

Víctimas imaginarias: Masculinidad herida e imperial masochism en *Nuestros Tiempos*

Michael James Williams
Arizona State University
USA

Nuestros tiempos. Director: Chava Cartas.
Guión: Juan Carlos Garzón, Angelica Gudiño.
Fotografía: Beto Casillas.
Netflix, 2025.

La película *Nuestros Tiempos* (2025) cuenta la historia de una pareja de científicos casados que construyen una máquina del tiempo y viajan desde el año 1966 hasta el 2025. Cuando llegan al futuro, ellos tienen que enfrentar una nueva realidad con diferentes modos de vida, actitudes, normas sociales y formas de comportamiento. La película se enfoca en cómo el esposo (Héctor) y la esposa (Nora) manejan la nueva realidad y sus vidas nuevas en 2025, y cómo las diferencias que encuentran crean tensión y desacuerdo entre ellos. Ella descubre reconocimiento por sus talentos como científica y su gran inteligencia y aceptación como mujer en su campo, mientras Héctor se siente incómodo y menos importante porque está acostumbrado, como un hombre, a recibir todo el reconocimiento de sus trabajos combinados. Esta división entre ellos lleva a su separación y él regresa al pasado en su máquina de tiempo, mientras Nora se queda en el futuro y disfruta de la fama que merece por sus logros científicos.

En el marco del cine mexicano contemporáneo, *Nuestros Tiempos* se inscribe en un terreno híbrido donde las categorías genéricas, promocionada como *comedia romántica de ciencia ficción*, operan no solo como estrategias de mercado, sino también como dispositivos que moldean la recepción crítica y las expectativas del público. Esta clasificación genérica resulta particularmente significativa si se considera el *star system* nacional: Lucero, asociada históricamente con la telenovela y la feminidad melodramática tradicional, y Benny Ibarra, figura del pop de las noventa ligadas a imaginarios de masculinidad sensible, dotan a la película de un capital simbólico que determina de antemano el horizonte afectivo del relato.

Lejos de funcionar solo como celebridades, sus presencias activan códigos culturales profundamente arraigados: la telenovela como espacio de sentimentalidad normativa y el pop noventero como nostalgia de una masculinidad “amable”, ambos elementos que suavizan y contienen cualquier potencial disruptivo del componente de ciencia ficción. En este sentido, aunque el filme despliega una trama que superficialmente dialoga con debates posthumanistas sobre subjetividad, género y relacionalidad, como los que se examinan en tu texto, su envoltura genérica y su diseño industrial tienden a reinstalar un régimen emocional conservador.

Al situarse dentro del ecosistema de producción global de Netflix, la película reproduce patrones de legibilidad internacional que priorizan la claridad narrativa y la restauración del orden afectivo, antes que una exploración crítica del descentramiento posthumano. Así, los imaginarios románticos, la nostalgia de las figuras estelares y la promesa mercadotécnica de un género híbrido convergen para reterritorializar, en clave mexicana, la hegemonía del sujeto humanista masculino: *Nuestros Tiempos* se proyecta como comedia romántica futurista, pero opera como melodrama restaurativo, absorbido por dinámicas industriales que privilegian la emocionalidad del varón herido sobre la emancipación ontológica de Nora.

En este trabajo voy a analizar la película a través de las teorías de Rosi Braidotti, David Higgins, Samantha Ordóñez, Francesca Ferrando y Bonnie Noonan. En su libro, *The Posthuman* (2013), Braidotti argumenta que el ideal hegemónico de eurocentrismo ha privilegiado a los hombres blancos durante siglos como resultado de su modelo dialéctico que ha creado la diferencia entre el “yo” y el “otro”, lo cual ha sometido a las mujeres y muchos grupos, tratándolos como inferiores y no humanos (15). En su trabajo posterior, *Posthuman feminism* (2022), señala que, aunque el humanismo pretende ofrecer una representación universal y neutral de todos los seres humanos, en realidad es una práctica excluyente que refuerza las desigualdades entre las secciones de las poblaciones marginalizadas y fortalece los mecanismos de descalificación social también (10).

En *Reverse Colonialization* (2021) David Higgins sostiene que, desde mediados del siglo XX, la imaginación cultural ha sido profundamente moldeada por un tipo específico de narrativa de ciencia ficción que invita a públicos privilegiados en contextos imperiales, a imaginarse a sí mismos como víctimas de conquista, invasión o subordinación. Propone que esta

identificación con la victimización se ha convertido en un nuevo centro ideológico del imaginario imperial contemporáneo. (2, 3).

Samantha Ordonez plantea en *Mexico Unmanned: The Cultural Politics of Masculinity in Mexican Cinema* (2021) que el cine mexicano, desde el periodo posrevolucionario hasta el neoliberalismo contemporáneo, ha utilizado de manera sistemática la figura de un dispositivo cultural para legitimar jerarquías de raza, clase, género y violencia estatal. Sostiene que la masculinidad no es solo una identidad de género, sino un sistema clasificatorio de poder que ha servido históricamente para racializar cuerpos, naturalizar desigualdades sociales, justificar explotación económica, y legitimar violencia contra poblaciones consideradas deficientes. (3, 4).

En *Philosophical Posthumanism* (2019), Francesca Ferrando propone una reconfiguración del humanismo occidental, desafiando las nociones tradicionales de sujeto, racionalidad y excepcionalismo humano. El posthumanismo filosófico no solo responde a los avances tecnológicos, sino que aborda también dimensiones éticas, ontológicas y existenciales. Cuestiona las jerarquías antropocéntricas y promueve una visión relacional del ser, interconectada con lo no humano. (1, 2, 3).

Bonnie Noonan, en su libro *Women Scientists in Fifties Science Fiction Films* (2005), plantea en su argumento central que las películas de ciencia ficción estadounidenses de serie B de los años cincuenta funcionan como un laboratorio cultural donde se negocian, prueban y finalmente se contienen las tensiones producidas por la entrada de la mujer al campo profesional, en especial a la ciencia, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Sostiene que estas películas responden a la ansiedad producida por la transformación de los roles de género. (49, 61, 84).

En lo personal, el formato de *Nuestros tiempos* se me hizo demasiado simple y poco arriesgado, a pesar de que intenta aparentar una mayor profundidad visual. Desde las primeras escenas se nota el esfuerzo por marcar contrastes entre épocas: colores más tenues y grisáceos para 1966, que buscan evocar cierto aire clásico, y colores más vivos, saturados y luminosos para 2025, con la intención de resaltar la modernidad. Incluso percibí un intento

de reproducir un estilo tipo *film noir*, propio del cine americano, con sombras marcadas y encuadres más dramáticos, pero la ejecución se queda corta y termina sintiéndose más como referencia que como propuesta visual sólida. Esta falta de contundencia se ve claramente en la escena de la máquina del tiempo, filmada casi por completo en primeros planos, sin sofisticación y sin aprovechar el potencial del dispositivo como momento clave de la historia. Para mí, todo esto resume la sensación general que me dejó la película: quiere verse estilizada y ambiciosa, pero termina mostrando un formato que promete mucho y entrega muy poco.

En mi opinión, la película intenta rescatar el ideal del humanismo clásico y aboga por una restauración de su hegemonía a través de su comparación del pasado con el futuro y de las interacciones entre las protagonistas y quienes las rodean.

La película abre en 1966 y enfoca en la vida profesional y privada de la pareja en varias escenas que revelan claramente la desigualdad sexual que existía en ese entonces, el machismo extremo y el tratamiento de las mujeres como inferiores y sin valor. En la escena en la oficina de su facultad en la universidad, Nora pregunta a su jefe si puede tener un asistente como sus colegas masculinos, pero su jefe, el Dr. Quijano, le responde con desdén, como si estuviera pidiendo algo irrazonable o excesivo, e implica que, a pesar de tener un doctorado en física, ella no era digna de tener un asistente.

Conforme a Braidotti y *Posthuman Feminism*, este momento de la película ejemplifica el humanismo clásico, el concepto de que el hombre ocupaba el lugar más alto dentro de una jerarquía que organizaba a los distintos seres en niveles inferiores. Aquellos considerados como otros eran definidos en contraposición a esta figura humana dominante. El problema es que la diferencia, el hecho de ser “otro” o distinto del hombre, se interpretaba como una condición inferior o de menor valor (18).

En la misma conversación, su jefe deja claro que cualquier cosa que ella solicite debe hacerse a nombre de su marido, efectivamente subordinando su autoridad intelectual al rol marital de Héctor. Según Ordonez, este es un ejemplo de lo que ella llama un dispositivo del patriarcado pedagógico, un aparato cultural diseñado para legitimar jerarquías de género, clase y raza. En efecto, Ordóñez afirma que el cine mexicano ha funcionado como una maquinaria para reproducir el contrato patriarcal que otorga a ciertos hombres, como Héctor, el

monopolio de la representación institucional y la legitimidad epistémica que justifica “the oppressive subordination not only of women and sexual minorities, but also of presumptively heterosexual men regarded as brown mestizos”. (3).

Varios días después, cuando la pareja cena con el Dr. Carrasco, el director de su departamento para pedir más fondos para su proyecto, Nora vuelve a ser tratada de forma grosera y menospreciada por el director, lo que la hace sentir ofendida e irrelevante. El comportamiento de su director ilustra bien lo que plantea Braidotti en *Posthuman feminism*, que el humanismo busca excluir al “otro”, que incluye a las mujeres, las comunidades negras o indígenas, las personas LGBTQ+, los animales y las plantas. Niega a los demás su existencia social y simbólica, dejándolos sin protección y como seres indeseables. “They are multiple and disqualified, whereas 'Man' is One and fully entitled” (19).

Desde otra perspectiva, para Bonnie Noonan, Nora representa una figura desestabilizadora; es decir, una mujer científica cuya presencia interrumpe el orden jerárquico tradicional masculino (56). Aunque es coautora del proyecto con Héctor, la actitud del director del departamento simboliza un intento de restaurar el control patriarcal frente a la amenaza que representa una mujer con agencia intelectual. Sin embargo, Nora se niega a ser ignorada y afirma su autoridad científica. La escena expone cómo el género sigue estructurando el acceso al poder dentro del campo científico. (48, 49, 51)

El dominio patriarcal aparece una y otra vez en la película, incluso cuando la pareja llega al futuro, en una época más liberal, en 2025. En una reunión con sus nuevas colegas en la UNAM (43.03), Nora recibe elogios por sus teorías. Experimenta las actitudes más iluminadas e inclusivas y empieza a recibir el reconocimiento que merece por su trabajo destacado. Sin embargo, después de la reunión, Héctor se vuelve celoso y resentido. En vez de felicitar a Nora, se queja de que él no recibió el reconocimiento que él merece: “Tú sabes que me encanta verte brillar ¿Verdad? Pero se siente feo. Es como si todo esto lo hubieras inventado tú y yo fuera solamente fuera tu asistente”. Sus sentimientos egoístas y su infelicidad niegan el reconocimiento de ella, proyectando una sombra resentida sobre los logros de su esposa y su felicidad, que le dejan sentir confundida, mal y culpable.

En la reacción de Héctor se evidencia lo que David Higgins llama *bizarro victimhood*: la fantasía del sujeto históricamente privilegiado de verse a sí mismo como víctima. Después

de escuchar los comentarios merecidos de Nora, Héctor se siente desplazado y marginado, como si hubiera sido invadido por un futuro que ya no lo centra como protagonista. Su comentario muestra esta inversión simbólica. Como explica Higgins, “reverse colonization stories invite identification with victims, but they can also provoke identification as victims” (18). La escena retrata el malestar de Héctor e intenta generar empatía para él. En este sentido, la película crea un patrón narrativo, que se repite varias veces en otras escenas que siguen, en que el sujeto imperial, en la encarnación de Héctor, encuentra poder ideológico en la adopción de un rol de víctima.

La pareja decide tomar una pausa de su trabajo arreglando su máquina de tiempo cuando Alondra (la nieta sobrina de Nora) les invita a una fiesta donde experimentan algunas de las diferencias sociales y culturales del futuro. Nora está muy sorprendida a ver a las chicas bailando juntas provocativamente y dice “No, no bailes así, Alondra”. Esto revela el choque entre su experiencia del pasado y la subjetividad formada por el humanismo clásico de los años sesenta y un presente posthumano que disuelve los binarismos de género y sexualidad. La incomodidad de Nora es generacional y ontológica. Se enfrenta a los cuerpos que ya no responden al sistema de categorías estables que el humanismo impuso como natural.

Desde la perspectiva de Ferrando, esta escena ilustra una apertura posthumanista en la que el cuerpo y la identidad dejan de ser estructuras fijas. El mundo que Nora observa ya no está gobernado por oposiciones como masculino/femenino o heterosexual/homosexual, sino que muestra lo que Ferrando llama una ontología relacional y fluida. Según la teoría, el humanismo se ha construido a través de oposiciones dualistas y jerárquicas. Lo humano se ha definido por lo que no es (5, 6). La sorpresa de Nora indica un futuro en el que los vínculos afectivos no siguen de la forma esperada. Así, la escena ofrece un vislumbre de un mundo posthumanista comprendido como una alternativa a la estructura excluyente del sujeto humanista.

Después de su llegada en el futuro, Nora empieza a recibir el reconocimiento (que no tenía en su vida anterior en 1966) de sus colegas de la UNAM y la película se evidencia en las escenas claves, demostrando la diferencia en las actitudes sobre el género entre los sesenta y 2025 y ofreciendo un balance entre su papel y el de su esposo. En la parte más dramática del filme, la directora de la universidad la invita a exponer en un congreso para

celebrar el Día Internacional de la Mujer con el propósito de “compartir sus investigaciones [y] su maravilloso intelecto, porque eres la voz del futuro”.

Esta escena se alinea con lo que propone Braidotti en *The Posthuman*: “The posthuman recomposition of human interaction that I propose is ... an affirmative bond that locates the subject in the flow of relations with multiple others.” (50). Se puede entender esta propuesta como una llamada para la inclusión, aceptación y reconocimiento del “otro”, de las mujeres y los grupos y comunidades marginalizados y sin voz.

Sin embargo, Nora pronto descubre que el mayor obstáculo a su tan esperado reconocimiento es su marido. El discurso condescendiente y arrogante de Héctor en el congreso que menospreciaba el papel de las mujeres y luego su interferencia en la ponencia de Nora apoya el subtexto de la película a favor del humanismo y de la patriarquía. Aunque ha habido progreso significativo en términos de igualdad y oportunidades para mujeres desde los 60, el punto de vista de Héctor y sus palabras demuestra cómo la persistencia del humanismo sigue impregnando la vida en 2025. En *The Posthuman*, Braidotti nos advierte que en el presente, “The question of difference and power disparity, remains as central as ever” (97). Las palabras del discurso de Héctor nos recuerdan que el panorama político posthumano no es necesariamente más igualitario ni menos heterosexista, ya que puede seguir comprometido, por ejemplo, con la defensa de roles de género tradicionales y valores familiares conservadores (97)

En *Posthuman feminism*, Braidotti aborda la cuestión del dominio patriarcal que Héctor intenta imponer en el simposio y cita a Beauvoir, quien planteaba que la cultura patriarcal no se impone por ser más lógica, sabia o ética. Más bien, su posición de poder le ha permitido apropiarse de las formas del pensamiento racional, del conocimiento y de los valores morales, usándolos para fortalecer su poder sobre las estructuras sociales y simbólicas, como la ciencia, la tecnología y la producción del saber (21).

Considerando la escena de la perspectiva del rol de Nora como científica, las acciones de Héctor ilustran lo que Noonan identifica como el castigo simbólico que reciben las científicas que afirman su autonomía intelectual dentro de un entorno patriarcal. “Each character had to endure sacrifice in order to ensure her success.” (70). Como señala Noonan, el rechazo de la mujer científica a ajustarse a los códigos sociales patriarcales y su insistencia en la

autonomía a menudo la lleva a ser marginada o castigada dentro de la narrativa de la película. Al negarse a ser guiada por Héctor, “¡no necesito tu ayuda!”, Nora reafirma su independencia, lo cual provoca la ira de su marido y la tensión narrativa en la próxima escena. Así, la escena demuestra la lógica de exclusión que Noonan identifica en los relatos clásicos de ciencia ficción.

Entre las escenas más significativas de la película, quizás la afirmación más fuerte como una reafirmación del humanismo tradicional se produce cuando Héctor va a un bar después del congreso con profesores de ideas afines, que comparten sus puntos de vista (1.05.17). Sintiendo emocional y lastimado por no haber sido invitado al Simposio, Héctor afirma que, en el pasado, la vida estaba bien y “antes las cosas eran como tenían que ser”, lo que puede entenderse como el statu quo del pasado y el humanismo clásico cuando el hombre tenía más poder y control. De acuerdo con Braidotti en *Posthuman feminism*, las opiniones y la postura de Héctor pueden entenderse como la noción predominante de lo humano que se fundamenta en la creencia de que existe un sujeto superior, con una visión del mundo más iluminado. Este sujeto representa al llamado "Man of Reason", en la cima de una estructura jerárquica (10). Se puede argumentar que el mensaje que la película intenta transmitir en esta escena es que el pasado patriarcal es preferible al presente y que su regreso al pasado es un rechazo de los avances de posthumanismo del futuro.

En la misma conversación con sus compañeros, vemos a Héctor quejarse amargamente del aumento del poder y la influencia de las mujeres, el cambio en las actitudes entre los sexos, y el statu disminuido del hombre heterosexual en 2025:

No quiero que me malinterpreten, Yo estoy de acuerdo en que hay más oportunidades para ellas.... Lo que no estoy de acuerdo es que ahora, nosotros seamos el pinche diablo. Ahora, no las puede tocar uno. Ahora, resulta que los hombres tenemos que sentirnos mal y avergonzados por decirles un piropo. (*Nuestros Tiempos*)

Esta queja no es una crítica genuina al presente, es su punto de vista nostálgico que transforma su pérdida de privilegio en supuesta opresión. Según David Higgins, esta actitud responde a su concepto del “imperial masochism”, es decir, “subjects who enjoy the advantages of empire adopt the fantastical role of colonized victims” (2). Héctor, como el

símbolo del humanismo, reacciona ante el desplazamiento del hombre como figura central del saber. Sin embargo, no reconoce su superioridad del pasado y adopta la posición del marginado. De esa manera, Héctor experimenta placer ideológico en reclamar para sí mismo la figura de la víctima.

Conforme a Higgins, lo que dice Héctor representa una estrategia narrativa que permite a los sujetos imperiales “claim victim status to disavow [their] masculine privilege” (68). Rodeado de colegas comprensivos, Héctor expresa su frustración del reconocimiento de Nora y el avance de otras mujeres como una injusticia. La audiencia es invitada a empatizar con su malestar, lo cual convierte esta escena en un ejemplo de cómo el cine puede convertir la pérdida de poder en drama. La escena dramatiza el trauma del hombre desplazado, desplazando al mismo tiempo cualquier posibilidad real de transformación.

Como la tensión entre la pareja aumenta, ellos tienen una serie de discusiones fuertes sobre su experiencia del futuro y el enfoque cada vez es el éxito de Nora y lo que Héctor describe como la falta de reconocimiento por su rol y su trabajo. Aunque Nora está plenamente reconocida por sus ideas y sus logros, están eclipsados por el resentimiento de Héctor quien declara en cada ocasión que quiere regresar al pasado lo más pronto posible. En la segunda pelea, Héctor reacciona con hostilidad ante el éxito de Nora, afirmando que ella está “confundida por los aplausos”. Aunque admite que ella merece su éxito, desvía la conversación hacia su propio resentimiento, afirmando que las ideas de sus descubrimientos eran suyas y no de ella.

Esta escena revela el mecanismo que Ordoñez identifica como redención selectiva del sujeto privilegiado, donde el relato dramático está diseñado para preservar la humanidad del varón herido, incluso cuando actúa con violencia simbólica. Como escribe Ordoñez, la película no solo plantea “the redemptive, humanizing potential of romantic affect... but reserves this prospect exclusively for the privileged-class protagonist” (p. 158). Héctor es ese protagonista; su malestar es dramatizado, sus celos son excusados por la nostalgia, y su masculinidad es protegida incluso cuando intenta anular la subjetividad científica y afectiva de Nora.

Más aún, la escena ofrece un momento clave en la restauración del orden patriarcal que Ordoñez observa en el cine mexicano contemporáneo. Cuando Héctor confiesa que

necesita regresar con su “grupo de machistas mediocres”, no lo hace como una autocrítica, sino como un gesto de autoafirmación masculina. Nora, por su parte, rompe con él, tanto en lo profesional como en lo emocional, pero la película no continúa su camino posthumanista ni le otorga la misma densidad emocional. El conflicto se reconfigura en torno al dolor del hombre desplazado, una estructura que, como explica Ordoñez, “reterritorializes the patriarchal symbolic order in a new configuration” (158). Así, *Nuestros Tiempos* no narra una liberación feminista, sino una crisis masculina manejada afectivamente desde el privilegio.

Como confirmación de su talento, intelecto y logros como científica, la directora de la UNAM le ofrece a Nora el cargo de directora del departamento de física. Se da cuenta que necesita aceptarla y quedarse en el futuro, donde tiene tanto que aportar y beneficiar también. La oferta marca un momento clave en la película, no solo para su trayectoria profesional, sino también en términos ontológicos. Desde la perspectiva de Ferrando, representa una afirmación radical del descentramiento del sujeto humanista clásico. Señala que el proyecto posthumanista exige una reformulación de la ontología del sujeto que ya se base en ensamblajes relacionales y contextuales: “Post-humanism implies the understanding of the plurality of the human experience” (54). Según la teórica, no es una nueva identidad que añadir a la lista, sino un vector de diferentes posibilidades para la reconfiguración de la subjetividad. Nora representa esta reformulación; ha sobrevivido a la exclusión del 1966 y ha abrazado las posibilidades del futuro para transformarse y redefinirlo (56).

Además, el hecho de que Nora acepta un cargo de directora de una institución científica desde el reconocimiento de su inteligencia, su ética y su capacidad para conectar generaciones, la convierte en una figura posthumanista relacional. En palabras de Ferrando, “The posthuman knowing subject has to be understood as a relational embodied and embedded, affective and accountable entity and not only as a transcendental consciousness.” (154) Esta idea ayuda a entender por qué Nora no necesita regresar al pasado como Héctor. Su identidad no está atada a un periodo fija ni a un lugar simbólico de poder.

Poco después de su tercera y última pelea Héctor regresa al pasado dejando a Nora en el futuro y un mensaje diciendo que se da cuenta de que ella pertenece al futuro y que va a triunfar, pero él no quiere ser un obstáculo para ella. Sin embargo, no es la última vez que se ven. Al final de la película, 30 años después, Nora viaja al pasado para estar con él de nuevo. Cuando se reúnen, le dice que ha vivido su vida y aprovechado de todo lo que el

futuro le ofreció, pero ahora, quiere pasar el resto de sus días con él. Es un final inesperado y abierto a interpretaciones.

Aunque la película parece ofrecer una afirmación del futuro posthumano a través de la figura de Nora, el desenlace traiciona esta posibilidad. La decisión de Nora de regresar al pasado para reunirse con Héctor termina su trayectoria posthumanista y restaura afectivamente el modelo humanista clásico. Según Ferrando, el posthumanismo implica una crítica radical del humanismo que descentra la posición del humano como centro del universo y busca eliminar binarismos (5). Nora, en lugar de afirmar esta apertura ontológica, escoge volver a anclarse en una temporalidad y relación centrada en el sujeto masculino humanista.

Por su parte, el regreso de Héctor al pasado confirma su rechazo al descentramiento que propone el posthumanismo. La película legitima esta huida y la recompensa cuando Nora interrumpe su propio destino emancipatorio para volver con él. Asimismo, *Nuestros Tiempos* retrata un conflicto entre humanismo y posthumanismo, pero lo resuelve con la narrativa de la figura del hombre humano clásico. En vez de ofrecer la promesa de un futuro posthumano, la película confirma que su verdadero objetivo es restaurar lo humano.

Conclusión

A lo largo de esta reseña, se ha demostrado que *Nuestros Tiempos* funciona como una narrativa que escenifica un conflicto entre el humanismo clásico y el posthumanismo filosófico, pero que finalmente se resuelve afectiva y simbólicamente a favor del primero. Aunque el personaje de Nora representa una apertura relacional y epistémica coherente con el pensamiento posthumanista, tal como lo formula Francesca Ferrando, su regreso final al pasado interrumpe ese proceso de descentramiento y restituye la figura del sujeto humanista masculino, encarnado en Héctor, como el núcleo emocional del relato. El drama del hombre desplazado, su nostalgia por el pasado y la estructura narrativa que legitima su malestar ilustran lo que David Higgins denomina *imperial masochism*, es decir, la apropiación ideológica del papel de víctima por parte del sujeto históricamente privilegiado.

Así, *Nuestros Tiempos* no realiza una afirmación plena del pensamiento posthumanista; por el contrario, lo contiene, lo interrumpe y lo reabsorbe en una restauración simbólica de lo humano como centro de gravedad. La película proyecta la posibilidad de un futuro

ontológicamente diverso, pero termina reafirmando la primacía del sujeto masculino como figura redimible y emocionalmente central. Esta resolución no solo neutraliza el potencial emancipador del posthumanismo, sino que restaura el orden patriarcal bajo una nueva configuración afectiva. Como se ha argumentado a lo largo del texto, *Nuestros Tiempos* se presenta como una utopía de futuro, pero es en realidad una elegía al pasado.

© Michael James Williams

Obras citadas

Braidotti, Rosi, *Posthuman feminism*. Cambridge, 2022.

Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge, UK, 2013.

Ferrando, Francesca. *Philosophical Posthumanism*. Bloomsbury Academic, 2019

Higgins, David M. *Reverse Colonization: Science Fiction, Imperial Fantasy, and Alt-Right Propaganda*.
Ohio State University Press, 2021

Noonan, Bonnie. *Women Scientists in Science Fiction Films*. (cap 3 y 6)

Ordóñez, Samanta. *Mexico Unmanned: The Cultural Politics of Masculinity in Mexican Cinema*, State
University of New York Press, 2021

Nuestros Tiempos, Chava Cartas, Netflix, 2025