo decide abandonar al cachorro en un terreno baldío: no es el mismo perro, no sabe bajar la calle en patineta, apenas y puede caminar. Esta escena me parece muy bien lograda, aunque, al contrario de la redención que encuentra Carlos en *Historias*, representa la continuidad y la representación de una clase que no perderá por nada del mundo sus privilegios, ni con un muerto encima. ▽

## BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre., Passeron, Jean Claude, *Los herederos: los estudiantes y la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- COSENTINO, Olivia, “Los herederos”, *Mediático*, <<https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico>>. Consultado: 18 de diciembre, 2021.
- DAVIS, Mike, “Fortress Los Angeles: the militarization of urban space”, en: Sorkin, Michael, *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, Hilla and Wang, New York, 1992.
- PÉREZ, Javier, “Los herederos”, *CinePremiere*, <<https://www.cinepremiere.com.mx/los-herederos-critica-63786.html>> Consultado: 18 de diciembre, 2021.
- PODALSKY, Laura, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*, New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- PRADO, Ignacio M. Sánchez. *Innocence Interrupted*. In: Rocha C., Seminet G. (eds), *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America*. Palgrave Macmillan, New York. 2012.
- RAPHAEL, Ricardo, *Mirreynato*, Temas de hoy, México, 2014.
- SANGUINO, Juan, “‘Tesis’ vs ‘Historias del Kronen’, ¿cuál es mejor 20 años después?”, *El País*, <[https://elpais.com/elpais/2015/09/30/icon/1443628605\\_930509.html](https://elpais.com/elpais/2015/09/30/icon/1443628605_930509.html)>, Consultado: 18 de diciembre de 2021.
- SHARY, Timothy, and Considine, David. *Generation Multiplex*. University of Texas Press, 2002.
- SMITH, Jennifer, “Violence and hegemonic masculinity in *Historias del Kronen*, *El bola*, and *Te doy mis ojos*”, *Prisma Social*, núm. 13, diciembre, 2014, pp. 217-256.
- SMITH, Paul J. *Spanish Visual Culture: Cinema, Television, Internet*. Manchester, Manchester University Press, 2006.

## SEMBLANZA DEL AUTOR

ARMANDO ESCOBAR GÓMEZ • Latinoamericanista y maestro en Literatura Comparada. Doctorante en Lenguas y Literaturas Hispánicas y Portuguesas en la City University of New York (CUNY). Se especializa en las manifestaciones del poder y la violencia en la literatura y el cine de México y Brasil.