

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Masculinidades representadas en la dramaturgia mexicana

contemporánea: Caso Luis Enrique Gutiérrez Ortiz

Monasterio.

T e s i s

que para obtener el título de

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Juan Pablo Cervantes Godínez

Asesor:

Mtro. Emilio Alberto Méndez Ríos

Sinodales:

Dra. Norma Trinidad Lojero Vega

Mtra. Maricarmen Torroella Bribiesca

Mtro. Carlos Eduardo Azar Manzur

Lic. Cecilia Ximena Sánchez de la Cruz



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi madre, Magdalena Sofía, que me enseñó a coser, cocinar y a lavar.

A mi padre, Juan Antonio, que me enseñó a martillar, calcular y andar en bici.

A mis hermanos con quienes jugué a ser otras cosas y personas,

A mis amigos, que en las buenas y en las malas me han acompañado,

A mis maestros con quienes aprendí a pensar por mi cuenta,

A Ana María por su invaluable compañía en este viaje.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1: El género, representaciones de lo masculino y dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX a los primeros años del siglo XXI.....	10
1.1 ¿Qué son las masculinidades?: diversas posturas ante el concepto y su acercamiento a las representaciones teatrales.....	29
1.2 Masculinidad hegemónica.....	39
Capítulo 2: Crisis en las representaciones masculinas presentes en la dramaturgia mexicana de los primeros años del siglo XXI.....	57
2.1 Ser hombre no sólo es ser macho: herencias de la masculinidad hegemónica tradicional.....	58
2.1.1 El mandilón.....	59
2.1.2 El rey benévolo.....	63
2.1.3 El macho.....	64
2.1.4 El varón pos-antiguo.....	66
2.2 Otras maneras de ser hombre: masculinidades puestas en crisis.....	69
2.2.1 El varón en crisis.....	70
2.2.2 El varón domesticado.....	78
2.2.3 Varón moderno.....	82
2.2.4 Varón campante.....	83
2.2.5 La máquina de placer.....	84
2.3 Trayectorias de los modelos de masculinidades en la dramaturgia mexicana de mitad del siglo XX y la dramaturgia de los primeros quince años del siglo XXI.....	88

Capítulo 3: Representaciones masculinas en la dramaturgia de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz

Monasterio.....	96
3.1 <i>El jugo de tres limones</i>	97
3.1.1 La masculinidad hegemónica en <i>El jugo de tres limones</i> : Yanish, machismo y decadencia.....	99
3.1.2 Altaris, El Negro del Dos y el Señor Ordell: la máquina de placer y las responsabilidades masculinas.....	102
3.2 <i>Diatriba rústica para faraones muertos</i>	105
3.2.1 Machismo y ejercicio del poder en <i>Diatriba rústica para faraones muertos</i>	105
3.2.2 Responsabilidades masculinas en <i>Diatriba rústica para faraones muertos</i> : justicia, honestidad y trabajo.....	106
3.2.3 Homofobia y sexismo en <i>Diatriba rústica para faraones muertos</i>	108
3.2.4 Paternidad, relación con el padre y “pactos entre caballeros” en <i>Diatriba rústica para faraones muertos</i>	108
3.2.5 La apariencia de estabilidad y problemas de autoridad en <i>Diatriba rústica para faraones muertos</i>	111
3.2.6 Intimidad, amistad y ámbito doméstico en <i>Diatriba rústica para faraones muertos</i> ...	113
3.3 <i>Edi y Rudy</i>	115
3.3.1 Intimidad, amistad y celos en <i>Edi y Rudy</i>	116
3.3.2 Relatividad del concepto de bondad en <i>Edi y Rudy</i>	117
3.3.3 Homosexualidad y apariencia en <i>Edi y Rudy</i>	118
3.3.4 Identidad masculina, lealtad y contradicciones en la construcción de las masculinidades en <i>Edi y Rudy</i>	119
3.4 <i>Demetrius o de la caducidad</i>	122

3.4.1 Sueños, inteligencia y honestidad en <i>Demetrius</i>	123
3.4.2 Trabajo, modernidad, sexualidad y responsabilidades masculinas en <i>Demetrius</i>	123
3.4.3 Matrimonio, familia y la experiencia de una masculinidad frágil en <i>Demetrius</i>	125
3.4.4 Casa, familia, automóvil: demandas de la masculinidad hegemónica en <i>Demetrius</i> ...	126
3.4.5 Paternidad y construcción de identidad masculina en <i>Demetrius</i>	127
3.5 <i>Mi querido capitán</i>	129
3.5.1 Amor de cuartel: chantaje, homosexualidad, machismo y masculinidad en <i>Mi querido capitán</i>	129
3.5.2 Sexualidad, intelecto y masculinidad colectiva en <i>Mi querido capitán</i>	130
Capítulo 4. <i>Chato McKensie. Ser cabrón no es cosa fácil</i>	132
4.1 El cuerpo masculino en <i>Chato McKensie</i>	132
4.2 Intelecto, instinto animal, emociones y masculinidades alternativas en <i>Chato McKensie</i> ...	133
4.3 Fraternidad, autoridad y masculinidad madura en <i>Chato McKensie</i>	135
4.4 Hombres y cuerpo femenino, control, éxito y heroísmo en <i>Chato McKensie</i>	136
4.5 Homosexualidad, homoerotismo y masculinidad hegemónica en <i>Chato McKensie</i>	140
4.6 Responsabilidad, paternidad, jerarquías y ejercicio de poder en <i>Chato McKensie</i>	142
4.7 El instinto animal, el intelecto y la heroicidad belicosa en el <i>Chato McKensie</i>	143
4.8 Trabajo doméstico y sexismo en <i>Chato McKensie</i>	146
4.9 Masculinidades en conflicto: interacción entre varios hombres, ejercicio de poder, patriarcado y religiosidad en <i>Chato McKensie</i>	157
4.10 Nostalgia, violencia, apariencias y diversidad de masculinidades en <i>Chato McKensie</i>	160
Conclusiones.....	163
Glosario de términos.....	167
Bibliografía.....	178

Introducción

El trabajo académico para obtener el título de licenciado que empieza por estas páginas se trata de un esfuerzo motivado, en primera instancia, por el compromiso y el agradecimiento que le debo a la Facultad de Filosofía y Letras, y al Colegio de Literatura Dramática y Teatro, así como a la Universidad Nacional Autónoma de México, por haber tenido el privilegio de ser acogido por esta maravillosa institución académica. El otro motivo poderoso que me impulsó a redactar las siguientes páginas es de orden personal ya que el presente estudio pretende articular una respuesta ante una realidad avasallante, misteriosa e incommensurable que aún hoy continúa produciéndome preguntas. Soy un hombre que forma parte de una sociedad particular, vivo en la Ciudad de México y corre el año 2018, y como tal estoy envuelto en los procesos económicos, políticos, históricos y sociales específicos que acontecen en mi entorno inmediato —en lo doméstico, laboral, escolar y social—, en mi país y en el mundo en general; estos procesos afectan directamente mi vida y mi identidad como ser humano perteneciente al género masculino. Como hombre he construido sin mayores miramientos una personalidad con la que me identifico y en la que me reconozco, sin embargo desde hace ya cuatro años, desde los que comencé a vislumbrar el tema de la presente tesis, inicié un proceso crítico en el que cuestiono mi propia identidad de género. A lo largo de este tiempo he logrado ampliar mi perspectiva sobre el tema, con lo que he conseguido desarrollar una conciencia respecto del complejo proceso de la construcción de género, noción que pienso primordial para tener sociedades más sanas.

Me parece de gran urgencia cuestionar los procesos a través de los cuales construimos nuestras identidades de género, pues esto influye en la calidad de las relaciones sociales que tejemos. El conocimiento y la conciencia sobre estos procesos formativos ayuda a comprender la estructura de las relaciones sociales; además hace posible abordar estos procesos desde diferentes disciplinas como la psicología, la antropología, la filosofía, la sociología, entre otras, para implementar estrategias positivas en escuelas, clínicas, fábricas, oficinas, espacios domésticos y públicos que nos permitan convivir con mayor armonía. El teatro permite mirar la realidad social a través de un espejo; pues el teatro, al estar en el marco de la ficción, no es la realidad en sí misma, sino un reflejo de ella, con sus excepciones como el biodrama o el psicodrama, donde se establece otro tipo de convención que permite la inclusión de la realidad dentro de un marco espectacular. De manera que el teatro tiene una naturaleza representacional que conviene analizar bajo la luz de los estudios de género, específicamente los de masculinidad, que hace apenas unas décadas comenzaron a proliferar, a diferencia de los estudios feministas que ya cuentan con una trayectoria de largo aliento. Considero que aplicar el enfoque de los estudios de masculinidad al teatro —a los

textos dramáticos en el presente trabajo— promueve una perspectiva poco explorada aún y que es rica en hallazgos que permiten diversos cuestionamientos sobre el papel de los hombres en sociedades donde la desigualdad de género está presente. De esta manera se puja por nivelar una balanza donde la administración de justicia todavía es irregular, pues aún se tiende a hacer invisibles diversas formas de violencia o se conceden privilegios de manera arbitraria.

El enfoque que presenta esta investigación con respecto al teatro se limita a estudiarlo en su dimensión literaria, es decir la dramaturgia, pues considero que es la base del teatro como espectáculo. Si bien existen obras de teatro que prescinden del texto literario, cualquier obra de teatro puede registrarse de manera verbal, como ya lo demostró Samuel Beckett con su obra *Acto sin palabras*, y que sin embargo es susceptible a ser analizada en su dimensión literaria. Por tanto el análisis se centra en estudiar el discurso de las representaciones de las masculinidades en la dramaturgia mexicana contemporánea.

El primer capítulo tiene la función de presentar el marco teórico que versa sobre conceptos básicos para esta investigación como lo son género, construcción de género, masculinidad, masculinidad hegemónica, patriarcado, representación y performance, entre otros conceptos, que se encuentran vinculados entre sí. Los autores a partir de los cuales desarrollo este marco teórico son Saúl Gutiérrez, Luis Bonino, Rafael Montesinos, José Olvarría y Juan Carlos Ramírez Rodríguez para sustentar lo relacionado con la masculinidad y la masculinidad hegemónica; con respecto al género me apoyo en Martha Lamas, Anna Fernández Poncela y Judith Butler, principalmente; para aclarar las distinciones entre performance y representación me refiero a Patrice Pavis y Richard Schechner; y para las precisiones sobre drama, teatro, obra dramática, texto dramático acudo a Jorge Dubatti y a José Luis García Barrientos, contrastando sus puntos de vista para enriquecer el trabajo. El capítulo expone también la manera en que relaciono estos conceptos con algunos ejemplos de la dramaturgia mexicana, desde mediados del siglo XX hasta los primeros años del siglo XXI, y que presento a manera de antecedentes. La delimitación temporal que ofrece esta primera revisión no significa que no existan otros textos dramáticos que tengan relación con las masculinidades antes de este periodo, simplemente he creado un marco de tiempo que me permite hacer énfasis en la dramaturgia mexicana contemporánea, pues ése es el objetivo principal de este estudio. Cabe destacar que estos marcos temporales son flexibles, ya que están guiados más por la búsqueda de material útil, que ilustre los conceptos y problemas que presento, que por la puntualidad de los años en los que fueron escritos, publicados o representados, de manera que aunque me refiera a obras escritas hasta el año 2000 incluyo en esta parte algunas que fueron escritas, publicadas o escenificadas en años posteriores. El criterio para elegir las obras que se

revisan en este capítulo está conformado por mi particular bagaje cultural, por las lecturas que realicé hasta el día de hoy para realizar este trabajo y porque me parece que éstas presentan modelos de masculinidad más claros en sus personajes, útiles para la investigación. Las obras que integran este primer capítulo son: *Jano es una muchacha* (1966) de Rodolfo Usigli, *Atlántida* (1976) de Óscar Villegas, *Nora* (1980) de Emilio Carballido, *Los gallos salvajes* (1994) de Hugo Argüelles, *De la calle* (1985) de Jesús González Dávila, *Dulces compañías* (1988) compuesta por *Al pie de la letra*, *Un misterioso pacto* y *Bajo el silencio*, así como *Los negros pájaros del adiós* (1986) de Óscar Liera, *Los ejecutivos* (1996) de Vicente Leñero, *Feliz nuevo siglo doktor Freud* (2001) de Sabina Berman y *Belice* (2002) de David Olguín.

En el segundo capítulo sigo explorando la relación entre los discursos expresados en las situaciones y por los personajes de ciertas dramaturgias mexicanas y los conceptos de masculinidad expuestos en el primer capítulo. Los textos dramáticos que se estudian en el segundo capítulo comprenden los primeros quince años del siglo XXI y son: *La fe de los cerdos* (2004) de Hugo Abraham Wirth, *Día cero* (2004) de Noé Morales Muñoz, *La ley del rancho* (2005) de Hugo Salcedo, *Basta morir* (2008) de Iris García Cuevas, *Crack o de las cosas sin nombre* (2006) y *De insomnio y media noche* (2008) de Edgar Chías, *Más pequeños que el Guggenheim* (2009) de Alejandro Ricaño, *Anatomía de la gastritis* (2009) y *Palimpsesto* (2014) de Itzel Lara, *Alaska* (2008) de Gibrán Portela, *Anoxemia* (2013) de Teófilo Guerrero. El planteamiento de este capítulo hace posible la comparación con el tercer capítulo que está dedicado de manera exclusiva a la obra dramática del dramaturgo tapatío Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio.

La razón para dedicar un capítulo completo a explorar la obra de Luis Enrique Gutiérrez se debe a una persistente presencia en su obra de una reflexión, consciente o no, de lo que implica la masculinidad en sus personajes, tanto en el discurso de los mismos o de lo que se puede percibir en la relación de los personajes y las situaciones que los involucran. Lo anterior da como resultado un amplio corpus de distintas representaciones de masculinidad, terreno fértil para las intenciones de esta investigación. Luis Enrique Gutiérrez es reconocido por la crítica como un autor que ostenta un lenguaje crudo y a la vez poético, además de una sólida construcción dramática; razones útiles para contrastar y estudiar diversos conceptos sobre las masculinidades. Luis Enrique Gutiérrez ofrece en sus obras una mirada crítica sobre la sociedad en la que se desenvuelve, cualidad que particulariza sus textos dramáticos, y que hace indispensable su trabajo para el panorama teatral mexicano. Su polémica obra podría juzgarse de misógina; a mi juicio señala de manera brutal la violencia de la que somos ejecutantes y receptores tanto hombres como mujeres, por lo que pone el dedo en la llaga y promueve la reflexión en torno a la sociedad que hemos construido como mexicanos.

El cuarto capítulo está conformado por el estudio de la obra *Chato McKenzie* que forma parte del corpus literario de Luis Enrique Gutiérrez, pero debido a la longitud propia de la obra y al detalle del análisis que puse en esta obra en particular decidí otorgarle un capítulo entero. Otra de las razones para separar esta obra del resto es que en *Chato McKenzie* aparece una amplia gama de personajes que me sirven para ejemplificar y estudiar variadas vicisitudes de lo masculino. El último capítulo corresponde a las conclusiones que coronan esta investigación, ahí se recogen las reflexiones concluyentes que resultan de esta emocionante travesía a través de dramaturgia mexicana.

Al final de este trabajo de tesis se anexa un glosario compuesto por conceptos presentes en este estudio. La intención de ofrecer esta colección de definiciones es la de permitir una lectura fluida, sin abandonar la profundidad crítica, pues en diversas ocasiones no son suficientes las notas al pie de página para abordar algunos conceptos. El glosario permite la elaboración de puentes de fácil acceso que vinculen las obras dramáticas que se estudian en esta investigación con los conceptos teóricos correspondientes. Los conceptos distinguidos con formato de cursivas y negritas corresponden a la primera aparición de los términos coleccionados en el glosario que se adjunta al final del cuerpo discursivo del trabajo, además, en la mayoría de las ocasiones, se señala con una nota al pie la pertenencia de dicha palabra al glosario.

Capítulo 1: El género, representaciones de lo masculino y dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX a los primeros años del siglo XXI

Debido a la implicación del concepto de *masculinidad* como instrumento y objeto de estudio a lo largo de esta investigación, y dada su condición de categoría social empleada dentro de los *estudios de género*, se revisará la historia del concepto¹. Con el objetivo de despejar el concepto de masculinidad se hará un recuento de algunas de las acepciones más socorridas para el término dentro de los estudios de género desde diversas disciplinas como la sociología, la antropología, la psicología, la filosofía, los diversos estudios de masculinidad, además de darle cabida a las concepciones populares para ampliar el espectro de definición. La multiplicidad de significados que se plantean para referirse a la masculinidad hace imposible establecer el concepto como una singularidad y por tanto se habla de *masculinidades* para referirse a una pluralidad de significados o valores atribuidos a lo masculino. Se trata de un concepto muy complicado de definir, pues depende en gran medida del contexto social y cultural en el que esté inscrito. Este estudio pone un límite para enmarcar el campo de estudio en el contexto social y cultural de lo mexicano desde la segunda mitad del siglo XX hasta los primeros quince años del siglo XXI. Por otro lado también es pertinente para este estudio el desglose del concepto de *representación* contrapuesto al de *performance*, por lo que dentro de este capítulo se dedicará un espacio para despejar ambos conceptos. Además, con el motivo de estudiar la representación del concepto de masculinidad en la literatura dramática mexicana contemporánea, se imbricarán ejemplos de obras de la literatura dramática mexicana de la segunda mitad del siglo XX hasta los primeros años del siglo XXI con el objetivo de establecer los antecedentes, para después ilustrar los casos que más interesan a este estudio enfocando el corpus literario del dramaturgo tapatío Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, pues se encuentran en sus personajes dramáticos una amplia variedad de representaciones de masculinidad.

Para despejar el concepto de masculinidades es imprescindible introducir el concepto de *género*, ya que es a partir de allí que se distingue lo femenino y lo masculino como categorías sociales en relación con un determinado contexto histórico-social y cultural. Al género se le ha estudiado desde diversas perspectivas, desde la biología hasta el terreno de lo espiritual, pero

1

El término masculinidad reclama autonomía incluso a partir de ciencias que lo estudian en la actualidad como los *men's studies* o *male studies*. Los estudios de masculinidad o *male studies*, intentan desmarcarse de los *men's studies* que se apoyan en las teorías feministas para producir su propia teoría. Par más información consultar: Epstein, Jennifer. "Male studies vs. Men's studies". *Inside Higher Ed*, Abril, 2010. Web. 28 Septiembre 2016. <https://www.insidehighered.com/news/2010/04/08/males>

actualmente podríamos acordar un común denominador en el significado para el término de género. Dicho acuerdo lo encontramos en los estudios de género donde son las primeras feministas americanas quienes se refieren al género como una categoría social que es posible estudiar distinguiéndola de sus bases sexuales. El concepto de *patriarcado*² —sistema social de opresión donde el hombre tiene intrínsecamente un poder mayor sobre la mujer— fue introducido por Kate Millet en 1975 para sostener la idea de que el sexo implicaba una categoría política. Para 1976, Sulamith Firestone, afirmaba que hombre y mujer son categorías sociales para referirse a diferentes clases sociales con base en el sexo (Fernández, 2015: 80). Esto pone de manifiesto que en su aplicación y concepción el género no se puede definir a partir de la individualidad sino que necesita de un otro para establecerse. Esta otredad está presente en una persona del mismo sexo que funciona como un modelo a imitar o se manifiesta a través de las diferencias con respecto al otro sexo, además de las prácticas sociales, culturales, económicas, políticas e individuales que se realizan para remarcar esta pertenencia o diferencia a un género.

En principio la asignación de género era producto exclusivamente de la diferencia biológico-sexual, es decir, ser categorizado socialmente como hombre o mujer respondía directamente a la condición de haber nacido con pene o vagina, tras la que automáticamente se nos asignaba toda una normatividad para construir nuestras identidades de género. Saúl Gutiérrez Lozano, en su ensayo “Género y masculinidad: relaciones prácticas y culturales” (2006) se ha dado a la tarea de presentar una introducción en la que expone diversos puntos de vista para entender la construcción del género. Gutiérrez distingue cuatro aspectos para la diferencia genérica en función de la biología: “... el sistema fisiológico, los circuitos neurológicos, el mapa genético y la anatomía humana definen no sólo la diferenciación sexual sino también la identidad de *género*” (2006: 155) Sobre esta misma línea Marta Lamas en la introducción de la compilación *El género: construcción cultural de la diferencia sexual* corta camino al estudio al poner en relieve un acuerdo común en los ensayos compilados de la siguiente manera: “... el *género* es una construcción simbólica, establecida sobre los datos biológicos de la diferencia sexual” (1996: 12)

Esta última idea —el género correspondiente a la diferencia sexual— es muy ampliamente reconocida, practicada y reproducida, de manera inconsciente dentro de la mayoría de los grupos sociales. En la actualidad el género se sigue asignando a partir de la diferencia sexual y no es sino hasta la adolescencia cuando las personas comienzan a decidir activamente sobre su identidad

² Para mayor puntualidad en la definición del concepto de patriarcado puede consultarse la entrada correspondiente en el glosario de términos anexo a esta investigación.

sexual y de género. Sin embargo se ha producido un desplazamiento progresivo en esta concepción como consecuencia de la discusión durante los años ochenta por parte de las feministas anglosajonas³, e incluso desde Simone de Beauvoir en los años cincuenta, que apenas en nuestra década se comienza a asentar con la aceptación social de las diferentes identidades sexuales y de género. Es Gayle Rubín quien propone el *sistema sexo-género*⁴ donde destacaba la “... diferenciación entre sexo y género, el primero como diferencia biológica y el segundo como identidad determinada por condiciones sociales y de relación hombre-mujer; desde un enfoque social, que remarcaba la importancia de los aspectos culturales y psicológicos” (Fernández, 1998: 81)⁵.

El concepto de sistema sexo-género ayuda a comprender la composición del término patriarcado explorado por Fernández Poncela donde las *feministas socialistas*⁶ ligaban el término con el capitalismo y sus mecanismos. Por lo que se puede decir que la dominación masculina que oprime a la mujer está sujeta a determinadas condiciones sociales y de relación entre hombres y mujeres, y está engendrado a través de la asignación del género a partir de la diferencia sexual. En la literatura dramática mexicana tenemos el ejemplo de patriarcado en múltiples obras dramáticas, una de ellas es *Feliz nuevo siglo doktor Freud* de Sabina Berman publicada en 2001.

La historia y el análisis que Berman hace a través de sus personajes, apunta a que los hombres siempre tienen la razón y esto se traduce en dominio sobre los demás. Es evidente el dominio de los padres de familia (Herr F. y Herr K.) sobre las mujeres involucradas (Dora, Frau F. y Frau K., quienes juegan los roles de hija, esposa y amante, respectivamente). La evidente dominación por parte del doctor Freud lo coloca como la máxima autoridad en esta jerarquía, pues es “el que sabe”, es decir, quien tiene la razón.

Los roles familiares de los personajes implican, quizá de manera inconsciente para ellos, un entramado de dependencia económica y de superación personal y social. Esto es claro en la situación que presenta el consorcio textil de la familia Herr F., pues al no tener un primogénito

3

Parafraseo tomado de Fernández Poncela, Anna; (1998). “Estudios sobre las mujeres, el género y el feminismo”. *Nueva Antropología*, junio, 79-95.

4

Para una referencia más puntual sírvase de revisar la entrada correspondiente a sistema sexo-género en el glosario de términos anexo a este trabajo.

5

Este mismo concepto está desglosado en la introducción de *El género. Construcción cultural de la diferencia sexual* (pág. 14) y en el ensayo de Gayle Rubín *El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo* compilado por Marta Lamas en la misma edición.

6

Consultar la entrada correspondiente a feminismo socialista en el glosario de términos.

varón que tome las riendas de la empresa cuando Herr F. muera hace que la familia entera entre en crisis. La única manera que existe de mantener la estabilidad económica y social está en que su hija Dora estudie finanzas y se convierta en alguien competente para continuar el negocio, situación que contraviene la tradición patriarcal donde sólo los hombres están destinados a los estudios.

La situación se complica pues las familias de Herr F. y Herr K. se ven envueltas en un lío amoroso, ya que Herr F. y Frau K. son amantes, a la par que Herr K. ha “tocado” a la pequeña Dora. Los adultos echan las cartas sobre la mesa y en un intento por no hacerse responsables de lo que ocurre se lo dejan a los que “saben”, es decir al doctor Freud, limitando la libertad de expresión y de decisión de Dora. Esto nos devuelve una imagen de la sociedad patriarcal donde: “En el caso del *feminismo radical*⁷, y en general, las teorías que enfatizan la opresión, hablan de una *masculinidad opresiva* denominada como *patriarcado*. El *patriarcado* es una estructura que subordina a las mujeres en todos los ámbitos sociales” (Ramírez en *Debates sobre...* 2006: 33). La autoridad que se cierne sobre Dora impide el ejercicio de la justicia, pues es la instancia máxima en la jerarquía patriarcal quien determina las leyes y procedimientos para administrar la justicia, de manera que la opinión de Dora siempre queda al margen.

La superioridad del hombre también está pautada en *El laberinto de la soledad* donde Octavio Paz expone cómo se ha vinculado la reserva con una virtud del hombre en tanto que la cualidad del recato se relaciona con una virtud de la mujer (Paz 2010:38), además de introducir la palabra “rajado” que deviene en que:

[...] el ideal de la ‘hombria’ consiste en no ‘rajarse’ nunca. Los que se ‘abren’ son cobardes. [...] El ‘rajado’ es de poco fiar, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar los peligros como se debe. Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su ‘rajada’, herida que jamás cicatriza. (*Ibidem*: 32-33)

La confianza también es una idea que depende de la superioridad que ostenta el patriarcado. La mayoría de los hombres prefieren confiarse a otros hombres, anteponiendo una actitud de reserva tanto distante como intermediaria, antes que hacer cómplice a una mujer de sus secretos, pues se les considera inferiores y que en cualquier momento serán traicionados. Ejemplo de esta cualidad lo podemos encontrar en *Al pie de la letra* de Óscar Liera estrenada en 1990, pero escrita en 1982⁸. Dos jóvenes estudiantes de medicina que tienen la costumbre de hacer tríos sexuales —ellos dos seduciendo a una tercera mujer— al grado de que ahora les es imposible gozar del acto sexual de

⁷ Revisar la entrada correspondiente a *feminismo radical* en el glosario de términos.

⁸ Según la nota de Olvera Mijares, Raúl. “El accidentado viaje de Óscar Liera”. <http://www.jornada.unam.mx/2011/02/20/sem-raul.html>

otra forma. Se puede deducir que estos dos hombres jóvenes están enamorados o por lo menos sienten una atracción sexual y afectiva profunda que niegan, situación complejizada porque ostentan una ideología profundamente machista y homofóbica. Este ejemplo sirve para ilustrar la preferencia que presentan algunos hombres de crear alianzas con otros hombres —en el orden de lo social, económico, político o incluso amoroso— y desdeñar la confianza de las mujeres. Cito el siguiente fragmento para hacer presente la idea: “Andrés: Pinches viejas, ¿no? Ya no se puede confiar en ellas. / José: ¿Cuándo se ha podido? Son unas cabronas; todas quieren lo mismo”. (Liera 2003: 31). En el ejemplo anterior vemos cómo una idea de *identidad masculina* se avista en la relación que se establece entre Andrés y José, quienes están fuertemente cuestionados por la cultura y la sociedad en la que viven. La sociedad que habitan les reclama una forma específica de ser que se traduce en hechos concretos y en su discurso; mientras que en ellos se manifiesta un deseo que debe ser reprimido y que les causa un conflicto interno.

Las condiciones sociales que afectan a las identidades de género sólo pueden ser estudiadas considerando los momentos y ubicaciones específicas en que se producen, después se pueden trazar líneas que muestren el devenir de un género a través de estas condiciones sociales revelando una historia de la construcción de esa *identidad de género* particular. El objetivo de este primer capítulo es exponer un panorama general que permita el estudio de diferentes masculinidades —sin llegar a universalizar o uniformar el concepto—. Haré un muestreo de las diferentes identidades de género que evidencien el proceso de construcción social a través de la historia, todo esto ilustrado con ejemplos emanados de la dramaturgia mexicana desde la mitad del siglo XX hasta principios del siglo XXI. Fernández Poncela aclara mediante una comparación de Gayle Rubín y Joan Scott que el género es una *construcción social*:

Los sistemas de género son un conjunto de símbolos, representaciones, normas y valores, que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual, y que da sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, la reproducción humana y al relacionamiento entre las personas. Destaca como elementos de análisis empírico a tener en cuenta: el sistema de parentesco, la división social del trabajo, la persona, la ciudadanía y el estado, y la subjetividad. (1998: 82)

En el ámbito doméstico dicha construcción social se efectúa a través de las diferentes tareas que realizan los miembros de la familia según el género y la edad. En la infancia se construye la identidad mediante el juego y otros procesos de aprendizaje que van distinguiendo a los hombres de las mujeres. A medida que se llega a una mayor edad se asignan tareas y responsabilidades mayores en concordancia con el género. Estas tareas son asignadas a las mujeres mediante una herencia de la madre, proceso de aprendizaje que se lleva a cabo dentro de la esfera social-familiar, o bien, son

actividades internalizadas en la mujer a partir de un proceso de imitación de un modelo social, que suele presentarse como la demanda social impuesta por el canon de *feminidad hegemónica*⁹. El modelo de feminidad hegemónica expresa las normas que una mujer debe seguir y a partir de las cuales debe actuar para llevar con responsabilidad la vida al interior del hogar; entre estas tareas están la crianza de los hijos, la limpieza de la vivienda, la preparación de los alimentos, el mantenimiento y limpieza de la ropa, la atención a los enfermos y en general atender y respetar a su marido¹⁰.

En el caso de los hombres las tareas se destacan por la fuerza física y una cierta inteligencia para realizarlas. Entre estas tareas están la búsqueda, mantenimiento y realización de un trabajo para proveer a la familia de bienes, servicios y sustento económico que cumpla de manera digna con las necesidades familiares; además de brindar protección contra amenazas y fungir como la autoridad máxima en el ámbito doméstico para así garantizar el orden y cumplimiento de todas las tareas, así como la regulación de premios y castigos, entre otras (Olavarría 2006: 123). Estas tareas son heredadas/aprendidas de manera cuasi-sistemática a través de juegos y enseñanzas impartidas en la casa o en la escuela. La segregación a partir de la diferencia sexual en la infancia forma parte importante en esta dinámica: las mujeres se reúnen en grupos para realizar tareas de mujeres, mientras que los hombres realizan sus propias actividades en sus propios grupos. En el caso de los hombres, la masculinidad se desarrolla en el ámbito de lo público cuando son preparados para trabajar y relacionarse con otros hombres, mientras que las mujeres “se pueden casar”, es decir, han cumplido su condición de mujer plenamente en sociedad cuando han aprendido a cocinar de manera exitosa; en general el cumplimiento de las tareas del hogar de manera eficiente se traduce en una madurez social como mujer.

En el siguiente ejemplo Emilio Carballido expone a través de un personaje infantil y femenino, en variadas ocasiones, la herencia-aprendizaje de las tareas domésticas en el ámbito

⁹ La *feminidad hegemónica*, según Anni Marcela Garzón Segura, es el modelo opuesto complementario de la *masculinidad hegemónica*, concepto que se detallará más adelante. Para ahondar sobre el término *feminidad hegemónica* puede consultarse la entrada correspondiente en el glosario anexo al final de este trabajo.

¹⁰ La *feminidad hegemónica* también exige ciertos atributos físicos como la fertilidad, entereza física —resistencia ante las enfermedades—, o nociones estéticas que responden a determinadas condiciones sociales e históricas, por ejemplo, el uso del corsé victoriano que tenía la función de enfatizar los senos y las caderas, además de adelgazar la cintura, atributos físicos relacionados con la feminidad, o el dominio de ciertos modales, códigos —de vestimenta, comportamiento— o “gracias” (baile, canto, bordado, música, etc.)

familiar en su obra *Nora* en 1980¹¹. La protagonista, Nora, esposa de Julio, se ha ausentado misteriosamente durante la mitad del día en las tareas del hogar y Silvana, la hija mayor, ha tomado el papel de madre. Durante la ausencia de Nora, Silvana se ha dedicado a alimentar a sus hermanos y a cuidarlos, poniendo en evidencia los roles de familia como un juego que ella realiza y que al mismo tiempo aprende de él:

Silvana: Juego a que soy grande. A que soy mi mamá, a que mi papá es mi esposo. Juego a cuidar y castigar a mis hermanos. A que soy abuelita y regaño a todos... Pero con esos juegos me apuro tanto... Me da vergüenza de que andemos con la ropa rota, de que comamos mal y a la carrera, de que llore mamá, de que me cuente todo lo que pasa y yo deba ayudarla. Dice mi abue: esta niña sí es responsable, ésta sí sabe guisar y lavar. Dice mi mamá: ésta sí me ayuda... ¡Y ya no sé jugar, o si juego de veras y me divierto, siento que me porto mal! Y mejor me regreso a la casa, a cuidar a la chiquita, o a lavar los trastos. (Carballido 1994: 167)

En el ejemplo anterior vemos cómo esta pequeña niña, de unos 10 o 12 años, juega y aprende a la par con las tareas domésticas. Por un lado representa los papeles femeninos de sus modelos sociales más cercanos a seguir, el rol de madre o abuela, en el tenor de herencia; por otro lado la realidad la apremia a ejecutar esas habilidades que ha aprendido como un juego para solventar su realidad práctica. En el siguiente ejemplo, Óscar Liera pone de manifiesto a través de su personaje femenino Matilde en *Al pie de la letra* la diferencia de actitud con que se enfrentan los hombres y las mujeres con respecto a la concepción. Por un lado la mujer asume la responsabilidad del embarazo y trabaja “tejiendo” a su hijo en una forma metafórica, siendo el tejido una actividad popularmente más identificada con lo femenino. Mientras que por otro lado el discurso de la mujer exhibe que el hombre demuestra su hombría a partir de su capacidad de embarazar a una mujer deslindándose de su compromiso con su futuro hijo prefiriendo relajarse y distraerse con los amigos:

Matilde: [...] A los hombres los hijos no les despiertan responsabilidades como a las mujeres. Los machos prueban su virilidad embarazando a la vieja, pero se van a beber con los amigos. Y las mujeres nos quedamos en algún lugar produciendo células, tejidos, órganos, sistemas. Yo creo que por eso dan ganas de tejer; como que queremos mostrar a los demás lo que llevamos por dentro. (Liera 2003: 37)

En este desempeño de tareas y asignación de responsabilidades se encuentra una red invisible que establece relaciones de poder. Fernández Poncela puntualiza esta relación de poder a partir del

11

Esta obra tiene la peculiaridad de estar basada en una de las obras más importantes del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, *Casa de muñecas*, estrenada en Copenhague en 1879. Se trata de una obra que pone en entredicho la función social de la mujer, que hasta ese entonces estaba limitada a ser un adorno más en la casa, un objeto que el hombre puede poseer. De manera que la reinterpretación de Carballido en *Nora* retoma este problema exhibiendo la jerarquía machista que estructura la mayoría de las familias mexicanas donde el hombre representa la autoridad máxima en el hogar, entre otras particularidades de gran interés para el presente estudio.

género apoyándose en Joan Scott¹², de la siguiente manera: “Joan Scott ha remarcado la importancia del poder en la relación y define al *género* como «un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen a los sexos [...] género es una forma primaria de relaciones significantes de poder (Scott 1990:44)»” (Fernández Poncela, 1998: 82) Se considera entonces las relaciones y el ejercicio de poder como una característica determinante para la *construcción de género*¹³. Conway, Bourque y Scott¹⁴ ponen de manifiesto que las relaciones de género son oposiciones binarias que consecuentemente generan relaciones de poder estableciendo jerarquías que funcionan a partir de la desigualdad. Entre otros binomios que dan cuenta de las relaciones sociales y de poder entre hombres y mujeres están los enlistados por Gutiérrez Lozano¹⁵, pero tal como reconoce Ramírez Rodríguez y Marta Lamas, entre otros, las relaciones de género son relaciones significantes que a través del tiempo van cambiando, adquiriendo otros significados. “De hecho, los límites que se establecen entre los géneros no son nítidos, sus fronteras están en constante negociación” (Ramírez 2006: 35).

De modo que en las relaciones de género se establecen ciertas normativas que rigen las vidas de los individuos en la sociedad e incluso se crean instituciones sociales que avalan de manera oficial las diferencias de género, algunas incluso haciendo la distinción desde lo sexual. Existe todo un canon de conductas y actitudes, formas de vestir e ideales, vocabulario y corporalidades reservadas para el hombre y para la mujer, respectivamente, que deben seguir para poder ser aceptados plenamente en sociedad. Esta normatividad va evolucionando con respecto al género y también está ligada al establecimiento de relaciones de poder, e incluso, como lo señala Ramírez Rodríguez “Se establecen así mecanismos que vigilan y sancionan las prácticas sociales, lo que no necesariamente está asociado con la existencia de sujetos que vigilan, sino que la normalidad forma

12

Joan Wallach Scott es una historiadora estadounidense que se ha distinguido en el campo de los *estudios de género* por la aportación del concepto de *género* como una categoría que es útil en el estudio de la historia. Uno de sus textos más consultados “El género: una categoría útil para el análisis histórico” se encuentra compilado por Marta Lamas en *El género. Construcción cultural de la diferencia sexual*. (págs. 265-302).

13

Revisar la entrada correspondiente a construcción de género en el glosario de términos.

14

En el ensayo titulado “El concepto del género” antologado en *El género. Construcción cultural de la diferencia sexual*. (pág. 32)

15

“razón-emoción, mente-materia, cultura-naturaleza, arriba-abajo, público-privado” (Gutiérrez L., 2006:158) Son asociaciones binarias opuestas en las que lo masculino se relaciona con la fuerza, la asertividad, el pragmatismo, la racionalidad, el progreso, la auto-seguridad; mientras que lo femenino está más relacionado con la sensibilidad, la ternura, la dulzura, la necesidad de protección de otros, la pasividad, los afectos, la fragilidad, entre otros. (*Ibidem*: 159)

parte del sujeto, quien ha asumido la normatividad socialmente legítima e incluso se convierte en sujeto-vigilante responsable de que esas normas se cumplan” (*Ibidem*: 36).

Dentro de las instituciones —trabajo, familia, escuela, religión, ciencia, política, entre otras— son claras las jerarquías: patrón-obrero, padres-hijos, maestro-alumno. Estas jerarquías representan relaciones de poder subordinante, en términos de género se construyen relaciones jerárquicas donde lo hegemónicamente masculino tiende a estar en una posición dominante. Son varios elementos sociales los que establecen esta jerarquía entre hombres y mujeres, pero entre los más destacados están la fuerza física, la superioridad intelectual (la razón, característica asociada a lo masculino, por encima del sentimiento, característica asociada a lo femenino), la administración y posesión de bienes y capital económico, entre otras. Ejemplo de estas relaciones jerárquicas lo podemos visualizar de manera puntual en las relaciones que se establecen en la obra *Feliz nuevo siglo doktor Freud* de Sabina Berman, en la que los hombres siempre tienen la razón frente a la mujer, aunque sea evidente que estas razones son construidas por los propios hombres para legitimar las decisiones que toman. En *Nora* de Carballido se da cuenta del cuestionamiento a esta jerarquía. Cuando regresa Nora de su “supuesto” extravío con la idea de aceptar el trabajo como mucama de hotel se da una inversión en las posiciones de esta jerarquía. Ahora es Nora quien detenta la posibilidad de administrar los bienes y el capital económico en su familia, por lo que se convierte en la autoridad que determina lo que se debe hacer y comienza a tomar decisiones por los demás, puesto que tradicionalmente ostenta el padre de familia al tener el papel de proveedor.

Otro de los factores conformantes de la identidad de género son los establecidos en la *división sexual del trabajo*. “En el terreno de la economía, las preguntas más importantes que han formulado los estudios de género indagan el cómo y el porqué gastos similares de energía humana han recibido históricamente distintos niveles de recompensa según el sexo del trabajador” (Conway, Bourque y Scott en Lamas 1996: 28) El principal punto con respecto a la cuestión de la división sexual del trabajo es la remuneración. En general las mujeres quedan confinadas a los espacios domésticos y por el trabajo que realizan allí como el cuidado de los hijos, la elaboración de los alimentos, la higiene de la casa y el cuidado de la ropa, entre otros, y por estas actividades no reciben un pago económico; mientras que los varones siempre, desde tiempos remotos, se han desplazado a los espacios públicos en la búsqueda de un empleo en el que reciben un sueldo fijo, o emprenden negocios que les generan beneficios económicos y que los mantienen fuera del espacio estrictamente doméstico. Sin embargo esta noción empezó a cambiar con la inclusión de la mujer en el campo académico, profesional y laboral durante el siglo XX, con la obtención del derecho al voto en México en 1953, por ejemplo, o la participación de las mujeres en las fábricas o desempeñando

trabajos domésticos remunerados como el lavado, planchado o bordado, de manera que ahora una gran cantidad de mujeres compite a la par que los hombres por un puesto en una empresa o son las dueñas de algún negocio. Pese a esto existe aún la diferencia jerárquica que establece desigualdad, ya que aún existe la tendencia de que a una mujer se le pague menos por realizar el mismo trabajo que un hombre¹⁶.

Un ejemplo claro para ilustrar este punto lo podemos ver en la trama de *Nora* de Emilio Carballido, donde la protagonista se desaparece durante todo el día, descuidando las tareas que supuestamente le corresponde atender en casa, las que ya estaban socialmente pactadas. Nora encuentra una solución para la situación precaria en la que vivía junto con su familia en casa, un trabajo en un hotel en el que le pagan mucho más que a su marido:

Teodora: ¿Cuánto pagan?

Nora: Seis mil pesos.

Julio: ¿Cuánto?

Nora: Lo que oíste.

Julio: Ni yo gano eso.

Nora: Ya lo sé.

[...]

Teodora: Julito: yo trabajé para ayudar a tú papá. Por eso pudimos educarlos mejor a ustedes.

Julio: No quiero que digan que no mantengo a mi mujer.

[...]

Julio: ¿Y quién se va a ocupar de la casa si tú te largas? ¿Quién me va a atender? ¿Y los niños, qué?

Nora: Ya no es asunto mío. Voy a ganar más que tú: cuida los niños y la casa.
(Carballido 2003: 173-175)

Es evidente el peso que genera en la conciencia de Julio el asunto de que su mujer gane más que él, ya que pone en crisis una de las funciones que caracteriza la identidad masculina que es la de ser el proveedor de bienes y servicios en la familia. Es clara la inversión de roles sociales en la última línea citada. Nora toma la autoridad del hogar y con ello reorganiza las tareas definiendo quién desempeñará qué actividad dentro de la casa.

¹⁶

Hay toda una serie de cifras y consideraciones que pueden ser consultadas al respecto en Rodríguez Menéndez, María del Carmen. “La distribución sexual del trabajo reproductivo”. *Acciones e investigaciones sociales*, 26. Departamento de ciencias de la educación. Universidad de Oviedo. Jul 2008, 61-90. Web. 4 de Octubre 2016. <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/ais/article/download/334/328>>

Conjugando los conceptos de género, construcción social y representación¹⁷, este último explorado por Gutiérrez Lozano en “Género y masculinidad: Relaciones prácticas y culturales”, es posible encontrar elementos interesantes para este estudio. Gutiérrez Lozano aporta un par de conceptos que ayudan a la comprensión del proceso de construcción social del género. Los términos planteados desde las ciencias sociales por Pleck et. al., como socialización y papel (rol) social son expuestos por Gutiérrez de la siguiente manera:

[...] una parte importante de la investigación sociológica ha encontrado en conceptos como socialización y papel (rol) social una forma de entender la construcción social del género (Pleck et al., 1993). Desde esta perspectiva se ha forjado el argumento de que ser hombre o ser mujer obedece a procesos de socialización a los cuales están sujetos todos los individuos. Ahora, los procesos de aprendizaje social y de socialización temprana (por ejemplo, la imitación, el aprendizaje de ‘guiones’ o la interiorización de roles) son calificados como los responsables de fijar ‘ideas o valores’, de generar determinados atributos que después de ser ‘interiorizados’ se convierten en la base de algunos patrones de conducta. (2006: 159)

A través de esta serie de ideas, Gutiérrez Lozano da muestra de algo muy similar a la construcción del personaje en la teoría dramática, noción que por ejemplo, José Luis García Barrientos¹⁸, insiste en distinguir “[...] como algo artificial [...] como algo construido por el autor en el texto y por el director y el actor, además, en la representación [...]” (García Barrientos 2003: 153). De manera que bajo estos términos es posible entender el género como estructuras preestablecidas o “guiones”, siguiendo las palabras de Gutiérrez, que son susceptibles de aprenderse y reproducirse como un conjunto de conductas o actitudes interiorizadas por el individuo. Esta concepción del género guarda una relación bastante cercana con la construcción de personajes que se efectúa en el ejercicio de la *dramaturgia*¹⁹, que García Barrientos apuntala como “*la práctica del drama o del modo dramático de representar argumentos*” (*Ibidem*: 35).

17

En la página 25 de este trabajo se hará una confrontación entre los conceptos de *representación* y de *performance* con el objetivo de distinguirlos, en dicha confrontación se aportarán más detalles al respecto de cada una de estas ideas. Por el momento nos referiremos a la noción de *representación* apoyándonos en Richard Schechner, para más claridad consultar la entrada de *representación* en el glosario de términos.

18

Me apoyo en José Luis García Barrientos por sus aportaciones a los campos de la *teoría dramática y teatral* que se asienta en un amplio corpus. De su teoría se revisarán los conceptos de *personaje dramático*, *dramaturgia*, *texto dramático* y *obra dramática* (véase notas al pie números 31 y 32).

19

Es preciso señalar que este concepto también es utilizado para designar las obras dramáticas pertenecientes a un autor, época, lugar o lengua específica, como la *dramaturgia isabelina*; o bien a las preceptivas que declaran como se escriben las obras dramáticas; o la “Concepción escénica para la representación de un texto dramático.” Sin embargo este trabajo se apoyará en la última definición mencionada. Real Academia Española. (2014). *Dramaturgia*. En *Diccionario de la lengua española*. (23.a ed.) Sitio web: <http://dle.rae.es/?id=EBsYyx2>

Con el personaje Silvana en *Nora* de Carballido se puede ejemplificar la noción de representación —como si fuera un juego— de los roles sociales que se desempeñan en la familia. Silvana juega a que es su madre o su abuela, representando a estas mujeres a la par que asume el rol o papel de ellas dentro de la ficción que es el juego. En esta representación es posible observar una serie de acciones preestablecidas que dan cuenta de la herencia aprendida, como “guiones”, que ella misma describe como “guisar y lavar” o “cuidar y castigar” a sus hermanitos, que al ejecutarlas transforman a Silvana, momentáneamente, en una adulta. Más adelante se detallarán las diferencias entre representación y performatividad a partir de lo propuesto por Richard Schechner²⁰.

Una última idea sobre el género que se atenderá en este estudio con el objetivo de abonar a la noción de construcción social de género, además de desarrollar un puente sólido que nos permita plantear ideas sobre el concepto de masculinidades, es la idea que comenzó a desarrollar Judith Butler²¹ en el ensayo titulado “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault”²². Butler presenta una evolución de la idea de género planteada implícitamente por Beauvoir en su emblemática frase “No se nace mujer, se llega a serlo” donde en ese “llegar a ser mujer” deja ver la noción de proyecto, de construcción constante, inacabable y en continua transformación. Transitando por las ideas de Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, Butler expone que la construcción social del género incluye el factor de la elección, noción que conlleva un “... proceso corpóreo de interpretación dentro de una red de las normas culturales profundamente establecidas” (Butler 1996: 304). Butler hace todo un desarrollo del concepto de existencia en el pensamiento de Sartre a partir del cuerpo para seguir a Beauvoir y develar el género como una “existencia del cuerpo” que deriva de un proceso de aculturación²³ del mismo a través de una serie de elecciones que terminan por configurarlo. “No es posible asumir un género en un instante, sino que se trata de un proyecto sutil y estratégico, laborioso y en su mayor parte encubierto” (Butler 1996: 309). Es un

²⁰ Richard Schechner (Newark, New Jersey, Estados Unidos, 1934) quien es profesor de *Estudios de performance* en la Universidad de Nueva York es una valiosa referencia para este trabajo de tesis, pues sus puntualizaciones entre *performance* y *representación* son muy importantes para detallar el objeto de estudio de este trabajo.

²¹ Judith Butler (Cleveland, Ohio, Estados Unidos, 1956) es una referencia obligada en este trabajo por sus aportaciones a los *estudios de género*, a la *teoría queer*, al *feminismo* y otras valiosas ideas producidas en los campos de la ética, las ciencias sociales y las ciencias políticas, entre otras.

²² Marta Lamas hace la aclaración de que este texto fue publicado por primera vez en: Seyla Benhabib y Druceilla Cornell, *Feminism as critique*, Estados Unidos: University of Minnesota Press, 1982; pero se reproduce la traducción que hizo Ana Sánchez publicada en *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*. Valencia: Ediciones Alfons el Magnànim, 1990.

²³ Según el Diccionario de la Lengua Española, *aculturación* proviene de *aculturar*: “Incorporar a un individuo o a un grupo humano elementos culturales de otro grupo” Se puede consultar en: Real Academia Española. (2014). *Aculturar*. En *Diccionario de la lengua española*. (23.a ed.) Sitio web: <http://dle.rae.es/?id=0fL2SB5>

complejo proceso de lectura, interpretación y apropiación constante de las normas sociales asignadas para cada uno de los sexos a partir de las condiciones sociales y culturales en las que está sumergido el cuerpo. De manera que el cuerpo termina representando una serie de conductas y actitudes al estar inmerso en una determinada cultura; el cuerpo representando o ejecutando un “guión” preestablecido o improvisado da cuenta de una suerte de performance, concepto que despejaré más adelante.

La referencia a *Atlántida*, una obra dramática de Óscar Villegas²⁴, nos servirá para ejemplificar la aculturación del cuerpo y la construcción social del género. En esta obra se describen las peripecias de Virginia, una mujer extremadamente guapa, dentro de los cánones de belleza del mundo representado en el universo de la obra, que responden a concepciones patriarcales, heteronormativas, englobadas en el modelo de feminidad hegemónica, que como veremos más adelante, responde a una cultura, sociedad y momento histórico determinado. Cuando Virginia narra un pasaje de su infancia al lado de su hermano mayor podemos ver un proceso de aculturación y de construcción social del género. Este momento se despliega cuando a Virginia le llega una carta de él, pues hace muchos años que su hermano abandonó la casa para construir su vida —una de las responsabilidades masculinas que más adelante se detallará²⁵. Lo interesante de este fragmento es cómo se va asumiendo, practicando y construyendo el género en el caso de esta Virginia, además de que se compara con ciertos destellos de la configuración de género en el caso de su hermano:

Virginia: [...] ... le decían el Espinita, cómo no lo voy a echar de menos: de chicos jalábamos juntos pa todos lados con la flota de cuates; me ponía sus pantalones todo el día porque ningún vestido me duraba, siempre pasé como su hermanito y como sí parecía niño, primero de cotorreo y después por costumbre se me quedó Niño de apodo.

Emeterio: Se oye más bonito Virginia.

Virginia: Es distinto, yo no me hubiera cambiado nunca de ropa, andaba tan a gusto, a mis anchas, porque nadie me chistaba nada; en la escuela las pinches chamacas me decían la más-carita, por eso ya no volví, en cambio los muchachos me daban preferencia y podía conocerlos a todos, saber de veras cómo eran sin que me hicieran pendeja, sentía yo mucha libertad porque andaba como si fuera uno de ellos, uno más, y compartíamos todo: lo bueno y lo malo y las carencias, y como sufríamos alguna vez, éramos muy unidos, de veras a toda madre. (Óscar Villegas, 2002: 68-69)

Aquí es clara la relación entre los actos que ejerce Virginia, como lo es el vestirse de una forma “diferente” para su género y los beneficios que este tipo de acciones le aportan. Ella menciona que

²⁴ Esta obra fue publicada en 1976 en el segundo número de la revista *Tramoya*.

²⁵ Para mayor detalle sobre las *responsabilidades masculinas* estudiaremos a Olavarría en las páginas 49 y 50.

se siente más cómoda y que no es objeto de señalamientos públicos “nadie me chistaba nada”, además eso le permitió a ella entablar una profunda amistad con los demás niños —de los que no se sabe realmente qué edad tienen, pero al parecer están alrededor de los 12 años— y le confirió una condición especial de ser mujer pero ser tratado parcialmente como varón. Otro aspecto que salta a la vista es el nombre de Virginia, que guarda relación con la virginidad, condición que Virginia pierde no por un acto sexual sino al tener un accidente en el que se golpea el área genital y rompe el “sello” de la virginidad, el himen en las mujeres. La condición de virginidad se asocia a la de pureza en una mujer y según los preceptos tradicionales —sobre todo sociales y religiosos, los conservadores que salvaguardan la estructura familiar, y los de las doctrinas judeocristianas— la virginidad debe ser protegida celosamente por la familia de la mujer hasta que ésta se despose, situación que no presenta ninguna atención hacia el lado masculino, ofreciendo así un contraste de *género* ante el compromiso y la virginidad.

Años más tarde Butler desarrollará ciertas ideas sobre el género como performance en un ensayo titulado “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” publicado en 1990, donde hace patente un conglomerado de ideas para sostener la tesis de que el género está constituido por lo que Butler llama *actos de género*²⁶. Desde el principio del artículo hace notar la inclusión del término actuación²⁷ como una herramienta para analizar fenómenos filosóficos o sociales ligados a la performatividad. “... [El género] es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*” (Butler, 1990: 296). Dichos actos se manifiestan y residen en el cuerpo a través de “... los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo.” (*Ídem*) creando en el cuerpo-objeto, y en aquel que lo mira, “...la ilusión de un *yo* generizado permanente” (*Ídem*). En la medida que se combinan ciertos actos de género normados por los valores sociales y culturales específicos donde se gesta el individuo, se establece una identidad de género a fuerza de la repetición, apropiación y creencia del valor de esos actos, que generalmente responden a las diferencias sexuales de una manera “natural”, percibida así por la sociedad donde se gesta el individuo y donde no hay lugar para cuestionar dichos actos. Podemos regresar al ejemplo de *Nora* de Carballido donde Silvana a fuerza de repetir, apropiarse y creer en el valor de los actos que realiza como un juego, que además están evaluados por la madre y por la abuela quienes califican sus actos “... ésta si sabe guisar y

²⁶ Se ofrece una definición más puntual del término *actos de género* en la entrada respectiva de la sección glosario de términos.

²⁷ En el sentido teatral del término.

lavar” (Carballido 1994: 167) ella eventualmente terminará por construir su identidad de género cimentada en estos valores. Silvana termina por adquirir una conciencia y una identidad acorde a la que se espera de las mujeres en la sociedad que se ilustra en esta obra, ubicada por Carballido en la colonia Escandón en el entonces Distrito Federal en el año de 1980.

Butler asocia el cuerpo y la identidad sólo a través de un proceso de significación que los actos tengan con respecto del cuerpo, además de concebir el cuerpo como “... un conjunto de posibilidades continuamente realizables” (Butler, 1990: 296) Lo que implica que el cuerpo no tiene un significado *a priori* y responde a las condiciones históricas, sociales y culturales en las que participe. Esta significación se manifiesta en el cuerpo de una manera fundamentalmente “dramática”²⁸ explicado por Butler como la condición en la que “... el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades” (*Ídem*). Recordando la etimología de la palabra drama, que deviene del griego *drao* y que refiere a “hacer”, aunada a la idea de acción, encontramos que García Barrientos propone lo siguiente: “Si definimos la ‘acción’ como lo que ocurre entre unos actores ante un público en un espacio y tiempo compartidos [...] se puede concebir el drama como *la acción teatralmente representada*” (Barrientos 2003:30). Por tanto, podemos percibir los actos de género como acciones que se emparentan a las acciones emprendidas en un drama, a la actuación teatral como se mencionó anteriormente. Vale recordar la relación de sinonimia entre teatro y drama que se conserva de la tradición y que permea en muchas universidades donde los departamentos de Arte Dramático no son exclusivos de la enseñanza de la dramaturgia.

De lo anterior se desprende la idea de que la identidad de género responda, mediante la construcción procesual que entiende Simone de Beauvoir, a una serie de decisiones materiales e ideológicas manifestadas en actos, tal como en la actuación teatral, que se repiten y se sostienen para configurar la entidad del yo. Butler continúa su idea apoyándose en Victor Turner y sus estudios sobre teatro social ritual donde existe una repetición de los actos ceremoniales para conformar una acción social.

Esta repetición es a la vez reactuación y reexperimentación de un conjunto de significados ya socialmente establecidos [...] Cuando esta concepción de *performance*

28

“Dramático” es el término que aparece en la traducción al español de Marie Lourties a la que hace referencia este trabajo. El *Diccionario del teatro* define dramático como “Perteneiente o relativo al drama” (Gómez García: 266). Por otro lado Patrice Pavis propone la siguiente definición de dramático: “Lo dramático es un principio de la construcción del texto dramático y de la representación teatral que muestra la *tensión* de las escenas y de los episodios de la fábula hacia un desenlace (catástrofe o resolución cómica) y que sugiere que el espectador queda cautivado por la acción” (1998: 144).

social se aplica al *género*, es claro que, si bien son cuerpos individuales los que actúan esas significaciones al adquirir el estilo de los modos generizados, esta “acción” es también inmediatamente pública (Butler, 1990: 307)

Butler prefiere utilizar la palabra *performance*²⁹, en lugar de representación, en su dimensión “dramática y no-referencial” debido a que considera que el género es un “estilo corporal” (*Ibidem*: 300), algo que se encarna en la medida que se actúe. En la noción de género como proyecto continuo se intuye la existencia de una voluntad radical de realización consciente en la que Butler percibe la manifestación a través del *performance* como una estrategia de supervivencia cultural, es decir, el género como un acto en continua y permanente transformación que asegura su trascendencia (*Ídem*). Richard Schechner en su libro *Estudios de la representación: una introducción* plantea un capítulo donde despeja las nociones de representación y performatividad, diciendo por ejemplo: “Las representaciones —de arte, rituales o de la vida cotidiana— están hechas de ‘conductas realizadas dos veces’, ‘conductas restablecidas’, acciones representadas para las que la gente se entrena, que se practican y se ensayan...” (Schechner 2012: 59)³⁰. Esto hace un contrapunto con respecto al *performance* que presenta características como la “unicidad” y la “interactividad” (*Ibidem*: 60) que también están presentes en el happening. El *performance* además ofrece algunos elementos que ayudan a esclarecer más el panorama en cuanto a la representación de género y a su vez integra la noción del género como una representación teatral:

Cada individuo aprende desde una temprana edad a representar inflexiones vocales, expresiones faciales, gestos, formas de caminar y comportamientos eróticos con identidad de género, e igualmente aprende a escoger, modificar y utilizar perfumes, formas y adornos corporales, ropa y todas las demás marcas de género de una sociedad determinada. [...] una persona representa su género en concordancia con representacionalidades previamente inscritas. Butler compara de forma muy específica las reglas de género con las representaciones teatrales previamente ensayadas que

29

En la edición utilizada en este trabajo, el traductor, Rafael Segovia, advierte que “to perform” es imposible de traducir al español, por lo que decide hacer un “puente interlingüístico” y utilizar “perform” que tiene sus raíces latinas en “*performs, are*, que significa ‘formar enteramente’” (Schechner 2012: 58) Cabe señalar que debido a la peculiaridad de esta palabra empleada en el español comúnmente como “lo performático”, se denomina por defecto “el *performance*” denotando un género masculino, sin embargo, también se ha traducido como “la *performance*” abriendo una posibilidad desde el travestismo para repensar el género de esta palabra. Para efectos prácticos se denotará la palabra *performace* como una palabra perteneciente al género masculino. Para más información al respecto sírvase de consultar la siguiente referencia: Taylor, Diana. “Hacia una definición de *performance*”. *Performancelogía. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas*. Trad. Marcela Fuentes. Web. 7 Oct 2016. <<http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>>

30

Sobre esta misma línea Erving Goffman plantea la representación como un acto social que necesita de un mínimo de dos participantes dentro de una convención donde uno trata de influir al otro de alguna manera mientras que uno de los participantes lleva a la práctica un plan de acciones que puede ser presentado o representados en varias ocasiones mientras que el otro participante fungirá como espectador. (Schechner 2012: 59)

siguen libretos aprendidos, los cuales sobreviven a los actores particulares de un momento. (*Ibidem*: 250)

Por esta razón es de vital importancia la revisión de Butler para el presente estudio, pues la noción de los actos de género se emparenta con un libreto de acciones y/o comportamientos. Esta concepción dialoga directamente con el concepto de dramaturgia, y es herramienta imprescindible para el análisis de las dramaturgias³¹ a estudiar ya que estas mismas son un registro de eventos, acciones y comportamientos realizados por personajes sustancialmente definidos y codificados en un soporte literario con la promesa de poder ser representados en un futuro³². La relación de Butler entre teatro y género como acto performativo, con una dimensión representacional está señalada de la siguiente manera:

El acto que uno hace, el acto que uno ejecuta, es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario. Por ende, el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad. [...] Al igual que un libreto puede ser actuado de diferentes maneras, y al igual que una obra requiere a la vez texto e interpretación, así el cuerpo sexuado actúa su parte en un espacio corporal culturalmente restringido, y lleva a cabo las interpretaciones dentro de los confines de directivas ya existentes (Butler, 1990: 306-307)

Durante la escenificación se puede hablar de convenciones que permiten atenuar ciertos actos que salen de los cuadros normados y culturalmente aceptados desacreditando dicha representación en la medida que se la separe claramente de la realidad. Es decir, el marco de la convención teatral permite la aparición de actos de género que no son socialmente aceptados y hace posible que éstos existan durante el tiempo de la representación teatral. Por ejemplo, las representaciones de homosexualidad explícita que se dan en obras como *Los gallos salvajes* de Hugo Argüelles, o *Al pie de la letra* de Óscar Liera, o *La ley del rancho*, por mencionar algunas, al ser presentadas a un público mexicano, que es en alguna medida homofóbico, es posible imaginar que podrían ser censuradas o producir respuestas violentas ante los actos de género que se representan en ellas, sin

31

Se usará el término *dramaturgia* como concepto integrante de *obra dramática* a partir de lo expuesto en *Cómo se comenta una obra de teatro* de José Luis García Barrientos de la siguiente manera “La definición de dramaturgia [...] como *práctica del drama o del modo dramático de representar argumentos ...*” (Barrientos 2003: 33)

32

Para el presente caso sirve la definición de *texto dramático* y *obra dramática* que presenta José Luis García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro*. Donde un *texto dramático* es aquél que se presenta como “... texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal” (*Ídem*) con las particularidades estructurales de contener “... dos subtextos diferenciados, el de los diálogos (reproducción de referencias verbales) y el de las acotaciones (descripción de referencias no verbales y paraverbales)” (*Ídem*). La distinción que puntualiza García Barrientos sobre *obra dramática* es “la codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) del texto dramático” (*Ídem*) es decir, la literarización y autonomía del texto dramático frente al fenómeno del teatro.

embargo, el marco de la ficción permite que se desarrollen sin grandes percances, en la mayoría de los casos.³³

De ahí la importancia de comprender la diferencia entre la literatura dramática (dramaturgia, obra dramática, texto dramático) y el teatro (acontecimiento teatral, espacio para el drama drama)³⁴, entre el teatro como un arte y la vida real, por lo que es de gran utilidad seguir el planteamiento de Jorge Dubatti³⁵ en el capítulo “El teatro como acontecimiento” de su libro *Filosofía del teatro I* donde expresa que el teatro “Es un conjunto de hechos, es praxis, acción humana, trabajo humano (Marx), en las coordenadas espacio-temporales de la vida cotidiana” (Dubatti, 2007: 32). Abonando al concepto de representación y siguiendo con Dubatti en sus discernimientos encontramos que: “El teatro existe en potencia como literatura. La literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad en potencia, no es cultura viviente. [...] El pasaje de la literatura al teatro constituye un texto de acciones físicas o físico-verbales: la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto” (Dubatti, 2007: 37) Dentro de este mismo capítulo, pero más adelante, con brevedad expone las diferencias que encuentra entre la oralidad y la escritura gráfica, donde la primera necesita de una “...situación de comunicación situada” (*Ibidem*: 72) y una “... oralidad *directa* (de persona a persona, en presencia, sin intermediaciones tecnológicas)” (*Ídem*) haciendo de la oralidad un fenómeno *in vivo*; a diferencia de la escritura gráfica que “... no requiere por necesidad una situación de comunicación acabada” (*Ídem*) y su oralidad es “... *indirecta* (intermediada tecnológicamente: la oralidad en el teléfono, el cine, la televisión, la radio, y en consecuencia grabable y reproducible)” (*Ídem*) por lo que la escritura gráfica se clasifica como

33

Sin embargo es importante hacer hincapié en que no siempre es respetada la convención teatral y como prueba de ello está el antecedente de *Cúcara y Mácara*, una obra de Óscar Liera, que fue objeto de gran polémica, pues la “... noche del 28 de junio de 1981, 60 jóvenes —armados con chacos y varillas mojadas con ácido—, instalados en las primeras dos filas del proscenio, se levantaron y subieron al escenario a golpear a los actores de la compañía veracruzana, ante el susto y desconcierto del público” Este suceso es una muestra de la intolerancia ante una obra que critica al fanatismo religioso poniendo en duda los milagros que sostienen la fe cristiana. La nota de la que proviene el fragmento anteriormente citado puede consultarse en: Peralta, Braulio. “Óscar Liera y el país del Siquitibum”. *Milenio.com* 14 Feb 2015. Web. 7 Oct 2016. < http://www.milenio.com/cultura/Oscar_Liera-pais_Siquitibum-milenio_laberinto-merde-Cucara_y_Macara_0_463753817.html >

34

Usando el término que sugiere Dubatti para referirse a aquello que sí es “cultura viviente” (Dubatti, 2007: 37) y que se distingue de la literatura dramática. Se pueden encontrar más precisiones acerca de los conceptos *acontecimiento* y *convivialidad* en el libro de Jorge Dubatti referido en la bibliografía de este trabajo: *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*.

35

Jorge Dubatti (Buenos Aires, Argentina. 1963), es uno de los grandes pensadores y teóricos del teatro contemporáneo, por lo que se hace indispensable hacer referencia a él para dilucidar conceptos como el de acontecimiento y convivio, que nos servirán para distinguir el objeto de estudio de este trabajo que es el teatro en su dimensión literaria, la dramaturgia.

manifestación *in vitro*; estas dos, oralidad y escritura gráfica, son categorías aplicables a las diferentes artes.

Para aclarar estas diferencias podemos apreciar que la literatura dramática se queda en el campo de la escritura gráfica y con una oralidad indirecta, pues se trasmite a través de un soporte tecnológico, ya sea por medio de un libro impreso o una versión digital del mismo texto, es decir, se trata de un arte *in vitro*. Por otro lado el teatro como acontecimiento teatral hace uso de ese mismo texto que se ejecuta en presencia de otras personas, situación por la que, siguiendo a Dubatti, se puede catalogar como un arte *in vivo*. Esta distinción se hace necesaria para delimitar el objeto de estudio de este trabajo que es el discurso que proponen cada una de las obras dramáticas analizadas en este trabajo (en su dimensión literaria, pues es la ambición de este estudio) de las cuales se extraerán los diversos modelos que configuran las masculinidades en la actualidad expresados en estos vehículos artísticos *in vitro*, distanciándonos del teatro como un acontecimiento teatral.

Con el objetivo de detallar el campo al que se refiere la presente tesis cito un fragmento de *Cómo se comenta una obra de teatro* de José Luis García Barrientos para dar cuenta específicamente del enfoque de este trabajo hacia el personaje dramático y sus relaciones con otros personajes en la dimensión de la literatura dramática. “En el teatro el personaje es también, [...] a propósito del espacio, y como el tiempo, componente representante y representado, “doblado” en el plano de la expresión y en el del contenido, a la vez persona ficticia y persona real, a diferencia del personaje narrativo, que, significado sólo verbalmente, forma parte únicamente del contenido” (2001: 154) García Barrientos plantea el estrecho vínculo entre personaje y diálogo, y aclara que el personaje dramático está conformado por dos componentes: es sujeto de acciones (hace notar el diálogo como una forma de acción, es decir la acción de hablar) y sujeto de discursos. Es precisamente esta distinción en la que se enmarca el presente trabajo de tesis, pues la composición de los personajes que aparecen en las dramaturgias que se incluyen en este estudio se conforman principalmente por el acto de hablar que los construye a su vez en discurso. “Se podrá decir que en la obra escrita también el personaje es sólo ficticio y verbal, y que, por tanto, nuestro concepto de personaje dramático sólo da cuenta de la representación, no de la obra literaria” (Barrientos, 2001: 155) Pero expande la noción de la representación en el caso de la obra dramática debido a que: “Una vez más puede comprobarse que la virtualidad teatral de la obra dramática modaliza la concepción —y hasta la escritura— de ésta” (*Ídem*). Para cerrar esta idea que tiene la intención de aclarar y reiterar el objeto de estudio de esta investigación, afirmo que se atenderá exclusivamente el contenido discursivo que expresen las obras analizadas a partir de la expresión de sus personajes —de modo verbal, no verbal y paraverbal— y en general la expresión literaria del universo que se

construya en cada dramaturgia y sus relaciones con la masculinidad, es decir las representaciones de masculinidad.

1.1 ¿Qué son las *masculinidades*?: diversas posturas ante el concepto y su acercamiento a las representaciones teatrales

Avanzando hacia el terreno que más interesa en este trabajo abordaré el concepto de la masculinidad y sus complejas vertientes. De entrada parecería muy claro a qué se refiere el concepto de lo masculino pues existe una serie de ideas bastante extendidas dentro del contexto cultural y social del México de hoy que ha perdurado por muchas décadas, y que a simple vista parecerían no haber cambiado mucho. El rasgo más visible, innegable y definitorio de lo masculino es la diferencia sexual con la mujer, lo que supuestamente distinguiría a un hombre de una mujer sería la existencia de genitales masculinos, es decir los caracteres sexuales primarios, además de los caracteres sexuales secundarios que engloban diferencias físicas que se enfatizan sobre todo a partir de la adolescencia y que son estimuladas por distintas hormonas. En el caso de los hombres la testosterona hace aparecer el vello facial —barba y bigote—, el engrosamiento de la voz, el desarrollo testicular, la producción de semen para la eventual eyaculación, mayor tamaño muscular y óseo, menor tamaño en cadera y cintura, a diferencia de las mujeres caracterizadas por el crecimiento de los senos, ensanchamiento de caderas, aparición de la menstruación, menor tamaño muscular y óseo, en general³⁶. Estas mismas características son las que competen para definir el término varón, que se refiere exclusivamente a la exaltación de estas características, de ahí el empleo de la palabra varonil para referirnos a una persona con atributos y caracteres exclusivamente masculinos. En segunda instancia podrían tomarse como atributos de lo masculino ciertas actitudes, comportamientos y discursos dentro del espacio íntimo —en lo individual o con su pareja en el espacio doméstico— y las actitudes ejecutadas en relación con otros hombres y mujeres en el espacio público. De manera que lo masculino se puede definir a través de una tensa relación entre lo esencial individual —sus características sexuales— y lo cultural-social. Hoy en día muchos estudiosos del género coinciden en que éste es una construcción cultural-simbólica, implicando así el cuerpo, la ideología social, las prácticas sociales, entre muchos otros factores, pero entonces, ¿qué es lo masculino?

³⁶

Se puede encontrar información más detallada en el siguiente estudio: Calzada León, Raúl, et al. "Características sexuales secundarias" *Acta pediátrica de México*. Vol. 22, Num. 2, Marzo-Abril, 2001: 122-127. Web. 08 Oct 2016. <http://www.mpba.gov.ar/web/contenido/Caracteristicas%20sexuales%20secundarias.pdf>

La idea de masculinidad suele ser estándar, uniforme e invariable, pues existen ideas socialmente instituidas —desde los campos de la educación, la familia, la religión, la vestimenta, la conducta, entre muchas— que apelan a la condición de lo masculino, del ser hombre o de las cosas de hombres (Bonino 2002). Algunas de estas ideas son, por ejemplo: que los hombres son más fuertes que las mujeres, que "los hombres no lloran" o que no deberían expresar sus sentimientos en público debido a que son el "sexo fuerte", la atribución a lo masculino de ciertas características como lo racional, la practicidad y la seguridad en sí mismos, entre otras. Sin embargo, utilizar el término masculinidades nos permite hablar de diversas maneras de ser hombre o de interpretar y "practicar" lo masculino o sus reglas. Por ejemplo en la obra *Bajo el silencio* de Óscar Liera, vemos que el personaje Nora, una mujer "progresista", que vive sola, que se mantiene a sí misma, que ejerce su sexualidad libremente, expresa ciertas cualidades de lo masculino: "Nora: (*Tratando de ser simpática*) ¡Los hombres!: la fuerza, lo abrupto, lo tosco, lo viril" (Liera 2003: 50) para referirse a un hombre, nombrado en la obra como el *tipo*, que ella ha invitado a su casa la noche que sucede la obra. Además, el autor Óscar Liera lo define a través de la acotación como un animal.

Podemos notar cómo, en varias ocasiones, se expresan por boca de los personajes ciertas acepciones de lo masculino, sin poder asegurar que se refieren a lo mismo, en la misma medida o en el mismo sentido. En frases como "a mí me gustan muy hombres, no machotes como tú" (Villegas 2002: 66) en *Atlántida*, o "es un buen hombre" (Olguín 2002: 21) en *Belice*, o "... puede que no seas hombre, pero caballero sí eres" (Usigli 1966: 397) en boca de una prostituta en *Jano es una muchacha* de Rodolfo Usigli, hay una referencia a un diálogo entre dos o más personas acerca de lo que es un hombre, un macho o un caballero. Al parecer entre los interlocutores involucrados el sentido es claro, sin embargo para el lector y el espectador en potencia, estas palabras pueden llegar a significar cosas muy diversas. También vale para el caso la relación que tienen dos de los personajes de la obra *Los ejecutivos* de Víctor Hugo Rascón Banda, quienes establecen un diálogo en el que uno de ellos le deja claro al otro las "claves del éxito" en el mundo de los negocios. Con el ejemplo se puede comparar dos visiones contrapuestas sobre el concepto de éxito que para estos personajes representa un elemento de la masculinidad. A continuación cito un fragmento para darle visibilidad al asunto:

Charly: ¿Sabías que en Bital están despidiendo a todos los ejecutivos fodongos y mal vestidos? No sólo hay que ser financiero, hay que parecerlo. Tú me entiendes, ¿no?

Richard: Ya déjame en paz. No sé para qué llegué temprano.

Charly: En serio. Métete al Club Alemán. Tienen un gimnasio padrísimo con equipo ultramoderno que acaban de importar de Los Ángeles. O te puedo recomendar al Golden Sporting Club que inauguraron en Bosques, aunque ahí sólo aceptan socios.

¿Sabes qué? Cómprate trajes Hugo Boss, que son los que le van a un cuerpo como el tuyo. ¿De dónde sacas esa ropa, eh?

Richard: Voy con don Chente, un sastre que me hizo mi primer traje cuando me titulé de Contador Público. Me cobra muy barato. (2002: 16-17)

En este fragmento de una obra escrita en 1996 es claro que para Charly la apariencia física es muy importante y por eso le recomienda a Richard, su compañero de trabajo, poner mucha atención a su cuerpo, ejercitarlo y vestirlo “bien”, lo que implica ir a determinados gimnasios o comprar ropa de una marca específica. Con lo anterior es posible decir que el personaje Charly se rige por una idea de identidad masculina que tiene en mayor estima el aspecto físico y el éxito³⁷, pues se revela que la opinión social —la opinión que él ejerce sobre Richard y la opinión positiva que espera recibir a partir de su apariencia— es un estándar que hay que cumplir y que guarda relación con la imagen de los “hombres exitosos” que vemos en las publicidad comercial en general (anuncio de relojería, licores, trajes, autos, entre otras imágenes publicitarias). Los consejos de Charly más adelante hablan de la belleza y del cuidado de la piel, recomienda lociones y fragancias corporales, corte de cabello y cierta mención hacia la vida social y de esparcimiento, factores que de alguna manera identificamos como comportamientos y preocupaciones materialistas y banales, e incluso se les asocia comúnmente a actividades y preocupaciones de mujeres.

Por otro lado Richard parece estar más apegado a una identidad masculina que responde a valores como el honor o la justicia. Estos valores se reflejan cuando él pone la confianza en el trabajo que ha hecho para la empresa durante años como garantía de su pertenencia al corporativo y del reconocimiento del valor de su trabajo. Esta situación se traduce a la necesidad de poseer un estatus honorable que se ha ganado con su trabajo frente a la sociedad, haciendo visible que la opinión o presión social es diferente para ambos personajes. Por un lado la urgencia de una impecable apariencia física que se percibe en Charly —y que en palabras de Charly le ha sido útil para conseguir objetivos personales como el ser atractivo para las mujeres— frente a los valores más “tradicionales” que presenta Richard que se establecen en la confianza, el honor, la justicia y que podemos relacionar con una actitud responsable frente a su familia y a su trabajo. Estas conductas y actitudes ponen en evidencia un desplazamiento en el concepto de masculinidad respecto a la edad de los personajes, que aunque no está totalmente definida se puede inferir que Charly es mucho más joven que Richard, y hay que hacer énfasis en que ambas identidades masculinas responden a

³⁷

Véase lo correspondiente a la creencia matriz de la *masculinidad hegemónica* que propone Luis Bonino como la autosuficiencia prestigiosa en las páginas 43 y 75 del presente estudio.

diversos valores que coexisten en un mismo entorno social y cultural, que podemos emplazar en esta obra en el entonces Distrito Federal, en unas oficinas ubicadas en la avenida Paseo de la Reforma durante la década de los años noventa.

El factor del paso del tiempo afecta la concepción de la masculinidad, pues al ser un concepto sujeto a presiones socio-históricas es afectada por éstas, de manera que para ahondar y exponer mejor el desarrollo del concepto de lo masculino haré un breve recorrido por la historia académica del concepto. Siguiendo a Juan Carlos Ramírez Rodríguez se sitúa el desarrollo de los estudios de masculinidad a partir de la madurez de los estudios feministas —primero centrados en el estudio de la mujer, con la urgencia de la violencia y opresión ejercidas en su contra— donde desde el principio la masculinidad "... planteó la otredad, implícita o explícitamente, como un todo homogéneo e incluso como algo amorfo" (Ramírez Rodríguez 2006: 33) Esta otredad estaba señalando al opuesto binario complementario de lo femenino, es decir lo masculino, pero en las primeras etapas del *feminismo* sólo se lo caracterizaba *a priori* como una "... masculinidad opresiva denominada como patriarcado" (*Ídem*) Con el avance de los estudios feministas, donde desde Beauvoir se pone en duda lo femenino como una cuestión biológica —es decir determinada por los caracteres sexuales—, y se empieza a pensar en el género como algo producto de la relación social entre hombres y mujeres, y más aún con el surgimiento de los estudios de género se hace posible pensar en una sociedad equitativa en términos de posibilidades sociales, económicas, políticas, etc., a partir de la inclusión y el reconocimiento de la diversidad de género. Los estudios de género permiten abordar la figura de lo masculino desde la mirada feminista de una manera idealista, cuestionando el "modelo referente" de *masculinidad hegemónica*, sin embargo resulta al final un modelo ilusorio, pues es un modelo imaginado, despegado de la realidad.

Hasta aquí se distingue un límite de la idea de lo masculino respecto y siempre en referencia a lo femenino como un opuesto. Y ello se puede visualizar en algunos de los ejemplos que he expuesto con anterioridad, como cuando Virginia en *Atlántida* se viste de hombre por comodidad. Este acto de género no corresponde a lo establecido para una mujer, pero le reporta el beneficio de una mayor aceptación dentro del grupo de amigos varones. En el caso de Dora en *Feliz nuevo siglo...* el futuro de su vida depende de la estabilidad del emporio textil que está a manos de la racionalidad de Freud y la decisión de los demás hombres. "La identidad masculina se construye bajo el criterio de lo que no es exclusivo de las mujeres. No se define por sí mismo, sino que sólo en función de la otra" (Ramírez 2006: 43) La masculinidad se define, en primera instancia, a partir de la relación con lo femenino: la relación de poder se evidencia en la subordinación de lo femenino ante lo masculino, mediante la argumentación de que lo masculino tiende a los procesos racionales

e intelectuales, mientras que lo femenino se trata de lo sentimental (Ramírez, 2006; Gutiérrez, 2006); que lo masculino se percibe como todo aquello tosco, fuerte, duro, mientras que lo femenino se identifica más con lo bello, débil y suave, supuestamente; llegando a establecerse incluso en el lenguaje diferencias binarias contrapuestas en muchas lenguas y concepciones culturales para referirse a la naturaleza, como el sol y la luna, el día y la noche, el calor y el frío; entre otras muchas diferencias de lo masculino respecto a lo femenino.

Podemos decir entonces que lo masculino se instituye a partir de prácticas en las que se rechaza todo aquello que se pueda considerar femenino, y por tanto, inferior, incluso desde concepciones religiosas como las presentes en la Biblia, donde Eva es creada después de Adán, o bien, en la práctica en culturas machistas donde se le da preferencia al hombre frente a la mujer como al servirle primero la comida, dándole la palabra primero a un hombre que a una mujer, entre otros actos. “El rechazo a lo femenino se expresa de muy diversas formas, desde la sutileza del chiste y el sarcasmo, hasta el castigo corporal que se inflige a los varones que manifiestan conductas asociadas a lo femenino” (Ramírez Rodríguez 2006: 45) Ejemplos de esto los tenemos en casi cualquier obra, pues se trata de una característica intrínseca de lo mexicano analizada por autores como Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad* cuando estudia expresiones como “rajarse” refiriéndose a un hombre que se echa para atrás o que carece de valentía para hacer algo, adoptando de manera metafórica la “rajada” relacionada con la vagina o con una actitud de debilidad femenina (Paz, 2010: 32-34). Otro ejemplo de esta “reducción” del otro a través de “feminizarlo” lo podemos encontrar en *Belice* de David Olguín publicada en 2002 en su segundo capítulo cuando El viajero le reclama una respuesta a El turista, cuando es claro que ambos son varones: “Contesta, señorita. Tus modales de salón me enferman” (Olguín 2002:52).

José Olavarría identifica algunos aspectos constituyentes de la masculinidad en su ensayo *Hombres e identidad de género: algunos elementos sobre los recursos de poder y violencia masculina*, distingue los siguientes:

a) Herencia del padre (o de la figura masculina tutora)

Dentro del modelo familiar se espera que los hijos varones reproduzcan el *modelo masculino* “... encarnando los atributos de éste y ejerciendo sus mandatos” (Olavarría, 2006: 118). Los elementos por aprender son recursos de poder para obtener una autonomía personal a través del acceso a los espacios públicos, el uso del tiempo y el manejo del dinero. Para ejemplificar este punto hago referencia a dos obras dramáticas que tienen anécdotas que por su similitud y la importancia que ponen en la búsqueda de la figura paterna o modelo de referente masculino

conviene analizar.

Por un lado está *De la calle* de Jesús González Dávila, escrita en 1985, donde la búsqueda del padre por parte de Rufino, el protagonista, termina de manera trágica. Rufino vive en la calle y cuando pregunta por su padre biológico todo el mundo se lo niega o hace por ocultarle su paradero, se le advierte sobre la posibilidad de encontrarlo y cuando por fin sucede, su padre, “la chicharra”, quien es un travesti que ahora no reconoce a su hijo termina por violarlo y esto acarrea la muerte del personaje Rufino. En este ejemplo vemos la búsqueda del padre como una necesidad que tiene Rufino, que en términos filosóficos habla de la necesidad de saber el origen de su propia existencia; sin embargo el modelo masculino más cercano que tiene Rufino es Ochoa, un policía corrupto que controla el barrio donde vive el protagonista, pero en lugar de buscar reproducir ese modelo violento y autoritario de Ochoa, termina por rendirse ante la curiosidad y seguir su deseo de encontrar a su padre biológico. Una vez que lo encuentra nos damos cuenta de que “la chicharra” va contra toda representación esperada dentro de la concepción cultural de la obra sobre la masculinidad, terminando con la muerte de esa herencia “natural” de manera simbólica —con el cortocircuito que produce la violación del padre al hijo, una imagen “antinatural” que se produce con el abuso sexual de un travesti sobre un adolescente de quince años— y en el plano real con la muerte de Rufino, poniendo fin a la descendencia —o herencia genética— de “la chicharra” y de Rufino.

Por otro lado en *Belice* de David Olguín también se trata la historia de un hombre que está buscando a su padre. Este hijo deja a su madre para ir en busca de su padre y conforme avanza la obra la percepción del mundo de este joven va degradándose a la par que se adentra en un mundo que tiene que ver con la sexualidad y una supuesta madurez, entre otros aspectos que podrían emparentarse con ciertos patrones para demostrar que se es plenamente hombre. En ambos casos hay un abandono por parte del padre biológico, lo que hace evidente la búsqueda de este modelo por parte de los hijos, pero no siempre el encuentro con el padre es el más deseado ni esperado.

b) El cuerpo masculino, el ejercicio de la sexualidad y el poder

“La construcción de los cuerpos y la interpretación de las ‘pulsiones’ da origen a recursos de poder que se distribuyen inequitativamente entre hombres y mujeres” (*Ibidem*: 119) Este punto se relaciona con el asumir una superioridad corporal frente a la mujer, el ideal del cuerpo masculino que dictamina cómo deben ser los cuerpos de los hombres:

[...] fuertes, duros, aptos para el trabajo y para trabajos pesados, para la guerra; para el mundo; cuerpos [...] sometidos a prueba; cuerpos de la calle; racionales, que controlarían sus emociones y sus actos, excepto cuando los ‘ciega la rabia’, ‘el mal

genio' y el deseo ('instinto') sexual; cuerpos para penetrar al cuerpo de las mujeres.
(*Ídem*)

Esta idea del cuerpo se convierte en una búsqueda constante (al igual que el modelo de belleza femenino, dictaminado por la feminidad hegemónica) y constituye un fuerte punto para determinar la identidad masculina e incluso para justificar ciertos actos violentos contra otros hombres y con especial énfasis hacia las mujeres. Ejemplo de ello lo podemos leer en *Los ejecutivos*³⁸ donde encontramos los consejos que le hace Charly a Richard equiparables a los de cualquier revista de belleza femenina (que representa el valor opuesto, la fragilidad, la suavidad, la delgadez, etc...) que se vuelven determinantes en la vida de estos caballeros; o en *Belice* donde la madre recuerda al padre por sus tatuajes, su falta de tacto, la violencia recibida por ella y su mal genio.

c) La heteronormatividad³⁹, el sexo y el amor

La heterosexualidad es otro rasgo fundamental de lo masculino, la plena realización sexual estrictamente con el sexo opuesto. Esta característica incluye la homofobia como un mecanismo que perpetúa la transmisión de la masculinidad —además de apoyar el rasgo de rechazo de todo lo considerado femenino, por ende el rechazo a la homosexualidad explícita, sugerida o a las formas de masculinidad no heteronormadas—, creando un sistema que se institucionaliza a sí mismo a través del establecimiento de un código de vigilancia que se sustenta y se valida a sí mismo, un sistema autovigilante, autolegitimante y con miras a la perpetuabilidad. La **heterosexualidad obligatoria**, concepto establecido por Adrienne Rich, aunada a la superioridad corporal frente a la mujer y la atribución de la sexualidad a un fuerte instinto animal, da lugar a que se justifiquen ciertos actos de violencia contra las mujeres y contra los homosexuales —identificados plenamente por la masculinidad hegemónica⁴⁰ como cuerpos y entidades más cercanos a lo femenino— sin sentir responsabilidad por las consecuencias porque no son capaces

³⁸ Ver páginas 30 y 31 de este estudio.

³⁹ El concepto consignado en este subtítulo proviene del ensayo de Luciana Guerra “Familia y heteronormatividad” donde “... la heteronormatividad del patriarcado conduce a la discriminación e inferiorización tanto de toda orientación sexual disidente, como de cualquier identidad genérica que no respete la dicotomía varón-mujer – léase: travestis, transexuales, intersexuales, transgéneros, lesbianas, bisexuales, gays” (Guerra 2009: 2). También se puede consultar el trabajo de Adrienne Rich “La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana” para abundar en el término *heterosexualidad obligatoria* incluido en el siguiente párrafo. Ambos términos están referidos en la bibliografía, o bien, puede consultarse el glosario de términos en las entradas correspondientes.

⁴⁰ Más adelante, de las páginas 39 a 49 del presente estudio, se abordará de manera amplia el concepto de *masculinidad hegemónica*. También se puede consultar de manera sucinta la definición ofrecida en la entrada correspondiente a *masculinidad hegemónica* en el glosario de términos anexo a este estudio.

de controlar su instinto. Este tipo de asociaciones lleva a los hombres a distinguir entre el sexo y el amor, el sexo tiende a ser una cuestión territorial, donde se cela a una mujer para mantenerla dentro del terreno —el cuerpo de la mujer como algo que se posee— y se considera una de las mayores traiciones que una mujer con la que se tiene una relación amorosa llegue a tener sexo con otro hombre. El amor está reservado para la mujer amada, aquella con quien se piensa establecer una familia y crear un hogar. Las consecuencias que esto tiene en la salud reproductiva es que tiende a delegarse como una responsabilidad exclusiva de la mujer, pues es ella quien tiene que velar por todo tipo de cuidados e incluso planificar una familia a partir de la utilización de métodos anticonceptivos.

Un ejemplo de la *heteronormatividad*, la heterosexualidad obligatoria y las relaciones con el amor y el sexo las encontramos en los personajes de *Al pie de la letra* de Óscar Liera, en donde vemos en diversas ocasiones la presión de la heteronormatividad y la heterosexualidad obligatoria en los dos personajes masculinos. Además de que la relación entre Andrés y José es percibida por Matilde como una relación homosexual latente de la que da cuenta en el siguiente fragmento: “Matilde: Pues juraría que se desean. Cuando me acosté con ustedes, tuve la sensación de que se amaban; el amor estaba entre ustedes, yo era como un objeto recipiente de ese amor, reprimido, tal vez, pero que salía por los ojos.” (Liera 2003: 35) En la cita anterior actúan tres factores: primero el deseo entre los dos hombres, relacionado con la homosexualidad; segundo el amor que hay entre ellos, que al final de la obra José proyecta mediante una narración y una serie de acciones la ilusión que le hace formar una familia y un hogar con el bebé producto de ese amor con Andrés del que Matilde ha tomado la función de envase; y el último aspecto es la represión que experimentan los dos personajes masculinos, en la que se destaca por contraste la heteronormatividad que dicta que el deseo se debe reservar para las personas del sexo opuesto, es decir, el principio de la heterosexualidad obligatoria.

Otro ejemplo acerca de las relaciones con el amor y el sexo lo tenemos en *Jano* es una muchacha de Rodolfo Usigli cuando se da la confusión entre las correspondencias amorosas para las hermanas, Eulalia y Arcelia, Felipe deseaba a Arcelia y Víctor, en un intento de cortejar a Eulalia termina casándose con Arcelia. De manera que hay una serie de corrupciones en la relación entre Víctor y las dos hermanas tras la violación de Arcelia por parte de unos generales, que despierta una pasión en Víctor por Arcelia que empieza con un amorío que deviene en matrimonio. “Víctor: [...] yo te quería a ti, no quería a Arcelia. Pero me casé con Arcelia porque ella respondió antes que tú, porque ella interceptó el mensaje. Pero no la quería. Yo te quería a ti, Eulalia. [...] Dios no tiene nada que ver con el sexo.” (Usigli 1966: 444)

Tras la muerte de Arcelia por una enfermedad, Eulalia se queda al lado de Víctor como cuñada incondicional criando a Marina como su propia hija. Ellos no son pareja, pero guardan una relación de atracción sexual mutua que se ve interceptada por la muerte de Arcelia y el duelo que Víctor le profesa. La transición entre la pasión sexual que despertó en Víctor la violación de Arcelia y que lo llevó a casarse con ella aun cuando no la pretendía desde un inicio (relacionada con la necesidad masculina de ser el protector) nos habla del compromiso forzado; el matrimonio, institucionalización del amor, interfiere con el libre ejercicio de la sexualidad. Con la confesión de Víctor se hace evidente que durante toda la relación que tuvo con su esposa experimentó un sentimiento de amor y de atracción sexual hacia Eulalia, su cuñada, sentimiento que se manifiesta hacia el final de la obra.

d) Actividades desarrolladas por mujeres y el “afeminamiento”

Regresando a la idea de la masculinidad como una identidad superior —con privilegios— frente a todo aquello que se relacione con lo femenino, dentro de lo masculino se excluyen las actividades realizadas por mujeres, puesto que si un hombre las realiza se le puede señalar de “afeminado”, particularización que puede hacerlo acreedor al rechazo por parte de otros hombres. En las relaciones entre hombres “Una forma de *feminizar* a un varón es obligarlo a ‘hacer cosas de mujer’ o decir que las hace” (Olavarría 2006: 122) y de esta manera se establece una jerarquía entre los hombres, denostando a quienes son menos hombres —por ostentar rasgos femeninos, infantiles, o no heteronormados. Ejemplo claro de esto es lo que sucede en la escena de *De la calle* cuando Rufino, acompañado por Cero, conoce a Trueno quien lo pone a prueba a partir de golpes y preguntas para su siguiente trabajo:

Trueno: (*Luego de un largo silencio.*) ¿Cuántos años tienes?

Rufino: (*Desprevenido.*) ¿Yo...?

Trueno: Ni me digas, que me da coraje.

Rufino: Bueno, los que tú quieras.

Trueno: (*Ríe*) Oíste, cerillo. Tiene los que yo quiera. (*Pausa.*) Se siente el gran chingón. También yo, tengo los que tú quieras, mi amor. (*Le da una fuerte cachetada.*) A ver, baboso. ¿Sabes manejar, cambiar llantas, enfrenar sin frenos?

Rufino: Sí...

Trueno: ¿Y no abrir la boca, aunque te quiebren todos los dientes? ¿Y aguantar las horas, con los ojos abiertos frente a la luz más fuerte? ¿Y resistir calambres en los huevos y en el culo? ¿Y aguantar la sed o las ganas de cagar? (*Le da otra cachetada.*) ¿Y guisar un huevo? ¿Lavarme los calzones? ¿Rascarme la espalda, las costras? ¿Curármela? ¿Mamármela? ¿Soplármelos? (*Rufino dice que sí a todo.*) Lo compro, lo

compro. Que me lo envuelvan. (*Lo arroja a un rincón, luego dice a Cero.*) ¿Dónde encontraste a este ojete...? (González 2002: 28-29)

e) **Roles familiares en la constitución de la masculinidad: padre e hijo**

El lugar que ocupa el varón en la familia también es relevante para la constitución de la masculinidad, pues bien pueden jugar el rol de padre o hijo varón. El padre se erige, en la mayoría de los casos, como el eje que determina el sistema de roles y las funciones, así como responsabilidades y derechos, de los demás miembros de la familia. El padre también debe cumplir con ciertas obligaciones como ser "... la autoridad, jefe del hogar, proveedor, protector, regulador de permisos y castigos, entre otros" (Olavarría 2006: 123). El "correcto" desempeño de los papeles o roles asignados dentro de la familia —también calificados por el padre y en algunas ocasiones por la madre— hace que ésta funcione "naturalizando" así ciertas estructuras de poder en las que se le debe obediencia al padre siempre sin cuestionar sus mandatos. La mujer queda entonces como un complemento del padre al tomar el rol de madre, la maternidad complementa la paternidad, pero no por ello tiene un nivel jerárquico igual, pues como se mencionó antes hay diversos factores culturales y sociales que sostienen esta idea como los preceptos religiosos de la tradición judeocristiana en la que la mujer es creada después del hombre. En el caso de los hijos, el varón obtiene mayores beneficios —menos trabajo doméstico, mayores libertades sociales— a la par que se otorgan responsabilidades como el cuidado de los hermanos, la autoridad en la casa cuando el padre está ausente, entre otros trabajos 'duros' destinados a los hombres. Las hijas mujeres, como ya mencioné antes, se dedican a aprender de las tareas domésticas y practicarlas para ayudarlo a la madre cumpliendo con el rol asignado a lo femenino, sobre todo en comunidades indígenas, comunidades de escasos recursos económicos, e incluso en muchos hogares urbanos que mantienen una orientación familiar más "tradicional".

En universos como el planteado en *Atlántida* podemos acercarnos a diversas figuras paternas. Al padre de Fito nunca lo vemos aparecer en la obra de manera presencial, pero es evidente que Fito le debe una lealtad incondicional y que le importa mucho la opinión que él tenga de su vida. Esto se revela cuando Fito termina con Virginia porque percibe que ella es una "mujer fácil" y esta concepción va en contra de lo que su padre permite, además teme cualquier castigo o sobresalto que le pueda causar a su padre. Diferente al caso del padre de Virginia quien se sienta incluso a beber con su hija, actividad reservada sólo para hombres. La situación que se vive en casa —están alojando a Emeterio quien cayó enfermo— afecta de alguna manera a su padre, y al parecer por ello no cumple completamente con el rol de jefe de familia. En la discusión que tiene con su esposa nos enteramos que el padre no ejerce la autoridad en casa,

aunque años atrás corrió de la casa a su hijo Quique por la vida que éste llevaba, presentando diversos matices en el ejercicio de la autoridad al interior del hogar.

También encontramos ilustración en *De la calle* donde Ochoa, padre adoptivo de Rufino, es quien manda en la casa y todo el tiempo está ejerciendo una presión violenta sobre Rufino, e incluso, en su papel de jefe de familia llega a desempeñar acciones ilícitas —se intuye que Ochoa es un distribuidor de drogas— para dar sostén a su “familia”.

1.2 Masculinidad hegemónica

A partir de esta serie de ideas o valores es que se conforma teóricamente un modelo fácilmente identificable para referirnos a lo masculino que, según Luis Bonino, “[...] permite comprobar que aún con los cambios sociales y de comportamiento, las identidades masculinas, su configuración, su continuidad y su transmisión permanecen fuertemente estables” (Bonino 2002: 7). Algunos autores se refieren a ello como “modelo referente” de masculinidad, pero Bonino prefiere utilizar el término masculinidad hegemónica —mismo que tomaré de aquí en adelante— debido a las implicaciones jerárquicas que más adelante explicaré. Dentro de los estudios de masculinidad y para el presente trabajo, este modelo es relevante ya que a partir de él se hace posible identificar los cambios dentro de la pluralidad de masculinidades, y por consecuencia las diversas formas de representar el género masculino. Podremos ver una estrecha relación entre los aspectos constituyentes de masculinidad que presentamos con José Olavarría —herencia, cuerpo, sexualidad, poder, amor, actividades y rol familiar— y los que proponen Luis Bonino y Ramírez Rodríguez, que detallaremos más adelante y confrontaremos cada elemento con diversas obras.

El inevitable ejercicio del poder dentro de la configuración de género hace posible hablar de hegemonía. Luis Bonino explica que la masculinidad hegemónica “[...] no es solo una manifestación predominante, sino que como tal queda definida como modelo social hegemónico que impone un modo particular de configuración de la subjetividad, la corporalidad, la posición existencial del común de los hombres y de los hombres comunes, e inhibe y anula la jerarquización social de las otras masculinidades [...]” (*Ibidem*: 7-8). El concepto surge entonces para referirnos a la conformación de grupos que ejercen una dominación sobre otros, en este caso la multiplicidad de masculinidades ha generado a su vez múltiples grupos de masculinidades hegemónicas —en distintos contextos sociales e históricos, es decir, variables según la clase social y la región geográfica a la que pertenezca— que están siempre en constante negociación para el ejercicio de poder, “Esto es, en cada clase social habrá expresiones, ideas, prácticas *masculinas* que se

consideran como las que representan ‘lo masculino’ por excelencia, en relación con otras dentro de una misma clase” (Ramírez Rodríguez 2006: 41)

En cada una de las obras dramáticas expuestas con anterioridad como ejemplos podemos encontrar mundos que exigen diferentes características para establecer una medición de la *hombria* presente en cada universo dramático. Por ejemplo, en *Los ejecutivos* la apariencia física es un valor que gana peso frente al honor, a diferencia de *Jano es una muchacha*, donde el honor y la “caballerosidad” —que consiste en un trato preferencial hacia la mujer— son los valores hegemónicos que se perciben como regla y se ejecutan. Cuando la caballerosidad está ausente genera conflicto y crisis en los personajes que faltan a ellos, como en el caso de Víctor y su doble vida, por un lado administra una “casa mala”, un burdel, y a la vez se presenta en su casa ante los demás como un caballero que trata respetablemente a su hija. En esta misma obra Felipe se conduce también como un caballero que respeta y trata dignamente a todas las mujeres con las que habla, inclusive dentro del burdel.

La intelectualidad es otro aspecto que genera estima en la sociedad en general como un rasgo de lo masculino. La razón es un valor que se enfatiza en *Feliz nuevo siglo doktor Freud* de Berman; valor que también está presente —en diferente medida— en el personaje José de *Al pie de la letra* de Óscar Liera, quien es médico, condición que le adjudica cierta sabiduría, y su amigo Andrés le estima por ello. La razón soporta la jerarquía masculina, como un grado académico, como un elemento que ostentan “los que saben”, en el ámbito médico, jurídico, intelectual, o como aquello que justifica la toma de decisiones, como en el caso de los padres de familia. Este elemento también funciona de diferente manera dependiendo de las exigencias particulares de la masculinidad hegemónica en cada obra, o contexto social.

Así mismo la sexualidad tiene diferentes aplicaciones y se relaciona con la masculinidad de maneras específicas en cada una de las obras estudiadas. No es lo mismo en *Al pie de la letra* donde la homosexualidad es un asunto que se oculta con el ejercicio de la sexualidad en grupo. En contraste con la transexualidad que aparece en *De la calle*, donde se presenta como un elemento marginal, del que todo el mundo es consciente pero que se excluye del panorama cotidiano y se relega a la noche. Estas experiencias sexuales son diferentes y están colocadas en un nivel jerárquico distinto, estableciendo diferentes masculinidades hegemónicas, en sus respectivos universos dramáticos.

Bonino plantea que las dificultades para definir la masculinidad hegemónica radican en una suma complejidad, pues el concepto no se limita a un rígido patrón inamovible que ha de ser cumplido, sino que se establece como una “... configuración normativizante de prácticas sociales

para los varones predominante en nuestra cultura patriarcal, con variaciones pero persistente” (Bonino, 2002: 9) Completa la idea con la noción de que la masculinidad hegemónica “Es una estructura simbólica —arbitraria—, compuesta por un conjunto de mitos, creencias y significados sobre el ser hombre” (*Ibidem*: 10) que como se cita en Burín y Meler (2000) contiene los valores para identificar a un hombre “auténtico”. La masculinidad hegemónica “Es un sello de identificación para los varones pero no es algo de su «esencia»” (Bonino 2002: 10), se vale de valores construidos culturalmente que coaccionan a los hombres para conformar su identidad con respecto a estos valores.

La flexibilidad que se encuentra en la expresión de la masculinidad aporta a su complejidad, lo mismo que el factor de la “naturalización” que legitima el establecimiento de jerarquías que distribuyen de manera desigual el poder en las relaciones sociales, laborales e íntimas. Sin embargo Bonino rescata que aunque en la actualidad algunos de los valores conformantes de la masculinidad se encuentran en una crisis de aceptación social podemos seguir identificando la hegemonía masculina a causa de su “poder configurante”. Bonino logra condensar el funcionamiento de este “poder configurante” a través de cuatro ejes principales identificados con valores e ideologías de lo masculino, contenidos en tres factores que hacen posible la construcción de la masculinidad mientras se desarrolla como proceso. Estos tres factores de construcción son: “... la MH [masculinidad hegemónica], el contexto masculinizante —que es su correa de transmisión y legitimización permanente—, y un sujeto en proceso de masculinización” (*Ibidem*: 12)

Este proceso de construcción puede quedar ilustrado en el personaje Luciano, hijo del gallo rojo, en *Los gallos salvajes* de Hugo Argüelles, pues su padre, Luciano Miranda representa el modelo de masculinidad hegemónica que domina la región de manera política, económica y social, y que durante la infancia de Luciano hijo sostuvo una presión sobre él, sobre los valores que debía adoptar. Sin embargo, el contexto masculinizante al que se refiere Luis Bonino está presente en la educación que recibe del padre —que además es contradictoria pues sostiene relaciones homosexuales con él— y el choque ideológico que lo confronta al llegar a una ciudad más grande, con una mayor apertura y tolerancia hacia el libre ejercicio de la sexualidad que le permite a Luciano revalorar su propia sexualidad, que sería el último punto que interviene en la construcción de la masculinidad, es decir el “sujeto en proceso de masculinización” referido por Bonino.

Los cuatro ejes-valores que propone Bonino para identificar la constitución de la masculinidad hegemónica son los siguientes, algunos de ellos coinciden con los puntos que ofrece José Olavarría como aspectos de la constitución de la masculinidad:

- 1) La ideología patriarcal que se condensa en la figura del hombre-padre como sujeto empoderado dominante al interior de la familia. Se ha ejemplificado anteriormente esta ideología con la obra dramática *De la calle* de Jesús González Dávila y los personajes Rufino y Ochoa⁴¹.
- 2) La ideología del individualismo en la *modernidad*⁴² que se traduce como “... el sujeto ideal es aquel que centrado en sí, autosuficiente, que se hace a sí mismo, capaz, racional y cultivador del conocimiento, que puede hacer lo que le venga en gana e imponer su voluntad y que puede usar el poder para conservar sus derechos” (*Ibidem*: 13) Ejemplo de esto lo encontramos en *Feliz nuevo siglo doktor Freud* de Sabina Berman, donde la aspiración de los dos jefes de familia tienen que ver con estos ideales que se transforman en actitudes hasta cierto punto neuróticas: uno que aparenta que todo está bien para no poner en crisis su dignidad y el otro que se convence a sí mismo y Freud —quien representa por excelencia la característica de lo exacerbadamente racional, el cultivo del conocimiento que apunta Bonino, como masculino—, pero todos operan con la máxima de hacer lo que mejor les viene en gana, imponiendo su voluntad y con el ímpetu de conservar sus derechos.
- 3) La ideología de la exclusión y subordinación de la otredad plantea la eliminación del otro que es diferente. Siempre se busca que el otro sea inferior, se le rechaza y se le señala, estigmatizándolo y segregándolo. Ejemplificada anteriormente con *De la calle* y *Belice*⁴³.
- 4) La ideología del heterosexismo homofóbico donde se idealiza y se ve como un triunfo la alta potencia sexual, la búsqueda de múltiples parejas heterosexuales, a la par que se rechaza terminantemente las conductas homosexuales. Ejemplo de esto podemos ver en *Los gallos salvajes* de Hugo Argüelles donde hay una compleja confrontación de estos dos antagonismos el ejercicio únicamente heterosexual y las prácticas homosexuales. También lo encontramos claramente en *Al pie de la letra* de Óscar Liera en el discurso del personaje femenino Matilde:

Matilde: (*A Andrés*) ... voy a tener un hijo de ustedes.

[...]

Andrés: ¿Nosotros? ¿Éste y yo? ¡Estás loca!

Matilde: Loca, ¿por qué? No tiene nada de malo... yo siempre lo entendí así y lo acepté...

José: No chava, a éste y a mí nos gustan las viejas. (Liera 2003: 35)

⁴¹ Véase páginas 34 y 37-39 del presente estudio.

⁴² Para mayor puntualidad en la definición del concepto de *modernidad* puede consultarse la entrada correspondiente en el glosario de términos anexo a esta investigación.

⁴³ Véase páginas 33, 45 y 52 del presente estudio.

A continuación Bonino habla de una serie de creencias de la masculinidad hegemónica que se establecen como "... afirmaciones no racionales, arbitrarias y falaces..." (Bonino 2002: 14) que terminan por concretar y "naturalizar" las actitudes que exige la masculinidad hegemónica dentro de una sociedad, quedando identificadas así, a través del lenguaje, como normatividades de lo masculino. Las creencias están regidas bajo ciertos principios de lógica bastante complejos y diversos, pero entre ello se rescata la indiscutible verdad de las creencias, el cumplimiento absoluto de las mismas, el rechazo a todo lo contrario y el cumplimiento con mayor valía en competencia con otros hombres. Las creencias de la masculinidad hegemónica para Bonino se dividen en dos tipos: las matrices y las existenciales.

Las creencias matrices son aquellas que generan, producen y organizan la identidad, son de carácter descriptivo y normativo, a la vez que ponen de manifiesto la transmisión en calidad de moral de los valores asociados a ciertas ideologías. Las creencias matrices se relacionan con la construcción de la identidad masculina y son principalmente cuatro: la *autosuficiencia prestigiosa*, la *heroicidad belicosa*, el *respeto a la jerarquía* y la *superioridad sobre las mujeres y la oposición a ellas*.

Las creencias existenciales se derivan de las creencias matrices y son principalmente el esfuerzo por mantener una posesión de identidad privilegiada, la posesión de una esencia masculina a conquistar y demostrar, donde se es o se aparenta para no defraudar, donde lo masculino es un atributo medible y la bivalencia sirve para definir lo masculino (lo valorado/lo rechazado, superior/inferior, grande/pequeño, bueno/malo, ganador/perdedor). Otra de las creencias existenciales es la problematización de los demás es una estrategia para demostrar la masculinidad, y por último, el decreto de que la distancia entre hombres y mujeres es irreparable, lo que conduce a un sentimiento de alianza entre hombres y el rechazo a considerar a las mujeres como pares.

Todos los ejemplos presentados con anterioridad se encuentran atravesados por estas múltiples creencias. Por ejemplo la autosuficiencia prestigiosa está presente en todas las condicionantes de las que habla Luciano Miranda, el gallo rojo, en *Los gallos salvajes*, en donde él dice que es el más "chingón" (Argüelles 1994: 255). Esta creencia también se puede encontrar en la actitud de Charly en *Los ejecutivos* que se exhibe a sí mismo como un hombre exitoso. En *Feliz nuevo siglo doktor Freud* la autosuficiencia prestigiosa se manifiesta en el prestigio que le confiere su intelecto al mismísimo Freud.

La heroicidad belicosa la podemos encontrar en los Gallos salvajes donde se narran algunas aventuras en las que Luciano Miranda es visto por todos los habitantes del pueblo como el más temido debido a ciertos actos, algunos benéficos por los que siempre espera una respuesta de apoyo

a cambio y otros atroces que ha cometido contra quienes se quieren pasar de listos con él. La misma noción la podemos encontrar en el discurso de Felipe *Jano es una muchacha*, justo después de haberse encontrado Marina con su padre en el burdel, Víctor reacciona de manera destructiva con la intención de conservar el honor: “Víctor: ... (*Avanza, ciego, hacia ella, dispuesto a destruir. Felipe lo toma por los brazos y lo domina.*)” (Usigli 1966: 440); a diferencia de Felipe quien se proclama capaz de hacer cualquier cosa por proteger a Marina.

El respeto a la jerarquía aparece en *Los gallos salvajes* en la medida en que todo el pueblo respeta a Luciano Miranda por el miedo que infunden sus actos violentos y por los beneficios que se desprenden de sus actos benévolos como el financiamiento de proyectos para su comunidad, actitudes positivas que contrastan siempre con las acciones negativas que ejecuta para establecer la jerarquía. El gallo rojo le pide a su vidente, Otoniel, que no juegue con él, pues sabe que si hace algo que no le gusta tiene todo el poder para deshacerse de su consejero, y a su vez es consciente de que no puede competir contra las capacidades de videncia que tiene Otoniel, por lo que establecen una relación de codependencia. Esta situación se puede apreciar en el siguiente fragmento: “Padre: ¡’Uta, Otoniel! Porque mira que de veras te necesito, que si no... ¡Y aun habiéndote autorizado, no creo que pueda pasarte una atrocidad como esa que me estás soltando y en mi plena jeta!” (Argüelles 1994: 2955). El respeto a la jerarquía también aparece en *Atlántida* donde Fito respeta a su padre por sobre todas las cosas, al grado de necesitar su aprobación para salir con Virginia; o en algunos duelos que tienen por ejemplo Chester y Buzo, en los que “midan” sus fuerzas y ello determina quién está más arriba en la jerarquía. En *Nora* esta creencia está presente en los hombres como Julio y sus amigos cuando hablan de esa autoridad que mantienen en sus respectivos hogares.

La superioridad sobre las mujeres y la oposición a ellas está presente en la actitud que tiene Luciano en *Los gallos salvajes* donde siempre tiende a conseguir a la mujer que desea, actitud que refleja un control y superioridad sobre las mujeres. Este personaje siempre tiene un discurso en el que rechaza todo lo femenino considerándolo inferior. Esta creencia ocurre de manera similar en *Nora*, pues es clara la postura de los hombres que aparecen en esta obra y su marcada postura de superioridad frente a la mujer y el rechazo a ejecutar actividades “de mujeres”. Este discurso está presente también en el discurso que tiene Trueno frente a Rufino en *De la calle*, donde Trueno coloca a Rufino por debajo de él cuando lo feminiza.

Las creencias existenciales se pueden ejemplificar de manera similar en todas las obras expuestas anteriormente. La identidad privilegiada la podemos identificar en la idea de éxito que Charly presume frente a Richard en *Los ejecutivos*. O se expresa en la posición privilegiada que genera la distancia que establece el Trueno ante Rufino, condenando al último a una posición de

inferioridad. La identidad privilegiada es obvia en el Gallo Rojo, pues se percibe a sí mismo como el más capaz para estar en la cima de la jerarquía.

La posesión de una esencia masculina a conquistar y demostrar aparece como un valor reiterativo en *Los gallos salvajes* donde padre e hijo problematizan las ideas de conquista y demostración de la hombría con los actos violentos que ejecutan. En *Belice* y en *De la calle* se emprende un viaje con diversas paradas en el que los protagonistas se ven envueltos en situaciones que les exigen demostrar su hombría, como cuando Rufino se enfrenta a las prostitutas y ellas pretenden iniciarlo en la sexualidad, o en *Belice* donde el protagonista emprende la búsqueda para encontrar a su padre y al final se encuentra con una prostituta, Rosa Turnaffle, ante la que tiene la necesidad de demostrar su valía como hombre y así conquistarla.

La problematización de los demás como una estrategia para demostrar la masculinidad la podemos encontrar en *Los gallos salvajes* en la escena donde se narra que Luciano hijo mata a un tipo en un bar sólo porque éste le tiró la bebida. Con este acto queda demostrada su valentía y su valor como hombre ante los demás. La actitud de Trueno frente a Rufino es similar en su encuentro, pues Trueno pone en aprietos a Rufino frente a Cero, con lo que reafirma su masculinidad dominante.

La distancia irreparable entre hombres y mujeres permite la formación de alianzas entre hombres como ocurre en *Al pie de la letra*, donde José y Andrés desconfían de las intenciones de Matilde. En *Nora*, Julio y sus amigos intercambian impresiones acerca de la confiabilidad de las mujeres en materia de lealtad, por eso siempre deben mantener el control sobre ellas. En el caso de *Feliz nuevo siglo doktor Freud* esta distancia está claramente marcada por la superioridad intelectual y social que ostentan tanto Freud como los dos padres de familia, quienes incluso llevan una relación de amistad a pesar de que uno haya abusado de Dora y el otro sea amante de la esposa de su amigo.

Para continuar con el estudio, retomo el ejemplo de la obra dramática *Los gallos salvajes* de Hugo Argüelles, que nos servirá para ilustrar de manera puntual la masculinidad hegemónica y su relación con otras masculinidades no dominantes, pues como lo señala Bonino:

El poder configurador de la MH se hace evidente en la vida de los hombres contemporáneos no tanto en su discurso, sino en sus prácticas; no tanto en sus comportamientos aislados sino en su posición existencial, modo de estar e incapacidad para el cambio en lo cotidiano; no tanto en sus momentos estables, sino en las situaciones críticas; en su identidad representacional (imagen de sí) pero especialmente en la funcional (lo que hacen). (Bonino 2002: 8)

Claramente vemos en esta obra dramática escrita por Hugo Argüelles los elementos que ponen en evidencia el poder configurador de la masculinidad hegemónica que menciona Bonino como las prácticas, los diferentes discursos, la posición existencial, la incapacidad para el cambio en lo cotidiano y las situaciones críticas, así como la identidad representacional y la funcional. En *Los gallos salvajes* podemos ver al personaje Luciano Miranda, El gallo rojo, que se erige a sí mismo como el representante de la masculinidad hegemónica, la mayor autoridad a partir de una “compra” que hace de la gente, pues él financia las necesidades que tienen a cambio de recibir favores. Luciano es un hombre que a fuerza de imponer su voluntad ha creado un estado de terror: la gente le tiene miedo y cierto respeto debido a los pocos escrúpulos que tiene a la hora de “... apretar las clavijas” (Argüelles 1994: 233). Deja en claro que tiene favores de personas de la política porque les brinda protección cuando hacen sus maniobras políticas y que además es dueño de la red de distribución de la droga y de una cadena de burdeles que le rinden cuentas. Aquí podemos apreciar cómo sus prácticas y sus funciones intervienen para definir el poder que ostenta este personaje además de su declarada inclinación a definirse como un macho. Posteriormente explica a su interlocutor, Otoniel, quien es un vidente, que es él, Luciano Miranda, quien ostenta el poder sobre los demás debido a que tiene una clase de inteligencia especial y por encima de eso, lo que le otorga el mayor poder es “... ser un chingón” (*Ibidem*: 234), eso es algo que reside “... en los huevos” (*Ídem*) y es “... una razón más allá de toda ley” (*Ídem*).

En *El laberinto de la soledad* Octavio Paz ya relacionaba los conceptos “chingón”, y sus derivados, con el de macho, donde “Lo único que vale es la hombría, el valor personal, capaz de imponerse” (Paz 1999: 87). El Gallo Rojo, reconoce que cuando llegue otro mejor que él tendrá que quitarse de su lugar y cedérselo al nuevo, y que de entre sus doce hijos sólo uno tiene las características necesarias para cumplir esta tarea. Existe una profecía, de que ese hijo, el noveno de doce⁴⁴, será el único que lleve su nombre y vendrá a sustituirlo llegado el tiempo, no sin antes ocurrir un enfrentamiento, un medirse las fuerzas y por extensión la hombría. A lo largo de toda la obra se van poniendo en juego diversos aspectos de una serie de masculinidades alternativas —la del hijo, la del vidente y la de los otros hombres que se mencionan en la obra— frente a una masculinidad hegemónica, que domina y dicta las normas por las que debe regirse un hombre. Por contraste aparecen muchos de los elementos citados anteriormente como el ejercicio de poder, la figura del padre, la demostración de la hombría, la homofobia, la heteronormatividad y el rechazo a

44

Idea contraria a la primogenitura o el mayorazgo, que establecen privilegios sobre la herencia del padre hacia el primer hijo varón.

todo aquello que sea en esencia femenino, entre otras cosas. En esta obra dramática se distingue con claridad la manera en la que Luciano Miranda ostenta la masculinidad hegemónica, pero también es evidente la puesta en crisis de este personaje a causa de la influencia que recibe por parte de las otras masculinidades con las que coexiste.

De manera que lo hegemónico no implica *a priori* una realización y una permanencia dentro de la hegemonía, sino que se convierte en una suerte de aspiración, una meta en la que hay que permanecer el mayor tiempo posible o por lo menos aparentarlo (Ramírez Rodríguez 2006: 42). Esto es muy claro en la conformación del universo que se plantea en *Los gallos salvajes* donde ambos, padre e hijo, son conscientes de las conductas homosexuales en las que han incursionado — entre ellos mismos y con algunos otros varones. En el caso del hijo, quien ya ha aceptado su homosexualidad, se ve cohibido ideológicamente para ejercer plenamente su sexualidad por la presión heteronormativa del padre, tensión que se percibe de manera latente aun cuando escapa a la ciudad a refugiarse con su madre durante un periodo de tiempo. Luciano Eduardo es consciente de la problemática que implica el desmarcarse de la masculinidad hegemónica a la que supuestamente ha pertenecido antes del incidente que lo llevó a escapar y refugiarse en la capital. En caso del padre, quien representa la figura por excelencia de la masculinidad hegemónica en el universo de la obra, aunque exprese explícitamente el amor que siente por su hijo, reconociendo parcialmente una atracción sexual hacia él, se esfuerza al máximo por maquillar dicho sentimiento a través de la imposición en su discurso de la pureza y la excepción de ese amor que profesa, justificando y deslindándose de un comportamiento homosexual que vendría a cuestionar su autoridad y con ello su ejercicio en la más alta jerarquía de la masculinidad.

Recordemos que una de las características principales de la masculinidad son los mecanismos que permiten su autoafirmación y su reproducción en el medio social, por ello consentir conductas homosexuales implica atentar contra la idea de masculinidad hegemónica. En *Al pie de la letra* de Óscar Liera es evidente la relación homosexual y homoerótica latente entre los amigos Andrés y José, quienes tienen la costumbre de acostarse con la misma mujer al mismo tiempo, pero que todo el tiempo se están negando a sí mismos y ante el otro el deseo sexual recíproco que experimentan:

Andrés: [...] ¿Ya no te da pena verme encuerado?

José: No, nada, ni madre; incluso me gusta. Entre nosotros ya no hay inhibiciones; hasta creo que nos hemos metido mano.

Andrés: No la chingues, yo no me he dado cuenta.

José: Ah, ni yo... oye, ¿no nos estaremos volviendo putos?

Andrés: ¿Qué, a ti te gustan los machos?

José: Ni madre.

Andrés: Ni a mí. Porque si un día quieres echar a la vieja debajo de la cama y quedarte conmigo, te chingas, porque a eso yo no le hago.

José: ¡Tas jodido! A mí las viejas me encantan; esta pinche Matilde es un forrazo.
(Liera 2003: 32)

Cuando leemos lo expresado por Bonino respecto a la masculinidad hegemónica podemos advertir en Luciano Miranda, en *Los gallos salvajes*, el temor y su posterior crisis como consecuencia de la pérdida de poder al verse cuestionada su sexualidad por la presencia de su hijo, Luciano Eduardo, que representa una manera diferente de entender lo masculino. Este hijo le echa en cara todos aquellos años que recibió una educación contradictoria, en los que por un lado se fomentaba la herencia de los rasgos más fuertes de la masculinidad hegemónica como el desarrollo de habilidades para pelear, beber alcohol, ir de casería, la conquista sexual de mujeres, entre otros; en contraposición con actividades que cuestionaban esa forma de masculinidad como la práctica de sexo oral homosexual. Esta contraposición de actos de género generan en Luciano Eduardo una identidad masculina conflictiva que lo lleva a ser el ejecutante de actos violentos y graves como el de matar. El homicidio que Luciano hijo ha perpetrado lo ha llenado de miedo y de culpa, a la vez que le ha infundido una sed insaciable de venganza, producto de la tortura que recibió por parte de la policía tras haber sido capturado después de su delito. Este incidente lo obligó a dejar la casa de su padre e irse a la capital a vivir durante dos años con su madre, donde le ha dado tiempo de tramitar la venganza contra sus torturadores y contra su padre, a quien culpa de haberlo convertido en la persona que hoy es. El contacto con su madre, observa Otoniel, lo ha transformado, lo ha hecho sensible al dolor —pues se habla de la madre como una mujer que constantemente sufre—, lo ha ayudado a pasar la preparatoria a pesar de su condición de disléxico que le impedía leer con fluidez, despertando en él otros intereses más “propios” de la ciudad, como la literatura y la investigación académica.

Dentro de sus estudios, Luciano Eduardo, se ha interesado por el machismo e incluso habla abiertamente del tema con su padre cuando lo confronta en el espacio-tiempo de la obra, poniendo de manifiesto varios de los puntos que expuse con anterioridad como la animalidad, el alcoholismo, la jerarquía. De este mismo discurso se puede extraer una evolución del concepto de macho que plantea el dramaturgo de la siguiente manera: el macho como fuerza bruta durante la etapa precolombina, justificada después como un instinto animal durante la colonia española, para volverse una conducta “noble” durante la revolución mexicana con un dejo de humanismo y

patriotismo. Este discurso que pone Hugo Argüelles en boca de Luciano Eduardo para expresar sus ideas sobre el modelo de macho, del que hablaremos con más detalle después, que viene a constituirse como "... una especie de 'mito' nacional..." (Argüelles, 1994: 252) aparece considerado en Octavio Paz (2010: 90-97). El padre responde escéptico y como un ejemplar practicante de la masculinidad hegemónica, además se burla de las palabras de su hijo con el objetivo de disminuirlo intelectualmente. Se habla de la autoridad y de la herencia del poder del padre hacia el hijo, de las prácticas que conllevan esa formación de la identidad masculina, de la animalidad, de la torpeza y del alcoholismo. El padre trata de quitarle valía a todos los argumentos de su hijo poniendo en entredicho la procedencia de las fuentes: "¿No serán puros jotos y maricas los que hacen esos estudios?" (Argüelles, 1994: 254). El Padre se sitúa en una jerarquía superior después de la discusión: "... Total: para mí, 'macho' significa: chingón. Y los demás son... 'hombres'" (*Ídem*). El hijo se mantiene en una posición antagónica, acusando al Padre de que muchas de las cosas que no funcionan en la sociedad son causadas por machos como él, y que Luciano Eduardo, se deslinda de esos comportamientos y tratará en la medida de lo posible de escapar de este camino.

Luciano hijo recuerda como una experiencia traumática una tarde cuando su padre lo obligó a disparar por primera vez y terminó matando a un pájaro que pasaba por ahí. Se trata de un proceso aleccionador, el padre lo obliga a disparar porque cree que así se convertirá más rápido en "hombrecito", sin atender a las consecuencias contraproducentes que podría traer; el hijo actúa en consecuencia con la intención de ser aprobado. Se puede ver en la postura de Luciano Miranda una necesidad por cumplir con su responsabilidad como padre en esta acción, y en otros momentos de los que da cuenta la obra como llevarse a su hijo a los bares, con mujeres y ponerlo en situaciones de riesgo. Este tipo de comportamientos los ejemplifica José Olavarría en un subcapítulo titulado "'Responsabilidades' masculinas" donde argumenta que para llegar al pleno ejercicio del poder es necesaria la adquisición de ciertas responsabilidades que les brindan una supuesta "honorabilidad", siempre subjetiva, en sus biografías; este proceso es mucho más activo y notable durante la adolescencia, periodo caracterizado por la formación del carácter y de la personalidad. También hay paternidades que se jactan de ser responsables —siempre en relación al contexto cultural y social en el que están sumergidos— como la que presenta Julio en *Nora* de Emilio Carballido cuando se pregunta por la ausencia de Nora y sus amigos intentan darle respuesta:

Lalo: ... Hay veces que las viejas se cansan de las vidas que les damos...

Chuy: Pero nomás les damos la otra mitad de las vidas que ellas nos dan.

Lalo: Bueno, a ellas les toca muy duro lo de los niños. Desde echarlos fuera, criarlos...

Julio: Y llenarles la barriguita, nosotros. ¿Y no los cuida uno también? En los días de descanso, ¿qué hace uno? Enseñarlos a patear la pelota, echárnoslos encima a todos, para que la vieja descansa. Irnos de vacaciones, a que tantito vean lo que es el mar, con dos y tres encima, empujando en la bola para que ellos sí vayan bien, cuidando que se diviertan... Como si no se antojaran otras cosas en los días de descanso. ¿A poco la gozamos en el taller? Y mira, si el trabajo fuera más grave, si fuera uno responsable de algo más serio... Puras pinches rutinas, que cualquiera las hace... (Carballido 2003, 168)

En otros casos, de manera contrapuesta, los hombres evitan a toda costa adquirir la paternidad y con ello las responsabilidades que conlleva ser padre, por diversos motivos como que no encuentran una verdadera relación afectiva con la pareja embarazada, o no quieren comprometerse con una mujer, o no tienen las posibilidades económicas para convertirse en jefe de familia, entre otros motivos. Ejemplo de ello aparece de manera patente en *De la calle* o *Belice* donde ambos padres biológicos están ausentes y cuando se les encuentra es evidente el rechazo o la negación de esa responsabilidad paterna. En el siguiente ejemplo tomado de *Al pie de la letra* de Óscar Liera, los personajes masculinos hacen todo lo posible por desembarazarse de la responsabilidad de la supuesta paternidad que argumenta Matilde como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

Andrés: Mira, esa vieja piensa así porque aún no tiene a la criatura entre sus putos brazos, pero en cuanto nazca el enano nos va a chingar de alguna manera. Los niños son como el juguete nuevo, al rato pasa la novedad y qué chinga tener que cuidarlos y no poder salir a ningún lado y luego nos lo va a querer dejar. ¡A la chingada! Total, si quiere un niño que se busque algún idiota para que se lo haga. (Liera 2003: 38)

Entre las responsabilidades de la masculinidad que presenta Olavarría está la de demostrar su heterosexualidad a través de la conquista y penetración de una mujer. Olavarría propone que: “La necesidad de mostrarse valiente es, para los adolescentes, una responsabilidad: deben alcanzar la calidad de hombre” (Olavarría 2006: 125). Olavarría argumenta que incluso “... jóvenes y adultos, entienden la delincuencia como una forma de responder a los mandatos de la masculinidad dominante” (*Ibidem*: 127), llegando a justificar actividades violentas como la delincuencia o el crimen como formas de cumplir con el compromiso como proveedor familiar. La responsabilidad también se delega a la mujer, donde lo “natural” es delegar la responsabilidad de la salud sexual y la planificación familiar a la mujer. Es posible leer una explicación en Olavarría al comportamiento del padre en los deberes que tiene ante él mismo, ante su identidad masculina, pues “Lo que ‘debe’ salvar el varón, en última instancia, según el referente, son sus recursos de poder para mantener dicha condición y reproducirla” (*Ídem*). Por lo que Luciano Eduardo en *Los gallos salvajes* hace revisión del proceso mediante el cual él recibe de su padre la obligación de adoptar ciertas conductas y a su vez debe reproducirlas. “Luciano: ... Pero el padre te obliga a ser fuerte... como

él. Y vas aprendiendo a mentir para que te acepte... A ponerte máscaras: de macho, de fanfarrón, de bebedor, de mujeriego. Y ves que él te celebra... y quieres más y más de su aprobación.” (Argüelles 1994: 280). Las obras dramáticas que se han comentado con anterioridad servirán para intentar obtener una primera trayectoria de la evolución de las representaciones de masculinidad en la dramaturgia mexicana a partir de la segunda mitad del siglo XX, con el objetivo de evidenciar la multiplicidad de posibilidades de representar la masculinidad que se presenta tan sólo en las obras referidas.

La representación de la caballerosidad es sólo uno de los aspectos que podemos ver en este prisma de posibilidades. En *Jano es una muchacha* de Rodolfo Usigli, escrita en 1966, esta figura tiene una doble cara. Por un lado, la caballerosidad podría describirse tan sólo como un acto performativo que se lleva a cabo ante la sociedad y que contiene gestos de cortesía hacia la mujer, hacia otros hombres, control sobre sí mismo y sobre las situaciones. En este universo concebido en la década de los sesenta, la caballerosidad está pautada por la demostración de una conciencia justa, honorable, digna, entre otros valores. Sin embargo en esta misma obra, nos percatamos de que Felipe y Víctor, pueden llegar a ser perversos cuando se jactan de ser personas con educación y que se muestran todo el tiempo como caballeros. Es aquí donde radica lo humano y la complejidad de la representación de masculinidad de estos personajes que presenta Rodolfo Usigli.

Esta misma figura de caballero la encontramos de nuevo en Richard, personaje de *Los ejecutivos* escrita por Víctor Hugo Rascón Banda hacia 1996, pero con diferentes matices, más intervenido por los valores familiares y capitalistas. El cumplimiento al pie de la letra de los estatutos de lo masculino podría cumplir la misma función de la caballerosidad y se puede apreciar en la conducta de los miembros de la comunidad que participan en *Nora* de Emilio Carballido publicada en 1994, sobre todo en la idea que tienen los hombres del cumplimiento de las convenciones establecidas y de los preceptos que dicta la hegemonía masculina.

Este curioso refinamiento de la hombría también lo podemos encontrar representado en su vertiente intelectual, con un ligero matiz de caballerosidad, en los personajes de *Feliz nuevo siglo doktor Freud* de Sabina Berman, publicada en 2001. La valía de los hombres representados en esta obra reside en la reserva y contención que presentan en sociedad, es lo que les da un cierto estatus social honorable, similar a lo que ocurre en *Jano es una muchacha*. De manera que una misma idea de la masculinidad tiende a tener múltiples matices respecto al momento histórico en el que son concebidas las obras, la caballerosidad en algunos casos depende de la incorrupción individual, mientras que otras veces en la apariencia social.

La vertiente de la masculinidad intelectual que representa Luciano Miranda hijo en *Los gallos salvajes*, publicada en 1994, quien explícitamente contrapone sus estudios al machismo que promueve su padre generando un choque de la masculinidad hegemónica con la aceptación de la homosexualidad masculina. La intelectualidad en *Nora* de Carballido reside más en la experiencia que en la práctica, pues vemos que la experiencia de la madre de Nora es consultada en varias ocasiones, mientras que los hombres que aparecen en la obra son más “prácticos”, es decir, enuncian sus saberes a partir de un conocimiento empírico. En *Los ejecutivos* el equivalente de la intelectualidad puede hallarse en el puesto que ocupa cada uno de los personajes, José Antonio, jefe de la oficina de recursos humanos, tiene en su conocimiento cuestiones que afectan a los demás personajes, lo que le confiere una cierta ventaja ante la problemática del recorte de personal que se presenta en la obra. En *Feliz nuevo siglo...* la intelectualidad es lo que le confiere superioridad a Freud frente a los demás hombres y mujeres que aparecen en esta obra, es el elemento que representa la mayor validez en la obra. Por lo que es posible apreciar en las distintas obras la diferente concepción y valor que se le da al intelecto, elemento constitutivo de lo masculino.

La representación de la homofobia la podemos encontrar explícitamente en *Al pie de la letra* de Óscar Liera, escrita en 1982, donde estos dos jóvenes, que se desean de manera oculta desprecian ese sentimiento de atracción mutua que experimentan en gran parte de la obra, e incluso al final, José, uno de ellos, revela su aspiración a ser padre de familia y formar un hogar con el hijo abortado del vientre de Matilde. *Los gallos salvajes* es otra obra donde la homofobia es un valor que determina las relaciones en ese universo dramático y que está en constante tensión con el homoerotismo del que da cuenta Luciano Miranda, noción que se pone en crisis cuando Luciano Eduardo le hace frente a su padre y le recuerda las prácticas homosexuales en las que incurrieron ellos dos. La homofobia también está presente en *De la calle* de Jesús Gonzáles Dávila y en *Belice* de David Olguín con una serie de comentarios que intentan “feminizar” al otro y con ello lo disminuyen. Por lo que es posible decir que la homosexualidad, las prácticas homoeróticas y la homofobia tienen distintos matices y diferentes formas de ser representadas como elementos que constituyen o afectan ciertas masculinidades producidas en diferentes contextos históricos.

La superioridad frente a la mujer por parte del hombre la podemos ver representada en todas las obras de diferentes maneras. Por ejemplo, en universo de *Atlántida* de Óscar Villegas encontramos una mayor uniformidad en cuanto a las masculinidades que se presentan en esta obra: los hombres intentan mantener su posición hegemónica frente a la mujer. Sin embargo, en este caso Virginia actúa de manera rebelde respecto a las conductas establecidas para las mujeres, ya que toma actitudes “propias” de los hombres como beber alcohol, estar a altas horas de la noche en la

calle, tener relaciones sexuales con quien ella decide, entre otras. Este tipo de acciones hacen visible la desestabilización que causa entre los hombres, pues muchos de ellos se pelean por ella mientras que otros la desprecian.

Otro ejemplo de respuesta ante el paradigma de la superioridad de hombre frente a la mujer lo podemos apreciar en el hombre que aparece en *Bajo el silencio* de Óscar Liera, escrita en 1985, ya que tiene una evolución visible, incluso lleva por nombre de personaje “El Tipo”, dejando un espacio para la ambigüedad de su identidad de género, pues el uso del concepto de tipo es genérico. El Tipo revela su historia personal encubriéndola con un relato teñido de ficción: es hijo de una prostituta, creció en un orfanato administrado por sacerdotes y está profundamente marcado por un capítulo de su infancia que produce al interior de él un cortocircuito. El reconocimiento de la posibilidad de hijo de una prostituta y de haberse acostado con ellas en varias ocasiones, le produce un trauma que le impide integrarse a la sociedad, le impide ser heterosexual y desarrolla una especie de asco hacia las prostitutas y en general hacia las mujeres. El episodio traumático sucede después de iniciar su vida sexual —un poco por curiosidad, un poco por obligación— y acostarse con una prostituta, “... uno de los curas que era buena onda nos dijo que nos podíamos enfermar, nos habló de la pureza, de la castidad y de quién sabe cuántas pendejadas; pero otro, el que era más cabrón de todos, nos dijo bien enojado, mira, aquí traigo las palabras (*se golpea la cabeza*), aquí las traigo, ‘No pueden meterse con esas mujeres porque alguna de ellas puede ser su madre’” (Liera 2003: 62) El Tipo es un hombre calculador, perverso y estratégico, le molesta profundamente que la gente pueda saber más que él sobre algún tema, necesita ser dominante. En este personaje coexisten características asociadas popularmente a la mujer como la sutileza de la seducción que utiliza para atraer a Nora⁴⁵, en contraste con la agresividad que muestra después, elemento más directamente relacionada con la masculinidad, sin embargo este conglomerado de características, así como su actitud frente en el mundo, lo hacen superior a la mujer que aparece en esta obra. Esta superioridad radica en el rechazo a lo femenino, vinculado con el rechazo a su origen y el trauma que esto le produce.

El uso de la fuerza física aparece representado en *De la calle* de Jesús González Dávila, escrita en 1985, donde la fuerza *masculina* se expresa de manera violenta y se extiende en todos los personajes como un recurso para sobrevivir al ambiente en el que viven: la calle. Rufino, el protagonista, presenta una excepción en este comportamiento, ya que su mayor interés está en la búsqueda de la figura paterna. Por esta razón no se hace evidente el poder configurante de la

45

Este personaje llamado Nora es distinto al homónimo que protagoniza la obra dramática de *Nora* de Carballido.

masculinidad en él, cuestión que le exigiría responder de manera violenta ante los demás para sobrevivir, situación que le acarrea diversos problemas. La Chicharra, el padre de Rufino, es un transexual que lo espera al final de la travesía. En este personaje también se ven mezcladas características de lo masculino, como la fuerza y la violencia, pero con una figura física aparente de mujer. En *Belice* de David Olguín, publicada en 2002, la anécdota también versa sobre la búsqueda del padre. En esta obra destaca el instinto animal de lo masculino, que conlleva la violencia destructiva como un método para poder sobrellevar la vida. La fuerza física también está presente en *Al pie de la letra* y *Bajo el silencio* de Liera. En la primera obra, José y Andrés terminan por someter físicamente a Matilde para practicarle un aborto clandestino que termina matándola; en *Bajo el silencio*, El Tipo, de igual manera hace uso de la fuerza física para amagar a Nora y quitarle su dinero, sin embargo al salirse la situación de control el hombre termina asesinando a la mujer. Por lo que podemos observar que la fuerza física está casi siempre presente en lo masculino como una característica intrínseca, y que cuando falla o no es superior a la fuerza de la mujer, se echa mano de otros elementos para complementar el uso de la fuerza, como en el caso de El Tipo en *Bajo el silencio*, o en *Feliz nuevo siglo...* donde la fuerza aunque velada, puede asociarse con el episodio en el que el amigo del padre de Dora abusa de ella.

Las representaciones de la sexualidad y de lo que se espera de una mujer desde la perspectiva del hombre, aparecen representadas en obras como *Jano es una muchacha*, donde se presenta el personaje arquetípico de la prostituta, con quien se puede tener relaciones sexuales sin mayores consecuencias que las de un pago monetario, a diferencia del escándalo que se produce en el burdel cuando la hija Víctor, el dueño, aparece en “la casa mala”, revelando una doble moral hacia el personaje Marina/Mariana. En *Belice* el personaje Rosa Turnaffle, que también es una prostituta, aparece como una mujer que evoca los deseos del hombre, una mujer que es capaz de transformarse en otras formas sumamente atractivas para el personaje, que pone en evidencia el espectro de sexo-amor que se mencionó con anterioridad. En *Nora* de Carballido también se puede apreciar esta distinción. Por un lado Julián reconoce frente a sus amigos una aventura sexual que tuvo con una mujer, pero al mismo tiempo condena terminantemente que Nora, su mujer, se haya ausentado la mitad de un día sin avisar, e incluso llega a pensar que le fue infiel y pudo haber escapado con algún hombre. Queda demostrada nuevamente una doble moral, pues el hombre puede ser infiel sin mayor problema —incluso es una forma de demostrar su hombría—, pero es impensable que la mujer la llegue a cometerla, pues ello implica la pérdida de su honor.

La representación del éxito como una característica de la masculinidad también es una medida que aparece en general a lo largo de las obras. El ser un hombre exitoso se presenta en *Los*

ejecutivos y en *Los gallos salvajes* como algo medible en cuestiones económicas. En *Jano es una muchacha*, el éxito se percibe en la charla que tienen los hombres sobre el pasado de sus vidas, sobre lo que pudieron hacer y sobre lo que ahora son; noción que se relaciona con la honorabilidad. En *Nora*, el éxito tiene más que ver con la estabilidad de la familia y el trabajo, con ser capaz como jefe de familia de proveer lo necesario a los miembros que conforman el hogar en cuanto a bienes materiales, protección y calidad de vida. En *Feliz nuevo siglo doktor Freud* la medida del éxito es similar a la que aparece representada en *Nora*. El éxito es la producción de una imagen de estabilidad familiar y social, y con ello la apariencia de bienestar; a diferencia de lo que se puede percibir en *Atlántida*, donde el éxito podría relacionarse con la formación de una familia o el reconocimiento social a través del baile. En el caso de Virginia, la protagonista de esta obra, se encuentra entre esas dos aspiraciones sin llegar a concretar alguna, mientras algunos de los hombres que aparecen en esta obra sólo deambulan en un vacío que se relaciona con la fiesta y el hacer presencia en las calles. El éxito es quizá la diversión para ellos.

Finalmente para concluir este capítulo me parece necesario revisar la trayectoria que es posible observar en el proceso de representación de una identidad masculina de manera diversa en las obras pertenecientes a la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX a los primeros años del siglo XXI comentadas a lo largo de este capítulo. Dentro de las dramaturgias anteriormente referidas vemos a los personajes representar —incluso a través de su discurso— diversos actos de género —como los nombra Butler—, que conforman masculinidades dispares. Estas representaciones en algunos casos empatan y construyen un sentido más apegado a la masculinidad hegemónica específica de cada obra, mientras que en otros casos encontramos representaciones de masculinidad que se contraponen o se rebelan a lo establecido hegemónicamente, creando situaciones críticas.

La identidad de género, y en este estudio específicamente la identidad masculina, genera una presencia desde el individuo que afecta a otros individuos con los que está relacionado socialmente, casi siempre de manera negativa a través de la agresión o el dominio, situaciones que generan conflicto —material para el drama. Las diversas representaciones de masculinidad se encuentran constantemente en conflicto: no se reconoce, ni se respeta, ni se tolera plenamente la coexistencia de múltiples formas de masculinidad, tampoco parece haber una reflexión de los personajes acerca de su condición de hombres, dificultando la convivencia con otros personajes.

El conflicto puede ser necesario y efectivo para la creación de dramas; sin embargo, creo que hay una inevitable referencia a la sociedad en la que fueron creadas y a la situación que hace

imposible no referenciar de inmediato la violencia de género que se vive en el país. La relación que guardan estas obras con la realidad que las ve representadas habla de una fuerte problemática social que el teatro mexicano no puede solucionar, pues no cuenta con ninguna facultad práctica para intervenir en la realidad. El teatro lo que puede hacer es señalar, proponer e incitar el imaginario social en la búsqueda de soluciones para mitigar los graves defectos de nuestra sociedad. Las formas más violentas de masculinidad presentes en la totalidad de las obras comentadas en este capítulo, encuentran un eco con la realidad convulsa en la que vivimos, donde las instituciones masculinizadas —instancias médicas, jurídicas, académicas, políticas, sociales, policíacas, militares, etc.— llegan a ejercer una violencia sistemática contra la población civil. Lo más coherente para este estudio es evidenciar esas formas destructivas de lo masculino y cuestionarlas, entenderlas en la medida de lo posible, y generar otras más positivas, otras de las que podamos esperar una mayor armonía social. En el siguiente capítulo hablaré sobre la crisis en los valores masculinos en las dramaturgias mexicanas de los primeros años del siglo XXI, pues la trayectoria de la representación de la masculinidad sólo indica turbulencias en lugar de estabilidad. En general no se divisa en la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX un intento directo (o por lo menos claro) por incitar la reflexión acerca de lo que compone la identidad masculina, sobre lo que nos hace violentos como hombres en sociedad, las múltiples problemáticas y aspectos por los que transita cualquier persona que se identifique con el género masculino. En el mundo, específicamente en México, no existen espacios ni científicos ni sociales, salvo los académicos que se encuentran apenas en gestión, para la reflexión sobre las masculinidades, no es sino hasta finales del milenio que comienzan las preguntas acerca de este escabroso tópico, de manera que los asideros teóricos aún se están ensamblando.

Capítulo 2: Crisis en las representaciones masculinas presentes en la dramaturgia mexicana de los primeros años del siglo XXI

Se pueden estudiar los patrones de conducta, estilos de vida, actitudes, corporalidades, ideologías, discursos, entre otros factores que se combinan para producir modelos estructurados que hacen posible identificar fácilmente diversas masculinidades, permitiendo así estudios teóricos sobre estas identidades. Sin embargo, cada individuo es particular, ha desarrollado trayectorias de vida singulares que lo distinguen del resto de la sociedad, por tanto estos modelos sólo nos sirven de referencia o para describir parcialmente los comportamientos de las personas. Para esta revisión teórica me apoyaré en Rafael Montesinos quien en su libro *Perfiles de la masculinidad* elabora una tipología que incluye conductas que se construyen en relación con el contexto cultural en el que se desarrollan. La razón de retomar esta tipología es la de reconocer las masculinidades emergentes frente a las masculinidades tradicionales, es decir, aquellas que se oponen al cambio. El trabajo de Montesinos servirá de punto de apoyo y herramienta de contraste para estudiar las diferentes masculinidades presentes en los textos dramáticos que analizaré en este segundo capítulo; conforme a las distancias y proximidades con los modelos-tipo de Montesinos y las particularidades de los personajes de cada obra dramática. También me apoyaré en los aspectos presentados en el primer capítulo de este trabajo para darle mayor consistencia al estudio, de manera que al final de este capítulo se pueda mostrar una primera serie de trayectorias con respecto a la dramaturgia de la segunda mitad del siglo XX.

Comenzaré presentando la tipología de Montesinos que se construye a partir de tres ejes principales: la identidad, la cultura y el proceso de socialización propuesto por Parsons.

- La identidad responde a un “conjunto de elementos materiales y simbólicos que permiten al individuo reconocerse como parte de un grupo, institución, raza, género, pueblo, nación...” (Montesinos 2007: 21).
- Por cultura podemos entender “... un *conjunto de costumbres, principios, normas, hábitos, prácticas, formas de pensar, expectativas, conocimientos, etcétera, compartidos por un grupo de individuos (llámese pueblo, raza, nación o clase social) y que se trasmite de generación en generación*” (*Ibidem*: 17-18)⁴⁶ como valores que permiten resguardar cierto orden convenido y que genera en el individuo un sentido de pertenencia. Como antípoda se presenta el fenómeno

46

Las cursivas responden a la fuente de origen.

que Freud describe como *el malestar de la cultura* que se refiere a la presión que ejerce la cultura sobre un individuo con la finalidad de que éste cumpla un rol o papel determinado.

- El proceso de socialización, que Montesinos extrae de Parsons, es el proceso de aprendizaje a través del cual “la cultura *se aprende, se comparte y se transmite* (Parsons, 1960)” (*Ibidem*: 18)⁴⁷, es decir, se aprenden códigos de convivencia dentro del orden coercitivo de la cultura.

De manera que Montesinos distingue que la identidad es aquello que permite a los individuos reconocerse como parte de un grupo social, el grupo social de la masculinidad particularmente en este estudio. Otro de los elementos que Montesinos considera crucial para su tipología es la división sexual del trabajo⁴⁸, debido a la gran influencia que tiene la inclusión de la mujer en el campo laboral, pues esta condición le otorga poder económico y hace posible la independencia social frente al yugo de la masculinidad tradicional⁴⁹ dando lugar a una reformulación de la identidad masculina. Finalmente pone de manifiesto el avance de la modernidad —en su doble condición de temporalidad y de constructo ideológico— como otro factor que influye en la reestructuración de las identidades masculinas que mantienen una tensión con la masculinidad tradicional o hegemónica.

2.1 Ser hombre no sólo es ser macho: herencias de la masculinidad hegemónica tradicional.

Montesinos reconoce que la tradición de la masculinidad hereda una variedad de masculinidades, de las que el machismo es la versión negativa exaltada por el feminismo. Este énfasis hace a un lado la opción benévola de la masculinidad, es decir, aquella facción protectora y proveedora incansable de las necesidades familiares, tipología que trataremos más adelante. Para despejar el concepto de machismo recurro a Montesinos: “Entendemos como machismo la exaltación de la superioridad del hombre sobre la mujer, lo cual da la pauta para comprender el ejercicio despótico del hombre que subyuga y arremete contra la mujer, colocándola, en efecto, en un papel de víctima” (*Ibidem*: 29) El machismo se puede ejercer de múltiples maneras y no sólo va en detrimento de las mujeres, sino que también puede afectar a otros hombres durante este proceso de ejercicio del poder. Como ya se mencionó en el capítulo anterior, todas aquellas expresiones que no cumplan con los cánones de

⁴⁷ Las cursivas responden a la fuente de origen.

⁴⁸ Para refrescar el concepto se puede revisar la entrada correspondiente a *división (distribución) sexual del trabajo* en el glosario que aparece al final de este trabajo. A sí mismo se puede visitar la página 18 de este estudio.

⁴⁹ Montesinos prefiere el término *masculinidad tradicional* frente a la referencia que utilizo en este trabajo y que es equivalente a *masculinidad hegemónica*.

masculinidad —incluyendo las formas femeninas y las infantiles— son rechazadas y estigmatizadas, de ahí la primera tipología que expone Montesinos. Distingue cuatro tipos de masculinidad herencia de la interacción entre la tradición masculina —tanto positiva como negativamente— y el feminismo: el mandilón, el varón pos-antiguo, el rey benévolo y el macho.

2.1.1 El mandilón

Esta tipología identifica la figura del mandilón en la sociedad mexicana como aquel hombre que no ejerce ni impone ningún tipo de poder sobre su mujer evitando así el sometimiento. Este tipo de hombres son infravalorados por el hecho de expresar sus sentimientos de manea abierta, ya que es una característica relacionada con lo femenino. Este tipo de masculinidad también puede presentar un abuso del ejercicio del poder por parte de la mujer que somete al hombre dentro de una relación de pareja. Una obra que nos sirve para hacer referencia a este tipo de masculinidad es *Palimpsesto* de Itzel Lara⁵⁰, donde hay ciertos elementos del mandilón que se pueden percibir en el personaje Eliseo. El nombre Eliseo proviene del profeta israelí sucesor de Elías, significa “Dios es mi salvación” y podemos decir que su historia está relacionada con la aceptación y la lucha contra el miedo⁵¹. Además de ejercer una serie de comportamientos mayormente reservados para el rol femenino, Eliseo se comporta de manera sumisa frente a su esposa Eréndira acatando las órdenes que ella le expresa. Eréndira decidió abandonar a Eliseo hace 25 años, pero durante el tiempo dramático de la obra ella decide volver con Eliseo, motivada por la muerte de su padre y el fracaso en la crianza de su hijo Malaquías. Eréndira, en una postura autoritaria, le exige a Eliseo que asuma el rol de padre en la familia y se haga cargo de las necesidades, principalmente respecto a su hijo Malaquías. Eliseo también es objeto de chantaje⁵² por parte de Eréndira, quien deja apreciar también una necesidad de compañía afectiva; Eréndira entonces ejerce poder, a manera de chantaje, sobre Eliseo para lograr sus propósitos. Podemos apreciar en el siguiente fragmento evidencia de este poder sobre Eliseo:

⁵⁰ Llevado a escena en 2014 según la información obtenida en Rodríguez, Ana Mónica. “*Palimpsesto* es una reflexión sobre las secuelas que rehacen los lazos de familia” *Periódico La Jornada*. 9 de Noviembre 2014, p. 4. Web. 20 de Junio 2016. <http://www.jornada.unam.mx/2014/11/09/cultura/a04n1cul>

⁵¹ Sociedad Bíblica de España “Historia de Eliseo” *La Palabra*. 2010. Web. 14 Mayo 2017. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=2%20Reyes+2&version=BLP>

⁵² El chantaje está propiamente definido como una extorsión, que dentro del contexto mexicano casi siempre se asocia a lo sentimental, para poder obtener algún provecho en alguna situación. El chantaje sentimental se vincula de manera popular en la cultura mexicana como un elemento femenino para el ejercicio del poder y el control de los hombres de su interés u otras personas.

Eréndira: Ahora escúchame, tienes que creerme, confiar en mí ¿Confías en mí?

Eliseo: No, me abandonaste por veinticinco años.

Eréndira: Bueno pero regresé, estoy a tu lado ¿eso no te dice nada?

Eliseo: No, desde ayer tengo miedo de que te vayas de nuevo y cierres las ventanas.

Eréndira: No voy a...

Silencio.

Eréndira: Está bien, me descubriste, si no me acompañas enfrente por Malaquías primero, en este mismo instante me marcho y nunca más verás las ventanas abiertas. Ninguna de ellas, nunca más. ¿Qué dices de eso, eh? (Lara, inédito: 21)

En la relación que llevan los recién conocidos Eliseo y Malaquías, padre e hijo, podemos ver el proceso de socialización: ambos son bastante tímidos. Al avanzar en la construcción de su relación familiar se dan cuenta de que tienen muchas cosas por aprender, compartir y transmitirse, dando lugar al descubrimiento de códigos de convivencia contrapuestos a los del canon de masculinidad. Como ejemplo de estos códigos podemos apreciar la expresión abierta de sentimientos entre padre e hijo, o la resistencia de Eliseo a erigirse como una figura de autoridad frente a Malaquías.

Otro ejemplo del mandilón, con diferentes matices, está presente en la compleja relación que han construido los personajes de *La fe de los cerdos* de Hugo Abraham Wirth Nava. La familia está compuesta por los hermanos Bernardo, Toby y Catalina, quienes mantienen una relación incestuosa, se dedican a la carnicería y además realizan diversas actividades ilícitas como tráfico de cocaína dentro de los cadáveres de cerdos, trata de blancas y el ejercicio de la violencia casi terrorista para mantener el poder entre diversas pandillas. A esta familia se ha sumado Fabián en una relación de pareja con Catalina y han tenido un hijo, un bebé apenas. El amor pasional que Toby y Bernardo sienten por Catalina, y la correspondencia de ella hacen que el trato hacia Fabián sea siempre de desprecio. Fabián es un simple elevadorista y adicto a la cocaína: la adicción, la precariedad de su empleo, su hijo y el amor que siente por Catalina lo mantienen dentro de esta compleja relación sin pensar la posibilidad de escapar, lo que propicia caracterizarlo como mandilón. Aunque Toby y Bernardo “castiguen” a Fabián golpeándolo con cables o lo sometan a otro tipo de humillaciones violentas cuando “se porta mal”, es decir, cuando no está dispuesto a hacer lo que ellos le piden, Fabián adopta una postura débil, lo que representa una identidad masculina que se contrapone al canon de masculinidad hegemónica, de manera que Fabián es susceptible de entrar en la categoría de mandilón. Lo importante del caso es la relación de sumisión que Fabián vive con Catalina quien evidentemente ostenta el poder de manera física —gracias a la ventaja que le proporcionan sus

hermanos—, la superioridad económica que le brinda el tráfico de drogas y el control psicológico que ejerce sobre Fabián a través del chantaje que está implicado en el reclamo por cuidar al hijo. Se trata de una situación que está a punto de reventar trayendo consecuentemente una revolución en la vida de Fabián:

Catalina: Dices ser mi esposo, nunca te has portado como tal, nunca has demostrado ser capaz de llegar a ser algo más que un jodido elevadorista adicto que descansa los lunes. No tienes derecho a venir a reclamarme, a regañarme por hacer de mi culo lo que se me dé la gana. Además no soy tu niñera, no es mi responsabilidad asearte, ni decirte que ya no te metas esa porquería por la nariz, que te hagas cargo de tu hijo.

Fabián: No me dejas estar con él. Todo el día lo traen tú o tus hermanos.

Catalina: ¿Dime cómo puedo tenerte confianza de dejártelo si ni siquiera eres capaz de bañarte?

Fabián: Tus hermanos venden droga, golpean gente, hacen cosas malas y a ellos les tienes confianza. Eres una mala esposa. No me planchas, no me lavas, no me das de comer.

Catalina: Tu puto sueldo no nos alcanza, yo también tengo que trabajar. ¡Entiéndelo! Soy tu esposa, no tu mamá.

Fabián: Ya no eres mi esposa... hace mucho que no lo hacemos...

Catalina: O sea que soy tu esposa sólo para cojer (sic)...

Fabián: Tú cojes (sic) con alguien más...

Catalina: ¡Cállate de una buena vez!

[...]

Fabián: ¿Cuándo voy a regresar a casa?

Catalina: Algún día, cuando madures, cuando puedas bañarte y limpiarte el culo tú solito.

Fabián: Siempre me hablas mal, me golpeas, a veces siento que me odias, que me usas. Yo siempre he amado a la única, a la hermosa Catalina, por eso me casé contigo, por eso tenemos un bebé.

[...]

Catalina: Yo también a veces te amo. No te escondas. Ya no te haré daño. Trataré de no lastimarte así. Es que a veces eres tan necio, haces tantos berrinches que tengo que tratarte así, tengo que castigarte porque esas actitudes son muy malas.

Fabián: Hoy es lunes, día de descanso, hoy no hay elevador en la tienda porque el elevadorista tiene que descansar. Pero puedo estar contigo y el bebé, podemos ir a pasear, papá, mamá y bebé. (Wirth 2004: 39-41)

La alianza con Modesta —una prostituta transexual de la que no queda claro si forma parte de la imaginación de Fabián o si se trata de su amante— impulsa a Fabián a cometer los actos que pondrán fin a su situación familiar con el asesinato de todos quienes le rodean, tanto su esposa como sus dos cuñados y su hijo. El resultado es la evidencia de un machismo que explota con la perversión y destrucción de la dignidad humana, machismo que estuvo disminuido por el amor hacia la belleza de una mujer, la violencia de otros machismos y la adicción a una droga. Fabián es una muestra de que varias tipologías de masculinidad pueden convivir en una misma identidad, de manera que, ante situaciones límites, como las que vive el personaje, puede ocurrir un empalme de identidades incluso contradictorias. Se pueden apreciar comentarios de Fabián que maquillan un discurso machista, que hacen visible la necesidad de atención, la idea de que la mujer debe servir al hombre. Esa contraposición de ideas y la realidad en la que vive Fabián entran en conflicto y ocasionan un desprendimiento de identidad, que llega incluso a reflejarse en la socialización con una persona transexual —o bien con un posible brote psicótico que se sublima con la autorepresentación transexual—, como un posible medio de atemperar la situación.

En *Alaska* de Gibrán Portela encontramos un ejemplo más del modelo del mandilón, de una manera poco convencional. Se trata de una pareja de amigos, uno de ellos descrito por el autor como un hombre de pequeñas dimensiones llamado Miguel, con una prótesis en uno de los brazos —perdió la mano durante una jornada de pesca en Alaska—, tanto la mutilación como la pequeñez de su cuerpo van en detrimento de lo hegemónicamente destinado a lo masculino. Este personaje experimenta un interminable tartamudeo que le impide expresarse con claridad y que denota cierta fragilidad e inseguridad en sí mismo. Jimi, su amigo, está descrito como un tipo intimidante, más alto que Miguel, con cicatrices y tatuajes, más acercado al modelo de masculinidad hegemónica. Como espectadores descubrimos que Miguel fue víctima de múltiples violaciones sexuales durante su estancia en Alaska, inclusive por su amigo Jimi, quien evidentemente está enamorado de Miguel. Jimi salvó a Miguel de ese infierno llevándoselo consigo a otra ciudad para emprender juntos un negocio de venta de cajas fuertes, espacio laboral que les permite a ambos cumplir con el papel de proveedores. Sin embargo, Jimi muestra constantemente una sobreprotección y unos celos enfermizos sobre las relaciones de Miguel, quien quizá debido a la pérdida de dignidad y al agradecimiento que le tiene a Jimi por haberlo salvado en Alaska hace todo lo que él le pide.

En seguida cito un fragmento donde queda expresada la relación de codependencia que mantienen Jimi y Miguel, el primero ejerce un poder de control sobre las decisiones del segundo; pero primero aclaro el contexto de la escena. Miguel ha conocido a Martina en la tienda de cajas fuertes y ella lo ha invitado a salir al cine, sin embargo Miguel decide quedarse, a pesar de la

petición de Martina de que la acompañe e incluso de su propio deseo de estar con ella, ajustándose a la decisión de Jimi. En el siguiente fragmento se pueden percibir características del tipo mandilón como el sometimiento ante la autoridad que ejerce la pareja —en este caso en la relación de amigos—, situación que escala en el nivel de violencia hasta llegar a las agresiones físicas, o la utilización del chantaje como un método de Jimi para influir en las decisiones de Miguel, lo que nos habla de una comprensión emocional por parte de Miguel:

Jimi: Deberías estar agradecida de que quisiera salir con ustedes, seguramente soy el único sobre la tierra que tiene ganas de ir al cine con un manco y con una vieja histérica y apestosa.

Martina: Yo me quedo aquí.

Jimi: Miguel...

Miguel: ...

Jimi: ¿Por qué dejas que te controlen? ¡Eres un pendejo, un manco pendejo!

Miguel y Martina: ...

Jimi: ¿Y qué piensas? ¿Eh? No te puedes ir así, hay muchos pendientes que arreglar en la tienda.

Miguel: Yo no...

Jimi: Tú no qué. ¡Dime! Tú no qué. ¡No puedes dejar las cosas así! No es justo. ¡No es justo! No me puedes dejar así con... Tantos pendientes... Tantas cosas... (*Se le quiebra la voz.*) No voy a poder solo, ¡tienes que ayudarme!

Silencio.

Miguel: Va... vamos.

Martina: Miguel...

Miguel: N. No pueden quedar tantos pendientes. (Portela 2008: 57)

2.1.2 El rey benévolo

La siguiente tipología que presenta Montesinos es el rey benévolo, figura que se emparenta a la imaginada por Moore y Gillette en 1993, quienes la denominaron como “masculinidad madura”. Esta figura tiene como elemento común la garantía de una relación armoniosa entre la mujer y el hombre. El rey benévolo está caracterizado por una actitud de respeto y conciencia hacia el rol que desempeña la mujer en la relación. Aunque el rey benévolo mantenga el mayor ingreso económico en la pareja permite que la mujer se desarrolle profesional, personal, social y económicamente. Esta

tipología se aleja de las actitudes machistas que imponen su poder sobre las mujeres. La capacidad de esta figura de generar un ambiente de protección, equilibrio y respeto, de representar una paternidad incluyente y responsable, de accionar bajo los principios de una apertura para la expresión de los sentimientos —quizá no los propios, pero sí dispuesto a escuchar las necesidades de los demás— y la conciencia sobre el papel que juega la mujer en su propia vida y en la vida de pareja, hacen de este modelo de masculinidad una figura más conciliatoria que conflictiva.

Un modelo de hombría que por sus características conciliatorias parece ausente de las obras dramáticas de los primeros quince años del siglo XXI, por lo menos de las obras estudiadas, de manera que quizá sea un modelo poco susceptible al conflicto. Sin embargo siempre se podrán imaginar situaciones en las que un hombre con las cualidades del rey benévolo, se enfrente a un mundo donde la masculinidad hegemónica le exija comportarse de otra manera, generándose así el drama. Un aspecto a matizar sobre este modelo es que, aunque este modelo de masculinidad sea visto por Montesinos como positivo también contiene sus ángulos negativos, como ser la cabeza de la familia y por lo tanto de la estructura jerárquica, posición que le proporciona y le hace mantener el poder, siendo de una forma inequitativo en la relación con su pareja o con las demás mujeres, pues a final de cuentas será él quien tome las decisiones.

2.1.3 El macho

Para ejemplificar la figura del macho tenemos múltiples opciones pues se trata de un tipo muy recurrente que de hecho responde a la figura de masculinidad hegemónica casi por antonomasia. El macho es el tipo de masculinidad más visible en la cultura mexicana, como lo presentamos en el capítulo anterior. Podemos estudiar al personaje Jimi en *Alaska* en esta categoría, pues es quien ejerce e impone un cierto poder entre los que lo rodean e incluso llega a altos niveles de violencia. El autor describe a Jimi como un hombre con una actitud y un aspecto agresivo, además de llevar tatuajes y cicatrices en el cuerpo. Presenta un discurso homofóbico a la par que ejerce actos homoeróticos e incluso homosexuales, situaciones contradictorias que convergen en él, y que son posiblemente el motor de su relación dominante con Miguel.

Otro ejemplo del macho lo tenemos en la voz narrativa principal de *Anoxemia* de Teófilo Guerrero. Esa voz se la pasa haciendo alusiones de superioridad machista en varios sentidos a lo largo de la obra. Por ejemplo, en el aspecto sexual ejerce un rol sexual activo-dominante con su pareja —llegando a niveles brutales, pues el acto sexual está potenciado por la violencia, la invasión y el enojo. Aunque sólo figura en su pensamiento, esta condición de sexualidad implacable también se expresa con las mujeres en la calle y en los comercios —como el caso de la chica que atiende una

cafetería de servicio rápido. Por otro lado, en la práctica y con el ímpetu de la conquista, llega a sostener relaciones sexuales con las parejas de sus compañeros de trabajo, e incluso tiene fantasías sexuales con la hija de uno de ellos que tiene 15 años. Esto demuestra que él percibe a todas las mujeres como objetos sexuales. Ejemplo claro de conquista y dominación es llamar “gatas” y “putas” a casi todas las mujeres que aparecen en la obra, a excepción de su propia madre, claro.

[...] ¿Quién le dijo a esa estúpida que quería cereal? Lo voy a tirar y desayuno en la oficina, mando traer *waffles* de Cindy’s, y un café del Starbucks. Necesito ver los senos de la gata que atiende; por alguna extraña razón, me llaman la atención.

Algo dice mi mujer: mañana, fiesta, club, coche, la *nosequé* de la Lolis Buenrostro...

Putastúpida que habla así pendeja...

No es que yo lo piense, lo intuyo: una parte de mí, ubicada en algún lugar oculto entre la rabia y el hastío, por allá, por acá, no sé, me lo dicta, pero no soy plenamente consciente de eso. No, hasta me queda algo de cariño para decirle:

—Adiós, amor, nos vemos para comer.

Pero esa pequeña región al fondo de mi rabia me dicta:

Perra estúpida que quiere tener te de bajodemi ombligosacandome este veneno que me quema

Putastúpida. (Guerrero 2013: 66)

Su actitud siempre es agresiva con todos los que lo rodean. Al transportarse en su camioneta de grandes dimensiones va imponiéndose a peatones, ciclistas, motociclistas y demás autos. Hay una plena declaración homofóbica y de superioridad clasista a partir de su potencia económica, donde queda expresado el problema de la identidad como un asunto de pertenencia a un cierto grupo social. “Pobre mierda de Paulsen. Su mujer se acuesta con su mejor amigo y lo adora, el maldito homosexual” (*Ibidem*: 67) En cuanto a la paternidad se deja entrever el deseo de que su hijo herede su poder, que se reproduzcan las conductas y actitudes de superioridad en él a través de una imagen relacionada con el intelecto: un juego de ajedrez entre padre e hijo; un acto frustrado que posiblemente esté ligado con la relación fallida que tuvo con su padre a quién recuerda en algunas de las personas que viven en la calle y que llega a asesinar a sangre fría por esta situación.

Veo en la ventana mi reflejo. Un avión me cruza la frente de sur a norte. Mi hijo camina por mi sien derecha de los ocho a los 25 años, preguntando si lo veré jugar ajedrez el domingo; luego. Luego, un luego que dura 17 años. Luego. (*Ibidem*: 69)

[...]

Una patrulla me detiene. Me miran. Siento la pistola en la espalda. Acabo de matar a dos viejos que estaban tomando alcohol en un callejón sólo porque me recordaron a mi padre. (*Ibidem*: 87)

En este personaje existe un conflicto moral: a la vez que se siente reclamado por sus deberes cristianos: la caridad y la ayuda incondicional al otro, termina asesinando a varios inmigrantes que viven de la caridad en las calles de Guadalajara. Estos actos evidencian su odio hacia los pobres, los inferiores, y esto se ve reflejado en el asco que le produce que estos personajes de la calle le toquen la mano —y por extensión la conciencia— cuando les va a entregar un puñado de monedas para expiar sus culpas.

En este hombre existe una encrucijada en la que convergen los ejes de Parsons que ha retomado Montesinos. Es un hombre que se identifica como un superior frente a una cultura compuesta por otros hombres que actúan de manera similar, mostrándose intolerante ante estos. Es clara la imposición de jerarquía que establece este personaje —primero en su pensamiento, después llevándolo al extremo del crimen de odio— con respecto a las personas que lo rodean, estando él en la cima de la jerarquía, después los demás hombres, luego las mujeres y por último los vagabundos o los inmigrantes. Asigna en un lugar particular a su hijo y a su padre, elementos que hacen visible la herencia paterna, por un lado la que el protagonista recibió de su padre y por el otro la que él está dejando a su propio hijo. El proceso de socialización revela la formación de una identidad masculina machista, puesto que al relacionarse con los otros destaca elementos propuestos por Montesinos del tipo de macho, como el discurso homofóbico, la violencia como respuesta ante estímulos irritantes, la incapacidad de controlar sus propias emociones, la denigración de la mujer y el ejercicio sexual como un medio de conquista.

2.1.4 El varón pos-antiguo

El varón pos-antiguo es el siguiente tipo que propone Montesinos y se trata de aquél que cumple con el papel de proveedor de la familia y espera que las diferencias y los roles tradicionales se cumplan en el ámbito familiar o de pareja, pero no promueve ni aprueba las conductas machistas. Este tipo de hecho expresa un discurso explícito de la igualdad de géneros, pues reconoce el derecho de las mujeres a desarrollar un proyecto de vida propio, pero también espera que lo atiendan en la comodidad de las tareas domésticas, pues son hombres dependientes de estos cuidados. Podemos encontrar ciertos rasgos de este tipo de varón en el personaje Él de la obra *De insomnio y medianoche* de Edgar Chías. Por las descripciones se advierte que el personaje es un hombre mayor, que padece alguna enfermedad de las vías respiratorias y una aguda inteligencia. Además, queda latente la sospecha de que él es el “profesor de idiomas” del que habla la nota periodística donde dan noticia de una mujer joven que trabajaba como camarera y tras haber

denunciado al dicho “profesor de idiomas” por abuso sexual, éste declaró ante varios medios impresos su inocencia difamando a la camarera, quien luego de haber leído el artículo se tiró al río.

Aunque tanto en el personaje Él de esta obra de Edgar Chías, como en el tipo de varón posantiguo se perciben algunas características machistas en sus actos, como el simple hecho de necesitar los cuidados de una mujer para realizar las tareas domésticas, se puede distinguir un esfuerzo por disminuir este tipo de conductas o por lo menos paliarlas a través del uso de su inteligencia. Respecto al personaje Él en *De insomnio y medianoche* es posible apreciar que su insistencia por estar constantemente con mujeres jóvenes se debe a su soledad y a su enfermedad. Aunque este viejo nunca ataca de manera sexual o violenta a ninguna de las chicas con las que habla, puede decirse que hay algo de perverso en su conducta, pues pone a las señoritas a que le cuenten historias sobre su sexualidad, su infancia o que debatan con él sobre divagaciones de orden filosófico. Este abuso tiene más que ver con el intelecto que con lo sexual, sus conocimientos lo sitúan por encima de ellas, Él quiere jugar con ellas, pero son ellas quienes terminan jugando con Él. A través de estas conversaciones podemos tener variadas anécdotas sobre las relaciones de estas mujeres con diversos hombres; la mayoría de ellos se erigen como abusadores o atacantes, excepto en una de las últimas historias, donde a través del amor, de manera simbólica, una de las mujeres logra empoderarse y erige triunfadora pensando en su pareja.

Ella: La mujer se sentía sola.

Él: No te muevas.

Ella: Salió de su cueva.

Él: ¿Era mujer o era zorra? ¿Por qué vivía en una cueva?

Ella: Vivía en la oscuridad, pero salió un día. Salió la mujer y la apresaron. Fue la presa. La cazaron.

Él: ¿Quiénes?

Ella: La tocaron.

Él: ¿Quiénes?

Ella: Se vaciaron en ella.

Él: ¿Quiénes?

Ella: Pero ella veía, entre las sombras, el rostro de otro hombre. Los devoró, siendo la víctima, pensando en otro hombre... (Chías 2008: 52-53)

La noticia del periódico por la que el viejo está tan interesado muestra que posiblemente Él cometió abuso sexual que se narra. También hay muestras de posible abuso sexual en la escena donde Él

relata una experiencia —se intuye que de su propia infancia— a través de una carta que le escribió a otra mujer — se sugiere que a la camarera que se tiró al río—. Asumiendo que se trata de su primer acercamiento sexual lo describe con bastante puntualidad en una vorágine de sentimientos que ocurrieron en aquel entonces cuando abusó de Rebeca, una niña de 14 años que sufría una deficiencia mental, cuando Él tenía apenas 7, y que entre su inocencia, su curiosidad, Él relata como “[...] la sensación, la posibilidad de robar, de allanar, de romper y de violar, de desbaratar dulcemente al otro, me mantuvo un poco más merodeando las ridículas tetas y la falsa cintura de Rebeca” (*Ibidem*: 44). Tenemos entonces a un varón pos-antiguo, con un pasado del que podría intuirse que ejerció algún tipo de violencia sexual, pero que, en los momentos que se vierten en la obra, intenta luchar contra esta condición aquejado por la vejez, la bebida y la soledad. El análisis de este personaje a través del tipo de varón pos-antiguo enfatiza la necesidad que tiene Él de ser atendido. Quizá más por ser un hombre de edad mayor, enfermo, y no tanto porque tenga una ideología de apertura que podamos decir que apoya en algún sentido la igualdad de género, pues incluso hay un marcado discurso sobre las diferencias entre géneros —incluso sobre la superioridad masculina— durante una conversación que sostiene con Ella refiriéndose a lo que podría ser una revista pornográfica:

Ella: No me queda claro lo que me quiere decir.

Él: No sé de dónde ni cómo es que terminé creyéndola. Lo cierto es que desde la infancia escuchas y miras cosas que lo dejan entrever, que lo insinúan. Es esa idea, tú sabes. Cosas absurdas, casi imbéciles sobre el género. Sobre los géneros.

Ella: ¿Los géneros?

Él: Sí. Está en las malas palabras. Verás... La primera vez que lo hice, creo que me dolió más a mí.

Ella: ¿Cómo puede ser?

Él: No sé. No era el momento. Yo tampoco lo entiendo.

Ella: ¿Por qué?

Él: Te engañan, de joven te engañan. Te preparan, te entrenan para lastimar.

Ella: Ajá, eso dicen.

Él: Pero es duro. Cuando eres joven te advierten, te lo dicen todo el tiempo, que se trata de eso, y tú haces tu esfuerzo, te preparas. Aunque al final es un tormento, y sufres. Terminas creyendo en el mito. Mira esta otra.

Ella: A lo mejor les duele, pero parece que les gusta.

Él: Y no somos todos iguales, pero funciona igual, la misma idea en todos. Es una visión del mundo. (*Ibidem*: 36-37)

[...]

Él: La sensación de invadir, de reventar, de inundar. Es poderosa. Una sensación poderosa. Es la dominación. Son otros los instrumentos. Un privilegio masculino. (*Ibidem*: 39)

Es claro el discurso sobre la diferencia de género y lo que Él llama “privilegio masculino”, es decir toda la ideología que hace posible la dominación del hombre sobre la mujer. De manera que es posible observar, a través de los conceptos de Parsons, la relación entre la identidad que se ha construido este personaje, contra la que ahora lucha, y los estatutos de la cultura en la que se desenvuelve, pues es probable que durante el proceso de socialización como “profesor de idiomas” haya incurrido en el delito de abuso psicológico o incluso sexual, cosa que ahora lo hace vagar por hoteles buscando la compañía de las recamareras. Sin embargo, este posible evento delictivo le hace reflexionar sobre su identidad masculina, evitándole recaídas criminales, y transformando su manera de relacionarse con las mujeres. Es importante retomar que, más allá del discurso, Él no ejecuta activamente el privilegio masculino antes mencionado —por lo menos no durante el tiempo dramático de la obra—, ahora desvalido parece que necesita la atención de una mujer y no por eso tiene una actitud caballerosa o cortés. En estos dos puntos son en los que me apoyo para contrastar este tipo, pues entre las obras dramáticas que revisé no me fue posible encontrar algún otro personaje que contara con más características del tipo varón pos-antiguo. Este personaje incluso sufre, es objeto de la frustración que viene con el deber ser de la masculinidad hegemónica, por ello también se presenta como una masculinidad en crisis.

2.2 Otras maneras de ser hombre: masculinidades puestas en crisis

Avanzando hacia las masculinidades puestas en crisis por diversos aspectos —la economía, el nuevo posicionamiento de la mujer en sociedad, crisis en el factor de identidad, modificaciones en la educación cultural, entre otros— encontramos al varón en crisis como el primer tipo que propone en este sentido Montesinos. “Es el caso de hombres que por las circunstancias que les impuso la crisis económica se ven confrontados por su pareja, provocando el caos en su relación, ya sea provocando el rompimiento o generando una relación cotidianamente conflictiva” (Montesinos 2007: 32-33) Este tipo de hombres expuestos a una crisis puede reaccionar de diversas maneras: desde ser violentos como producto de un sentimiento de impotencia ante el ejercicio del poder

económico o social de la mujer, o una crisis depresiva ante una crisis laboral, personal o social, o en otro sentido más pacífico como la toma de una actitud mansa dentro de la relación familiar.

2.2.1 El varón en crisis

Podemos acercarnos al tipo del varón en crisis en el comandante Armando Ojeda, personaje de la obra *Basta morir* de Iris García Cuevas, por diversas razones. En primer lugar mantiene una actitud y un discurso en el que se pueden rastrear rasgos de una masculinidad madura, pues asume la paternidad con responsabilidad y, según lo manifiesta él, nunca le ha pegado a su esposa. Por otro lado permite que ella desarrolle una carrera profesional como administrativa dentro del sistema judicial (parece que es abogada) que le reporta muchos beneficios —económicos, sociales— cuando él trabaja como un agente judicial —una actividad que, según se percibe, lo llena personalmente y esto es importante para su identidad—; trabajo por el que le pagan mucho menos y que lo mantiene fuera del hogar a deshoras; estos elementos terminan por minar la relación. Ana, su mujer, le reclama tiempo para pasar en pareja, pero ante la incapacidad de Ojeda para responder plenamente a esta demanda ella le es infiel. Armando incluso confiesa su deseo de matarla como respuesta a su traición —en el capítulo anterior se mencionó que la infidelidad o el mantener relaciones sexuales extramaritales es considerado por algunos tipos de hombre⁵³ como una alta traición—, pero se contiene al pensar en su hijo, en la imagen que eso dejaría para él. Finalmente termina asesinando a su esposa después de que ella le confesara que su hijo murió atropellado por culpa de ella, pues tuvieron una discusión, el niño salió corriendo de casa y terminó bajo las ruedas de un auto. Tras la pérdida de su hijo parece que no hay nada más que mantenga unido a Ojeda con su mujer. Estos elementos, que usaré para analizar la siguiente escena, dan cuenta de una situación que produce en Armando una lucha entre la infidelidad de Ana, su posicionamiento personal y profesional, y la muerte de su hijo, que terminan por poner en crisis su identidad masculina.

Ana: No, Armando, estoy harta de esto. ¿Te acuerdas cuando estábamos en la facultad? La idea era montar nuestro propio despacho. No que te la pasaras levantando cadáveres y entrevistando presuntos asesinos. Esta no es la vida que soñamos. Me da vergüenza decir que te volviste judicial en lugar de presidente de la barra de abogados.

[...]

53

Principalmente se puede hablar del tipo de hombre macho. Sin embargo esto no excluye que para otros tipos de masculinidades la infidelidad también pueda considerarse una alta traición y ser el motor de actos violentos o criminales. Así mismo otro tipo de hombre pueden reaccionar de manera pasiva y conformarse con la relación que tienen, como el mandilón, o bien decidir renunciar a esa relación como una manera de mantener la integridad.

Ana: ¡Tengo ganas de vivir! De tener una pareja de verdad, que esté conmigo los fines de semana, con quien pueda dormir una noche completa, a quien no le llamen a las tres de la madrugada porque encontraron a alguien descuartizado...

Ojeda: No, Ana. Podemos arreglar esto. Te juro que mañana mismo presento la renuncia. Incluso, con el tiempo que llevo ahí puedo pedir que me den un trabajo administrativo...

Ana: Ya es tarde, Armando.

Ojeda: ¿Por qué?

Ana: (*Respira profundo.*) Hay alguien más.

[...]

Ojeda: ¿Eso fue nuestro matrimonio para ti? (*Pausa.*) ¿Y cuándo te diste cuenta del error? (*La toma de los hombros y la sacude.*) ¿Cuándo empezaste a revolcarte con otro cabrón?

Ana: (*Gritando.*) ¿Qué? ¿Me vas a pegar? ¡Anda! ¡Hazlo! ¡Eso no hará más que facilitarme las cosas! ¡Una demanda de divorcio por maltrato se gana con mayor rapidez!

Ojeda: (*La suelta.*) Nunca te he puesto una mano encima. ¡Nunca! (García Cuevas 2008: 79-80)

Esta tipología, la del varón en crisis, puede tener diversos detonadores como cambios en la salud física, la situación emocional y afectiva —con la pareja o la familia—, modificaciones en el ámbito laboral, entre otras que producen en el individuo un periodo de inestabilidad y puesta en duda de su masculinidad, así como el sentido de pertenencia a este grupo social. La interacción entre los factores de identidad, cultura y proceso de socialización, en este personaje en particular, producen una colisión que lleva al personaje a la crisis. Ojeda se identifica como un hombre maduro, que lucha por no perder los estribos ante situaciones emocionales, que atiende su responsabilidad como padre y que prefiere desempeñar un trabajo por el que no le pagan tanto pero que sí llena sus necesidades personales; condiciones que lo confrontan con una cultura que le exige otros valores, actos y actitudes. Durante el proceso de socialización es posible ver la colisión de diversos elementos como la muerte de su hijo, la infidelidad de su esposa, la pasión que tiene por su trabajo, que lo llevan al límite donde no puede responder cabalmente, y que tiene como consecuencia que él decida asesinar a su esposa, quizá influenciado por la experiencia que tiene por su trabajo.

Un ejemplo de este periodo de crisis lo podemos percibir en casi todos los personajes de *Más pequeños que el Guggenheim* de Alejandro Ricaño, publicada en 2009⁵⁴. Gorka y Sunday, grandes amigos, tienen múltiples crisis que ponen a prueba constantemente su identidad masculina, Gorka es un escritor frustrado y Sunday es un director de teatro también frustrado que además sufre por no ser capaz de aceptar su condición de homosexualidad. La anécdota de esta dramaturgia gira en torno al montaje de una obra de teatro que narra el viaje que realizan dos amigos —ellos mismos, Gorka y Sunday— a España en busca de alcanzar el éxito en el ámbito teatral. En este viaje terminan enormemente frustrados, sin dinero, perseguidos por varios episodios accidentales como cuando Gorka entra en un coma diabético, es ingresado a un hospital y como se han quedado sin dinero, Sunday paga con sexo oral los servicios médicos prestados; o cuando pierden sus maletas por intentar viajar en un tren sin pagar el boleto. En la actualidad Gorka trabaja como encargado de la supervisión del pasillo de libros de un Wal-Mart, mientras que Sunday desaparece del mapa tras el fracaso del viaje. Diez años después de no verse, de que Sunday se haya ido a la bancarrota con un café-teatro que intentó echar a andar, se propone llamar la atención de Gorka al intentar suicidarse en su departamento y sólo conseguir el sabor amargo de la derrota. Ello le da a Gorka la idea de montar una obra de teatro sobre el viaje que ellos dos realizaron, para que así pueda disuadir a Sunday de volverse a suicidar y en lugar de eso dirigir una obra de teatro. Para el montaje de la obra contratan a dos no-actores para darle vida a la creación de Gorka, ya que Sunday no soporta a los actores⁵⁵.

El personaje Sunday, que corresponde al tipo de hombre macho, es violento, agresivo con los demás, en varias ocasiones vierte comentarios misóginos en los que descalifica a las mujeres, incluso es homofóbico: todo el tiempo está haciendo menos a los demás caracterizándolos de maricas. Para sorpresa del lector, en un punto de la obra confiesa que es homosexual, pues esto se revela después de que la policía lo ha detenido en la calle mientras practicaba sexo oral con un desconocido en el parque. Esto es muestra de una escisión en su personalidad, de valores contradictorios en la postura existencial que asume Sunday, tal como se presentó en el primer capítulo con el concepto de masculinidad hegemónica de Luis Bonino. Es clara la semejanza con el personaje El Gallo Rojo de la obra *Los gallos salvajes* de Hugo Argüelles, pues en ambos

54

La publicación de esta obra dramática fue consecuencia de haber ganado el Premio Nacional de Dramaturgia “Emilio Carballido” convocado por la Universidad Autónoma de Nuevo León en 2008.

55

Sunday tuvo una mala experiencia con un actor durante un montaje escolar en la preparatoria. En dicho montaje, Sunday se enojó tanto con este actor, porque no siguió al pie de la letra sus indicaciones, que terminó disparándole en un testículo. Esta es la razón por la que Sunday odia a los actores.

personajes convive el machismo más exaltado y la homosexualidad velada. El lenguaje que utiliza Sunday está completamente sumergido en contenido sexual, casi todas sus expresiones están atravesadas por alusiones a los genitales masculinos.

Sunday: [...] Y ahora tenemos una obra a la mitad. Y yo tengo la mitad de los huevos inflamada. Así es que escribe mi final. Quiero un final.

Gorka: No sé cuál es el final.

Sunday: Ahora sí terminaste de inflamarme los huevos y yo con los huevos inflamados tiendo a la violencia. (Ricaño 2009: 107)

La crisis que hunde a Sunday en dos intentos de suicidio tiene que ver con la pérdida de sentido de la vida. El primer intento de suicidio ocurre al principio de la obra, cuando después de 10 años de volver fracasado de España y poner sus últimas esperanzas en un café-teatro que no funciona, Sunday no encuentra motivos para continuar con su vida y, en parte por llamar la atención de su amigo Gorka, se intenta colgar con una cuerda del techo de su departamento.

Gorka: Su vecina llamó un domingo en la mañana. Su amigo intentó colgarse, me explicó por teléfono.

Sunday: Después de azotarse diez o quince veces contra la puerta, probó girar la perilla.

Gorka: Estaba sentado en el suelo con una soga rota ajustada al cuello, y estaba llorando, cubierto de polvo y trocitos de cemento. El resto de la soga seguía colgando del techo.

Sunday: ¿Gorka? (*Pausa*) Estás más flaco...

Al: Habían pasado diez años desde que volvieron.

Jam: Diez años sin verse.

Al: Apenas una llamada telefónica cuando Gloria perdió al niño, sólo por cortesía.

Gorka: Recogí la silla volcada y me senté a su lado.

Sunday: ¿Quieres un café?

Gorka: Sí.

Sunday: Eres el único.

Al: Durante nueve de esos diez años, nos contaría Gorka más tarde, Sunday había trabajado para poner un café-teatro, y había depositado en ese café-teatro sus últimas esperanzas.

Jam: No pasarían más de seis meses para que el café-teatro cerrara.

Al: Y otros seis meses para que Sunday, haciendo tambalear una silla, intentara colgarse del techo viejo y desquebrajado de su departamento.

Gorka: Valió rotundamente verga, me explicó. El café y todo. Lo único que necesito es un techo que resista. (*Ibidem*: 15-16)

Tras esta escena Gorka le propone montar una obra de teatro para distraer a Sunday y así evitar que vuelva a intentar colgarse del techo de su departamento. Aquí es evidente cómo se descoloca la condición de masculinidad en el fracaso, en la crisis, es, como decía Bonino en el capítulo anterior, que “El poder configurador de la MH [Masculinidad Hegemónica] se hace evidente en la vida de los hombres contemporáneos [...] no tanto en sus momentos estables, sino en las situaciones críticas [...]” (Bonino 2002: 8) El segundo intento de suicidio de Sunday ocurre al final de la obra, cuando él percibe nuevamente que la obra de teatro que ha montado con Gorka, Jam y Al, ha sido un completo fracaso.

Por otro lado Gorka vive en un estado de frustración constante. Diversos factores como que no ha ejercido la profesión para la que se preparó —que se intuye tiene que ver con una licenciatura en literatura—, que no puede tener hijos, que no puede mantener la estabilidad con su pareja, además de que su situación económica parece perder el equilibrio, e incluso es incapaz de terminar una obra de teatro; son situaciones que hacen visible la frustración que aqueja a Gorka. Estas situaciones lo llevan a tener diversos cambios de humor, y aunque se trata de un personaje bastante templado, de pronto puede expresar comentarios hirientes y desesperados. Otra muestra de la frustración que vive Gorka es la de adoptar a una niña con su pareja ya que no pueden concebir un hijo propio. Esta niña muere en el transcurso de la obra porque es diagnosticada con leucemia y Gorka no puede donarle su médula porque no es su padre biológico; la enfermedad y la falta de donadores hacen que la hija adoptiva de Gorka muera. La vida de pareja rutinaria que llevan Gorka y Gloria, sumado a los factores de la adopción y muerte de su hija, ocasiona la ruptura de esta pareja. Aparece aquí la colisión en la identidad de Gorka, presentado en la obra como un hombre frustrado que no termina nada, que nada le sale bien y que tiene sueños incumplidos. Los aspectos culturales que se revelan con la presión ejercida durante el proceso de socialización, como lo demuestran exigencias de su esposa o la incapacidad de terminar de escribir una obra de teatro, supuesto saber de su profesión, enfatizan la puesta en crisis de la identidad masculina en este personaje.

Gorka es el ejemplo del choque de una masculinidad moderna con la masculinidad tradicional, pues presenta aspectos de una masculinidad madura en la medida que intenta dialogar siempre, que se apoya en la racionalidad o que emprende el papel de proveedor de una forma insuficiente, frente a las demandas sociales y culturales —representadas por su esposa o por Sunday que le pide terminar la obra— de lo que se espera de un hombre, bajo el esquema de la

masculinidad hegemónica. Bonino analiza desde un enfoque teórico que la ideología de individualismo de la modernidad tiene que ver con la autosuficiencia donde “[...] el sujeto ideal es aquel centrado en sí, autosuficiente, que se hace a sí mismo, capaz, racional y cultivador del conocimiento, que puede hacer lo que le venga en gana e imponer su voluntad y que puede usar el poder para conservar sus derechos” (Gil Calvo, 1997 en Bonino, 2002: 13). Rafael Montesinos también aporta una idea, desde una perspectiva más histórica, sobre el choque entre la tradición y la modernidad, donde refiere que a la tradición pertenecen “[...] las conductas y estereotipos del pasado [que] todavía existen y hasta quizás estadísticamente predominen [...]” (Montesinos, 2007: 20) frente a la modernidad: “[...] el tiempo socialmente nuevo [...]” (*Ídem*). Montesinos examina que por un lado las ideas modernas de masculinidad cuestionan las ideas de masculinidad tradicional, sin embargo, las masculinidades modernas no terminan de definirse plenamente, pues se trata de construcciones de identidad nuevas, lo que abre el espacio para la crisis de identidad masculina. De manera que co-existen dos posibles opciones: retomar, reorganizar y asumir la herencia de las masculinidades tradicionales, o bien, explorar nuevas formas de ser masculino rechazando las formas tradicionales de masculinidad. Este segundo proceso implica una gran confusión para los individuos, pues al no existir pautas claras para definir su masculinidad el individuo puede experimentar el caos en su vida. En la siguiente escena podemos ver cómo Gorka se moviliza del bloqueo que le imposibilitaba escribir a causa de la muerte de su hija adoptiva, pues al parecer no sabe cómo procesar la situación y reacciona de la siguiente manera:

Jam: ¿Qué vamos a ensayar?

Sunday: No sé este pendejo. Dice que escribió una escena muy chingona

Al: Ordenó un montón de hojas y luego comenzó a hablar sin voltear a vernos.

Gorka: Al cabrón se le muere la hija porque... porque no es su papá y no le puede donar... la madre ésta, la médula. No se la puede donar porque no es su papá. Sólo un cabrón entre cuarenta mil se la puede donar. ¡Uno entre cuarenta mil! Uno, sólo uno. Así es que la niña se muere. Se muere. ¡Porque no hay un solo cabrón entre cuarenta mil hijos de puta que pueda donarle su chingada médula! No hay un solo cabrón...! (Ricaño 2009: 94)

Jam, hipocorístico de Jamblet —nombre tomado de la pronunciación inglesa de Hamlet, personaje emblemático de la obra homónima de Shakespeare—, uno de los no-actores contratados para el montaje realizado al interior de esta obra dramática, es un poco falto de inteligencia; lo que le hace sufrir por la incompreensión del mundo en el que vive: falta a la razón y ello le acarrea también una cuestión sobre su identidad masculina. Esta condición de imbecilidad lo expone a un estado de vulnerabilidad frente a los demás y lo coloca en la jerarquía masculina menor: es incapaz de realizar

ciertas tareas debido a su falta de inteligencia. Su buena intención y fe hacen que este personaje transite en una trayectoria de “bondad”, adjetivo que no lo salva de responder de manera agresiva cuando encuentra a su ex novia con otro hombre. Esto representa la máxima traición a la idea del amor y cuestiona la condición de masculinidad, por lo que Jam responde agresivo, sin llegar a golpear a nadie. Otro de los factores a exponer es el fracaso como elemento constitutivo de este personaje y de sus amigos: en lugar de concretar la venganza contra su mujer por haberlo engañado, termina enfermo del estómago.

Jam: ¡Estaba con otro! Le dije que fuera a verme al teatro, pero no fue. Entonces fui a verla y estaba con otro.

Gorka: Tú ya eres el otro

Jam: ¡No! ¡Ni madres! (*Ibidem*: 125-126)

[...]

Jam: Había pensado que cuando la encontrara con otro, mataría al tipo. En su lugar me dio diarrea. Me quedé en la puerta contemplando sobre el hombro de Ana que me impedía entrar, al tipo que le hacía el amor ahora. ¿Te gusta cómo te lo hace?, le pregunté. Te lo pregunto porque me importa tu felicidad.

Al: No fue sino hasta que le preguntó si, sólo por casualidad, ya se la había chupado, que Ana llamó a la policía.

Jam: ¡Porque eso sí que no te lo perdono! (*Ibidem*: 131)

El cuarto personaje de esta obra es Al, un albino que se ha quedado huérfano de familia, pues la condición de albinismo de sus hermanos terminó por matarlos uno por uno; la madre, tras quedar nuevamente embarazada y ser consciente de la poca esperanza de vida que tiene su próximo hijo, decide abortar caseramente lo que le ocasiona una hemorragia interna que termina por matarla; su padre no puede soportar la situación en la que se encuentra después de tantas muertes y se dispara en el techo del paladar para acabar con su vida. El carácter de Al es bastante manso, pero la muerte de su familia lo pone en una situación de crisis que lo impulsa a intentar ser actor de teatro, cambiar su forma de vida de alguna manera, no estar solo. La masculinidad en el caso de Al tiene que ver con su condición física que lo distingue de los demás. Es física y visualmente débil, ello lo posiciona en el lado contrario de la balanza de lo hegemónicamente masculino. Sin embargo, su buen humor y predisposición a tomar las actitudes negativas de la manera más positiva lo hacen sobrevivir en el mundo despiadado de la obra. Esto no implica que su buen humor lo proteja siempre, pues su paciencia también tiene un límite que tras sobrepasarse le hace actuar de una manera agresiva también. Ejemplo de ello lo encontramos casi al final de la obra:

Gorka: Te faltan todas las muelas del lado derecho.

Al: ¿Las de arriba?

Jam: Las de arriba y las de abajo.

Al: Las de arriba ya me las había tirado Sunday. Yo creo que la chica me tiró las de abajo. Se quitó el tacón para pegarme en la cara.

Gorka: ¿Traía tacones?

Al: Unos enormes.

Gorka: ¿Y aún así pensaste que era un hombre?

Al: Quitando los tacones parecía un hombre. Te lo juro.

Jam: ¿Y te dijo albino?

Al: Con desprecio.

Gorka: ¿Te dijo felicidades albino, con desprecio? ¿Te esperó afuera del teatro para felicitarte, y te pareció que te dijo albino con desprecio?

Al: Fue la gota que derramó el vaso. (*Ibidem*: 127-128)

Un último ejemplo de esta tipología del varón en crisis lo encontramos en Miguel, personaje de *Alaska*. Este personaje mantiene un perfil bajo que le imposibilita relacionarse con otras personas, como el caso de Martina, la chica que acaba de conocer en el negocio de cajas fuertes que él atiende. Miguel es un hombre que tras haber sido violentado sexualmente entra en un periodo de contención, desarrolla una tartamudez que le impide comunicarse eficazmente y tiende a evadirse imaginando que juega golf cuando está en situaciones de estrés o críticas. Un ejemplo de estos periodos de crisis lo encontramos en la narración de Jimi sobre la vida de Miguel antes de irse a Alaska. Jimi cuenta que Miguel trabajaba en la empresa del padre de su esposa, pero hizo caer el negocio de éste en bancarrota, su esposa lo dejó. Por esta situación Miguel estaba al borde del suicidio y por eso Jimi lo incitó a irse a Alaska. De manera que Miguel es un hombre que experimentó una serie de situaciones críticas (estar al borde del suicidio, ser objeto de abuso sexual en Alaska) y que logró superarla gracias a mecanismos de contención como el evadirse pensando que juega golf. Todos estos personajes masculinos responden a las características descritas por Montesinos:

Son varones que viven el cambio cultural en total conflicto [por el nuevo posicionamiento de la mujer en sociedad y la influencia de la modernidad], pues ya no cuentan con la identidad que la *tradicción* les ofrecía [...]. Evidentemente se trata de varones que sufren su condición de subempleo o desempleo y que culpan a la “suerte” por la crisis económica. Normalmente no tienen referentes para pensar de una manera

que evite inculparse por el fracaso y a veces ellos mismos ponen en duda su identidad masculina, pues se saben incapaces de colmar las características que la *cultura tradicional* exige para *ser hombres* de verdad. (Montesinos 2007: 34)

2.2.2 El varón domesticado

El varón domesticado es la siguiente tipología presentada por Montesinos. Esta tipología implica que un hombre se ha relacionado con una mujer que ha alcanzado, legítimamente y con solvencia, la fuente que le permite ejercer el poder dentro de la relación: el dinero. El ejercicio de este poder por parte de la mujer hace posible una relación de igualdad entre los géneros o, en el caso más extremo, una reducción de la figura masculina a partir de su desventaja económica. “Los méritos que la mujer hace en su carrera profesional le conceden todos los honores que la sociedad contemporánea ofrece a las personas que han alcanzado el éxito, ensombreciendo los avances que por su parte realiza el hombre.” (*Ibidem*: 35)

Un posible ejemplo de este tipo de masculinidad lo podemos encontrar en Joaquín, personaje de *Día cero* de Noé Morales Muñoz⁵⁶. El poder que ejerce Lisa, una mujer independiente gracias a su éxito profesional, sobre su pareja Joaquín, se refleja en la capacidad económica que tiene ella y que le brinda autoridad sobre Joaquín. Lisa quiere dedicarse a la escritura literaria, pero para solventar las necesidades domésticas escribe discursos para políticos, mientras que, al parecer, Joaquín ha tenido varios trabajos, ninguno de ellos estable, ni exitoso, ni duradero. En el presente de la obra dramática Joaquín es locutor de una estación de radio que se adivina amateur, en un horario nada funcional durante la madrugada cuando nadie lo escucha, para comentar una serie de fragmentos musicales.

Hacia el principio de la obra la organización de un concierto de punk español en un hotel de la Ciudad de México se muestra como el único “éxito” que ha tenido en mucho tiempo, y como él mismo lo expresa: “[...] Amor... es lo más importante que he hecho en mi vida. Más que lo de los comerciales de naranjada, que lo del radio, que todo. Sólo quisiera un poco de... comprensión, digamos” (Morales 2004: 70) De acuerdo con Rafael Montesinos se trata de una pareja donde el visible éxito de la mujer eclipsa los avances o intentos de éxito profesional del hombre. Existe un constante reclamo de Joaquín hacia Lisa por el hecho de que ella se peleó con su padre y a causa de esto ambos han dejado de recibir la ayuda económica del padre en cuestión:

⁵⁶

Día cero de Noé Morales Muñoz también podría entrar en la tipología del *varón en crisis* debido a la inestable situación económica en la vive el personaje Joaquín. Sin embargo decidí contrastar a este personaje con el tipo de *varón domesticado* por la peculiar jerarquía de poder que existe entre Joaquín y Lisa, su pareja.

Joaquín: [...] Lo que pasa es que te encanta hacerte la mártir. Pudiendo recibir la ayuda de tu papá, le juegas a la superheroe rifándotela sola.

Lisa: Eso es. Sola, porque resulta que el güey que tengo sirve para dos cosas: lamerle el culo a mi papá y lamérselo al Gaspar ése. [...] (*Ibidem*: 67)

Existen descalificaciones de Lisa hacia Joaquín y su identidad masculina, pues más allá del factor dinero, que se advierte muy importante en esta obra, vemos el reclamo y la problemática que le genera a Lisa que Joaquín no sea como los demás hombres. Le exige claridad, seguridad y certidumbre en su vida personal, laboral y como pareja, lo que evidencia una postura machista por parte de ella y de su familia:

Lisa: Ya todos nos dimos cuenta de cuánto te embelesas con los hombres que tienen un modo de vida hecho. Lo que no sé es si es por envidia o porque tengas preferencias homosexuales ocultas. (*Ibidem*: 84)

[...]

Lisa: Cada día tengo menos opciones para ser feliz. Y créeme que en eso has contribuido mucho.

Joaquín: No sé qué quieres. De veras no sé qué quieres que haga. No tomo, no me drogo, no me ando con desmadres raros...

Lisa: Quisiera que definieras de una buena vez qué diablos vas a ser (sic) con tu vida. Tienes casi treinta años y, hasta donde sé, has sido músico, actor, fotógrafo, payaso de fiestas infantiles, locutor y ahora organizas conciertos.

Joaquín: Ése es mi problema.

Lisa: ¡No es cierto! ¿Hasta cuándo te vas a dar cuenta que es nuestro problema? ¿Hasta cuándo te vas a dar cuenta de que si te frustras me frustras también a mí, de que lo que hagas o dejes de hacer nos afecta a los dos? (*Pausa.*) Y no estoy hablando de dinero. Estoy hablando de algo más que me parece no vas a entender nunca. (*Silencio.*) Joaquín... entiéndeme: yo no puedo estar con alguien al que se le ocurre diario una profesión distinta. No se puede vivir la vida con tanta incertidumbre... Uno necesita certezas de vez en cuando.

Joaquín: Ya, entiendo. Siempre entiendo, lo que pasa es que me subestimas. (*Pausa.*) Y lo que tú no entiendes que no se puede ser todo en la vida. No se puede ser buen novio, buen amante, buen hijo, buen yerno, y además tener trabajo, sueldo y estabilidad. No se puede. No nosotros. Si yo fuera uno de esos *Juniors* que tienen todo, tal vez sí. Pero no lo soy. Y tú podrías serlo, pero te peleaste con tu papá, que es el que podría alivianarnos un poco este desmadre.

Lisa: Me peleé con él por ti. Ya sabes que me odia porque vivimos juntos.

Joaquín: Ya. La culpa es mía entonces...

Lisa: Nadie te está culpando.

Joaquín: Si te hubieras ido a vivir con un economista con coche y departamento, tu papá estaría feliz. Pero yo no soy así. Yo soy un güey que estudió en escuela de gobierno, que se mueve en Metro, con papás que además de pránganas están divorciados y que le echan la culpa de todos sus males. [...] (*Ibidem*: 85-86)

Lisa tiene la superioridad moral, económica y social en este caso para exigirle a Joaquín ciertos atributos de la masculinidad hegemónica. Joaquín es consciente de su estilo de vida y de su posición frente a Lisa. Situación que lo coloca a él en una posición de dependencia, de inferioridad con respecto a una jerarquía de poder que se establece en esta obra, por lo tanto podemos ubicar a Joaquín en la posición del varón domesticado.

Otro ejemplo que vale la pena examinar como referencia de la figura del varón domesticado está en el personaje El Vegetariano que aparece en la obra *Anatomía de la gastritis* de Itzel Lara. Se trata de un personaje que pica cebolla todo el tiempo, casi de manera compulsiva, sabe todas las propiedades benéficas de la cebolla para la salud y para otras cuestiones prácticas como limpieza y aseo corporal. La relación que tienen La Mujer y El Vegetariano es de codependencia y por tanto conflictiva. A pesar de esta caótica relación la pareja se mantiene junta hasta el final de la obra; las diferencias que tienen acerca de ciertos aspectos de su vida cotidiana no logran separarlos, aspectos como: el trato que le dan al gato con el que viven, el mantenimiento que hay que darle al refrigerador, o la importancia de antiácido para la gastritis, entre otros. El Vegetariano expresa constantemente sus sentimientos, llora con frecuencia, a diferencia de La Mujer, quien sólo logra llorar hasta el final de la obra tras la muerte de su gato. Se pueden apreciar en El Vegetariano tácticas y estrategias de chantaje emocional que tradicionalmente se perciben como elementos de poder empleados por las mujeres para obtener algo según la cultura popular. Esta apreciación tiene más que ver con la exigencia de respeto y de un lugar digno en la relación de pareja, pero desde la apertura emocional y no desde la imposición a partir de la fuerza o del *status quo* como en el caso de las masculinidades tradicionales. No se puede definir simplemente que en esta pareja uno de los dos tenga más poder sobre el otro, pero sí se puede apreciar que experimentan problemas de comunicación y que El Vegetariano se esfuerza por ser conciliador. Es como si en cierto sentido El Vegetariano ocupara el lugar tradicionalmente designado para las mujeres en el hogar y por tanto La Mujer se erige como la dominadora en esta relación, por ello, aunque el poder económico no quede explícitamente expresado sí se ejerce otro tipo de poder que relega a El Vegetariano a un escalón más bajo, por lo que podemos decir que responde al tipo de varón domesticado.

Por otro lado en *Palimpsesto*, de la misma autora, aparece el personaje Eliseo que comparte algunas de las características mencionadas para el tipo de varón domesticado. Es un hombre

bastante peculiar que se describe a sí mismo, en una suerte de presentación, de la siguiente manera: “Eliseo: [...] Mucho gusto, me llamo ELISEO, tejedor profesional, retirado, sin pensión alimenticia, aprendiz de narcoléptico, y además, hombre” (Lara, inédito: 6) y dice esto en un contexto sobre lo inútiles que son las obviedades, sobre que es obvio presentarse con obviedades. De manera que podemos establecer, por extensión, que para Eliseo ser hombre es una obviedad, pues hay una completa conciencia de ello y por lo tanto asume que pertenece a la categoría social de los hombres, de lo masculino. Sin embargo también es posible percibir el contraste que ofrece la obra con respecto a la identidad masculina, pues Eliseo no corresponde al canon de masculinidad hegemónica. En Eliseo tenemos el factor del desempleo, la falta de ingresos estables, el abandono de su mujer hace 25 años por una razón que no aparece a lo largo de la obra, factores que hacen suponer un fracaso en lo esperado para un hombre, y por otro lado tenemos la plena conciencia del personaje sobre su identidad masculina. Se trata pues de un hombre que desempeña actividades relacionadas tradicionalmente con el rol femenino como tomar el té, realizar cursos por correspondencia y el tejido. A lo largo de la obra, cuando se reencuentra con Eréndira, quien todavía es su esposa, podemos ver una relación de poder donde ella le exige que se comporte debidamente y que responda a sus responsabilidades como hombre o padre:

Eliseo: Necesito mi té para poder dormir.

Eréndira: Antes lo necesitabas porque antes vivías como soltero, pero ahora eres un padre de familia con responsabilidades. (*Ibidem*: 27-28).

[...]

Eréndira: Eliseo, ordénale como su padre que eres, que salga al patio.

Malaquías: No, señor papá, se lo suplico.

Eréndira: Eliseo, demuéstrole que eres la figura paterna que tantos años le hizo falta.

Malaquías: No, por favor, no me obligue. Nunca he salido.

Eréndira: Eliseo, haz valer tu autoridad. (*Ibidem*: 36)

Es clara la posición de autoridad de Eréndira en la relación entre estas personas, pues es ella quien ostenta el mayor rango en la jerarquía establecida. Este rango no se lo da el dinero expresamente, como señala Montesinos, sino que el poder viene más desde una suerte de posicionamiento, de asumirse como líder y de la capacidad de exigencia hacia Eliseo de cumplir su papel de padre de familia. La necesidad de Eliseo por responder de manera responsable a su papel de padre hace posible que comparta sus conocimientos y experiencias con Malaquías para que él pueda vencer sus

miedos, al mismo tiempo que también intenta cumplir con su responsabilidad masculina de protección hacia su hijo.

2.2.3 Varón moderno

Este personaje está en una delgada línea entre varios tipos de masculinidad como podrían ser el mandilón, el varón en crisis, el varón moderno y el varón domesticado, pero debido a la complejidad del personaje que le permite adaptarse a varias situaciones la tipología que propone Montesinos se vuelve insuficiente. En Eliseo se confrontan varios elementos de los ejes propuestos por Montesinos a partir de Parsons, por un lado el asume su identidad masculina como una obviedad, por otro lado es claro que ésta no corresponde a lo que prescribe la cultura para un hombre o para un padre, y para ello tenemos como muestra el proceso de socialización que tiene el personaje con Eréndira y con Malaquías. Eliseo se ve obligado a responder a su responsabilidad como padre, pero no cuenta con los elementos suficientes —los que supuestamente debería tener— y tiene que improvisar muchas de las cosas que le enseña o le comparte a su hijo Malaquías, de modo que este proceso de socialización le hace entrar en crisis y buscar nuevos elementos para responder. Esta situación de adaptabilidad nos habla de un ejercicio performático, de la identidad de género como un proceso continuo de formación y definición. Por otro lado tenemos a Malaquías, quien también queda excluido del canon de masculinidad hegemónica, desde el simple hecho de que le falta un brazo, pues al igual que Miguel en *Alaska*, ambos poseen un cuerpo incompleto, que es percibido socialmente como un cuerpo débil y que no corresponde al cuerpo fuerte, capaz, hábil y poderoso que exige la masculinidad hegemónica.

Avanzando hacia tipologías de masculinidad que se despegan más de la tradición y se modifican a causa del paso del tiempo y de su interacción con los preceptos de la modernidad⁵⁷ podemos encontrar, en primera instancia, al varón moderno⁵⁸. Parece ser el tipo que más se acerca a la utópica relación de igualdad entre los géneros y engloba a aquellos hombres que apoyan esta idea de igualdad, valoran a su pareja en el sentido más humano posible y están dispuestos a participar en las actividades domésticas sin reparos aceptando su porción de responsabilidad. Este tipo de masculinidad, que aunque podría ser la más deseada en una sociedad utópica, queda casi ausente de

⁵⁷ Para la posible desambiguación de *modernidad* y sus derivados semánticos remitirse a la entrada correspondiente a *modernidad* en el glosario anexo a este trabajo.

⁵⁸ Recordemos que Montesinos utiliza el término *modernidad* en su acepción temporal, siendo un sinónimo de actual o contemporáneo. Sin embargo, ello no implica que se descarte la posibilidad de sumar la connotación ideológica que ofrece la *modernidad* como una estructura ideológica.

la literatura dramática —por lo menos en las obras analizadas en este estudio. Sin embargo, existe la posibilidad de concebir el conflicto dramático si se piensa, por ejemplo, en la relación del varón moderno con otros tipos de masculinidad más cercanos a las exigencias de la masculinidad hegemónica. Se pueden estudiar algunos casos que presentan elementos de esta tipología, como los personajes masculinos que habitan en las obras dramáticas de Itzel Lara, tanto en *Anatomía de la gastritis* como en *Palimpsesto*, de las que ya se ha señalado su cercanía con esta tipología. Se ha examinado a El Vegetariano y su particular manía por picar cebolla todo el tiempo, una actividad relacionada con la cocina y por ende con “cosas de mujeres”. Incluso se revela como un ser que podría ser afeminado, pero existe una plena conciencia de que es hombre: “El Vegetariano: Uno llama a las personas de muchas maneras, no todas son ciertas. A mí me dijeron una vez mariquita” (Lara, 2009: 159). Hacia el final de esta obra, en las últimas líneas, queda constancia de que El Vegetariano puede llegar a ser muy empático y conciliador, a pesar de la relación complicada que lleva con La Mujer, su pareja. En el siguiente parlamento de El Vegetariano es posible apreciar este matiz:

El Vegetariano: Piqué mucha cebolla, la cantidad exacta, a la medida de tu llanto. Soy Vegetariano y tengo cebolla. Tengo la cebolla justa para tu tristeza. La cebolla es la fuente del llanto. El llanto es el antídoto para la gastritis. Por salud, ahora nunca me dejarás. (*Ibidem*: 161)

2.2.4 Varón campante

Dentro de las tipologías de masculinidad que toman en beneficio propio la emancipación de las mujeres, y de otros ideales de la modernidad, están el varón campante y la máquina de placer. En el caso del varón campante encontramos hombres despreocupados por fungir como el soporte económico del hogar, delegando esta responsabilidad completamente en la mujer emancipada que ha logrado una fuente de ingresos económicos estables. Son hombres que se relacionan con mujeres exitosas y emprendedoras que se hacen cargo del papel de proveedor, pero que no son disminuidos por el poder ejercido por la mujer. En todo caso lo aprovechan para su propio beneficio con el objetivo de lograr una vida cómoda libre de esfuerzos.

Un claro ejemplo del varón campante lo tenemos en *Crack, o de las cosas sin nombre* de Edgar Chías. El Loco, personaje de esta obra, mantiene una relación con Lupe, se trata de dos personajes que viven en una situación casi marginal, él acaba de perder su empleo y ella al parecer no tiene, además se intuye que llevan un rato viviendo de lo que les prestan sus familiares cercanos:

Loco: [...] Ora, manda al niño a pedirle prestado al señor dentuza.

[...]

Lupe: No va a querer. El otro día dijo que si no le pagabas no sé qué y que nos iba a sacar de aquí.

Loco: Pues qué poca madre. Piche viejo diente mocho, cabrón. Todavía que uno de hace el favor de cargar con su palomita de doscientos quilos se pone sus moños.

[...]

Lupe: [después de que el Loco insista en que alguno de los niños vaya a pedir prestado y de paso a comprarle cigarros] Claro, cigarros. A ver qué le das de tragar a los escuincles.

Loco: Mándalos con su tía.

Lupe: Mejor ponte a buscar.

Loco: ¿Qué no acabas de ver, mi amor? Deja de hacerte pendeja y pon atención, gordita. Se acabó. No nos quieren. Hasta el mismísimo Tamayo, que se vestía como la gente, lo acaban de mandar a la chingada junto con los del montón. ¿Qué vamos a hacer? Es cosa del día de mañana. Por lo pronto que se vayan con su tía y que le estafen al ruco una feriecita más. (Chías 2015: 4-5)

Es claro que el Loco sólo busca su propio beneficio, se desentiende de las obligaciones reclamadas por la masculinidad hegemónica como proveedor y sólo más adelante busca una fuente de ingresos por el camino fácil: el préstamo de la casa donde vive con su familia, que le pertenece a su suegro, a manera de inversión para entrar al negocio de la fabricación de drogas sintéticas para venta en modalidad de narcomenudeo. Nótese que ni siquiera es su propiedad la que empeña, ni se incluye en las actividades ni hace esfuerzos por trabajar cuando está montado el narcolaboratorio. De manera que el Loco sigue a la cabeza en la jerarquía familiar, pero se ve beneficiado del trabajo que hacen los demás miembros de la familia, lo que demuestra su postura de comodidad. Otro ejemplo que valdría mencionar aquí es el de Jimi en *Alaska* de Gibrán Portela, pues se trata de un hombre enamorado de su amigo que trabaja en un negocio de cajas fuertes, pero por lo que se puede leer en la obra queda la impresión de que Jimi casi no se hace cargo del negocio, todas sus quejas van para que Miguel se haga cargo del trabajo y efectivamente la mayor parte de las acotaciones que implican trabajo están ligadas físicamente a Miguel.

2.2.5 La máquina de placer

La última tipología que queda por estudiar es la máquina de placer, este tipo está soportado en el discurso que justifica el instinto sexual masculino desde el instinto animal y por tanto es algo irreprimible y justificable. Son hombres que han desarrollado un método eficiente para seducir a las mujeres y conseguir que ellas accedan a sus deseos sexuales. No tienen la intención de formalizar

una relación, ni de establecer una familia, su único objetivo es consumir el acto sexual y satisfacer su deseo sexual. Para este tipo de hombres con el tiempo se vuelve más difícil comprometerse en una relación de pareja y establecer vínculos afectivos, ya que esto los hace sentirse incómodos y atrapados. Son hombres que se han beneficiado de la emancipación sexual de la mujer. Podemos encontrar un ejemplo de este tipo en *La ley del ranchero* de Hugo Salcedo en el personaje llamado Kid. Se trata de un hombre que ha crecido bajo los preceptos de la ranchería y en la obra, a través de los monólogos de Kid, se muestra una relación metafórica entre la narración de los espectáculos de floreo, en el acto de lazar, de atrapar a las vaquillas con la habilidad del lazo, que se extrapola al acto de la conquista y el dominio de los demás, de los animales, de las mujeres e incluso de los hombres mediante el acto sexual. Para Kid en ello reside precisamente la hombría, como se ejemplifica en el siguiente fragmento de la obra:

No hay mejor detalle que salir siempre con donaire, victorioso... aunque el esfuerzo nos deje bañados en sudor, entumecidos, oliendo igual que la ubre de las reses que para eso uno nace hombre, qué caray...

[...]

Esto del floreo nos lo enseñó don Rosendo a cada uno de sus hijos. Nos enseñó a calzón quitado, desde chicos.

[...]

Mis hermanos se defienden, montan su buen espectáculo en los días de feria. Ya tienen dominado cada uno de los pases. Practican siempre, cada uno por su lado, y se llevan sus buenos aplausos. Cuando llega el momento todos se los comen con la mirada... Pero yo soy el más diestro, el más entero. Y lo digo sin vergüenza. El orgullo de don Rosendo. ¡Ranchero igual como mi padre! Y fuerte. De una pieza. (Salcedo 2005: 32)

Sin embargo hay otros tipos de masculinidad que también experimentan este fenómeno de la conquista. Podemos verlo en Jimi de *Alaska*, en Loco de *Crack*, en el Gallo Rojo de *Los gallos salvajes*, o en Bernardo y Tony en *La fe de los cerdos*, por mencionar algunos casos. Se trata pues de un elemento derivado de la masculinidad hegemónica que forma parte elemental de las identidades masculinas que responden a los tipos del macho, del varón campante o de la máquina de placer. La sexualidad forma parte importante del proceso de construcción de identidad, pues: “Una de las ‘responsabilidades’ del varón es demostrar/demostrarse que es heterosexual, que ha conquistado y penetrado a una mujer.” (Olavarría 2006: 124-125) De manera que la identidad masculina, en los casos antes mencionados y particularmente en el tipo de la máquina de placer, necesita de un elemento de conquista para legitimarse a sí misma ante una cultura que así lo premia. El proceso de socialización resulta problemático para los hombres que responden al tipo de la

máquina de placer pues no todas las mujeres están dispuestas a tener sexo sin un compromiso anterior o posterior —sobre todo en los casos donde, por falta de precaución, la mujer se embaraza—, o bien se topan con el juicio de la sociedad que los tiene por promiscuos.

Encontramos también en esta obra la dificultad para establecer pareja y adquirir el compromiso, pero se desarrolla en una sociedad donde el sexo es determinante para establecer el compromiso del matrimonio, y al mismo tiempo es igual de importante para probar la hombría, o en este caso para “ensayar” y no hacer el ridículo la noche de bodas. Para ilustrar esta idea tenemos a dos personajes, Alfredo y Mayeli, quienes se encuentran después de mucho tiempo en un rincón de una cantina. Alfredo, quien no ha reconocido plenamente a Mayeli, despliega ciertos actos de seducción como el juego de las miradas que insinúan la disposición a establecer contacto, o bien, pedirle al mesero que le envíe una cerveza a la mesa de Mayeli, entre otros actos; al final Mayeli toma la iniciativa y confronta a Alfredo para que responda a sus iniciativas de seducción. Él argumenta que realmente no quiere nada, que estaba jugando, que no era nada serio, que está en su derecho de invitarle una bebida a quien él quiera, pero que eso no lo compromete a nada. Hacia el final de la escena Mayeli se revela como Mario, Mayo, Mayito, Mayela. Aquí se revela al espectador/lector que después de un episodio de violación por parte de Alfredo, Mario decide cambiarse el sexo y convertirse en Mayela. A fin de cuentas, lo importante es la relación entre el despertar sexual de Alfredo y la prueba de hombría al desvirgar a una mujer (en este caso a un hombre mediante un “ensayo” del posible acto sexual con su futura esposa):

Mayeli: [...] ¿te acuerdas cuando salimos juntos a aquel día de campo, un fin de semana, en el pueblo aquel que ya ni me acuerdo de su nombre?...

Alfredo: (*Con un hilo de voz.*) A hua lul co...

Mayeli: Pues ya no sé... pero ¿te acuerdas cómo me sangraste?... lo hiciste como si nunca lo hubieras hecho... con dolor... sin cariño... con sangre... Y al día siguiente, sin mirarnos a los ojos, y yo sin poder sentarme siquiera... yo tenía dieci...

Alfredo: Por favor...

Mayeli: Y tú igual, más o menos... supongo... Y te ibas a casar. Te casabas pronto, nos dijiste a todos. Eso me dijiste. Que querías “ensayar” antes de casarte. Que te ayudara para que no quedaras en ridículo la noche de bodas. Pretextos. Inventos. Oye, y ya ni supe ¿te casaste? (Salcedo 2005: 38)

En esta obra también se dejan entrever otras diversidades en la sexualidad del varón. El personaje Kid hace una trayectoria de su vida sexual en uno de sus monólogos, de cómo el placer y el dolor le van generando una especie de adicción, primero comienza sus prácticas sexuales con gallinas, yeguas y becerras. Después llega la primera mujer y se da todo un dilema acerca del compromiso, la

virginidad y la consecuente vida que lleva tras huir a una ciudad desconocida para buscar otras experiencias sexuales, pues “[...] para eso uno es hombre, ¡qué caray!” (*Ibidem*: 43):

Aparece entonces la muchacha, la Azucena pues, con su nombre de flor olorosa que te lleva fuera del establo, debajo de un árbol —en la sombrita— de un día iluminado y tibio. Ella es quien maneja la historia, te seduce con su contoneo, se exprime las chiches ante tus ojos, se arremolina la falda para mostrarte el cepillo aquel de cerdas tan oscuras mientras te sonrío con una sonrisa vertical, con los labios de abajo con su enorme color de rosa que te dicen: “ven, ven, ven...”. Y allí estás tú que para eso eres hombre, ¡qué caray! Tu trencito en medio de las piernas que ya es un garrote por el que se asoma una lágrima chiquita, busca calor y se mete y mete tanto y con tal fuerza que sale de un repente sangre tuya y sangre de ella. Sangres ambas que se confunden en un mismo grito como para no saber de quién es cual... grito y sangre, las dos cosas juntas.

Dijeron después que ella fue desflorada, que soy yo un “violín”. ¿Y yo? ¿Qué conmigo? ¿Y por qué mi sangre y ese dolor peor que muelas que me hizo retorcerme? Porque la estrechez de su conchita me rompió el frenillo... ¿Y casarse? Mejor huir. Ambos perdimos “la flor inmaculada”. Ambos nos fundimos en un mismo agujero y en una sacudida grande. ¿Por qué entonces casarse si en el corazón no hay nada? Pero la familia reclama como si uno de hombre no hubiera perdido. Igual se perdió mi intimidad y mi secreto. Igual los dos.

El prepucio —como bien se llama— ahora se desliza, sube y baja con cariño... Desflorados ambos ante la exigencia que dicen “natural”. Violín yo, violín ella. ¿Y qué con la gallina, la yegua, la becerro? Uno no puede casarse tantas veces... Mejor huir un rato. Desaparecer como el potrillo que corre sin mirar atrás para no convertirse en estatua.

En un autobús, con un cambio de ropa en la mochila, con las botas bien lustradas para lo que pueda ofrecerse, rumbo a la ciudad más cercana. A perderse. A ser humo. A no casarse. A buscar una que otra sonrisa vertical o más traseros de yegua o de vaquita que para eso uno es hombre, ¡qué caray!... Así las cosas. (*Ibidem*: 42-43)

Las consideraciones respecto al compromiso⁵⁹, que devienen en matrimonio si se siguen preceptos sociales y religiosos, se ven cuestionadas por el personaje Kid, que distingue la sexualidad como algo natural y se resiste a la obligación del compromiso, que él percibe como regla “natural” en la sociedad que habita. Otro aspecto importante en esta obra respecto a las relaciones sociales y las sexuales es la virginidad. El valor social de pureza corporal y espiritual que se le da a la condición de ser virgen sólo puede confirmarse en el espectro de lo íntimo. Kid hace una disertación en la que se pregunta por su propia virginidad, pues se le recrimina haber “desflorado” a una muchacha con la

59

Compromiso afectivo y social que popularmente es referido como noviazgo. El tránsito del noviazgo hacia el matrimonio presupone algunos valores constantes exigidos en el ámbito social (familiar) o religioso. Entre estos preceptos están la castidad, la fidelidad, el amor, la estabilidad económica.

que no se iba a comprometer socialmente⁶⁰. Kid pone en relieve el valor que se le da a la virginidad masculina, pues mientras él expone que el acto de perder su virginidad fue particularmente doloroso parece no ser socialmente relevante, mientras que a la virginidad femenina se le puede otorgar un valor hasta sagrado. Una situación similar la contemplamos en el primer capítulo de este trabajo cuando se hizo referencia a Virginia, el personaje protagónico de *Atlántida* de Óscar Villegas. El nombre de este personaje hace referencia a la condición de virginidad y resalta el peso social que recibe esta mujer ante la impureza que significa haber perdido esa condición. La atención social que recibe la pérdida de la virginidad es diferente a la que recibe un hombre; en Virginia va en detrimento a su identidad femenina, mientras que para la identidad masculina representa un aspecto positivo, pues marca el inicio de su vida sexual y confirma su heterosexualidad.

2.3 Trayectorias de los modelos de masculinidades en la dramaturgia mexicana de mitad del siglo XX y la dramaturgia de los primeros quince años del siglo XXI

Finalmente me acerco a la conclusión de este capítulo con la necesidad de hacer un enlace con el capítulo anterior y, mediante el contraste, hallar puntos de evolución entre los ejemplos planteados en ambos. El objetivo de esta comparación es encontrar los cambios en las formas de representación de la masculinidad en las obras analizadas. Encontramos representaciones de masculinidad que dialogan de forma más directa con la modernidad —entendida como los ideales del progreso, el individualismo y las políticas económicas—, se ven más afectadas por sus efectos, e intentan adaptarse al panorama de sus respectivos universos dramáticos. Por otro lado, encontramos las representaciones de masculinidad que entran en crisis y se ven afectadas por el *status quo* de los universos en cuestión, son masculinidades susceptibles a la propagación de la violencia, la segregación de género y la supremacía masculina. El modelo del rey benévolo queda ausente del panorama revisado, podríamos pensar que es incluso el eslabón perdido en la cadena evolutiva de las representaciones de masculinidad. Por lo que es posible señalar que la herencia desde las masculinidades tradicionales con mejores herramientas para adaptarse a mundo cambiante es débil; donde el posicionamiento de los feminismos y la situación social actuales, representan un reto para las identidades masculinas apegadas a la tradición, mismas que podemos calificar de inflexibles, sistemáticas, jerarquizantes y violentas. Dentro de las representaciones de masculinidad que

60

Bajo los preceptos cristianos de que las relaciones sexuales sólo se pueden dar dentro del matrimonio, ya que, de lo contrario, son consideradas un pecado. También es considerado como precoz, como inmaduro, el tener relaciones sexuales cuando no se está listo para afrontar los desafíos que supone la vida en matrimonio o un embarazo, deseado o no.

podemos señalar con mejores herramientas para adaptarse al entorno social son las del varón moderno y el varón en crisis, cuya condición de crisis (o madurez) anuncia transición hacia el mundo contemporáneo, donde las pautas de la equidad de género siguen en negociación y en construcción. Pensar que la tipología propuesta por Montesinos soluciona el problema de la definición de la masculinidad es un error; la tipología ayuda a entender y a distinguir un amplio espectro de representaciones de masculinidad, sin embargo, no es suficiente catalogar los comportamientos, actitudes y discursos de los personajes analizados, pues la complejidad de los mismos, así como el incesante proceso de construcción de la *masculinidad* hacen imposible su definición.

La primera dramaturgia explorada en este trabajo es *Feliz nuevo siglo doktor Freud* de Sabina Berman, y con esta obra dramática tenemos muchos enlaces. En general, la aparición de las teorías de Sigmund Freud respecto al funcionamiento de la mente humana abren un nuevo panorama de creación dramática, sus teorías son ampliamente citadas, incluso como discurso de los personajes, pero dejan ver una ideología machista al fondo, que fomenta la superioridad masculina, legitimando y justificando una jerarquía de poder desde el intelecto. Este mecanismo vuelve a aparecer en obras como *De insomnio y medianoche*, donde vemos a un hombre de edad avanzada asediado por un gran intelecto que lo mantiene en vilo entre la tradición machista y las pautas de lo que hemos denominado modernidad. Es posible ver el ocaso de un patriarcado como consecuencia de diversos factores que lo van atenuando hasta su desaparición, por ejemplo: un examen de conciencia, la vejez, las actividades de la prensa, la emancipación de la mujer —aunada a una posible decadencia del privilegio masculino expuesto por el personaje Él— y la aparición de hombres más jóvenes como aquél que menciona Ella (Chías 2008: 52-53). Este ejemplo se queda entre la exigencia, la violencia y la suavidad, el atractivo, la justicia o el beneficio que tiene el modelo del rey benévolo, ausente en el recuento, y el de varón pos-antiguo, que representa la posible transición entre el machismo y el varón moderno.

Un personaje que representa el contraste con Él, en *De insomnio de y medianoche*, es el protagonista que aparece en *Anoxemia* de Teófilo Guerrero, pues vemos en este personaje el machismo en su máxima expresión, pero que comparte el rasgo de la racionalidad o el éxito, incluso con Freud, como bandera que supedita la superioridad masculina. Otro ejemplo de la condición de superioridad masculina está presente en el personaje Sunday en *Más pequeños que el Guggenheim*, con su “Si no sabes cuál, menos para qué” (Ricaño 2009: 54) que expresa superioridad intelectual, pero desde otro lado, más impuesto a la fuerza que racional. A diferencia de la dificultad que experimenta Gorka para expresar lo que siente —aun cuando este personaje es percibido por los

demás como intelectual— o la dificultad de Jam para entender y relacionarse con el mundo a través de las palabras.

La confianza entre hombres, o intimidación, como elemento de identidad, que aparece en *Al pie de la letra*, la podemos encontrar en otros personajes con diferentes matices. En la obra se representan actitudes contrastantes desde la complicidad perversa entre estos dos amigos —que resulta ser una relación homoerótica, que deviene en homosexual— hasta las grandes expresiones machistas que terminan por negar las necesidades de la mujer; estos elementos los podemos encontrar con diversos matices en otras obras estudiadas en este trabajo. Existe el caso negativo, donde existe la dominación de un hombre sobre otro, como en *Alaska* donde la jerarquía que concede el poder es muy clara en la relación que llevan Jimi y Miguel. Otro ejemplo de la confianza y la jerarquía de dominación está representado en las relaciones que se tejen en *Crack, o de las cosas sin nombre* donde vemos que la complicidad de los personajes del Mestro y el Loco tiene un matiz turbio. La relación de éstos está cimentada en pruebas de honestidad, entendida por los personajes como simpatía por el otro, una confianza plena, pero a través de esta bandera se ejerce un liderazgo por parte del Mestro que va en detrimento de los beneficios de la familia del Loco, pues se enaltecen las actitudes de competencia masculinas sobre las capacidades femeninas y aun familiares, conservando valores de la masculinidad tradicional:

Lupe: Los que se traen negocios como ese son gente que no viene a perder, vienen a ganar y a chingarse a quien se les ponga en el camino.

Loco: Como debe ser. Cuándo se ha visto que un pendejo llegue a ser algo importante. La historia de las cosas relevantes está plagada de hijos de la chingada. Yo lo que creo es que esta es la oportunidad de elegir, ballenata mía. Como yo lo veo nada más hay dos lados desde dónde se puede jugar: del lado de los pendejos dejados y del lado de los ojetes que agandallan. Ahora es que podemos asomar cabeza. Yo prefiero estar del lado de los cabrones, digo, si no tienen arrebatan, si no les gusta madrean, tienen más que uno que se ha agachado y hasta se divierten chingando. Está a todo dar. Yo es como quiero vivir. Ya me cansé de perder, ahora quiero ganar. (Chías 2015: 30)

Otro ejemplo, en un sentido similar, figura en *Los gallos salvajes* pues la violencia en la demostración de la hombría, la paternidad “responsable” de heredar conductas mujeriegas y de superioridad se encuentran presentes en el discurso de Luciano Miranda; éste es un padre confrontado con el incipiente posicionamiento de su hijo hacia un modo de vida que conversa más con la modernidad, con las “nuevas” teorías que él ha estudiado en la escuela.

Un ejemplo más de compañerismo como identidad, pero en un tenor positivo, lo encontramos en el que representa *Más pequeños que el Guggenheim*. En esta obra, a partir del proceso de socialización se tejen lazos de amistad, de entendimiento y de cariño entre los personajes

de esta obra que pueden identificarse con diversos tipos de masculinidad presentes en gestos como: “Jam: Nos abrazamos para caber en la motocicleta de Morrissey pero la verdad era que todos necesitábamos que nos abrazaran” (Ricaño 2009: 131) que ponen de manifiesto la capacidad de demostrar cariño posibilitando otra forma de masculinidad. Otro tipo de confianza positiva la podemos encontrar en la relación padre-hijo que van descubriendo Eliseo y Malaquías en *Palimpsesto* de Itzel Lara con valores familiares que permiten una compenetración sentimental.

Siguiendo el recuento de obras analizadas en este estudio está *Nora* de Emilio Carballido que incluye el modelo empático de Julián, quien se confronta con la ruptura directa de la división sexual del trabajo en el momento en el que Nora, su esposa, desaparece para ir a buscar empleo como camarera en un hotel. La acción que emprende Nora en esta obra hace evidente la entrada en crisis de una pequeña comunidad, afectando directamente a su marido, Julián, quien es objeto de variados comentarios machistas —por parte de su propio juicio y el de sus amigos— y representa dos tipos de los mencionados por Montesinos: el varón en crisis y el varón doméstico. En algunos pasajes se pone de manifiesto el cuestionamiento de su hombría por parte de sus amigos al no poder “domar” a su mujer:

Lalo: Qué se le va a perder su vieja, ¿o tú qué crees?

Chuy: Ni que estuviera tan buena...

Lalo: Eh, Julio, no te aplatanes. Mi vieja te invitó a comer.

Julio: No, mano, gracias. Estoy con los escuincles.

Chuy: Ganándote tus regalos del día del padre, cabrón.

Lalo: Nació para nano, mírale los ojitos tan tiernos.

Chuy: Nomás no vayas a darles de mamar.

Julio: A ustedes voy a darles, ojetes. Cómo se ve que no son sus viejas las que se perdieron. (Carballido 1994: 161)

Es claro el cuestionamiento de la identidad de Julián —sentido de pertenencia a la categoría social de la masculinidad— a través de estas bromas. Además, esta crisis se agrava con la situación de subempleo en la que vive y que ha metido a su familia en conflictos económicos, razón por la que Nora ha salido a buscar trabajo. Hacia el final de la obra se da un giro que marca el tránsito hacia el tipo de varón domesticado y que podemos ver en los comentarios que arguye Nora tras haber regresado del trabajo, donde la nueva posición económica que le confiere esta actividad le da la posibilidad de ejercer un poder sobre Julián y su familia. Nora incluso llega al grado de dosificar la

actividad sexual y atribuirse la capacidad de delegar los trabajos domésticos, actividad que tradicionalmente le pertenecía al hombre:

Julio: ¿Y quién se va a ocupar de la casa si tú te largas? ¿Quién me va a atender? ¿Y los niños, qué?

Nora: Ya no es asunto mío. Voy a ganar más que tú: cuida los niños y la casa.

Julio: No me contestes de ese modo, que no respondo.

Nora: Yo tampoco, ¿eh?, yo tampoco respondo.

Silvana: Papá: yo hago bien el quehacer y... la chiquita... Pues yo la cuido, pero también puede llevársela mi abue. Sus patrones son buenas gentes.

Julio: Usté cállese. Nadie le ha preguntado nada.

Teodora: Vamos, hijo, ya es muy tarde. Y es bueno que te dé el aire, para que mejor pienses en tu problema. Silvana es una niña muy lista. Nora: eres muy atrevida. Siempre te lo noté.

Nora: Pues yo hasta ahora me doy cuenta.

Teodora: Ayudaré en lo que pueda, como siempre.

Nora: Gracias, doña Teodora. Calme pues a su hijo, más le vale.

Teodora: (*Maliciosa.*) Ya lo pondrás más en razón, cuando vayan a dormirse.

Nora: Fíjese que no, ¿eh? Yo me voy al catre, sola. Julito se va a dormir, desde ahora, con su papá. (*Ibidem*: 175)

En el universo de *Atlántida* de Óscar Villegas podemos percibir un discurso de masculinidad tradicional más homogéneo que se percibe incluso generalizado. Éste figura en la postura de juicio absoluto de la voz del locutor de radio, quien declina toda la responsabilidad de la violencia masculina en la provocación que sugieren las caderas de Virginia, quien tuvo que pagar una multa por su ondulante movimiento: “Chela: Te traigo una noticia, viejito, oye lo que dice: ‘Por frívola y vulgar’, una exótica provoca tremenda bronca en un cabaretucho” (Villegas 2002: 100). Entre otras ideas machistas, como la de la valía que tiene estar con una mujer virgen o “de buen ver” ya sea dentro de un noviazgo o para casarse, mientras que se les acosa en las calles de manera indiscriminada y se les exige sexo premarital para después juzgarlas por ello. Es la representación de un mundo profundamente machista que se empareja con la violencia de obras como *Anoxemia* de Teófilo Guerrero, o *La ley del rancho* de Hugo Salcedo.

La discrepancia respecto al ejercicio de la violencia la podemos apreciar en obras como *Bajo el silencio*, *Al pie de la letra* y *Los negros pájaros del adiós* de Óscar Liera, aunque las tres obras tienen finales funestos, la violencia en ellas se expresa de manera más sutil. En estos ejemplos, que

podemos ligar al tipo de varón campante, aparecen figuras masculinas de corte parasitario, pues se prenden a figuras femeninas exitosas — o a hombres como en el caso de *Un misterioso pacto* donde El Tipo se liga a Samuel— con el objetivo de vivir cómodamente. En los casos de *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto* el personaje denominado como El Tipo, condensa las tipologías de varón en crisis, el macho y el varón campante, es la figura de un hombre que se aprovecha de otros — hombres y mujeres—, a través de la combinación de fuerza y seducción, para sacarles dinero y poder mantener su vicio: la mariguana. En el caso de la obra *Los negros pájaros del adiós* encontramos otra relación codependiente. Gilberto puede compartir características de varios tipos de masculinidad presentados en este estudio, por ejemplo, puede funcionar como varón campante por el hecho de que es Isabelle quien lo mantiene. Este personaje también puede representar algunas características de un varón en crisis en la medida en que no está conforme con el sometimiento a los lineamientos que Isabelle le propone como el compromiso y ello lo pone en conflicto, o también porque no se siente a la altura de los demás hombres: “Gilberto: [...] Ellos no desaprovechan la oportunidad de hacerme sentir torpe, o tonto, sobre todo tu ex marido” (Liera 2003: 117). Otros tipos de hombres codependientes los podemos encontrar en obras como *Palimpsesto*, *Anatomía de la gastritis* de Iztel Lara, *Alaska* de Gibrán Portela, hay consonancia con Fabián de *La fe de los cerdos* de Hugo Abraham Wirth, *De insomnio y media noche* de Edgar Chías, y *Día cero* de Noé Morales Muñoz.

En *Belice* de David Olguín, *De la calle* de Jesús González Dávila e incluso *Los gallos salvajes* de Hugo Argüelles, en cuanto a la búsqueda del padre y la violencia, son obras que podemos contrastar con el machismo de *Anoxemia*, incluso el señalamiento que hice en este capítulo sobre la añoranza de paternidad⁶¹, también aparecen rastros de estas características en *La ley del rancho* y la frase “¡Rancho igual como mi padre!” (Salcedo 2005: 32). En las obras anteriormente mencionadas se da un gran despliegue de violencia por parte de los agentes masculinos involucrados, e incluso se espera que ellos reproduzcan la misma violencia con la que fueron educados, o no y las posibles consecuencias de estas faltas. En contraposición tenemos el deseo sexual y afectivo entre los dos hombres con pulsiones homosexuales que describe Matilde en *Al pie de la letra* y que lo podemos rastrear en *Alaska*, por ejemplo, donde por lo menos de parte de Jimi se ve el resguardo celoso que tiene hacia Miguel, pues es el único que lo soporta, aunque estas relaciones afectivas no están exentas de la producción y reproducción de la violencia.

61

En asunto de la paternidad, la añoranza y a la vez el conflicto con el padre que citamos en las páginas 49,50, 65 y 70 de este estudio.

Para concluir este capítulo, es posible reconocer la tendencia a representar masculinidades que se desprenden de la tradición, o que, en su defecto, al confrontarse con la modernidad —como “proyecto inacabado”— terminan por reproducir características de las masculinidades tradicionales. El machismo está presente de manera gradual, e incluso en algunos casos se reclama su ausencia, como en los casos de *Palimpsesto* —donde Eréndira presiona a Eliseo para que asuma su papel de padre de familia— o en *Anatomía de la gastritis* —con la presencia del Padre que mantiene una actitud machista aun en su lecho de muerte— donde la presencia del machismo está al margen o se presenta como un contexto social. En la obra de Itzel Lara, dramaturga mexicana joven que comienza a ser publicada en los primeros años de la segunda década del siglo XXI, aparecen estos dos personajes, El Vegetariano y Eliseo, que se distinguen de los demás por una masculinidad que podemos calificar de “pasiva”. Dicha masculinidad se adapta mejor a la modernidad y he de notar que esta visión curiosamente proviene de una dramaturga. Sin embargo, la identidad de género del autor no es determinante, pues vemos que en Sabina Berman la sombra del machismo se asoma en sus personajes, tanto en *Entre Villa y una mujer desnuda*, como en *Feliz nuevo siglo doctor Freud*, quizá de manera crítica, pero representada, mientras que los personajes masculinos que respondan a modelos como el varón moderno o el varón en crisis quedan ausentes o sólo advertidos como el caso de Ismael en *Entre villa y una mujer dormida*. Quizá sí es posible asumir que la edad del autor puede influir en la construcción de personajes masculinos que dialogan más con los procesos de modernidad y se desmarcan —o entran en conflicto— con la masculinidad tradicional o hegemónica. Autores como Iris García Cuevas (1977), Noe Morales Muñoz (1977), Gibrán Portela (1979), Itzel Lara (1980), Hugo Abraham Wirth (1981) o Alejandro Ricaño (1983), nacidos a finales de la década de los setentas y principios de los ochentas, con una actividad como dramaturgos comprendida desde inicios del siglo XXI hasta la actualidad, presentan personajes masculinos que viven crisis de identidad, en su entorno cultural y durante sus procesos de socialización.

En los casos donde la masculinidad pretende mostrarse como positiva es posible ver que muchas de las características que permiten la construcción de la identidad masculina entran en conflicto, produciendo de esta manera crisis en los personajes que se han estado revisando. Así podemos apreciar una constante fricción entre la cultura, el proceso de socialización y el proceso de construcción de identidad al que están sometidos todos los personajes estudiados. La presión que ejercen las ideas feministas sobre las identidades masculinas, el contexto social particular, y la modernidad son factores que modifican en los personajes (y en los autores) la percepción de sí mismos, respecto al contexto de las obras y el contexto social en el que están escritas. Actualmente en México existe un panorama emergente que comienza a presentar una tolerancia más flexible

hacia la diversidad sexual; si bien, aún hay una ideología homofóbica muy arraigada, poco a poco, va ampliando el umbral de aceptación, desde el marco legal hasta la realidad social. Esto también permite, con el impulso creciente de movimientos feministas, un mayor desarrollo del cuestionamiento hacia la masculinidad en su vasta complejidad.

Capítulo 3: Representaciones masculinas en la dramaturgia de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio.

Para dar inicio a este último capítulo es necesario presentar a Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, o LEGOM⁶² como se le conoce comúnmente, pues este capítulo estudiará exclusivamente su obra dramática. La trayectoria de LEGOM como autor dramático y las representaciones masculinas que se pueden encontrar en su dramaturgia constituyen la principal razón para hacer un énfasis especial en su obra dramática en este trabajo de investigación. El propio LEGOM no se identifica a sí mismo como un estudioso de las teorías de masculinidad, ni se puede encontrar en su obra una deliberada búsqueda de sentido con respecto a lo masculino; sin embargo su obra es basta y es posible encontrar en ella una amplia gama de masculinidades que son susceptibles de ser estudiadas.

LEGOM es un autor jalisciense nacido en Guadalajara en el año de 1968. A lo largo de su carrera ha tenido diversos reconocimientos entre los que destacan: El Premio de Dramaturgia “Juan Ruiz de Alarcón” 2014; el Premio Nacional de Dramaturgia “Manuel Herrera” (2006); el Fringe First Award (2005) y el Premio Iberoamericano de Dramaturgia (2000) (Colección Literatura Portátil. Letras de Querétaro. Tomado de Enciclopedia de la Literatura en México, 2015). También impulsó el Festival de la Joven Dramaturgia en Querétaro junto con Edgar Chías en 2002⁶³

Enrique Olmos de Ita lo describe como “una de las cartas más fuertes del teatro contemporáneo mexicano” debido a su “[...] lenguaje punzante despojado de lirismo [que] guarda un entramado poético que seduce y encanta” (Olmos de Ita, 2010), entre otras razones. LEGOM utiliza elementos de la narrativa en su obra dramática —característica que no es propia de él, pero que utiliza de manera frecuente en casi la totalidad de sus obras, salvo las primeras, singularidad que lo distingue de algunos dramaturgos nacionales—, la crudeza de su expresión, la destreza para retratar de manera puntual y precisa muchos de los elementos que distinguen a la cultura mexicana

62

El apelativo LEGOM responde al acrónimo del nombre completo de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio. El autor no se reconoce a sí mismo con el acrónimo de LEGOM, según lo cita Eugenia Coppel en la nota del periódico *El Informador* de la siguiente manera “Mi nombre no es LEGOM es Luis Enrique Gutiérrez [...]” Coppel, Eugenia. “Inicia festival de dramaturgia en LARVA”. *El Informador*. 12 Junio 2012. Web. Consultado el 29 de Junio 2016. <http://movil.informador.com.mx/cultura/2012/382585/6/inicia-festival-de-la-dramaturgia-en-larva.htm>

En este trabajo se hará referencia al autor por su acrónimo LEGOM con la intención de aligerar la lectura del texto.

63

Según Ponce, Roberto. “Inicia el XIII Festival de la Joven Dramaturgia en Querétaro”. *Revista Proceso*. 10 Julio 2015. Web. Consultado el 20 de Junio 2016. <http://www.proceso.com.mx/410321/inicia-el-xiii-festival-de-la-joven-dramaturgia-en-queretaro>

casi siempre de manera cómica creando situaciones fársicas⁶⁴. La comedia es el principal sello de su dramaturgia, aunque también tuvo incursiones en géneros más serios como la pieza (Chéjov, 2003)⁶⁵.

Las obras a analizar son las siguientes: *El jugo de tres limones* (1999), *Diatriba rústica para faraones muertos* (2002), *Edi y Rudy* (2005), *Demetrius o de la caducidad* (2009), y la inédita *Mi querido capitán*. Las demás obras de LEGOM quedan fuera de este estudio no por falta de tiempo de lectura ni compromiso con el estudio, sino por cuestiones de síntesis y énfasis en el análisis, pues la amplia obra de LEGOM requiere un mayor espacio para ser estudiada.

En cada una de estas obras se estudiarán los personajes masculinos a partir de los elementos que se han propuesto como marco teórico a lo largo de los dos capítulos anteriores. El objetivo es revisar la diversificación en cuanto al concepto de lo masculino en las obras propuestas a partir del estudio de los personajes masculinos y las situaciones que los envuelven. Todas las obras examinadas se han representado en alguna ocasión y han sido puestas en la mira en este trabajo debido a que en todas figuran personajes masculinos que, de manera explícita o velada en algunos casos, dan cuenta de una multiplicidad de masculinidades. El orden en que están presentadas es meramente cronológico. La obra *Chato McKenzie. Ser cabrón no es cosa fácil* (2013) está reservada para el final del capítulo ya que encuentro en esta obra una amplia gama de representaciones de masculinidad que me gustaría tratar con mayor detalle.

3.1 *El jugo de tres limones* (1999)

La primera obra a analizar es *El jugo de tres limones* publicada como parte de las obras finalistas del Premio Nacional “Manuel Herrera” en 1999. Es una de las primeras obras dramáticas de este autor y por ello conserva una estructura más tradicional; es decir, los personajes están claramente

⁶⁴ Entendiendo lo fársico como lo referente a la farsa como género dramático. Juan Tovar, en la compilación titulada *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones, Escritos de teoría dramática*, dedica un espacio a sintetizar los géneros que la maestra Luisa Josefina Hernández describía en sus clases. Sobre el género farsa, refiere “la comedia en bruto” o cómo un “[...] género camaleónico que opera sobre los otros, sustituyendo sus elementos y engendrando así la farsa trágica, la farsa cómica [...]” (Tovar 2011: 76)

⁶⁵ Luisa Josefina Hernández en el prólogo al *Jardín de los cerezos* de Chéjov apunta que la pieza como género dramático se refiere a obras dramáticas que contienen los siguientes elementos: hablan de espacios cotidianos, análisis del carácter (LEGOM aplica la noción de *personema*) y de las situaciones que se producen en acciones interiores, tratan temas como el trabajo, la pobreza, la clase social, la nostalgia, el arrepentimiento, la frustración, entre otros. Es posible decir que la pieza es un derivado de la tragedia griega, se definen como serias y realistas, se apegan al modelo aristotélico, pero difieren de la tragedia en la medida de que el personaje principal no termina con su destrucción, al contrario, sigue con su vida cotidiana cargando con el error trágico repitiéndolo a lo largo de su vida. Ejemplos de obras que pertenecen al género pieza de la autoría de LEGOM podemos encontrar a *Demetrius o de la caducidad*, o *Autorretrato en sepia*.

delimitados por acotaciones nominativas: sus nombres aparecen antes de sus diálogos. Esta obra se desarrolla centralmente en el patio de una posada descuidada con múltiples entradas y salidas hacia diversas habitaciones, el comedor y la calle. La obra está habitada por tres personajes masculinos físicamente presentes y dos más a los que se hace referencia. Se utilizarán las tipologías propuestas por Rafael Montesinos así como otros recursos que permitan analizar las figuras masculinas presentes en estas obras, como el concepto de masculinidad hegemónica que estudia Luis Bonino y las responsabilidades masculinas que revisamos en el artículo de José Olavarria.

Uno de los primeros personajes que vemos es Dollente Dromus, uno de los inquilinos. Está descrito como un hombre gris, aquejado por una renquera que le impide caminar fluidamente —que en cierto sentido podríamos comparar con la cualidad que le aporta a su movimiento la prótesis de Miguel en *Alaska*—, siempre mira al piso y “Le da vergüenza ser” (Gutiérrez Ortiz Monasterio 1999: 101). Es un hombre que vive en la necesidad, le debe a Sefi, la casera, varios meses de renta, se concibe a sí mismo como un hombre débil y ello le impide ser contratado en una maquiladora, también está enfermo: tose y escupe sangre de vez en cuando. Estos elementos nos hablan de un hombre venido a menos, reducido, que no posee ni la juventud ni la fuerza para valerse enteramente por sí mismo. Ni siquiera la entereza mental o de presencia para encarar a Lumira —otra inquilina que al parecer vive de bailar para los hombres en un club nocturno— cuando se le encarama y lo invita a verla bailar. La tipología del varón domesticado también se hace visible en la incapacidad de Dromus para establecer una relación, ni siquiera mediada por el dinero, con Lumira, ni con Sefi. En esta relación es evidente el ejercicio de poder que efectúa Lumira frente a Dromus.

Se quedó atrapado en el recuerdo de cuando era pescador y llegó a tener entre sus manos a un gran tiburón que destazó. Debido a un mal cálculo durante el enfrentamiento con el animal marino, éste le dejó una gran herida en su cuerpo, cicatriz que todo el tiempo busca; nunca queda claro si las cosas que narra las vivió o que más bien son producto de su imaginación. Dromus utiliza esta historia para darse validez o presencia ante Sefi y Lumira, como si haber sido un gran pescador fuera atractivo para ellas o le confiriera a él un grado de hombría mayor al ser identificado como un hombre fuerte y capaz. Las actividades que realiza son: lavar su ropa, no muy a menudo; hablar con Sefi, quien al parecer también le coquetea —esto sugiere que quizá Dromus sea un hombre “bien parecido”, a pesar de su renquera, o quizá sólo sea agradable—; buscar trabajo y pasearse por la estación de trenes.

3.1.1 La masculinidad hegemónica en *El jugo de tres limones*: Yanish, machismo y decadencia

El segundo personaje masculino que aparece en esta obra es Yanish. Sefi, su esposa y administradora de la posada, lo describe de la siguiente manera: “El señor Yanish, mi esposo, es muy rudo. Él golpeó al negro del dos” (Gutiérrez Ortiz, 1999: 103). Primero me ocuparé de Yanish, más tarde hablaré brevemente del negro del dos, personaje que no aparece sino por evocación de Sefi.

A pesar de que Yanish es descrito por Sefi como un hombre rudo, e incluso su primera aparición es cruzar el escenario molesto y después volver con una pistola en la mano, poco a poco vamos descubriendo que se encuentra en decadencia a causa de un desamor del pasado, situación que le ha acarreado problemas físicos y ha ido destruyendo poco a poco su identidad masculina. Se trata de un hombre infeliz, que vive al lado de Sefi y es dependiente de sus cuidados, a pesar de que Sefi narra casi al principio de la obra que Yanish llegó a golpearla en algunas ocasiones:

Dromus: ¿Volvió a golpearla?

Sefi: Sí, el televisor no funciona y no pude ver la novela. Yanish se enfureció al verme llorar. Me abofeteó. Salió del cuarto y al volver traía el cuchillo de la carne empuñado como arma. Me dio tanto miedo que solté un grito. [...] Creí que me mataría. Los ojos se le saltaban de furia, como hace mucho que no.

[...]

Le decía de Yanish, se puso como loco, los ojos le brincaron de la nariz y el cuerpo se le hinchó por completo, de pura rabia. Cuando éramos novios acostumbraba ponerse así. Era un hombre fuerte aunque no lo parezca. Ahora sólo le quedan las suficientes ganas para pasear por la estación. Justo cuando se me iba a echar encima sonó un tren en la distancia, un tren llegando a la estación. Él soltó el cuchillo, abotonó su camisa y corrió a la calle. Volvió casi de madrugada, lo oí llegar porque no podía dormir con el susto que había pasado, pero él no lo sabía; me hice la dormida mientras sentí cómo se desnudaba para entrar a la cama. Se acostó y me pasó la mano por el cabello. Sin abrir los ojos oí que lloraba. Le pregunté: “¿No venía?”. “No —me respondió— no venía”. (*Ibidem*: 104)

Yanish es un personaje sumamente complejo, por un lado es evidente toda la carga machista que lo configura como personaje, y a la vez somos testigos, a través de la narración de Sefi, de que Yanish tiene un lado sensible, pues cuando regresa de la estación de trenes ella lo escucha llorar. Recordemos que la demostración abierta de sentimientos por parte del hombre está penada por la masculinidad hegemónica. Continuando sobre su configuración hegemónica, Sefi narra cómo ha amedrentado a otros hombres por cuestiones territoriales y de dignidad, de honor a su condición de masculinidad:

Yanish: Sólo piensas en ti, mujer. Si es ella, no tengo salud para verla.

Sefí: La tiene, ¿que no golpeaba al negro y amenazaba a los policías en la estación? ¿No levantaba su pistola contra ellos y les decía ‘no me quito que estoy esperando a alguien’? (*Ibidem*: 130)

Se hace evidente que la salud física y mental de Yanish se ha ido deteriorando con el paso del tiempo a causa de la angustia que mantiene en vilo la vida de este hombre, pues se la vive esperando que regrese la mujer con la que iba a tener su primera experiencia sexual. Este incidente me recuerda la posibilidad de la dependencia materna que Yanish no pudiera haber superado, la relación pasiva, grata y satisfactoria que sucede en la infancia con la madre, donde se da el primer encuentro con la expresión de sentimientos, misma que el varón debe reaprender a través de la autorepresión de sentimientos en la edad adulta (Ramírez, 2006: 44). además de lo evidente que sugiere que la primera experiencia sexual es muy importante para la configuración de la masculinidad en los años de la adolescencia como confirmación de la hombría. Esa mujer con la que Yanish tiene un pasado pendiente es Casandra, quien llega a hospedarse a la posada hacia el final del primer acto. En su momento se advierte que es una prostituta con mucha experiencia de la que parece que Yanish se enamoró y a la que nunca pudo olvidar:

Sefí: Yanish, Yanish, aquí está la mujer. Mírala bien.

Yanish: ¿No me recuerdas?

[...]

Yanish: ¿No recuerdas que éramos cuatro amigos y que esa noche te irías en el tren? ¿No recuerdas que bebíamos para despedirte? Era este pueblo y yo iba a ser hombre. Te cargué las maletas hasta la estación.

[...]

Yanish: Llovían peces negros y te regalé dos limones. Yo iba a ser hombre contigo por primera vez y antes de que te subieras al tren dije que te amaba porque no sabía que decir.

Casandra: ¿Eras tú? Y era tu primera vez.

Yanish: Y sigue siendo la primera porque ya no bajaste del tren y movías el pañuelo mientras chupabas un limón. (Gutiérrez Ortiz, 1999: 133-134)

Puedo llegar a pensar que en la configuración mental de Yanish se da un cortocircuito que de alguna manera lo mantiene atrapado en ese pasado, y que tiene que ver con el amor que él siente (o sentía por Casandra y que ahora sólo se ha convertido una mezcla de nostalgia, angustia o enojo), se ve defraudado y corrompido al enterarse de que ella es una prostituta, por eso su intento de matarla hacia el final de la obra. Sefí cree que cuando Casandra regrese, Yanish la volverá a amar como cuando recién se casaron, cuando tenía todavía la fuerza y el impulso sexual para buscar en Sefí a

Casandra. Pero no es así, Casandra apenas y puede reconocer a Yanish. La obra termina con Sefi reclamándole a Yanish todas las promesas que le hizo sobre “resurgir”, entendemos esto como ser el hombre, el esposo que Sefi esperaba, que se puede sintetizar en la frase de Sefi “Si no eres cazador al menos muéstrate perro” (*Ibidem*: 136).

En el parlamento anterior convergen dos formas de ser hombre: la del conquistador violento —el cazador, que a pesar de la violencia del acto de cazar trae la comida a casa—, relativo a la figura de macho y la de hombre manso que es fiel y protector —acuñado en la metáfora del perro— que corresponde a la figura de rey benévolo. Esto no sucede, pues ante la falta de reacción de Yanish ante Casandra, Sefi se encoleriza por ver perdido todo aquello por lo que esperó e intenta acuchillar a Casandra que termina por escapar. La obra termina con un pequeño monólogo de Sefi:

Yanish: ¡Qué haces mujer!

[...]

Sefi: Lo que no podrías hacer tú. Por eso cultivaste este cuchillo con el llanto que iba dejando. Y me creció por dentro hasta brillar en mis ojos. Lo cultivaste por veinte años, porque te sabías un cobarde. Si aún eres hombre ve por ella, su cuerpo va herido, espera por un asesino y yo no soy la que mata. Yo, yo, yo sólo planchaba tu ropa para imaginarte desnudo y degollé los gallos y gallinas y el corredor, para olvidar que no eras mi marido. Si no eres cazador al menos muéstrate perro.

Yanish: Ya no quiero, siempre quise matarla pero ahora no puedo. Déjala que se vaya herida, así no la recordaré comiéndose mis limones.

Sefi: (*Irá bajando el tono hasta el final.*) A ti debería matarte. Lárgate por el rastro que va dejando su pecho, porque el mío nunca sangró ni sangrará ya por ti. (*Yanish es rechazado al querer abrazarla.*) Lárgate que te rasgo la camisa con el filo de mis senos. Y no vengas por aquí que ya nada tienes. Tenías un recuerdo de limones y peces negros, pero los limones estaban amargos, y me lo decías, y no quise oírte. (*Ibidem*: 135-136)

Encuentro que Yanish se acerca más al modelo de macho que al de rey benévolo, ambas categorías propuestas por Rafael Montesinos, debido a que se perciben con mayor énfasis las características de agresividad, posesión sobre la mujer⁶⁶, falta de control y poca introspección sentimental, además de ser el dueño legítimo de la posada, es decir cumplir su papel de proveedor. Sin embargo, se trata de un personaje que no podemos identificar plenamente con el tipo de macho debido a su compleja composición, pues también sabemos que ha llorado por Casandra y por Sefi, cosa que es inadmisibles en un macho; que no va a los burdeles, cuando este tipo de conductas que sugieren el despliegue y la conquista sexual son recurrentes en el macho; que no sabe utilizar una pistola,

⁶⁶

Como ejemplo de este elemento es posible referirnos al momento donde Yanish le comenta a Sefi que no le gusta que hable con idiotas, donde es claro que Yanish siente celos de que Sefi hable con Dromus.

elemento relacionado directamente con las teorías freudianas y la figura del falo como símbolo de poder; y que tampoco ha podido “darle” hijos a Sefí, no es claro quién es infértil, si él o ella, entre otros factores. Por otro lado podemos decir que se acerca bastante con la figura del varón en crisis debido a la ruptura emocional en la que vive y que se desgaja hacia el final de la obra, también un varón domesticado o incluso un mandilón hacia el final, pues es posible establecer varios puntos de referencia que enlazan a este personaje con varios tipos de masculinidad debido a las fluctuaciones que presenta. Como ejemplo de estas variaciones en su carácter podemos ver el acto de dejar a su mujer a cargo de la fuente económica con la que cuentan, o bien, por acatar las órdenes o ser incapaz de responder a las demandas de Sefí o de Casandra.

Yanish se presenta entonces como una amalgama de varias masculinidades en crisis que aparecen de manera matizada, que confluyen, que se contradicen y que constituyen principalmente la fuente dramática, de conflicto en este personaje. Ideas como “iba a ser hombre” (Ibídem: 134), relacionada al acto sexual, o las exigencias de Sefí dentro del matrimonio van constriñendo la identidad de Yanish de forma caótica hasta llegar a la destrucción de la integridad de este hombre que se presenta como incapaz de superar estas dificultades. De manera que encuentro las categorías tipológicas de Montesinos como instrumentos que permiten identificar elementos y rasgos, patrones de conducta, pero que son incapaces de definir la complejidad de lo humano, o en este caso, de la composición de personajes.

3.1.2 Altaris, El Negro del Dos y el Señor Ordell: la máquina de placer y las responsabilidades masculinas

Altaris es otro de los personajes masculinos de *El jugo de tres limones* circunscrito en la creencia de alcanzar la masculinidad hegemónica. Es un personaje viciado por la idea de la conquista sexual, vicio que se traduce en escena en la manera lasciva de mirar a las mujeres como Lumira, una de las inquilinas de esta posada. Esta joven pone en evidencia a Altaris frente a los demás de manera frecuente por estarla hostigando con su mirada lasciva mientras lava su ropa o por espiarla mientras se cambia de ropa. Sefí también llega a comentar que se ha percatado de que Altaris la observa mientras ella se baña. Altaris podría entrar en la categoría de la máquina de placer presentada por Montesinos, pero de forma parcial, debido a que carece de las características que requiere esta tipología para “conseguir a las mujeres”: es falta de dinero, de carisma o personalidad, o no ha desarrollado una estrategia de conquista. Esta situación lo vuelve infeliz, incluso un ladrón, circunstancia que se demuestra ante la propuesta de Casandra de estar con Altaris por la cantidad de tres cheques (el monto de tres de sus sueldos). Por ello Altaris roba el dinero que Dromus tiene

escondido en su cuarto, es decir, se vale de la delincuencia para demostrar su hombría, cuya realización se encuentra en la conquista sexual, aunque ello implique robar a otro hombre y pagar para tener sexo con una mujer. La escena se vuelve penosa y fallida cuando Altaris intenta concertar una cita con Casandra, pues ella se pone en plan de negociar. La prostituta primero le ofrece sólo sus palabras y, ante el desconcierto de Altaris, Casandra le pide que le muestre su oferta: que se baje los pantalones. Cuando Altaris abre su bata muestra sólo unos calzones largos rotos que provocan la risa de Casandra. Este acto de humillación hacia Altaris podría motivarlo a robar en un intento por demostrar que sí puede conseguir una mujer y así resarcir la humillación de la que fue objeto.

En este personaje también están presentes los rasgos del desempleo y la consecuente crisis del éxito, elementos que lo colocan cerca del modelo de varón en crisis. La decepción de la madre es algo que claramente afecta la dignidad de Altaris, pues ella esperaba que su hijo consiguiera un empleo, además de evidenciar la dependencia de éste hacia su madre. La idea de éxito, que se corresponde en este ejemplo con la de tener un empleo, está ligada al concepto de responsabilidad masculina que aporta José Olavarría⁶⁷ y constituye una cualidad que exige la masculinidad hegemónica:

Madre: ¿Aquí es donde está mi hijo? (*Silencio, lo reconoce.*) ¡Qué haces, idiota! Carga mis maletas.

Altaris: Mamá... Mamá...

Madre: ¡Dónde andaba buscándote, y ve dónde te hallo!

Altaris: Mamá, no me dieron el puesto de contador general. Deberías irte. Yo iba a ser el contador general, pero era otra ciudad y otro tiempo.

Madre: Otro tiempo, tanto que te quedaste pasando números de un lado al otro de la balanza. ¿Cómo querías que te dieran el puesto, si sólo sabes pasar números y cargar maletas? Y me dejaste en la playa.

Altaris: ¿A qué vienes?

Madre: A lo mismo que te vas

Altaris: Me voy con las muchachas.

[*Dirigiéndose a Casandra y a Lumira que se marchan*]

Madre: Deja las maletas.

Altaris: Mamá, que no me dieron el puesto de contador.

⁶⁷ Véanse las páginas 49 y 50 de este estudio.

Madre: Ya sé que no te lo dieron. (*Ibidem*: 132-134)

Los otros dos personajes masculinos que aparecen en esta obra son El Negro del Dos y el señor Ordell. De El Negro del Dos sólo sabemos que fue golpeado por Yanish por no pagar la renta, que gana bien por la venta de las medicinas —cabe la posibilidad de que sean drogas— y que asiste a los burdeles. La configuración de El Negro del Dos responde de manera más puntual que Altaris a la tipología máquina de placer pues sólo se concentra en ganar dinero para ir a gastarlo en los burdeles. Nuevamente la realización de actividades ilícitas como la posible venta de drogas por El Negro del Dos justifica el cumplimiento de las responsabilidades masculinas.

El otro caso referente a lo sexual y a la responsabilidad masculina se encuentra en el Señor Ordell. Sefi testimonia que éste se suicidó arrojándose por la ventana de su habitación por un motivo que no se explicita en la obra. Las descripciones que hace Sefi sobre el Señor Ordell son crípticas, incluso contradictorias, lo que dota de complejidad a este personaje en relación a su masculinidad. Por ejemplo, lo identifica como su mejor inquilino por el pago puntual de su renta y por ser el único que recibía cartas. Durante la obra se deduce que el Señor Ordell es un hombre homosexual que prefiere esconder su identidad sexual, y que además es un predador sexual que abusa de jóvenes o que por lo menos mantiene relaciones sexuales con ellos en un estado de ebriedad. Esto sugiere un relato de Sefi donde acusa que veía al Señor Ordell entrar con “marineritos” a su departamento a beber en silencio hasta muy tarde. En una ocasión el mejor inquilino de Sefi entró a la habitación con un “marinerito” muy joven, polaco, y a la mañana siguiente sólo salió el Señor Ordell; esta situación le pareció extraña a Sefi y cuando subió a la habitación de Ordell para investigar encontró al “marinerito” polaco “ [...] totalmente desnudo y rubio, acurrucado entre las cobijas, sollozaba como una muchachita, no como un marinerito, pobre muchacho [...]” (*Ibidem*: 122) Todo apunta a que el joven fue violentado sexualmente por el señor Ordell y es posible ligar el motivo de su suicidio a lo sucedido en este episodio. En contraste, Sefi comenta en varias ocasiones que llegó a experimentar un sentimiento de afecto hacia él, pues además de ser un buen inquilino, pagó por adelantado un mes de renta y después se aventó por la ventana. La idea de ser un hombre que podemos calificar de honrado, digno y percibido como “un buen hombre”, cercano a la masculinidad hegemónica, se matiza con la perversión de que el Señor Ordell sea un presunto abusador sexual, es decir, cruza la línea de la violencia (que podría llegar a considerarse “normal” o justificable dentro del canon) y llega al crimen.

3.2 *Diatriba rústica para faraones muertos* (2002)

En *Diatriba rústica para faraones muertos*⁶⁸ se empieza a ver reflejada la vena irónica, cruel y de humor negro que se ha llegado a considerar distintiva de la dramaturgia de LEGOM, y también parece ser la primera vez que son presentados dos personajes que con el paso del tiempo se vuelven arquetípicos en la obra de este autor, se trata de Edi Torquemada y Rodolfo Caterina⁶⁹, mejor conocidos como Edi y Rudy, dos grandes amigos de los que hablaremos más adelante. *Diatriba rústica para faraones muertos* es una historia de abuso sexual, laboral y en alguna medida de abuso social a través del fraude en el que vemos caer al Padre, a causa de uno de esos negocios piramidales. En esta obra uno de los elementos que podríamos visualizar como un eje principal es el trabajo ya que se presenta como el motor dramático que hace avanzar la trama. Es preciso recordar que el trabajo es uno de los reactivos principales que influyen en la construcción de la identidad masculina, de ahí la importancia de analizar esta obra.

La obra inicia con una discusión de la Madre y el Padre acerca de los limones, el escorbuto —enfermedad relacionada con la falta de vitamina C— y el supuesto alcoholismo que causó la muerte a cada uno de sus respectivos padres varones. De este intercambio se infiere que el padre de la Madre era maestro de primaria y un borracho, y que el padre de él contrajo la enfermedad del escorbuto y bebía un poco para soportar los dolores. El Padre alega que su propio padre murió de escorbuto y que la Madre está contribuyendo a que él contraiga la enfermedad, pues ella no le dejó limones para la comida, terminó por no comer y ahora tiene una reunión de trabajo en 10 minutos.

3.2.1 Machismo y ejercicio del poder en *Diatriba rústica para faraones muertos*

En esta primera escena vemos cómo el Padre delega la responsabilidad en el ámbito doméstico a la Madre. Él dice esforzarse por conseguir un trabajo, pero en realidad no abandona la comodidad, pues espera que le llegue el empleo sin salir a buscarlo y cómo veremos más adelante, esta oportunidad laboral se trata de dinero fácil. El Padre muestra su autoridad en casa a pesar de que la Madre constantemente refuta sus propuestas, lo descalifica o tiene opiniones en contra, él mantiene una actitud defensiva y establece la jerarquía desechando cualquiera de las opiniones de ella.

⁶⁸ En el año 2002 la obra *Diatriba rústica para faraones muertos* es publicada como la obra ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia “Manuel Herrera” en 2001 acompañada de las obras finalistas de este certamen; en 2004 la misma obra se publica como parte de la colección “La centena”, coeditada por CONACULTA y El Milagro.

⁶⁹ Rodolfo Caterina aparece referido en esta obra por el apelativo de Padre, no su nombre de pila ni su apocope de Rudy. Padre es el sustantivo al que hace referencia la acotación nominal para este personaje específicamente en esta obra.

Consecuentemente, ella termina por asumir un lugar de inferioridad. En esta relación podemos ver en el Padre actitudes de macho que establecen la inferioridad de la mujer frente al hombre, además de establecer los roles familiares y de poder donde él encabeza la jerarquía. Ello no implica que el Padre presente una actitud responsable frente a su familia, incluso podríamos acercar este personaje con el modelo del varón campante por su actitud conformista frente a la cuestión del trabajo.

A continuación conocemos a su hija Lerita quien padece alguna deficiencia mental producto de la exposición a los elementos químicos con los que trabaja en la fábrica de volantes. Lerita es objeto de abuso sexual y laboral en esta obra, pues hacia el final se revela que la niña ha “aprendido” un “juego” en su trabajo que consiste en bajarse los calzones cuando el supervisor de la fábrica grita “oso” y entonces se pone a bailar. Ante esta situación y dada la exposición de Lerita a sustancias potencialmente tóxicas, el Padre, en apariencia, intenta buscar una solución legal para proceder contra la empresa y obtener justicia para su hija. No obstante, a lo largo de la obra veremos cómo otros personajes masculinos se van beneficiando de este intento de hacer justicia llevando a esta familia a la frustración o a la continuidad de su mísera rutina.

3.2.2 Responsabilidades masculinas en *Diatriba rústica para faraones muertos*: justicia, honestidad y trabajo

El Padre muestra que tiene una serie de conflictos mentales y de identidad al no ser claro en sus propuestas y acciones para que se haga justicia a Lerita. Por un lado se expresa como un obrero consciente reaccionario contra la fábrica que pone en riesgo la vida de sus trabajadores, pero en contraste se muestra irresponsable al haber agredido físicamente a Tulio, el representante del sindicato. Al Padre, a final de cuentas, lo que más le interesa es el dinero que puede salir de este juicio. Por esta razón decide que Lerita siga trabajando en la fábrica; por un lado para mantener la evidencia que argumentará en el juicio y porque además su situación económica no está para dejar de recibir el sueldo de su hija. Otro de estos conflictos de identidad y de interés está expresado en la oportunidad de trabajo que le están ofreciendo de vender baratijas de plástico como supuestas joyas auténticas. Este tipo de conductas ponen en evidencia una masculinidad que aparenta seguridad cuando en realidad es confusa, en la medida que sus acciones y decisiones no son coherentes con alguna finalidad; además de ser conductas referentes a las responsabilidades masculinas que estudiamos con José Olavarría.

Hacia el final de la obra es posible ver que las motivaciones del Padre obedecen sólo a sus necesidades físicas e intelectuales como la de tener un poco de reconocimiento —en el establecimiento de una jerarquía, al menos dentro de su familia—, la satisfacción de su sexualidad,

o el placer de comer con limones en la mesa. Sin embargo, no sabe cómo ser coherente con estas necesidades y siempre se deja influir por otros hombres, aun cuando de su boca salen palabras como: “Yo sé de esas cosas”⁷⁰ (Gutiérrez Ortiz Monasterio 2001: 18) que expresan una postura de superioridad o competencia en algunas materias debido al conocimiento o grado de intelectualidad que se argumenta. En el siguiente fragmento se expresan estas cualidades de apariencia de autoridad dentro de la familia, la contradicción en su concepción de trabajo y de justicia —pues utiliza la violencia como respuesta—, además de su actitud y discurso sexistas:

Padre: [...] Están esperando que mi niña preciosa se muera para dejarnos cobrar algo. Mañana voy al sindicato y ese Tulio va a enterarse de lo que un obrero consciente es capaz.

Madre: No creo que te reciba después de lo que...

Padre: Claro que me recibe. Me tiene miedo. Si se niega lo vuelvo a esperar a la vuelta de su oficina con un palo.

Madre: Nos demandará. ¿Por qué no me dejas ver el portafolios?

Padre: Déjalo ahí, no es cosa de mujeres. (*Ibidem*: 16)

[...]

Padre: [...] ¿Qué te dije? ¿Por qué nadie me hace caso? ¿Por qué tengo que repetir veinte veces que no toquen el portafolios para que terminen tocándolo?

Madre: Sólo lo moví para poner la mesa.

Padre: Hoy no vamos a poner la mesa. Váyanse al cuarto porque tengo visitas. (*Ibidem*: 19)

[...]

Padre: Lerita. Acompaña al señor a la avenida. Ya está oscuro.

Madre: No acompaña a nadie al camino, se queda aquí.

Padre: Lo va a acompañar y tú cocinas la cena y pones esos limones en la mesa. No puede ser que una mujer no entienda ni la mínima orden. El mundo está patas arriba, todos vamos a morirnos de escorbuto y por tu maldita culpa. (*Ibidem*: 27)

[...]

Padre: Voy a pegarle a ese Tulio con una varilla hasta que le vea el cerebro. [...] No sabe ni por mucho con la clase de hombre que se está metiendo. (*Ibidem*: 35)

70

Una frase que se convierte en una constante de este personaje en obras posteriores.

3.2.3 Homofobia y sexismo en *Diatriba rústica para faraones muertos*

Además de esta situación, es clara la homofobia que profesan el Padre, su amigo Edi y el embaucador Beto Canarias, tanto en su conducta como en su discurso. Este último tiene el doble discurso del respeto a la diversidad sexual a la par que la condena, expresado claramente en la explicación que da sobre por qué no le dio tiempo de limpiar sus zapatos. Le pidió al recepcionista del motel en el que duerme que lo despertara temprano, pero como el recepcionista lleva una relación homosexual con el intendente del motel, éste olvidó o pasó por alto su petición de que lo despertara temprano. Ante esta situación Beto expresa que tiene que soportar que “[...] se vaya a dormir con el otro maricón [...]” (*Ibidem*: 23) y por el otro matiza: “Por mí que se rompan a empellones, pero si le digo que me despierte a las...” (*Ídem*), demostrando entonces el doble discurso, la complejidad y las contradicciones que envuelven lo humano.

Otro discurso que se manifiesta principalmente en Edi y en el Padre es el sexista. El Padre se la pasa descalificando las opiniones de su mujer con frases como: “No le hagas caso Beto, así se pone cuando hay luna llena” (*Ibidem*: 22) o “No, Beto, no le hagas caso. No se ha tomado sus medicinas y se deprime” (*Ibidem*: 27). Las descalificaciones hacia la mujer también provienen de Edi y pueden alcanzar niveles más violentos como en los siguientes ejemplos:

Edi: [...] Ten huevos para aceptar que ella empezó. No puedes culpar a tus amigos de los problemas menstruales de ese tinaco con coño. (*Ibidem*: 39)

[...]

Edi: Las dendritas. No lo sabes. Eso lo aprendí hace unos días. Me voy enterando que las mujeres tienen el mismo número de neuronas que nosotros. Todas las mujeres, incluyendo a la tripona esa que llevas a la matiné de fiado. Lo que tienen las mujeres son menos dendritas, por eso están pendejas. Tienen mucho menos dendritas trabajando, que son las patas de las neuronas, o los brazos, o una mierda así. (*Ibidem*: 42-43)

3.2.4 Paternidad, relación con el padre y “pactos entre caballeros” en *Diatriba rústica para faraones muertos*

En el ámbito de la paternidad el Padre no cumple ni responde a las responsabilidades de ese rol. Esto queda expresado en acciones como: luchar aparentemente por la justicia del abuso de su hija; el demandarle que cumpla también con las tareas del hogar; el no pedirle disculpas cuando ella se pone triste tras haber sido despedida del trabajo, por culpa de los portafolios con joyas falsas que su Padre le hizo vender en el trabajo; en dejarla ir con Edi cuando es obvio que éste tiene intenciones sexuales con Lerita; o de volver a explotarla laboralmente cuando le propone el negocio de bailar en un club nocturno.

Edi, aunque evidentemente no es su padre o siquiera un familiar cercano, se atribuye a sí mismo el parentesco de tío, y con ello intenta aparentar ser un protector más de la educación y el bienestar de Lerita, por lo que se decide a ayudarla. No obstante, la Madre expone que bajo este mismo tenor, cuando Lerita todavía era niña, Edi se bajaba el cierre mientras la mecía en sus piernas. De manera que Edi estaría respondiendo de manera aparente a una masculinidad del tipo rey benévolo, pues dice interesarse por el bien de Lerita, aunque actué más como un macho, un varón campante o inclusive una máquina de placer. Aquí es donde la noción de protección y proveedor atribuidas a la paternidad —o en el caso de Edi una suerte de padrinzago o tutoría— se ven corrompidas por la irresponsabilidad, la indiferencia, la confusión, la avaricia o la perversión sexual misma.

Existen también una serie de conceptos discrepantes sobre la honestidad que cada uno de los personajes antes mencionados tiene, y que contribuyen a darnos una imagen de lo que es la masculinidad para ellos. Beto Canarias explica que el trabajo de vender joyas de plástico como si fueran de verdad tal vez no sea el trabajo más honesto, pero para él sí es más honesto que robar en las calles. En esta concepción del trabajo y del delito es posible ver una estratificación de grados de honestidad y de delito, justificando así el delito de fraude con el papel del proveedor; otra muestra de que las responsabilidades masculinas que analizamos a partir de José Olavarría justifican la delincuencia con tal de afirmar la masculinidad a través de rasgos como el de proveer. El personaje Beto Canarias también se vale de una verborrea inconmensurable con que intenta justificar el fraude que está llevando a cabo; este tipo de actitud, de tratar de justificar su honor a través de la argumentación racional, tiene que ver con lo que se planteaba en el primer capítulo, la racionalidad exacerbada como componente de lo masculino. Este rasgo lo podemos ligar a los personajes de *Feliz nuevo siglo doktor Freud* de Sabina Berman, pero en esta obra de LEGOM los argumentos carecen de solidez y a final de cuentas terminan por no salvaguardar ningún honor ni resolver problemas. Estos valores también se trasladan a los personajes de Edi y el Padre porque son “quienes saben”, y ello les brinda una autoridad sobre los demás.

La relación del Padre con su amigo Edi Torquemada está sustentada en una confianza casi absoluta por la necesidad de pertenencia a un grupo social, es decir, por demostrar y pertenecer a un conjunto determinado de hombres. Esto es claro cuando vemos que el Padre se la pasa protegiendo a Edi ante su mujer, argumentando que él es muy sensible y no soporta que lo traten mal, nuevamente poniendo en contradicción lo sensible con lo violento que puede llegar a ser Edi. Esta confianza se ve quebrantada entre ambos en múltiples ocasiones, pues no siempre están en condiciones de ayudarse. Entre estos puntos de quiebre se pueden contar la intención de Edi de

acostarse con la Madre, justificando que estaba borracho. Este hecho constituye una traición de Edi hacia el Padre; o el reclamo del Padre hacia Edi porque se bajaba el cierre del pantalón cuando cargaba a Lerita, ante la denuncia de la Madre. En estos dos momentos el Padre le reclama la traición de la confianza que él le brindó a Edi y que éste terminó por corromper. Es posible referenciar este tipo de actos con los llamados popularmente “pacto de caballeros”, que refiere un código de ética en el que se respeta la integridad y la identidad del otro hombre.

Retomando las obligaciones que conllevan las ya mencionadas responsabilidades masculinas y la confianza que requiere un “pacto de caballeros” para ser reconocido plenamente por otro como un hombre “hecho y derecho” semejante, creando así la relación de identidad masculina podemos analizar las siguientes situaciones y discursos en los que están inmersos los personajes de esta obra. Por un lado Edi todo el tiempo le está aconsejando al Padre que controle a su mujer, cuando estrictamente tampoco él pudo hacerle frente a una de las mujeres con la que estuvo y esto se convierte en una afrenta para sus identidades masculinas, pues no poder conquistar o controlar a una mujer se cuenta como prueba en detrimento de la hombría como vimos en el primer capítulo. Esto es bastante explícito en expresiones como: “Edi: [...] Cómo has cambiado, viejo, antes las controlabas” o “Edi: [...] Me prometiste que la tenías bien amaestrada y que se iba a portar bien si yo venía” (*Ibidem*: 37) Esta afrenta a la identidad masculina, se potencia por la apariencia de hombre que tenía la mujer con la que salía Edi —donde se pone en entre dicho la heteronormatividad o la heterosexualidad obligatoria—, apariencia de que el Padre echa mano para descalificar, aunque sea jugando, a su amigo Edi:

Edi: [...] Todo esto te pasa por no saber controlar tu hogar. Se te suben a la cabeza, Rudi, se te suben a la cabeza. En lo que menos te das cuenta. ¿Te acuerdas de aquella mujer, Lola, que vivió conmigo?

Padre: ¿Ésa con cara de travesti realmente era mujer?

Edi: No tenía la cara de travesti, sólo un poco chueca.

Padre: Y el bigote.

Edi: Bueno, eso se arregla con una afeitada. El caso es que un día me levantó la voz.

Padre: Y vaya que tenía un vozarrón.

Edi: ¿Sabes qué hice? Rudi. ¿Sabes qué hice?

Padre: La golpeaste con el cinturón hasta que le bajó la regla a mitad del período.

Edi: No, eso te platiqué. Eso fue lo que le platiqué a todos los imbéciles que conozco para que no fueran a pensar mal de mí. La gente no sabe. Le dije a la perra: si eso quieres, llévatelo todo. Vete con tu sirena madre a fumar tus cáñamos y llévatelo todo,

pero no te quiero volver a ver porque te corto desde la vagina hasta el cuello. Eso le dije.

Padre: Y se lo llevó todo. (*Ibidem*: 39-40)

Edi revela que no uso la fuerza bruta para ir en contra de Lola, pero que en su momento le contó a su amigo Rudi que así había sido, que él había puesto orden imponiendo su voluntad a partir de la fuerza física.

3.2.5 La apariencia de estabilidad y problemas de autoridad en *Diatriba rústica para faraones muertos*

El Padre y Edi han construido una relación compleja a partir de diversos elementos que los afectan y los conforman a la vez, de manera que ambos personajes ejecutan actos y sostienen discursos que afectan al otro. Podemos ver cómo se configuran en la relación del Padre y Edi la noción de honestidad, de la paternidad que dice proteger pero que a la vez es ciega o se hace de la vista gorda, el falso anhelo de justicia o espíritu combativo, la amistad que llega a niveles extremistas —casi de parentesco— en virtud del sentimiento de pertenencia, la animalidad como esencia de lo masculino, el sexismo y el rechazo hacia todo lo femenino:

Edi: Rudi. No te lo quería decir de esta forma. Estoy buscando las palabras más suaves. A tu hija le estuvieron metiendo la cuadrada, la cansadora, le estuvieron acomodando la reglamentaria en la fábrica. La aquenolacargas. Ésa ya me la sé. Se las atorán hasta que llega otra pollita menos guanga a pedir trabajo y entonces las corren. Rudi: las corren por marranos. Son la gente más cerda que puedas imaginarte.

Padre: Algo así me imaginaba.

Edi: No, no te engañes, si lo hubieras imaginado los matas.

Padre: Pues eso voy a hacer.

Edi: No, Rudi. Crees que no quiero a esta niña, ¿no te acuerdas que se sentaba en mis piernas cuando jugábamos al dominó y ella tenía dos o tres años?

Padre: Sí, y te lo prohibimos cuando mi mujer descubrió que te bajabas el cierre.

Edi: Tu mujer es una lesbiana frustrada. Eso es tu mujer. No puede ver el cariño de un tío por su muñequita porque inventa cosas. Inventa cosas. Está loca. Deberías tenerla amarrada a una pata de la mesa para que no ande por ahí provocándote vergüenzas. Claro que no me bajaba el cierre. A cualquiera se le baja solo el cierre. ¿Cómo crees que yo iba a hacer eso? Ya lo habíamos platicado Rudi. Si fuera cierto tú sabes que me castras y me tiras a media carretera para que me coman las cascabeles. ¿No me hubieras hecho eso?

Padre: Claro que sí. Y se me hace poco.

Edi: ¿Y por qué no lo hiciste? Porque a tu mujer la inventó Cristo cuando se fornicó a la Magdalena, por eso tu mujer es pura lujuria de tortillera reprimida y ve sátiros volándole alrededor de la vagina. Por eso. Rudi ¿Quién ha estado siempre contigo?

Padre: Ustedes.

Edi: Olvídate de ustedes, si por ustedes te refieres a ésa, a esa no voy a decir qué, no estoy de acuerdo. Siempre he estado contigo Rudi, en las buenas, las malas y las demás. Edi Torquemada, tu hermano, siempre he estado contigo y ése soy yo, Rodolfito. Lo de que se estuvieron desollando a nuestra princesita ya pasó, ya no podemos remediarlo. Tenemos de dos, o nos vengamos a madrazos, o nos vengamos a billetazos. ¿Cuál prefieres?

Padre: Las dos.

Edi: Eso me gusta, está despertando ese animal idiota que traías dormido. (*Ibidem*: 47-48)

Al final del segundo cuadro también se revela, a través del diálogo, que la sexualidad y su ejercicio, además del cortejo, forman parte del proceso de madurez e incluso ayudan a la estabilidad emocional personal y de pareja. Por ejemplo, en la relación Padre y Madre, donde vemos que la sexualidad funciona como un distractor. Se dicen cosas como: “Padre: Yo también fui niño y no vamos a ir con tus padres para pedirles permiso para tocarnos esta noche” (*Ibidem*: 52) o “Madre: Rudi, sigues siendo tan tierno. Después de todo no eres un mal hombre” (*Ibidem*: 53). Al inicio del siguiente cuadro, el Padre pone de manifiesto que la intención de hacer “bien” las cosas, es decir, dejar que Edi se llevara a Lerita al ministerio público a “hacer justicia”, y compartirlo como una victoria propia tiene algo que lo envalentona en un terno sexual. Esto le da sentido al acto sexual, ya que el Padre lo recibe como un premio, una confirmación del éxito e incluso de su identidad masculina. Esto se manifiesta en el diálogo que profiere el Padre ante los policías que llegan en la noche a corroborar la declaración y a investigar más sobre el portafolios: “Padre: Demonios, entonces sí fornicamos. Claro que lo hicimos. Lo que hace a un hombre una buena manoseada, chingados” (*Ibidem*: 58)

En el tercer cuadro se expone el problema que el Padre tiene con la autoridad, pues todo el tiempo se dirige a los policías infantilizándolos o feminizándolos con la intención de tomar una jerarquía superior, lo que representa otro de los pilares de la masculinidad. Este problema de actitud parece tener su origen en una agresión que sufrió cuando era niño por parte de un oficial de seguridad, por lo que se podría decir que se trata de un mecanismo de autodefensa:

Padre: ¿Entiendes esto? Niñito. Qué edad tienes.

Policía 2: No voy a contestar eso.

Padre: Porque no puedes. Se necesita un mínimo de edad para contestar a las preguntas de la vida, como la edad. Un niño de tres años no sabe qué edad tiene y tú no sabes ni cuándo naciste y si lo supieras, si alguien te lo hubiera dicho, entonces entenderías que antes de que nacieras yo ya le había roto el culo a muchos maricones de plaquita. (*Ibidem*: 59)

[...]

Policía 2: [...] Eso no procede.

Padre: Y quién te dijo a ti qué procede o qué no, niño maricón. Vete corriendo a la falda de tu mamita, eso debes hacer, métete a la falda de tu mamita pero cuida que no vaya a estar un cargador del mercado chupándosela que es la hora. (*Ibidem*: 61)

Esto se suma al complejo de inferioridad que expone Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*. Para Ramos, ese complejo resulta particular del mexicano y lo encuentro manifestado en una preocupación por la identidad en esta reflexión del Padre:

Padre: Ah, sabía que estaban de parte de ellos. Ése es el problema. Vienen unos maricones alemanes que aprendieron a hacer volantes metiéndose palos por el culo en Berlín y los tratamos como a Hernán Cortés, pinches mexicanitos, por eso nos vienen a ver la cara, por culpa de ustedes. (*Ibidem*: 60)

Durante este cuadro en múltiples ocasiones se denota otro de los elementos que constituyen la masculinidad y que consiste en la segregación de todo aquello que tenga que ver con lo femenino y lo infantil. Esta conquista masculina⁷¹ se expresa en frases como “[...] este asunto es de hombres” (*Ibidem*: 64), “Déjalo ahí, no es cosa de mujeres” (*Ibidem*: 16), “No le hagas caso Beto, así se pone cuando hay luna llena” (*Ibidem*: 22) “[...] No puede ser que una mujer no entienda ni la mínima orden” (*Ibidem*: 27) y otras similares y en tonos más agresivos. En los ejemplos anteriores es clara la jerarquía de autoridad que se establece a partir de una supuesta superioridad intelectual, donde el hombre sabe más cosas que la mujer, y por tanto es quien debe dar las órdenes.

3.2.6 Intimidad, amistad y ámbito doméstico en *Diatriba rústica para faraones muertos*

En este cuadro también volvemos a ver los temas que construyen la intimidad entre hombres dentro del círculo de la amistad o la familia. De manera similar a lo que señalamos en obras como *Los gallos salvajes* de Argüelles, en *Diatriba...* Edi le pregunta al Padre que si la falta de buen sexo lo ha hecho cambiar, que si no ha pensado en la masturbación como una solución; le pregunta por qué

⁷¹

Para mayor información revisitar las páginas 45, 48, 50, 65, 66, 85 y 102 del presente estudio donde se exploró la conquista como un elemento de demostración de masculinidad.

no quiere hablar de temas serios con su “hermano”; todo esto sin disminuir la vulgaridad y picardía que los caracterizan. Incluso se llegan a declarar de manera abierta afecto, pero Edi lo matiza de una manera muy particular: “[...] En alguien de mundo como yo decirle a un hombre que lo quiero es un rasgo de madurez. En ti es pura jotería” (*Ibidem*: 70). Lo que podríamos definir como madurez sería la autosuficiencia, independencia, estabilidad, entre otros rasgos, que no se aprecian en los personajes de esta obra, ya que sólo se quedan en un intento por aparentarlo. Por otro lado la exposición abierta de sentimientos de un hombre hacia los demás —especialmente hacia otro hombre— está condenada en el mundo masculino; las demostraciones afectivas son percibidas como signos de debilidad y vulnerabilidad, y en el mayor de los casos se señalan de homosexuales. Por estas razones Edi caracteriza de homosexual al Padre, pues presenta “pura jotería”, como una forma que le permite distanciarse y establecer una jerarquía superior con respecto de su amigo. El exceso de confianza del Padre hacia Edi, que yo percibo ya fuera de las demarcaciones de la amistad, se presenta al culminar esta escena con la extensión del permiso de que se lleve a Lerita a trabajar en un club nocturno.

Para terminar con el análisis de esta obra me parece importante hablar de la concepción que la Madre tiene sobre la masculinidad, pues ella revela partes complementarias para entender el contexto en el que se desarrollan estos personajes. No confía ni en Edi Torquemada ni en Beto Canarias, pero de su esposo llega a decir cosas como: “[...] Este hombre no me engaña y no se emborracha como su padre. No le gusta trabajar pero ayuda un poco en casa” (*Ibidem*: 26) o “[...] No te puedo pedir que trabajes porque ya nadie te dará trabajo. Eres un viejo sucio y enfermo, con antecedentes. Eres muy desagradable y te da por golpear gente” (*Ibidem*: 29). Estas descripciones aportan elementos característicos para poder incluir a este personaje en la tipología del varón campante por sus escasas habilidades como proveedor. Sin embargo, también se le puede referenciar con el tipo del mandilón, ya que ayuda en las tareas domésticas, actos que están registrados en primera acotación del segundo cuadro cuando se menciona: “*Padre hace algunas labores de la casa con ese mandil que nunca le ha quedado*” (*Ibidem*: 33) se explicita el uso del mandil como símbolo de sumisión en el ámbito doméstico. En cambio, a Edi lo llama “pedazo de maricón” (*Ibidem*: 37) ante las alusiones sexuales que él le profiere. Nuevamente el contexto de *machismo* se encuentra latente en todas estas situaciones.

Queda entonces en evidencia que el Padre es un personaje complejo, contradictorio y paradójico. A pesar de que ayuda en las labores del hogar tampoco cede el poder o lo comparte; todo el tiempo se la pasa dando órdenes en casa, es agresivo y compasivo a la vez con otros hombres, y ello dota al personaje de una intrincada capa de masculinidades que se entretejen de

manera conflictiva para este varón. Por otro lado Edi también presenta características femeninas como la sutileza mediante la cual apela a los sentimientos de su buen amigo Rudy, o “hermano” como lo llega a nombrar. Estas apelaciones no sólo se dan por la vía intelectual, pues así como hay ocasiones en las que le da la razón a Rudy para continuar la discusión mientras que en otras lo adula o lo chantajea poniendo de manifiesto su amistad. Todo esto sin abandonar nunca una conducta *machista* y su lenguaje plagado de violencia sexual, infantilizante.

3.3 Edi y Rudy

A continuación se analizará la obra *Edi y Rudy* cuyos protagonistas son dos personajes que aparecen por primera vez *Diatriba rústica para faraones muertos*. A partir de la narración, de la noción de *personema*⁷² y de la utilización de guiones largos como factor estructurante en esta obra, vemos la construcción de estos dos personajes. Se trata de dos grandes amigos que narran cómo se están metiendo en problemas todo el tiempo y se echan la culpa de sus fracasos mutuamente. Uno de los rasgos más importantes que podemos destacar de esta obra es su concepción de la amistad como algo que le da sentido a sus vidas, donde el concepto de lo homosexual casi siempre está latente pero a manera de juego o como característica para descalificar al otro:

—Edi, somos amigos.

[...]

—Claro, vas con tu mujer, le platicas nuestras cosas. No, nuestras cosas no, tu versión de las cosas, como tú las viste [...]. No respetas nuestra intimidad.

—¿Nuestra intimidad?

—Tú y yo. Intimidad.

—No empieces con tus joterías.

—Jotería darle un beso a esa estopa que te hace de comer. Eso es jotería. Nuestra intimidad. Tú y yo, Rudy, hacemos cosas, somos amigos. Hacemos cosas juntos, negocios.

—Sí, claro, negocios. En un negocio se gana, nosotros siempre perdemos.

72

Concepto que acuña el propio Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio y que da cuenta de su origen semántico en su blog personal. Dice del concepto *personema* que son “pedacitos de personaje”, “características de un personaje [...], que según como aparecen van dando forma y cuerpo a todo el discurso dramático” (Gutiérrez Ortiz Monasterio 2008) La información está tomada de artículo “En la orilla de la realidad. Cartas a un joven negado para la dramaturgia (I)” . LEGOM VS LEGOM. Blog oficial de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio. 14 Agosto 2008. Web. 27 Mayo 2016. <<http://legomvslegom.blogspot.mx/search/label/Cartas%20a%20un%20joven%20dramaturgo>>

—Como los quieras llamar. Pero son cosas que hacemos juntos, los amigos hacen intimidad, Rudy, hacen cosas juntos, solo entre ellos. Eso nos hace amigos, compartimos momentos, no tenemos por qué hacerlos públicos.

—Es que lo dices como si fuéramos maricones. (Gutiérrez Ortiz Monasterio 2005: 6)

3.3.1 Intimidad, amistad y celos en *Edi y Rudy*

En el fragmento incluido en el apartado anterior, se pueden estudiar las concepciones del amor y de la intimidad según los personajes. Edi da cuenta de que la amistad incluye una porción de intimidad que tiene que ver con el apoyo mutuo, en tanto que Rudy distingue la noción de intimidad como el afecto y amor de una pareja. La intimidad se caracteriza por su privación del resto de la sociedad, mientras que la amistad es lo que podría fundar la sociedad. La forma en la que experimentan estos amigos la amistad es a partir de una intimidad, situación que excluye lo familiar en su formulación. La amistad también se iguala con el hacer cosas juntos, compartir tiempo y en el caso particular de estos personajes la asociación que conforman para desarrollar negocios juntos. Esta extraña mezcla de negocios y amistad deriva en una relación de codependencia, compadrazgo, parásito-huésped o abusador y objeto del abuso, ambiente que permite el surgimiento de los celos, en una relación jerárquica de poder.

Edi, como vimos en *Diatriba...* pone de manifiesto un sentimiento de celos hacia las personas que rodean a Rudy, en este caso está celoso de Aldonza, la esposa de Rudy, y de su padre. Edi y Rudy emprendieron un negocio que fracasó: sangrar a las señoras que van o vuelven del mercado a cambio de pagarles 10 pesos por litro de sangre. Los amigos recolectan la sangre en baldes sin ningún tipo de higiene y después intentar venderla en un banco de sangre. Obviamente pierden el dinero que invirtieron en pagar la sangre y fueron golpeados por los enfermeros del banco de sangre. Es posible ver una relación del poder ejercido por el hombre ante la mujer si miramos metafóricamente este episodio de la extracción de sangre, además de lo ilustrativo que puede ser sacarle sangre a un grupo de señoras y después venderla; la relación sangre-dinero existe, y el hombre tiene cierto poder sobre ello. Los dos amigos discuten sobre el fracaso y después de este episodio Rudy se niega a hacer más negocios con Edi; incluso le dice que ya tiene asegurado un empleo estable y honesto, su padre va a dejar su puesto de verdugo en el antirrábico y se lo va a “heredar” a su hijo. Edi cuestiona la honestidad de este nuevo empleo y se da esta discusión que termina por evidenciar los celos de Edi hacia el padre de Rudy y su esposa, Aldonza, además de la objetualización del cuerpo de la mujer comparándola con un fruto, actitudes propias de un macho:

—¿Te parece honesto matar perros a garrotazos?

—A lo mejor tú tienes otra idea de la honestidad. Para mí es honesto. Más honesto que sangrar gente.

[...]

—Siempre has dicho que soy un cobarde.

[...]

—Entonces lo que hace mi papá es cobarde.

—No quiero que me vuelvas a hablar de él. ¿Sabes por qué está haciéndolo? ¿Sabes? Quiere alejarte de mí, seguramente ya se fue a tomar unas cervezas con tu sustituto de papaya y se pusieron de acuerdo para alejarte de mí.

[...]

—Te está chantajeando Rudy. Ojo con eso. (*Ibidem*: 15)

Inmediatamente después Edi intenta extorsionar a Rudy a través de sentimentalismos. Es posible hacer la comparación con los personajes de Miguel y Jimi de la obra *Alaska*, donde también se presenta una relación de “amistad” codependiente. La confianza mutua y los negocios constituyen las bases de los personajes de Edi y Rudy, elementos que al entrar en crisis mueven el drama. En primera instancia Edi le echa en cara a Rudy su falta de confianza en él, además de responsabilizarlo por su falta de trabajo estable, pues Edi cuenta cómo, en algunas ocasiones, fue a pedir trabajo a la fábrica de volantes⁷³ sin importarle que eso significara el sacrificio de “[...] convivir ocho horas diarias con ese (sic) idiotas que organizan quinielas de fútbol de a cinco pesos” (*Ibidem*: 18) Aunque quizá el verdadero motivo para que no le dieran el trabajo a Edi sean sus aptitudes laborales o su actitud como persona. Sin embargo, Edi abandona la fábrica convencido de que lo único que quiere hacer es negocios con su amigo Rudy, aunque siempre les vaya mal, pues es posible advertir que esta relación dota de sentido sus vidas. También llama la atención que sea Rudy el único personaje con el que puede llevar una relación de amistad.

3.3.2 Relatividad del concepto de bondad en *Edi y Rudy*

El chantaje parece que no funcionar con Rudy, pues vuelve a rechazar a Edi argumentando que ya tiene el trabajo en el antirrábico. Ante este rechazo, Edi emplea una nueva estrategia y le propone a Rudy hacer negocio con los cadáveres de los perros, le explica que él conoce a un carnicero, que no es propiamente un carnicero, sino que al parecer se ganó ese mote después de que encontraran a su

⁷³

Una referencia evidente a *Diatriba...*, pues Lerita trabaja en una fábrica de volantes.

novia descuartizada en un basurero. Nuevamente encontramos una alusión a la violencia que supone la objetivación de la mujer, pues se toma el acto de descuartizar a una mujer como algo común y cotidiano, además el sobrenombre del carnicero vincula la carne sin vida y destinada al consumo humano con la de su novia. Es aquí donde lo subjetivo del personaje permite estudiar una concepción sobre la bondad, pues Edi menciona que el carnicero “[...] es un buen hombre [...]” (*Ibidem*: 19) Analizando la posible relación que Edi tiene con el carnicero podemos asumir que también es de negocios, es decir, en tanto que ellos puedan establecer una transacción monetaria satisfactoria Edi lo considerará “un buen hombre” sin importar otras características de orden ético y moral como la de que el carnicero sea sospechoso del homicidio de su novia. De manera que podemos decir que este tipo de afirmaciones son subjetivas, dependen exclusivamente de la entidad que las sostenga.

3.3.3 Homosexualidad y apariencia en *Edi y Rudy*

La siguiente anécdota que nos cuentan es que Aldonza, la esposa de Rudy, ha salido en la televisión y ellos no. Esto constituye una diferencia que, en esta sociedad mediatizada, le da un cierto grado de superioridad a Aldonza. Ella se hizo pasar por ciega para poder participar en una especie de rally que es televisado en donde los participantes tienen que pasar una serie de pruebas en equipos para llegar a una meta mientras el público se emociona con sus esfuerzos por superar su discapacidad o se ríe al ver sufrir a un ser humano. El caso es que Aldonza hizo lo que nadie se esperaba, pues, ante la frustración de no haber ganado ni siquiera fingiendo que era ciega, golpeó a uno de los ciegos de su equipo en plena transmisión en vivo culpándolo de que no hubieran ganado. Esta acción elevó el rating y la expectativa en el programa, ello interesó a la televisora e invitaron a Aldonza a participar en algún otro programa. En este otro programa, que se intuye es del tipo *talk show*, Aldonza tiene que ir a decir que Rudy es homosexual, pero que no importa, que de todas formas ella lo quiere y que son una familia modelo.

Rudy acepta interpretar a un padre de familia homosexual, todo a cambio de dinero, obviamente. La dinámica del programa consiste en crear polémica al contestar a una serie de preguntas en las que responden de forma contrapuesta. Por ejemplo, les preguntarán si todavía tienen relaciones sexuales, elemento que conforma uno de los ejes de construcción de la *identidad masculina*, Aldonza responderá con una negación y Rudy dirá que sí, mientras mira a otro hombre travestido que hay en el set de grabación. La representación que Rudy hace en el *talk show* con Aldonza es contradictoria a la conceptualización que comparte con Edi, ya que ambos muestran un marcado rechazo a los homosexuales en su discurso. Ponen de manifiesto la inferioridad con la que

estos dos personajes conciben la homosexualidad en planteamientos como: “—Oye, Edi, qué no se supone que estos niños tienen derechos. / —¿Cómo los jotos? / —Bueno, no tantos [...]” (*Ibidem*: 28). Este discurso no impide que Rudy represente a un homosexual por dinero en un programa de televisión. El acercamiento con la homosexualidad también está presente en otro fragmento donde asiste con su novia Julieta Puñetas —así apodada por Edi— a ver películas pornográficas de homosexuales, pero para no convertirse en uno de ellos cuando ve un pene en la pantalla cierra los ojos.

—[...] Solo le gusta ver películas porno.

—¿Y te la chupa?

—Claro que no Edi, si no soy puto.

—No entendí.

—A la Puñetas lo que le late son las películas porno de putos.

—De las otras no.

—No, solo de putos. Se crispa y me aprieta la mano cada que ve una buena verga en escena.

—Y ahora ves películas de putos.

—No las veo.

—Rodolfo Caterina...

—No las veo. Entro con ella y todo bien. Comemos palomitas, saludamos a un marica que siempre se sienta frente a nosotros con una revista de cabrones en pelotas, le doy unos tragos a mi nestlé helado, platico con la Puñetas del trabajo, ya sabes, los perros, la temperatura, la poesía, y luego, cuando comienzan a bailar las tolochas cierro los ojos.

—¿Y para qué cerramos los ojos?

—Para no volvernos putos, para eso.

—Bien hecho, Rudy. Aunque lo mejor sería que no vieran películas de esas.

—Qué hago, Edi, es el amor. (*Ibidem*: 42)

3.3.4 Identidad masculina, lealtad y contradicciones en la construcción de las masculinidades en *Edi y Rudy*

A pesar de que el padre le ha heredado el puesto del antirrábico a Rudy, lo ha hecho con la condición de que éste le pase la mitad de su sueldo, y a pesar de que Edi ha notado que el padre de

Rudy más bien le está vendiendo su plaza, Rudy insiste que se trata de un gesto de ayuda pues su padre lo necesita. De esta manera Rudy se siente satisfecho al obrar de manera responsable cuando aporta para las necesidades de la casa. Podemos verlo como una forma de sustituir al padre, heredando literalmente sus funciones en el antirrábico, y de esta forma continuar con el rol de proveedor. Esto contribuye a darle a Rudy una noción de satisfacción y de estabilidad, además de hacerle sentir que es útil.

Más adelante Edi nos revela que el padre de Rudy traicionó a su hijo de una manera que para un hombre constituye un atentado contra su masculinidad. Esta traición se convierte en una profunda y dolorosa herida que podría resultar en la incapacidad de perdonarlo, pues se entiende como una gran ofensa a su identidad masculina. Rudy argumenta que ya perdonó a Julieta Puñetas, quien antes fuera su novia por haberle sido infiel con su padre. En esta toma de actitud de Rudy puede verse como un acto de madurez, como una responsabilidad ante la que tiene que comparecer, al igual que “esas pláticas que debiste tener a los quince años” con su Padre. Rudy le comenta a Edi que quiso hablar con su padre para arreglar el asunto y se dejan ver estos detalles:

—[...] Yo quería hablar con él, de hijo a padre, ya sabes, esas pláticas que debiste tener a los quince años. El viejo no quería hablarme, se puso necio a ver el béisbol hasta que le desconecté la tele.

—Y para qué quieres que hable, mejor que se quede callado.

—Yo lo sabía Edi, pero son pláticas que uno debe tener. Yo lo sabía, el viejo se puso como fiero y luego comenzó a joderme con que le pase la mitad de mi sueldo. [...] ¿Te parece justo?

—Definitivamente no.

—Eso le expliqué, Edi, pero el viejo no entiende. Y luego sacó el asunto de Julieta Puñetas. Es rencoroso.

—No entiendo por qué, tú deberías ser el rencoroso.

[...]

—[...] Estás loco Rudy. Volviste con la Puñeta y ahora la ves todo el día.

—Es al revés. De la vista nace... de la vista. Y ya la perdoné.

—Hay cosas que no se perdonan, Rudy. Si yo hubiera descubierto a mi novia mamándosela a mi papá no la hubiera perdonado nunca.

—Tú, para empezar, ni conociste a tu papá, por eso no quieres a nadie. Esto es diferente Edi.

[...]

—[...] Para ella fue muy difícil, todas las mañanas, cuando llegaba al trabajo, tenía que darle una chipada a mi padre. La tenía amenazada con el sindicato. Pobrecilla. (*Ibidem*: 33-36)

La masculinidad de Rudy se construye a partir de contradicciones entre las que destacan la manera de lidiar con la infidelidad (el acto de perdonarla), la necesidad de pertenencia a un grupo, el trabajo y la apariencia de rudeza. La necesidad de Rudy de identificarse con un grupo está impulsada por una incapacidad para relacionarse con los demás, por lo que sólo encuentra refugio en su amigo Rudy, un grupo que se reduce a dos personas. Por otro lado el trabajo también parece ser importante para la identidad de Rudy, sin embargo los negocios que emprende con su amigo siempre fracasan, pero el éxito no parece ser lo importante, sino “hacer cosas juntos”, algo que dota de sentido su relación. La apariencia de rudeza o madurez es posible rastrearla desde *Diatriba*... en su condición de padre de familia, por ejemplo. En *Edi y Rudy* esta madurez se ve en la urgencia por ser el proveedor de la familia, y la rudeza queda expresada en la marcada actitud contestataria que Rudy aporta en esta pareja de amigos, cuando en realidad tiene un “corazón de pollo” que le posibilita perdonar a su exnovia o pasarle la mitad de su sueldo a su padre. Estas actitudes no aplican en la relación con sus padres o cuando comete fraudes contra otras personas, pues hay que aparentar y ser rudo en sociedad.

Finalmente, podemos distinguir que ambos personajes operan de manera responsable en cuanto a la concepción de masculinidad, como señala José Olavarría en “Hombres e identidad de género” (2006: 124) los hombres pueden llegar a justificar como responsables ciertas actitudes contradictorias que subjetivamente les dan un sentido “honorable” en sus propias vidas. Es por esta razón que a pesar del riesgo, la falta de ética, e incluso el potencial criminal que impliquen sus negocios y demás actividades que realizan, estos personajes pueden llegar a justificarlas bajo la premisa de que es un quehacer responsable, honorable u honesto. Recordemos al Carnicero que se menciona en la obra, al que se le adjetiva como “un buen hombre” cuando es un presunto homicida, pero en la medida que pueda cumplir satisfactoriamente las responsabilidades que le exige su particular identidad masculina otros hombres en una posición similar podrán considerarlo como una persona honorable. Quizás esta serie de contradicciones hace de *Edi y Rudy* unos personajes tan complejos como entrañables, pues de alguna manera podemos ver ciertos rasgos de humanidad en ellos, en su egoísmo, en su heroísmo, en su violencia o en su desgracia.

Cada uno por su parte y de diferentes maneras, *Edi y Rudy* oscilan en las diferentes tipologías propuestas por Montesinos, siendo imposible identificarlos plenamente con ninguna de ellas. En algunas ocasiones Rudy puede comportarse como un varón domesticado, por ejemplo

cuando realiza tareas domésticas o cuando accede a las peticiones de Julieta Puñetas o de su esposa Aldonza. También llega a comportarse esencialmente como un macho violento, por ejemplo cuando, según Edi, golpeaba prostitutas cuando alguna se quería pasar de lista; o cuando planean robar un auto para meter a Julieta Puñetas y a su padre en la cajuela, abandonarlos en la carretera y prenderles fuego; o simplemente por su exacerbada pulsión homofóbica. Edi también comparte, en distintos grados, algunas de estas características, pero también suele conducirse con estrategias mayormente identificadas con lo femenino dentro de la cultura popular mexicana como el chantaje sentimental⁷⁴ manipulando sutilmente a partir de presiones de lealtad su amistad con Rudy.

Edi y Rudy me parece una obra que expone de manera cercana y a veces hasta cruda, sin dejar el humor negro, los matices que se pueden dar en una relación entre amigos hombres. Es posible que los personajes de Edi y Rudy que le dan el nombre la obra analizada en este capítulo devengan de la obra *Diatriba rústica para faraones muertos*. Encontramos patrones que los vinculan, como por ejemplo los nombres, la relación que hay entre ellos, las actitudes que presentan, o la familia a la que pertenece Rudy, quien en *Diatriba...* aparece como el Padre. El enfoque en *Edi y Rudy* está centrado mayormente en la relación entre estos dos amigos, por lo que me parece funcional incluir esta obra en este estudio por las minucias que es posible apreciar en esta obra respecto a otros tópicos presentes en *Diátriba...* Es muy interesante la evolución y el detalle que adquieren los personajes de *Edi y Rudy* respecto a su construcción como identidades masculinas. No dejan de ser complejos en un entramado contradictorio de motivos para llevar a cabo sus acciones y dejan ver lo humano que hay en ellos. Hay rastros de dolor, soledad, ira y afecto en cada uno de los personajes que no están tan detallados en *Diátriba...* por ejemplo. *Edi y Rudy* son unos personajes que se vuelven monstruosos en la medida en que son humanos, en ellos podemos apreciar rasgos sumamente vulgares y atisbos de virtud, cualidades que los hacen entrañables desde mi punto de vista.

3.4 *Demetrius o de la caducidad*

La obra que nos ocupa a continuación es *Demetrius o de la caducidad*, publicada en 2010 dentro de la colección Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de *Paso de Gato*. Se trata de una obra escrita como un gran monólogo a voces que ya no recurre a los guiones largos, como en el caso de *Edi y Rudy* para distinguir cada parlamento, sino que el mismo discurso y la variedad de voces, fácilmente identificables, nos hacen avanzar en esta obra de carácter lineal. En esta dramaturgia se

⁷⁴

Para una ampliación de la utilización de este concepto consúltese la nota al pie número 54 de este trabajo.

explorará la tensión entre ingenuidad e inteligencia como un factor de construcción de lo masculino así como la presión de la modernidad, las prácticas sexuales, la paternidad, las aspiraciones hacia el modelo de masculinidad hegemónica, la vida en pareja, la relación entre el dinero y el poder, y la relación con otras masculinidades. Aspectos que me parece que son muy importantes de atender, pues en la sociedad que habitamos se presentan muchos conflictos con respecto a estos tópicos, conflictos que a veces se me antojan evitables con la educación y políticas públicas preventivas y de atención.

3.4.1 Sueños, inteligencia y honestidad en *Demetrius*

Ésta es la historia de Demetrius, un hombre que desde niño soñó con ser conductor del tren subterráneo, pero que para su mala suerte era corto de miras, su inteligencia no le daba para obtener este empleo. El jefe del departamento de trenes subterráneos se mostraba sorprendido de que alguien quisiera ese empleo que era bastante monótono, en un lugar frío y oscuro, sin posibilidades de crecimiento, teniendo que enfrentarse a los suicidas que querían terminar con su vida; un empleo que para muchos podría parecer desagradable y sólo podía ser tomado como una última opción. Sin embargo, Demetrius se aferraba a trabajar ahí, presentó cuatro veces el examen pero siempre reprobaba, poniendo de manifiesto su poca capacidad intelectual para desempeñar este trabajo. Como hemos apuntado antes, siguiendo los estudios de Bonino, Montesinos o Saúl Gutiérrez, la inteligencia es un factor angular en la construcción de la identidad masculina, misma de la que Demetrius carece y que conforma uno de los principales motores dramáticos de este personaje. Tras este fracaso, su padre le comenta que un conocido suyo trabaja en el tren subterráneo como mecánico y que si quiere podría hablar con él para que Demetrius pudiera obtener el empleo de una manera más sencilla, sin exámenes y sin trámites. Sin embargo, Demetrius le contesta que quiere hacer las cosas bien, manifestando una idea de honestidad, diferente a la que muestran otros de los personajes de la dramaturgia de LEGOM, como en *Edi y Rudy*, por ejemplo. La idea de honestidad que enarbola Demetrius tiene que ver más con la ingenuidad como una característica constante de este personaje, misma que contribuye a construir una masculinidad más frágil, allegado más a los modelos de varón en crisis, mandilón o el varón domesticado.

3.4.2 Trabajo, modernidad, sexualidad y responsabilidades masculinas en *Demetrius*

Tras la derrota con el empleo en los trenes, Demetrius se consigue un trabajo como vendedor de lavadoras de burbujitas en un Sears, donde al parecer los exámenes son menos rigurosos, pero las condiciones laborales tampoco son las más deseables. Sin embargo, Demetrius encuentra en este

trabajo una vocación pues tras inventarse la frase: “Doce meses sin intereses mi campeón” (Gutiérrez Ortiz Monasterio 2010: 6) consigue tener buenas ventas y es reconocido por ello. Por voz del narrador nos enteramos de que “Un empleo en Sears es la solución perfecta para el hombre moderno” (*Ibidem*: 5) lo que señala al neoliberalismo y sus prácticas acomodaticias como espacios que brindan a los hombres una zona de confort, por lo que “Demetrius era un hombre feliz. / Pero no aspiraba a mucho” (*Ibidem*: 6). En este fragmento podríamos destacar una contradicción entre la modernidad como un factor constructor de la identidad masculina y el proceder de Demetrius. Por un lado, revisando lo que hemos analizado sobre las aportaciones de Luis Bonino en la relación *modernidad y masculinidad*, veremos aquí que la autosuficiencia e independencia que expresa Demetrius al seguir su sueño se contraponen al conformismo de encontrar un trabajo “estable”. La falta de aspiración se estrella con los sueños de este hombre estancándolo en un lugar en el que realmente no desea estar. Esta idea refuerza la entrada de Demetrius a modelos como el del varón en crisis o el varón domesticado.

Sin embargo, como vimos en el primer capítulo, la masculinidad hegemónica, es una idea que impregna la vida de los hombres imponiéndose como un reto que hay que cumplir, además de que la modernidad y la idea de bienestar que también trazan un mapa social por el cual es imperioso transitar. De manera que Demetrius, a lo largo de la obra, siente que le van faltando cosas y se ve presionado a buscarlas. Una de estas urgencias se presenta como la necesidad de tener pareja, idea que lo motiva a proponerle una cita a la chica del departamento de perfumería, con quien en una proyección forzada y torpe piensa tener sexo e incluso matrimoniarse, pero no por un sentimiento real sino como un “deber ser”. La narración señala de manera repetida que la chica de la perfumería era “[...] muy puta [...]” (*Ibidem*: 6), situación que llevó a Demetrius a pensar, a partir de una descripción de sí mismo que denota baja autoestima con tintes de falsa aceptación, “[...] si ella es tan puta como dicen, es probable que quiera fornicar conmigo” (*Ibidem*: 6). La chica de la perfumería aceptó, incluso inició a Demetrius en el sexo anal, práctica que él tomó como una muestra de amor sintiendo que su vida por fin tenía sentido. La angustia que le producía a Demetrius su inestable situación laboral le llevó a pedirle matrimonio a la chica de la perfumería entre una mezcla de pánico y hormonas. Este episodio permite ver la importancia que tiene para la construcción de la identidad masculina el trabajo, pues es un factor que le da sentido a la vida, aunque no exclusivo de la masculinidad sí que representa un gran peso. Además encontramos muestras de la presión que ejerce la masculinidad hegemónica sobre los hombres que no se adaptan a los lineamientos que este modelo busca; razón por la que Demetrius se encuentra constantemente en un estado de crisis que lo impulsa a tomar decisiones sin pensarlas demasiado. Tanto el trabajo

como la necesidad de la práctica de la sexualidad pueden ser catalogadas como parte de las responsabilidades masculinas que un hombre debe ejecutar como muestra de su hombría.

3.4.3 Matrimonio, familia y la experiencia de una masculinidad frágil en *Demetrius*

La chica de la perfumería aceptó la propuesta de matrimonio con la condición de que Demetrius conociera a su madre que es muda. La trama de esta obra nos deja ver que la prometida de Demetrius ya estaba embarazada para cuando él le pidió la mano, por lo que ella le comunica que esta vez no abortaría, pues sería su quinta vez y ya no le parecía una opción saludable. Demetrius, en un gesto de cortesía le comenta “Por mí no hay pedo, aborta las veces que quieras, sólo no me enseñes la cosa esa en pedazos que queda porque soy muy sensible” (*Ibidem*: 12). Se hace patente una masculinidad conectada con el lado sentimental, más frágil de lo que se espera con respecto a los cánones hegemónicos de masculinidad y por otro lado revela una gran desinformación por parte de Demetrius acerca del aborto, además de que su discurso es algo contrastante, pues aboga por la sensibilidad a la par que se refiere al feto como “la cosa esa en pedazos que queda”.

Cuando Demetrius acompaña a su esposa a hacerse un ecosonograma, al mirar a ese bebé que adoptaría como suyo, su emoción y su instinto de paternidad le hacen argumentar que su hijo llegaría a ser presidente. El médico lo contradice, pues su hijo no llegaría a ser presidente ya que presenta una enfermedad congénita parecida a un síndrome de Down severo. Sin embargo, la emoción que le produce a Demetrius la llegada de Pollito lo hace asumir responsablemente su paternidad, por lo que su hijo estaría bien atendido.

Una vez que se estabiliza la familia después de la llegada de pollito, la chica del mostrador de perfumes le exige a Demetrius que contrate televisión por cable, pues ya está harta del silencio de su madre y de cuidar a su hijo. Demetrius accede después de una serie de discusiones, poniendo en evidencia que él no siempre ostenta la autoridad en la familia, pues su esposa le exige cosas que Demetrius no está en la posibilidad económica de asumir, pero termina haciéndolo. Esto demuestra nuevamente una masculinidad carente de autoridad, que no establece una jerarquía superior frente a la mujer, por lo que podemos referenciar nuevamente el personaje Demetrius con el modelo de mandilón, de varón en crisis o varón domesticado, modelos con un dejo de machismo. Demetrius le cuenta a su esposa que su aspiración es comprar una casa de interés social para seguir con el modelo que la hegemonía masculina dicta. Tras una discusión con su esposa, en la que ella termina ganando, Demetrius decide comprar una casa seminueva en la que apenas cabrían la pareja y su hijo. La chica de la perfumería no está dispuesta a aceptar, por lo que sólo accede con la condición de que su madre siga viviendo con ellos.

Demetrius se muestra entonces como un hombre muy blando, donde su autoridad es cuestionable, pero su intelecto no le deja ni siquiera oportunidad a negociar, a hablar de sus intereses. Vive en una especie de comodidad intelectual, que no cuestiona nada de lo que le acontece y a la vez lo sume en un estado de desventaja, haciéndolo blanco fácil de abusos.

3.4.4 Casa, familia, automóvil: demandas de la masculinidad hegemónica en *Demetrius*

Pareciera que la vida de Demetrius consiste en un listado determinado por la masculinidad hegemónica en el que va marcando los elementos según los puede poseer. Uno de estos objetos que Demetrius piensa necesitar en su vida, aun cuando es una idea que el gerente del Sears le ha implantado, es un automóvil. De manera que vemos a Demetrius ser arrastrado nuevamente por los intereses de los demás y las ilusiones de una vida feliz. El gerente del Sears le vende su Volkswagen sedán en muy malas condiciones, a un precio estratosférico, que Demetrius acepta con la esperanza de que poseerlo abrirá otros horizontes en su vida. Demetrius, sin saber manejar siquiera, se endeuda con un automóvil viejo. Ya con el auto como parte de su propiedad Demetrius planea un viaje a la playa con su familia, pero lo hace de una manera tan ajena, tan fuera de sí, como si sólo siguiera la lista de pasos para pertenecer a la masculinidad hegemónica. A pesar de que el viaje es muy accidentado, cuando llega a la playa a disfrutar sus vacaciones lo único que lo irrita de verdad es que su mujer haya olvidado la mayonesa para hacer sus sándwiches. La mayonesa, una cosa trivial que se puede conseguir casi en cualquier tiendita, se presenta como algo más importante para Demetrius que la seguridad de su esposa y de su hijo, por ejemplo. En venganza, su esposa invita a Demetrius a ir a la disco sabiendo que a él no le gusta, y ante la negativa de éste, ella se va sola y se pasa toda la madrugada con unos “amigos”, con los que se gasta todo el dinero restante y con los que además mantiene relaciones sexuales. Demetrius se muestra enojado y celoso con su esposa, siendo coherente con su concepción de la mujer como un objeto que le pertenece, pertenencia doble, pues él, aunque no alcance a verla, también es objeto de ella que le reporta el beneficio económico. En este pasaje se muestra la idea que tiene Demetrius de su familia como cosas, como objetos que se coleccionan, idea recíproca en la concepción que su esposa puede tener. De esta idea podemos tener un ejemplo en la discusión de Demetrius con el gerente, cuando le va a vender el auto:

Lo que pasa es que no veo que quieras hacer nada con tu vida.

¿Cómo qué?

Como algo.

Algo como...

Algo como algo.

Ah, algo además de esto, y otras cosas.

¿Qué otras cosas?

Mis otras cosas

¿Cómo cuáles?

Mi mujer, mi hijo, mi casa. (*Ibidem*: 19)

Una vez que la familia regresa a la ciudad somos testigos de un episodio donde podemos estudiar varios fenómenos sobre la masculinidad como la relación social entre los hombres, el dinero y las mujeres en sitios específicos, como el table dance, en este caso. El cumpleaños de Demetrius se acerca y sus compañeros de trabajo le quieren dar una sorpresa por lo que invitan al inventor de los “Doce meses sin intereses” a festejar su cumpleaños en un table dance. Demetrius nunca había ido a uno de estos lugares y éstas son algunas de las observaciones que hace sobre el lugar y el ambiente:

Algo pasa con los hombres en los téiboles.

Algo les pasa que de la nada se sienten algo cercano a Dios o a una madrina de la judicial.

La mera posibilidad de comprar a una mujer y no tener que quedarse a platicar con ella después del fornicio pone a los hombres en una situación de poder muy cercana a los dioses o a los negocios violentos. (*Ibidem*: 27-28)

Se habla explícitamente de la ostentación del poder identificado con el sentimiento de ser Dios. Demetrius puede apreciar la posibilidad de poseer a las mujeres a través del pago por las mismas, es decir la mujer como un objeto que se puede comprar.

3.4.5 Paternidad y construcción de identidad masculina en *Demetrius*

Como es evidente, la maternidad es más fácil de probar que la paternidad, la madre gesta en su vientre al hijo alrededor de 9 meses, mientras que el hombre sólo aporta su ADN al bebé en gestación y en algunos casos vela por la seguridad de la madre y su hijo durante el periodo de gestación. Ello conduce a un dilema bastante intrincado ya que si el hombre no se encuentra en una relación de pareja estable, o si su pareja tiene otras parejas sexuales, no siempre puede estar seguro de la paternidad de un hijo. Las implicaciones éticas, morales, así como las obligaciones económicas y sociales que conlleva la crianza de un hijo, dependen en algunas ocasiones de esta certeza o de la posibilidad de probar la paternidad. En la obra que nos encontramos examinando, la

chica del departamento de perfumería le confiesa a Demetrius que el verdadero padre del pollito es Don Ligas. Esta confesión viene a ser el pretexto para que la chica de los perfumes se vaya de la casa para vivir un romance con el güero que vende las tortillas de harina. Demetrius explica que siempre pensó que el padre del pollito era el gerente de electrodomésticos, pero prefirió aceptarlo y vivir con ello para poder ser feliz. El gerente de electrodomésticos, al enterarse de la desaparición de la mujer de Demetrius, le da el pésame y le confiesa que él también pensaba que el pollito era su hijo y comenta que ahora le da pena ir a la bodega de Don Ligas que debe estar burlándose de ellos. Con lo que podemos ver el orgullo herido de Demetrius y del gerente, pues los dos daban por cierta la paternidad y optaron por actuar en consecuencia, por un lado Demetrius se hace cargo de pollito, mientras que el gerente sigue con su vida; no obstante al resultar falsa esa certeza la decisión de ambos se torna en vergüenza. En el caso del gerente se trata de un golpe bajo a su orgullo de hombre, pues lo que él podía tomar como un triunfo, una prueba de su hombría en tal caso, se vuelve en una especie de deuda hacia su identidad masculina, al no poder verificar su capacidad para tener hijos. Para Demetrius, en su ingenuidad, lo que más le pesa es saber que el pollito no era hijo del gerente, por lo que podemos constatar que los factores que construyen su identidad masculina responden a otros estímulos como la certeza, el cumplimiento de ciertos patrones dictados por la masculinidad hegemónica, el éxito o la posesión de ciertos objetos, cosas o personas.

La vida de Demetrius termina cuando le es diagnosticado un cáncer fulminante y el doctor le pronostica tres meses más de vida, mismos que pasa al lado de su hijo y de su suegra. La historia de Demetrius ilustra de manera puntual el devenir de la modernidad y sus demandas para las identidades masculinas. Vemos al protagonista entrar en conflicto al enfrentarse a las principales características de la modernidad que analiza Bolívar Echeverría: la confianza en el conocimiento lógico-matemático del que carece Demetrius; el choque contra las políticas económicas, en las que el protagonista se ve enrolado primero al no obtener su empleo como conductor de trenes y después trabajando en una tienda departamental; y por último la exaltación del individualismo, donde todo el tiempo están timando a nuestro personaje haciendo que tome decisiones con la consigna de que él es un individuo único, como cuando el patrón le vende su auto chatarra o como cuando compra la casa de interés social. De manera que es clara la imposibilidad o la dificultad a la que se enfrenta éste personaje para conseguir el estilo de vida que determina la masculinidad hegemónica, lo que implica vivir una ilusión en la que se persigue la felicidad. Pienso que es relativamente común este estilo de vida, y aunque en esta obra está un poco exagerado o exaltado por la vida que lleva Demetrius, no se encuentra muy alejada esa realidad de la que vivimos.

3.5 *Mi querido capitán*

Mi querido capitán es un texto inédito que se presentó por primera vez en el foro El Bicho en la Ciudad de México en 2015. Ésta es una obra que narra la convivencia en una unidad militar especializada llamada “equipo de respuesta rápida contra el narcotráfico, operación La Zorra Coja” (Gutiérrez Ortiz Monasterio, 2015: 5). Como su nombre lo manifiesta, la unidad tiene la misión de combatir al crimen organizado, pero sus acciones distan de su cometido pues se trata de un grupo de soldados que se la pasa adulando a su Capitán para poder emprender, de manera descarada, actos de violencia que quedan en la más cruda impunidad. El texto tiene el sello cómico distintivo del autor y nos muestra principalmente a tres soldados: Chetos, Morgan y Pachis. Éste último mantiene una relación sexual-afectiva con el Capitán y es a partir de este amor prohibido que el propio Capitán es extorsionado. El ambiente en el que se desarrolla esta obra es dentro de un cuartel militar o un centro de operaciones, lo que determina la relación entre los personajes masculinos, pues establece la relación cercana entre los personajes de un mismo sexo.

La historia gira en torno a la detención de un taxista por parte de los soldados con la justificación de que “[...] tenía cara de malo” (*Ibidem*: 3). El detenido es torturado hasta la muerte por lo que el Capitán, con la intención de deslindarse de la responsabilidad y salvaguardar el honor de su unidad, da la orden de desaparecer el cuerpo del taxista. Esta decisión sólo le acarrea problemas al Capitán, pues su unidad, sedienta de dinero y una apremiada necesidad de sentirse superior, emprende la tarea de extorsionar a la familia del taxista haciéndose pasar por el grupo delictivo autodenominado los “Zetas”. La operación de extorsión fracasa pues la familia se da cuenta de que los supuestos “Zetas” son en realidad soldados. Cuando el Capitán se entera de esto reitera su orden de desaparecer el cuerpo sin dejar ningún rasgo, los soldados vuelven a hacer caso omiso y lo dejan en alguna calle atribuyéndole el homicidio a los “Zetas”. La obra termina con un intento de castigar al soldado Pachis por no acatar las órdenes —ya que es el más rebelde— y a pesar de ser enviado a una misión suicida, con un fusil inservible, el soldado termina arreglándoselas para inhabilitar a los narcotraficantes y capturar un botín de millones de dólares, que no declaran como decomisados y terminan repartiéndoselos entre los miembros de la unidad.

3.5.1 Amor de cuartel: chantaje, homosexualidad, machismo y masculinidad en *Mi querido capitán*

Lo interesante de esta obra para el estudio son los matices de masculinidad que operan en los miembros de la unidad militar. A pesar de que, oficialmente, el Capitán ostenta el mayor rango en la unidad, los soldados subordinados son quienes verdaderamente deciden las acciones que se

realizarán, pero no a través de la fuerza bruta, el motín, o la sublevación, como podríamos esperar de “la naturaleza de los hombres” sino a través del chantaje a su superior. Dentro del ámbito militar reina la fuerza bruta, la jerarquización vertical, el honor, la lealtad, entre otros valores, que son prácticamente la materialización de una masculinidad machista. Podemos caracterizar la milicia entonces como una fuerza o agrupación masculinizada, por lo que no se permiten actitudes femeninas, ni mucho menos homosexuales. Sin embargo, el Capitán siente una atracción afectiva-sexual por el soldado Pachis y ello constituye su debilidad como autoridad:

—Pachi, qué te he dicho del amor entre machines en el cuartel.

—¿Qué es algo bello y puro y más bello cuando se da entre un soldado raso y un oficial de alto rango?

—No, lo otro que te dije.

—Ah, que esos pinches mocosos se murieron en un fuego cruzado entre bandas rivales y que nosotros no tuvimos nada que ver y...

—Pachi, concéntrate, lo que te he dicho sobre el amor entre machines.

—Ah, que no se lo diga a nadie. (*Ibidem*: 7)

Queda evidenciada la contradicción ideológica con la que se relaciona este grupo de hombres. Por un lado ejercen una violencia machista sistemática al consentir una ideología homofóbica, pero a la par la practican: el Capitán de manera genuina, pero el Pachis consciente de asumir el “rol activo” en la relación homosexual con el Capitán porque le reporta el beneficio de ser “[...] un cabrón influyente [...]” (*Ibidem*: 7) en el medio en que se desenvuelve. Esto le da un aura de protección entre los demás miembros del equipo “[...] Nadie se atreve a tocar al Pachi porque el Pachi anda diciendo que es el mero mero quíler del capitán” (*Ibidem*: 4). Los demás soldados tienen una estrategia más sutil, a través de su discurso, para mantener una posición benéfica ante el Capitán. Todos afirman quererlo de una manera filial, de manera diferente al amor erótico que le profesa el soldado Pachis. Ese afecto les reporta el beneficio de ablandar a su jefe y la consecuente conmiseración hacia ellos.

3.5.2 Sexualidad, intelecto y masculinidad colectiva en *Mi querido capitán*

Existe un vocabulario altamente sexual y violento entre todo el gremio militar, pues la mayor de las veces los castigos son expresamente sexuales o hay alusiones a la práctica sexual como forma de demeritar el liderazgo del Capitán o de los demás. También se refieren a las prácticas homosexuales como “bestialismo” (*Ibidem*: 9), lo que sugiere la inferioridad propia de los animales ante los seres humanos.

El intelecto y la razón son elementos que están en juego en esta obra, pues los soldados siempre se desentienden de las órdenes del Capitán diciendo que no entienden lo que ordena. En realidad, cada soldado asume las órdenes del Capitán como más le conviene para su beneficio propio, es decir, no hay falta de razonamiento, sino que éste se pone al servicio de los beneficios de cada uno. La razón y la inteligencia, como se vio en el primer capítulo⁷⁵, se cuentan entre uno de los elementos que conforman la identidad masculina y por lo que en esta obra podemos ver una transformación del uso y concepción de dicha inteligencia, en la que a través de la contradicción o desentendimiento se da paso al beneficio propio.

La masculinidad que se puede apreciar en un grupo de hombres tiende a ser diferente a las masculinidades individuales, o cuando se presentan en binomios, como el caso de Miguel y Jimi en *Alaska* o los personajes de *Edi y Rudy*. En los colectivos, como la unidad militar, están caracterizados, además del medio, función, utilidad, propósito o lugar en el que se efectúa el encuentro, por un comportamiento de compañerismo. Sin embargo, es diferente la convivencia dentro de un grupo de futbol, donde se permiten las bromas de tintes sexuales, el contacto físico afectivo-agresivo, como chocar las cabezas o darse puñetazos, a la convivencia dentro de una oficina, donde se da un trato más respetuoso o diplomático. La masculinidad colectiva representada por los personajes de *Mi querido capitán* puede estar caracterizada por que se relacionan a partir de diferentes intereses, por un lado el Capitán se desarrolla a partir del afecto que siente por el soldado Pachis, mientras que el grupo de soldados están motivados más por una sed de dinero y poder, por lo que extorsionan a quienes pueden.

El último aspecto de esta obra coincide con otras obras que ya hemos mencionado —como *Alaska* de Portela o *Los gallos salvajes* de Argüelles— y se trata de la violencia como un factor masculinizante que se encuentra como un elemento propio de la conducta de macho. Éste permite la superioridad frente a otros —y sobre todo por encima de lo femenino o lo infantil— e incluso funciona como una característica propia de las instituciones Estatales, especialmente las dedicadas a la seguridad, como la milicia o la policía. De manera que creo que hay que poner más atención en este tipo de instituciones y revisar su composición ideológica, pues considero que muchas veces su presencia y las formas en las que actúan no son las mejores, pues carecen de diálogo y se presentan autoritarias, violentas y destructivas.

⁷⁵ Se puede consultar en las páginas 39 a 49 de este estudio donde, a través de Luis Bonino, exponemos los ejes-valores que permiten la configuración de la *masculinidad hegemónica*. Específicamente el argumento está en el punto número 2.

Capítulo 4. *Chato McKensie*⁷⁶. *Ser cabrón no es cosa fácil*

He decidido posponer esta obra hasta el final del trabajo, a pesar de haber sido publicada en 2013, para darle un énfasis con respecto a la cronología, pues en ella encuentro el más variado y amplio muestrario de modelos de masculinidad, mismos que serán de gran utilidad para el análisis. Además se trata de una obra que se ocupa explícitamente de características de masculinidad, confrontando ideas y conceptos de lo que se entiende por masculino, hombría o virilidad.

4.1 El cuerpo masculino y la violencia en *Chato McKensie*

Para iniciar este último apartado examinemos la descripción que hace el autor de su protagonista: “Chato McKensie era un buen hombre en el cuerpo de un verdadero hijo de puta” (Gutiérrez Ortiz Monasterio 2013: 17). Provee una imagen del Chato como un hombre que no tenía otra opción más que ser violento, pues “Su cuerpo estaba hecho para repartir vergazos” (*Ibidem*: 17), con lo que se puede deducir que es un tipo con un cuerpo fuerte y poderoso inclinado inevitablemente hacia la violencia, cumpliendo con las condiciones físicas de la masculinidad que plantea José Olavarría en este sentido⁷⁷. Esta incapacidad para actuar de otro modo está evidenciada en la siguiente frase: “Su corazón le gritaba: no patees al perro” (*Ídem*), pero se puede inferir que su cuerpo reaccionaba siempre de manera violenta, lo que sugiere también una anulación de la capacidad de sentir, donde el sentimiento está representado por las demanda de su corazón. Por esta razón, porque era incapaz de ser “buena gente” (*Ídem*), es que vivía de lo que su cuerpo le proporcionaba: la capacidad de ser intimidante y violento; características que le brindaban la posibilidad de ser cobrador y trabajar para algunos prestamistas cuando se volvía difícil recuperar el dinero prestado, especializándose en ancianos que habían contraído deudas. Otra información importante que se brinda en esta presentación del personaje es que su mujer lo había corrido de su casa y llevaba cuarenta y cinco días viviendo en un cuarto de hotel. La razón de este rechazo no le quedaba clara a Chato, lo que denota una falta de inteligencia para afrontar cuestiones emocionales, que no falta de inteligencia racional, pues se verá más adelante que Chato ostenta una gran capacidad deductiva para resolver los más intrincados casos detectivescos.

La relación que tiene Chato con las personas que trabaja se ve influenciada por características del tipo de hombre macho, lo que implica de suyo el rechazo a lo femenino y la

⁷⁶ En la portada de la edición con la que trabajo para esta tesis se refiere el título de “Chato McKenzie”, sin embargo a lo largo de la obra se refieren al personaje como “Chato McKensie” (Gutiérrez Ortiz, 2013).

⁷⁷ Para mayor referencia acerca del cuerpo masculino pueden revisarse las páginas 34 y 35 de este trabajo de tesis.

violencia como forma de solucionar los problemas. Cuando el Chato sale a cobrar la primera deuda de la lista se encuentra con un matrimonio de ancianos, tras noquear a la mujer y darle un golpe a su esposo éste último se pone a suplicar explicándole los motivos por los que aún no han podido pagar. Chato se queja de esta respuesta pues le parece una estrategia chantajista. El chantaje⁷⁸ responde a una actitud que encuentra mayor eco entre las características femeninas, es decir, en esta idea se revela un rechazo del Chato ante aquellas pulsiones femeninas.

4.2 Intelecto, instinto animal, emociones y masculinidades alternativas en *Chato McKensie*

Tras esta jornada laboral en la que sólo consiguió que le pagaran una de las cinco cobranzas que tenía enlistadas para ese día llegó a almorzar a la comida corrida que acostumbraba. El Chato se mostraba tan molesto que olvidó echarle el piropo acostumbrado a la mesera del “restorán”, apodada la Pompis, que llevaba meses coqueteándole al Chato. La omisión del piropo la podemos relacionar con ciertas actitudes que se contraponen a la noción de racionalidad en el hombre como estudiamos en José Olvarría. Con las herramientas de análisis que propone este teórico es posible entender que el hombre no se muestre siempre dispuesto a una situación de carácter sexual, en este caso representada por el piropo, debido a que lo visceral del enojo puede entrar en conflicto con el instinto animal, lo que hace posible que en un estado de coraje o enojo un hombre se muestre indispuerto. Esta situación puede llegar al extremo de justificar la violencia o normalizarla, y así evitar que un hombre no se haga responsable de sus actos⁷⁹. En este caso el enojo proyecta un espacio de aislamiento alrededor del Chato que los demás están “obligados” a respetar.

En esta obra se muestran otras masculinidades que podemos estudiar a partir del modelo de varón en crisis y que distan de la masculinidad hegemónica e incluso se contraponen a sus principales ejes de construcción, como la que exploramos a continuación. El narrador promete presentar un evento que cambiaría la vida del Chato y nos cuenta la historia de Mari, la prima travesti del protagonista. El narrador se refiere a Mari de manera bastante singular, ya que cuando aún era varón y siendo aún infante estudió clases de canto apoyado por sus padres, quienes ponían en él sus esperanzas, pues creían que llegado el momento Luis Armando —como se llamaba en aquel entonces— los salvaría de la pobreza siendo un gran cantante de ópera. Pero “Con el tiempo, siguiendo el camino natural, se puso tetas y se platinó la melena” (*Ibidem*: 23). Se aprecia la

⁷⁸ Para revisar el concepto de chantaje se puede referir la nota al pie número 52 del presente estudio.

⁷⁹ Para ahondar en este concepto se puede revisar en las páginas 34 y 35 del presente trabajo, donde a partir de José Olvarría se estudió el cuerpo *masculino*, el ejercicio de la sexualidad y el poder.

referencia al travestismo como un posible “camino natural”, enunciado desde la narración de la propia obra. En el cuerpo de la obra se refiere a este personaje, Mari, como un travestido. Sin embargo, parece que el término más concordante sea el de transexual, pues refiere a la transformación física (un implante de senos) y de comportamiento en pro de adquirir las características sexuales y del género que se desean. La noción del travestismo entra en conflicto con la masculinidad hegemónica, pues obviamente implica un acto de transformación hacia lo femenino, actitud penada por los cánones de masculinidad que rechazan todo lo femenino y por lo tanto no sería “natural” en términos de la masculinidad hegemónica. El travestismo, que podría expresar en una persona que lo practica una libertad de vestirse y representar ante la sociedad lo que él o ella decidan, se pone en crisis en esta obra durante varias ocasiones. Una de éstas es:

[...] ¿Sabes que hoy va a cambiar tu vida?

¿Qué, me voy a poner tetas para avergonzar a toda la familia?

Cómo serás.

Crees que es fácil para mi tía Bola que todos le pregunten por su hijo el travestido.
(*Ibidem*: 23)

La relación del Chato con Mari es de orden familiar y está por convertirse en laboral. Sin embargo, el narrador hace una serie de precisiones sobre la “naturaleza” del Chato que nos permite matizar esta relación. “Chato, homófobo como él solo, no quería ser descubierto aplaudiendo en ese antro” (*Ibidem*: 24), por lo que se le añade explícitamente la cualidad de homofobia propia de la masculinidad hegemónica. Esta postura contrasta con los comentarios de aprobación sobre el espectáculo de imitación de Amanda Miguel que efectúa uno de los travestis del lugar, pues denotan disfrute y placer. Cuando es el turno de su prima para subir al escenario, Chato no puede soportarlo y huye del lugar, lo que puede ser tomado como un indicio de un código de “honor” o similar, que hereda de su familia; dicho código está vinculado a las demandas de la masculinidad hegemónica. En el fragmento anteriormente citado se expresa la voz del Chato, para quien la transexualidad sí representa una noción conflictiva e incluso le causa vergüenza, lo que lo acerca con el tipo de macho por la evidente homofobia que profesa. Por otro lado, Mari está más allá de los límites que concibe la masculinidad en este trabajo, ha adoptado una identidad que dialoga con lo masculino desde otro lado, pero que no necesita ni lucha por reconocerse dentro del campo de identidad masculina.

4.3 Fraternalidad, autoridad y masculinidad madura en *Chato McKensie*

Durante el trayecto a casa, el Chato fue objeto de un ataque racista, pues el narrador describe a los agresores como tres “esquinjeds”⁸⁰ y “neonazis” que persiguen al Chato confundiéndolo con un guatemalteco. La respuesta del Chato es la violencia, por lo que tras noquear al primero los otros dos salen huyendo; la fuerza física es otro de los atributos determinados por la masculinidad hegemónica y hace que el personaje Chato se vincule más estrechamente con el modelo de macho. Sin embargo, Chato muestra en este momento una actitud contradictoria: el narrador hace ver que la culpa es el motivo que mantiene al Chato esperando que el chico al que acaba de dejar noqueado en la banqueta despierte. Pero esta vigilia no es un gesto totalmente bondadoso, pues ya despierto, el chico se da cuenta de que no trae su cartera. El Chato establece una jerarquía proponiéndole al “squinjed” lo siguiente: el “squinjed” repartirá las tarjetas de detective privado que le acaba de dar su prima Mari a cada uno de sus padres o de lo contrario el Chato lo buscaría, ahora que se ha quedado con su permiso de conducir donde está impresa su dirección, y le daría su merecido.

En el episodio narrado anteriormente encontramos la contraposición de dos universos masculinos que luchan. En el Chato se muestra una parte paternal contradictoria: por un lado el uso de la violencia contrastado con la guardia que monta mientras el “squinjed” despierta, por otro lado es claro el establecimiento de una superioridad a partir del poder físico. Lo extraño reside en la forma en la que se dan los eventos, pues es relativamente normal el establecimiento de una jerarquía padre-hijo a partir de la superioridad y el reconocimiento de la autoridad. Además existe una lucha que atestigua que el más fuerte al final de cuentas demuestra que se controla a sí mismo y es esta templanza la que le permite al Chato mantener un control más amplio de la situación llevándolo a beneficiarse con la tarea que le impone al “esquinjed”. En cambio, la lucha del chico es más impulsiva, rebelde y con una causa sin mucho fundamento, demostrando quizá dos facetas de la masculinidad: una que se mueve a partir del instinto y otra más meditada, más cercana a la que Montesinos caracteriza como masculinidad madura o su antecesor heredado de la masculinidad tradicional, es decir, el rey benévolo. La figura de macho con la que anteriormente comparábamos al Chato ahora se complejiza con este acercamiento al rey benévolo, masculinidades que podríamos

80

Se trata de una referencia a los Skinheads racistas de la década de los ochenta. Se puede encontrar más información sobre esta ideología en la siguiente referencia: “Racist skinheads”. *The Southern Poverty Law Center*. The Southern Poverty Law Center. 2 de Septiembre 2016. <https://www.splcenter.org/fighting-hate/extremist-files/ideology/racist-skinhead>

pensar opuestas, pero que aun así comparten características como la dominación o la jerarquización de los que los rodean, pues son ellos quienes toman las decisiones y ejercen el poder.

4.4 Hombres y cuerpo femenino, control, éxito y heroísmo en *Chato McKensie*

La relación del Chato con el padre del Fiambres⁸¹ nos permite ver la perspectiva que tienen los hombres de esta obra respecto del cuerpo femenino. El padre del Fiambres contrata los servicios del Chato como detective privado, ya que sabe que su esposa lo engaña, pero él quiere saber con quién y agarrarla en el acto. Por lo que le pidió al Chato fotografías a color de su esposa y el presunto infiel, cerrando el trato con seis mil pesos. Nuevamente vemos la transacción monetaria como un equivalente de algo relacionado con el cuerpo femenino, las fotografías de esta mujer son la materialización de ese control del cuerpo femenino. Es clara la actitud celosa del padre del Fiambres que considera que el cuerpo de su esposa le pertenece, además de la concepción que asocia el amor o el afecto que el hombre siente con una cuestión territorial⁸².

Otro elemento a destacar es la actitud del Chato frente a la posibilidad de ser engañado por el Fiambres, pues argumenta que si se tratara de una broma la llamada de su primer cliente, el Chato se las cobraría al Fiambres, es decir, no permite que su palabra de advertencia se ponga en juego, se desobedezca o se intente obtener beneficio a costa de su persona. Estos dos elementos dan cuenta de una relación jerárquica caracterizada por la lealtad, el respeto a una autoridad, y la reproducción de este sistema, tal como lo requiere la masculinidad hegemónica, además de ser evidencias de la necesidad de control del Chato para afirmar su identidad frente a sí mismos y ante los otros. Otro rasgo a estudiar en esta escena es la satisfacción que experimenta el Chato después de cerrar el trato con el padre del Fiambres. La reacción es de alivio y felicidad al conseguir el pleno control de la situación, después de una previa y breve negociación. Ello conduce a expresar muestras de cariño de dos maneras: enviándole saludos al Fiambres y otra más peculiar que inicia con la sensación de orgullo de sentirse detective privado que deviene en la necesidad de agradecerle a la Mari con un beso por haberle dado la idea de ser detective. El beso a un travesti es considerado por el Chato como una expresión homoerótica que inmediatamente después se arrepiente, autocensurándose.

81 El “squinjed” a partir de este punto será nombrado como Fiambres, pues es el mote que Chato le da en la obra como una muestra “de cariño” (Gutiérrez Ortiz Monasterio, 2013: 31)

82 Noción de territorialidad se revisó en la página 35 de este trabajo. Otra referencia a este fenómeno, relacionado con los celos, lo podemos encontrar en los personajes de Miguel y Jimi en *Alaska* en la página 62, en los personajes de *Crack o de las cosas sin nombre* en la página 85, en *Edi y Rudy* en las páginas 116 y 117, o en Yanish, personaje de *El jugo de tres limones* en la página 99.

Estas líneas del drama dan cuenta de esta autocensura: “Cuando vea a la Mari le voy a dar un beso. / Mejor no.” (*Ibidem*: 31)

Es posible identificar en el Chato el sentimiento de satisfacción que produce saberse útil, de estar haciendo algo más emocionante e interesante con su nuevo trabajo de detective que con ser cobrador. Tras hacer los preparativos, el Chato decidió que lo mejor sería comenzar su nueva misión siguiendo a “la esposa desobediente” (*Ibidem*: 33) infiriendo que engañaría al marido cuando éste se fuera a trabajar. En la adjetivación que se le da a la mujer en la cita anterior, es posible ver la jerarquización que determina la masculinidad hegemónica. Tras una serie de peripecias en las que es ayudado por Fiambres, Chato se pone rumbo al motel donde supuestamente se cometería la infidelidad. En este transcurso se empieza a tejer una relación de amistad filial entre el Fiambres y el Chato de la que detallaré más adelante. La estrategia de Chato es hacerse pasar por un trabajador del motel para poder acceder a todas las recámaras y de esta forma poder sorprender con la cámara a los adúlteros. Cuando por fin consiguió las fotografías se encontró con un gran problema: la mujer engañaba a su esposo con el Gobernador.

Este descubrimiento llevó al protagonista a pensar en desistir de la investigación, pues ello implicaba exponer su vida a un riesgo, pero Chato era tan responsable, siguiendo los preceptos de la masculinidad hegemónica, que no se permitió dejar el trabajo a medias. Con ello queda constancia del sentido de responsabilidad que experimenta Chato, comparable con las responsabilidades masculinas que vimos con José Olavarría⁸³ que tiene que ver con la demostración de hombría, donde a veces parece ser necesario exponerse a riesgos, ejecutar maniobras peligrosas, o el simple hecho de emborracharse más que los otros, constituyen pruebas que es necesario presentar para poder ser considerado un hombre. Con la intención de dar por terminado su trabajo Chato citó a su cliente en un café. Antes de encontrarse con él imprimió un juego de fotografías y destruyó la memoria de la cámara. Tras mostrarle las pruebas a su cliente y recibir la respuesta de éste constituida por una mezcla de enojo, vergüenza e impotencia, Chato le promete continuar el caso en un gesto de solidaridad. A pesar de que ambos se sabían burlados en su orgullo masculino, se encontraban en una situación diferente: la esposa del Chato no lo engañaba con el Gobernador. La jerarquía que ostenta el amante parece ser relevante para el Chato y su cliente, pues a mayor altura social, mayor jerarquía de poder, resulta ser motivo de un extraño orgullo, un agravante menor: “¿El gobernador se anda picando a mi vieja? / Qué orgullo, ¿no? / Bueno, como quiera no fue uno de

83

Para profundizar en el concepto de *responsabilidades masculinas* es posible visitar las páginas 49 y 50 del presente trabajo.

esos diputados locales.” (*Ibidem*: 38) El caso de infidelidad que investiga el Chato le hace pensar en su propia mujer y en la posibilidad de que también lo esté engañando, con lo que el Chato muestra su orgullo herido. Esto lo lleva a declarar que su siguiente trabajo sería investigar a su propia esposa, pues como ya se mencionó anteriormente en varias ocasiones, la infidelidad es una de las mayores afrentas a la identidad masculina de un hombre.

La relación que llevan la Pompis y Chato es un constante jaleo de celos, coqueteos y propinas. Chato cree que la Pompis le coquetea porque le dejaba una propina, pero cuando la Pompis se muestra celosa, Chato encuentra algo de interés en ella. Analizando la situación vemos el poder que ostenta Chato, pues al ser quien deja la propina se establece una jerarquía, donde incluso Chato puede “castigar” a la Pompis dejándola sin propina cuando se enoja con ella. La Pompis se empieza a enamorar de Chato, al parecer su nuevo trabajo como detective privado hace que aumente su atracción por él. Chato, nuevamente desde una posición de poder y aprovechándose del afecto que ella siente para con él, contrata a la Pompis para que sea su secretaria y tome las llamadas en su nuevo despacho de detective privado. Pompis le comunica a Chato que hace dos días recibió una llamada en la que una mujer decía que habían asesinado a su marido y que necesitaba los servicios de Chato para resolver el caso. Chato ata cabos y deduce que la única otra persona que podría haberle llamado sería la esposa de su único cliente, por lo que eso significaría que éste había sido asesinado. Chato se reusa a tomar el caso, pues sabe que su vida corre peligro, pero termina aceptando ante la insistencia de la Pompis. Aquí vemos cómo Chato arriesga su vida por la posibilidad de tener algo más con la Pompis, lo que se relaciona con la demostración de hombría como una responsabilidad masculina, además de aceptar su trabajo. Este acto también lo podemos relacionar con el eje-valor de la heroicidad belicosa que propone Luis Bonino.

Chato se presentó en la casa del Fiambres para hablar con su madre, recolectar información y comenzar el caso. Cuando tiene una pista para empezar la investigación, el Fiambres le externa su deseo de convertirse en aprendiz del Chato. Tras una discusión, Chato acepta y cita a Fiambres al día siguiente en su despacho para comenzar la capacitación. En esta acción vemos perfilarse una relación de paternidad, pues aunque el Chato y el Fiambres no son parientes se teje una relación que implica heredar conocimientos, en este caso el oficio de detective privado. Esta relación suple las funciones de herencia paterna que implica la construcción de la identidad masculina en la que se

toma un modelo masculino a seguir⁸⁴ y cuando no hay propiamente un vínculo sanguíneo suele llamarse padrinzago.

Las peripecias del Chato lo llevan a ser enfrentado directamente con el Gobernador, personaje con quien el Chato “mide fuerzas” y de donde podemos encontrar algunas características de interés para el estudio. El Gobernador le hace ver al Chato que es inocente, y que ahora, con todo el asunto de las fotografías pornográficas se ha convertido en el principal sospechoso del asesinato. El poder del Gobernador es innegable, incluso admite que su procurador de justicia está haciendo lo posible para ocultar todas las pruebas y obstaculizar la investigación del homicidio. Este poder del Gobernador se ve doblegado ante el Chato, pues le pide a éste que le ayude a probar su inocencia. Se hace evidente el ascenso en la jerarquía, sólo desde la perspectiva del Chato: “Cómo he subido [...] / Hace una semana hacía cobranzas y ahora estoy en la oficina del gobernador” (*Ibidem*: 47) Ya que por otro lado, el Gobernador continua manteniendo sus privilegios. La cercanía con el poder contagia al Chato de una superioridad, demostrando —de entrada para sí mismo y después hacia los demás— una imagen de masculinidad que ostenta una posición más elevada en términos sociales y profesionales. Se puede decir que es una representación del éxito, noción que revisamos anteriormente como uno de los ejes-valores presentado por Luis Bonino como la ideología del individualismo en la modernidad que se complementa con las creencias matrices y existenciales entre las que se puede nombrar la autosuficiencia prestigiosa⁸⁵.

A pesar de que el Gobernador le pidió al Chato absoluta discreción sobre la información que le acababa de dar, el investigador privado no puede contener la emoción de expresar abiertamente que trabajaba en un caso para el Gobernador, lo que constituye un éxito en su corta carrera como investigador privado. Así que tomó la fonda de Doña Tolita como si fuera un centro de conferencias y presentó el caso en el que estaba trabajando en una sesión pública. Al final de su conferencia recibe una ovación de pie por parte de los espectadores que viene a ser la confirmación concreta del reconocimiento por parte de la comunidad de esta representación del éxito que se mencionó anteriormente. Recordemos que el éxito laboral⁸⁶ constituye uno de los factores de construcción de

⁸⁴ Este elemento es extraído del ensayo de José Olavarría *Hombres e identidad de género: algunos elementos sobre los recursos de poder y violencia masculina*, donde se analiza “la herencia del padre (o de la figura tutora masculina)” y que puede ser consultado en las páginas 33 y 34 de este trabajo.

⁸⁵ Información más detallada en las páginas 43 y 75 de este estudio.

⁸⁶ Para mayor información es posible revisar la página 30 donde se hace referencia a *Los ejecutivos* de Rascón Banda, así como las páginas 55 y 56 de este estudio, donde reviso *Los gallos salvajes* de Argüelles, *Jano es una muchacha* de Novo, *Feliz nuevo siglo Dr. Freud* de Berman y *Nora* de Carballido.

la identidad masculina, por lo que el éxito es aprobado por los comensales con una serie de aplausos.

Chato le delega la responsabilidad al Fiambres de que investigue la supuesta infidelidad de la Morena, la esposa del Chato, todavía sin paga oficial y confiándole esa tarea con calidad de urgente. Fiambres demuestra gran emoción ante el gesto del Chato, y aunque éste nunca le enseña cómo iniciar, cuáles son las herramientas, los procesos o algún otro consejo útil en la investigación, porque no sabe bien a bien cómo desempeñar el trabajo de detective privado, se establece un modelo de masculinidad a seguir. La relación de Chato y Fiambres puede emparentarse con la relación de herencia padre-hijo, que se traslada desde la noción de patrón-obrero, maestro-alumno. Otro de los elementos que dejan ver este proceso de herencia o diálogo de o sobre el modelo de *masculinidad* es el hecho de que el Fiambres por primera vez se presenta vestido de manera formal —anteriormente aparecía vestido como skinhead, emo o skater— a raíz de un comentario que le hace el Chato sobre su ropa, cuestionando la decencia de la misma, cambio que Chato lo toma como un gesto positivo hacia la relación que mantienen. Esta satisfacción queda demostrada a través de la exhibición de su sentir ante el público: “No entendía por qué, pero estaba orgulloso del muchacho” (*Ibidem*: 51).

4.5 Homosexualidad, homoerotismo y masculinidad hegemónica en *Chato McKensie*.

Chato continúa con la investigación, para esto va a ver a su prima Mari. La única información útil la consiguen tras extorsionar a uno de los clientes de Mari, a quien amenazan con hacer pública su homosexualidad si no les da más datos sobre “el Trompo”. Es evidente que a Toño, taxista y cliente frecuente de Mari, le es de gran importancia mantener en secreto su libre ejercicio de la sexualidad —con quien lo consienta— más allá de la infidelidad, ya que implica mermar su identidad masculina en varios sentidos, pues perdería prestigio ante los demás —principalmente su familia, esposa e hijos— ya que sale del canon del ejercicio de la heterosexualidad y por lo tanto de la masculinidad hegemónica.

Antes de que la Mari, prima del Chato, se retire del bar Tierra Roja, lo toma de ambas manos y le pide que se cuide, un gesto que podría considerarse homosexual según lo determinado por la masculinidad hegemónica, pues se trata de una expresión de afecto demasiado abierta que implica a un transexual. Esto convierte al receptor en un igual a partir de consentir la muestra de afecto. Sin embargo Chato, en su condición de macho acepta esta expresión de cariño y el narrador lo expone con las siguientes palabras: “Era lo más tierno que le había dicho un maricón en su vida. / Chato se sintió halagado” (*Ibidem*: 56). Es evidente la contradicción en la representación de la

masculinidad del Chato, pues a pesar de que parece un hombre muy fuerte, arraigado en la estructura de la masculinidad hegemónica, se permite el diálogo o el establecimiento de relaciones afectivas con hombres que ostentan una representación de masculinidades alternativas, atentando contra los valores principales de la masculinidad hegemónica como lo es el rechazo a toda forma femenina.

Chato logra entrar a la sede de la logia de los “tromperos” gracias a la contraseña que seguía vigente —que no era otra cosa que una serie de gestos vulgares ante un guardia que estaba apostado en la entrada— y una vez dentro observó el ritual a detalle, con una mezcla de asombro y rechazo. El “Trompo” es presentado como una especie de secta que combina elementos del catolicismo más recalcitrante con una sensación de administración similar a la de las asambleas y un contenido o motor explícitamente sexual; se trata, además, de una comunidad exclusivamente de hombres. Después de rezar un rosario, “[...] para desearle buen viaje al papa a México” (*Ibidem*: 56), el maestro de ceremonias conmina a la comunidad de “tromperos” a recibir al nuevo integrante completamente desnudos. Ante ello el Chato piensa “Cómo no me traje la cámara [...]” (*Ibidem*: 57), develando una pulsión homoerótica. Las siguientes actividades son los juegos de “el elefante” y “agárrale el pito al burro” de contenido obviamente sexual. Una vez terminadas estas actividades se da un debate en el que uno de los miembros de la comunidad pone a discusión la pertinencia de que las mujeres se unan a las reuniones; argumenta que tiene el esfínter anal dañado y que su mujer le unta pomada para reducir las molestias, sin embargo su petición es rechazada enfatizando así el carácter homoerótico y homosexual de la secta.

En el fragmento que citaré a continuación se pone de manifiesto la convivencia de homoerotismo y de los rasgos de la masculinidad hegemónica que causan en el Chato un juicio moral que, a su vez, crea en su conciencia un conflicto que pone en entredicho su identidad masculina: “Chato notó que la tenía parada. / Qué chingados hago aquí. / Pensó Chato. / Le debía hacer caso a la Pompis. / Qué riatas pensé que iba a descubrir. / Además de que, probablemente, sea marica y no me había enterado” (*Ibidem*: 57). Lo curioso es que se permite sentir todo esto y sale de la situación sin ser afectado o coaccionado por el evento, poniendo en entredicho la noción de que un hombre es afectado inmediatamente si pone a prueba su hombría en una experiencia homosexual. Es decir, si se prueba homosexual se confirma homosexual, como por ejemplo en *La ley del vaquero* de Hugo Salcedo, en *Los gallos salvajes* de Hugo Argüelles o en *Sensacional de maricones* del propio Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio. Este capítulo termina con el Chato escapándose de la sede del “trompo” y regresando a su pensión, donde encuentra una nota de la Pompis diciéndole que lo estuvo esperando para ir al cine. Chato piensa que quizá no está preparado

todavía para otra relación sentimental, luego se retracta: “No, ni madres, si no cojo con fémica, y pronto, voy a terminar como la Mari” (*Ibidem*: 58). Nos recuerda la urgencia de reafirmación que exige la identidad masculina hegemónica en materia de sexualidad a través de la conquista del mayor número de mujeres.

4.6 Responsabilidad, paternidad, jerarquías masculinas y ejercicio de poder en *Chato McKensie*

El jefe de las cobranzas, Don Sandalias, se comunicó con el Chato para pedirle razón por el retraso en la cobranza, remarcando nuevamente el aspecto del trabajo como una responsabilidad que se le exige al género masculino. Lo interesante a resaltar en esta escena es que queda demostrado que es más efectivo poner de pretexto a una mujer como el motivo de su irresponsabilidad que su nuevo oficio de detective privado, de manera que para dar cuenta de su ausencia como agente de cobranzas, le cuenta a su antiguo jefe que está enamorado de Pompis, una mesera de fonda. Ante esta confesión, Don Sandalias muestra una actitud que podría calificarse de paterna, lo que dota de flexibilidad la jerarquía laboral, pues denota una estimación del Chato en su condición de hombre, incluso se ofrece como padrino en una boda que supone entre Pompis y Chato, dejando de lado su responsabilidad como jefe de cobranzas.

Fiambres le comunica a Chato el resultado de su investigación, noticia que pone furioso al Chato, pues sucede que su esposa, la Morena, lo engaña. Nuevamente vemos en el amante una característica que suma gravedad al ultraje que padece el Chato, pues la Morena le era infiel con un “chueco”, una persona que se desplaza en silla de ruedas y que depende de una colostomía para realizar sus necesidades básicas. Estas características del amante de la Morena contrastan con las que presentaba el amante de la madre del Fiambres, pues al parecer la “calidad” del hombre con el que son burlados influye en la gravedad de la burla. Mientras mayor sea el estatus social del amante, menor la ofensa del marido, ya que es posible deducir que el marido está un poco por debajo de esa marca; caso contrario, si el amante es de un grado social paupérrimo, degrada instantáneamente al marido burlado a un estado inferior. Durante la conversación del Chato y Fiambres se vuelve a repetir la imagen del padre y el hijo, donde Chato está orgulloso de los avances de su pupilo. Chato continúa formando como tutor a su aprendiz y le asigna una nueva tarea. También es posible estudiar esta relación de maestro-alumno como una forma de “graduarse” en la masculinidad, pues mayor reconocimiento del maestro hacia el alumno aporta una escalada en la jerarquía de masculinidad. Lo que conlleva un ejercicio de poder diferente que aporta el nuevo

estatus jerárquico y con lo que Chato sabe que el Fiambres se puede volver peligroso razón por la que hace saber al lector/espectador que debe mantenerlo cerca y vigilado.

4.7 El instinto animal, el intelecto y la heroicidad belicosa en el *Chato McKensie*

La astucia como habilidad intuitiva le permite a Chato urdir un nuevo plan para resolver el caso: sorprender al Gobernador en pleno acto sexual con la madre del Fiambres, desenmascararlo y así poder vincularlo como responsable del asesinato del padre del Fiambres. El plan falla, pues los guardaespaldas del Gobernador lo sorprenden y repelen su “heroica” presencia con empujones y golpes. La derrota del Chato lo hace regresar a la fonda y replantearse algunas cosas de su identidad masculina. Sin embargo es aquí donde el giro anecdótico cobra relevancia para el estudio de este trabajo, pues Chato se ve “iluminado” por las prominentes caderas de la Pompis, quien le insinúa al detective tener relaciones sexuales después de ir a cenar tacos. De manera que los elementos que tenemos son la agudización del intelecto del Chato a partir de su instinto animal denotado por la irresistible necesidad de mirar los atributos de la mesera, vinculando así intelecto con instinto. Con lo que podemos decir que en esta obra se reafirma la idea popular de que el hombre llega a pensar con sus genitales. Sin embargo habrá que poner la atención en la posible conveniencia de esta construcción, ya que por un lado este instinto animal puede ser vinculado con una actitud machista, a la vez que el intelecto constituye una de las principales características de las masculinidades que calificamos en el segundo capítulo como positivas, tales como el varón moderno, el rey benévolo o el varón post-antiguo. Este último modelo es el más acercado a este tipo de construcción que vemos en esta faceta del Chato, donde permean características del macho que establece el *status quo* en materia de sexualidad, y por tanto del posicionamiento de la mujer en dicha relación, pero a la par convive con ideologías más abiertas que permiten la escalada de la mujer en sociedad. Es la Pompis quien insinúa el acto sexual como recompensa a que el Chato haga su trabajo, noción que también implica cosificar a la mujer comparándola con un trofeo.

El caso se resuelve finalmente gracias a una serie de deducciones que aplica el Chato, estableciendo la constancia de su astucia como personaje. Resulta que el Gobernador había contratado a un elenco de actores para hacer un doble de su propia comitiva, por lo que en realidad existía un doble del Gobernador y un doble por cada uno de los guardaespaldas. Esto con la finalidad de protegerse ante las recientes amenazas de muerte que había recibido por parte de grupos de narcotraficantes. Nuevamente la masculinidad se presenta ligada al riesgo constante, la responsabilidad del hombre es exaltar sus características masculinas, lo que aumenta el éxito y a su vez la jerarquía, pero paradójicamente también el riesgo. El doble del Gobernador quedó como el

único culpable, pues confesó que había cometido el delito él solo, sin embargo no podía tener castigo porque eso causaría un problema más grave en la reputación del verdadero Gobernador. En cambio la madre del Fiambres “[...] no podía tener peor castigo que andar cogiendo con un pendejo que no es nadie” (*Ibidem*: 69), castigo moral que señalamos anteriormente⁸⁷.

La confrontación del Chato con su realidad, en la que es totalmente consciente de que la Morena lo engaña lo lleva a reflexionar acerca del amor de una manera muy abierta y profunda, reflexión sólo permitida para los hombres cuando se embriagan y pierden la responsabilidad de sus actos. Nuevamente vemos la contraposición del intelecto y el instinto, en contraste con las licencias que aporta el alcohol a los hombres que lo consumen y hacen de esa actividad un espacio de libertad y deshin. A pesar de todas las emociones conflictivas que se dieron en el Chato por sus problemas maritales, a final de cuentas toma una postura madura, se alegra de que su mujer haya encontrado un nuevo amor y él decide continuar con su vida.

En la siguiente parte de esta obra que lleva por subtítulo “Chato McKensie, Detective II. Perro que muerde una vez” podemos empezar a distinguir un desplazamiento en las ideas que construyen la masculinidad del Chato. Tras instalarse en una nueva oficina y repartir las tarjetas restantes para conseguir nuevos casos, el primer caso que recibe es el de su exmujer, la Morena. El caso a resolver es la desaparición del amante de la Morena, y representa un contrasentido para el Chato, ya que necesita enterarse con lujo de detalles sobre las actividades sexuales y afectivas de los amantes, con el objetivo de aclarar su posición frente a su exmujer, situación que transforma su identidad masculina. Aquí conviven una serie de interpolaciones morbosas, que son dañinas para el Chato, pues en cierto sentido lastiman su ego, su orgullo masculino, por ser objeto de burla, pero a la par también establecen las pautas para reestructurar su masculinidad. Chato intenta rechazar el caso, pero al final termina delegándoselo al Salami⁸⁸.

Chato y su aprendiz, el Salami, discuten sobre las estrategias para mejorar la productividad del despacho de detectives, por lo que el joven aprendiz le sugiere que lo anuncien en el periódico local, entre el anuncio de la carnicería y la estética donde pintan las uñas. Esto es importante, pues la conversación que sostienen Detective y aprendiz, revela algunos datos sobre su postura ante otras masculinidades u otros factores que definen lo masculino. Chato comenta que debió dedicarse mejor a la carnicería, mientras que Salami afirma haber hecho un examen para entrar a una academia donde estudiaría para “[...] pintar las uñas [...]” (*Ibidem*: 83) pero que reprobó el

⁸⁷ Revisar la página 137 del presente estudio.

⁸⁸ A partir de aquí, Fiambres, que primero era referido como “Squinjed”, vuelve a cambiar de nombre a Salami.

examen. Este último comentario de Salami no es refutado con ningún tipo de juicio por parte del Chato, cuando bien podría haber sido señalado como un comportamiento potencialmente homosexual, poniendo en entredicho las construcciones morales que anteriormente concebían estos dos personajes, principalmente Chato, respecto a su masculinidad. Parece haber cierta normalización ante el mundo de la diversidad sexual, o de las cosas de mujeres, cuando anteriormente, e incluso más adelante, es un aspecto que hay que rechazar o por lo menos señalar.

Los servicios del detective privado son nuevamente requeridos por el Gobernador, quien le explica que otra vez ha sido amenazado de muerte, con la diferencia de que esta vez las cámaras de seguridad han registrado que los mensajes los pone Graciela, la asistente de mayor confianza del Gobernador. El alto mandatario expone algunos puntos sobre la lealtad, que podemos estudiar aquí como otro facto de construcción de lo masculino, señalando la perplejidad que le producía que la persona de mayor confianza posiblemente lo estuviera traicionando. El gobernador justifica ante Chato que posiblemente alguno de sus enemigos estaba coaccionando a Graciela para que pusiera esos mensajes. Chato pide un gafete que le permita entrar al palacio de gobierno de manera discreta y que le pueda brindar acceso a la mayor parte del lugar, el Gobernador le dice que sólo le puede conseguir un carnet de acceso al estacionamiento.

Chato utiliza el acceso al estacionamiento para comenzar su investigación, aparca su coche viejo y destartalado dentro del palacio de gobierno, y para su suerte el lugar de estacionamiento que le habían asignado estaba justo al lado del carro de la asistente. Graciela es una mujer mayor, “Rubia artificial, pelo corto y rulos. Fea. Cincuentona.” (*Ibidem*: 89) que por su puesto laboral y su ingreso económico se coloca de inmediato en una posición jerárquica superior a la del Chato. Graciela corteja al detective de una forma agresiva, ella insiste en arreglar el auto de Chato y se le insinúa sexualmente. Chato actúa de forma kamikaze, se lanza a conquistar a Graciela, aunque externa que ella no lo atrae para nada. El detective está presionado para actuar así por la responsabilidad masculina, la noción del cumplimiento del deber y la heroicidad belicosa que estudiamos como una de las creencias matrices que Luis Bonino propone como constructoras de la identidad masculina hegemónica. De manera que Chato se propone seducirla para poder continuar con su investigación, lo que implica seguir sus insinuaciones sexuales para lograr entrar en el espacio íntimo de Graciela y resolver el misterio. Esta misma heroicidad belicosa la podemos comparar con la fuerza que hace que Chato tome decisiones peligrosas a partir de su instinto

animal⁸⁹, y ambas tienen el matiz sexual que señala Luis Bonino de “[...] «penetración» masculina.” (Bonino, 2002: 19). Aunado a esta “hazaña heroica” está el mantener relaciones sexuales con una mujer que a Chato le parece un hombre, ya que señala que Graciela tiene un rostro muy masculino parecido al de Richard Nixon, el político y expresidente de los Estados Unidos; lo que nuevamente se contrapone al rechazo tajante hacia las conductas homosexuales que impone la masculinidad hegemónica. Chato continúa su misión con estrategias más sutiles, negándose, dándose a desear ante Graciela, tácticas más relacionadas con elementos que popularmente podemos calificar de femeninos⁹⁰; mientras Graciela utiliza tácticas de seducción para conseguir satisfacer sus necesidades, en un tenor de conquista con un matiz más masculino. De manera que podemos decir que en el Chato se presentan dos formas de actuar que se complementan para resolver los problemas, por un lado utiliza tácticas sutiles, mientras que ya lo vimos realizar acciones brutales, elementos que logran mostrar una representación de masculinidad sumamente compleja y contradictoria.

4.8 Trabajo doméstico y sexismo en *Chato McKensie*

En cuanto a la relación de Chato y Salami, que es una relación de maestro-aprendiz, y en la que podemos distinguir también rasgos de la herencia paterna, tenemos otro aspecto a resaltar. Las tareas domésticas que conllevan la posesión de un despacho de detective privado las lleva curiosamente el aprendiz. Chato piensa que habían contratado a una señora para hacer el aseo, pensamiento que denota nuevamente la postura machista donde la mujer se relega al espacio doméstico. Sin embargo, que Salami realice las tareas domésticas no representa para Chato un motivo de burla o una oportunidad para humillarlo, señalarlo o rechazarlo, contrariamente es motivo de orgullo. Por otro lado Salami le hace saber a Chato que no ha tenido resultados positivos con la investigación que le ha encomendado y le reclama que tampoco ha recibido más consejos o herramientas de su parte que pueda aplicar a su búsqueda. Como respuesta, Chato le propone una reflexión un tanto absurda, pero que tiene un trasfondo sexista: “Escucha bien esto: dale un pescado a un hombre y comerá un día. Dáselo a una mujer y te va a gritar: ¿qué, te parezco una puta morsa?

89

Recordemos la contraposición entre intelecto e instinto que revisamos en la página 138, donde Chato se pone en riesgo como una forma de llamar la atención de la Pompis.

90

Revisar el concepto de *feminidad hegemónica* coleccionado en el glosario.

Vete a la mierda. Grosero” (Gutiérrez Ortiz, 2013: 95)⁹¹. De la anterior parábola notamos que la identidad masculina hegemónica representada por el hombre al que le ofrecen pescado se queda en la cuestión del consumo inmediato, contrariamente al caso de la mujer donde el ofrecimiento del alimento constituye una ofensa, es decir, el Chato ni siquiera piensa que la mujer sea capaz de entender el beneficio que le aporta el pescado, ofreciendo así una visión misógina por parte del protagonista. Finalmente Salami no recibe una respuesta clara a su inquietud, pues al parecer Chato no sabe muy bien que decirle, pero siente la obligación de responder.

En esta misma escena revisaremos nuevamente las connotaciones homosexuales y la forma que tienen Chato y su aprendiz de relacionarse con ellas. Salami le aconseja al detective que le cambie el apodo, pues el embutido que conocemos como salami alude a una forma fálica que puede interpretarse con un doble sentido sexual. Por esta razón el aprendiz le hace ver al Chato que es preferible regresar al apodo anterior para evitar relacionarse de manera homosexual, aunque sólo sea verbalmente. Chato recapacita y decide volver a llamarlo por su segundo apodo: Fiambres; con esto es notable la necesidad del Chato por desmarcarse de cualquier interpretación homosexual que pueda desprenderse del apodo. Antes de que el detective se marche para continuar con su investigación, el joven aprendiz le aconseja que hable con la Morena debido a que la información que ha obtenido indica que ella está embarazada y todo apunta a que el futuro bebé es del Tullido. Chato está conmocionado por la noticia. Por un lado está enojado con Fiambres por la revelación que le acaba de hacer, pero por el otro se da cuenta de que durante el tiempo que llevaba de detective privado Fiambres había sido el único que realmente estaba pendiente de él, cosa que le agradecía de una manera muy profunda, fraternal. Ello completa la relación de padre-hijo que se muestra necesaria en la configuración de la identidad masculina.

Chato también muestra aspectos del varón campante propuesto por Montesinos. Para continuar la investigación, le pide al gobernador que le den el puesto de la fotocopidora, pues es la coartada que ha establecido con Graciela. Una vez que llega a la máquina de las copias Chato se enfrasca en una reflexión acerca del trabajo: piensa que es mejor sacar fotocopadoras que ser detective privado o carnicero, pues el trabajo es bastante sencillo y muy bien pagado, con lo que deja ver un pensamiento conformista, elemento primario en el modelo del varón campante. Cuando

⁹¹

El dicho popular “Dale un pescado a un hombre y comerá un día, enséñale a pescar y comerá todos los días” no tiene un origen claro, pero es posible identificar la diferencia entre producto, herramienta y proceso. Para abundar más sobre el tema se puede consultar la siguiente nota: Abasolo, Enrique. “El hombre y el pez” . Vanguardia.com.mx, Vanguardia. 15 de Mayo de 2013. Web. 15 de Septiembre de 2016. <http://www.vanguardia.com.mx/columnas-elhombreyelpez-1741966.html>

Graciela llega a la fotocopidora le impone al Chato verse por la tarde para tomar un café con un gesto bastante autoritario. A continuación se muestra una confrontación donde el mecánico y el Chato hacen equipo, ambos personajes masculinos, contra el personaje de Graciela que representa lo femenino, lo que permite explorar algunos contrastes en la representación entre las identidades. El mecánico conviene que el auto del Chato se encuentra en perfectas condiciones y el detective expresa su deseo por irse, pero Graciela interviene de manera imponente para que el mecánico revise el auto y ella pueda irse con el Chato a tomar un café. Cabe destacar nuevamente el posicionamiento superior en la jerarquía que ejerce Graciela a partir de sus declaraciones autoritarias y su incisiva presión de llevarse al Chato.

¿Entonces ya me la puedo llevar?

Ni madres, gritó Graciela.

Es peligroso.

¿Y le puede usted arreglar lo peligroso?

Yo no creo que sea peligrosa.

Que sí es peligrosa.

Sí es peligrosa.

¿Me la llevo o no?

Si quiere le echo una última revisadita y se la suelto en media hora.

En dos horas.

Se la suelto en dos horas.

Bueno, esta pinche vieja sabía cómo salirse con la suya. (*Ibidem*: 101-102)

La supremacía jerárquica que ejerce Graciela sobre estos dos hombres contrasta con el potencial letal que el Chato ha demostrado al accionar físicamente, además de la habilidad intelectual que le brinda suspicacia para evadir situaciones que no desea vivir. Es posible pensar en el mecánico como otro hombre fuerte físicamente, sin embargo ambos están a merced de la voluntad de Graciela que se encuentra empoderada por su cargo público y por su carácter imponente, haciendo ver a estos dos hombres como el tipo de varón domesticado que propone Montesinos, perdiendo su autoridad ante una mujer.

En la cita impuesta por Graciela en el café, Chato aprovecha para interrogar a la sospechosa. Le pregunta directamente sobre su relación con el Gobernador, a lo que ella responde que lo considera como un padre, pues siempre la apoyó mucho. Durante la conversación podemos ver el

cortejo torpe sobre el que domina siempre Graciela, pues ella interpreta como un signo de atracción positiva que el Chato sienta celos del Gobernador. El detective privado recibe en este momento un mensaje de Pompis, lo que Graciela aprovecha para pedirle su número de celular en un acto de territorialidad. Graciela en un despliegue de poderío total da instrucciones claras al Chato para que suba al auto y la lleve al hotel para que se consume el acto sexual lo más pronto posible. Justo en este momento en el que el Chato está por serle infiel a la Morena se abre un espacio en la conciencia del detective privado donde recuerda su responsabilidad como padre, ya que cabe la posibilidad de que el hijo de la Morena sea suyo, o donde por lo menos se siente con la obligación moral de apoyarla durante el embarazo. El recuerdo de su responsabilidad como hipotético padre, su inacción para frenar el momento y la heroicidad belicosa que lo ha llevado a consumir una infidelidad de la que ni siquiera se siente satisfecho, son elementos que se expresan en las acciones de fumar un cigarro después del acto sexual. Chato pide unos chilaquiles al cuarto y después de comerlos se queda profundamente dormido, lo que podría expresar esta recompensa después de cumplir con su responsabilidad como hombre, aquel premio por hacer cosas de hombres, algo que construye, de manera amoral, su identidad masculina.

Por otro lado Fiambres pone manos a la obra para enorgullecer a su mentor. Tras seguir el rastro a partir de las bolsas de colostomía que utilizaba el Tullido, amante de la Morena, llega al seguro donde una enfermera le proporciona información sobre su objetivo. Resulta que Luis Roberto, el Tullido, antes estaba completamente sano y felizmente casado pero no podía darle hijos a su esposa. Esta condición puede ir en detrimento de lo masculino, pues si un hombre no puede probar su capacidad de reproducción, se le considera un eunuco, un castrado, lo que deviene en una degradación en la escala jerárquica de masculinidad. La exesposa de Luis Roberto enloqueció por la condición de su esposo y contrató a un albañil para que matara a su entonces esposo, pero el albañil era famoso por hacer malos trabajos y éste no fue la excepción: Luis Roberto quedó en silla de ruedas y con el estómago cosido, convirtiéndose así en el Tullido. La condición del Tullido también representa un cuerpo masculino debilitado, enfermo y dependiente, características contrarias al cuerpo masculino que establece el canon de la masculinidad hegemónica, mismas que revisamos a partir de José Olavarría, donde el cuerpo del hombre debe ser fuerte, resistente y atlético, entre otras características⁹². La enfermera le pasó al Fiambres el dato de que todos los lunes el Tullido tenía que regresar a que lo revisaran y le dieran más bolsas para la colostomía. Con esta información

92

Para mayor profundidad en la composición del cuerpo *masculino hegemónico* se pueden revisar las páginas 34 y 35 del presente estudio.

Fiambres sabía que había hecho muy buen trabajo y se sentía muy satisfecho pues de alguna manera necesitaba la aprobación del Chato en un gesto de reconocimiento para la formación de su identidad masculina.

A la mañana siguiente Chato despierta en el motel a las ocho de la mañana y descubre algo no muy relevante para su investigación, pero sí de gran relieve para esta tesis. Graciela se refiere a él como “payasito” y Chato se da cuenta de que es porque lo concibe como dócil y frágil. “Por qué alguien podía pensar que él, rudo y cínico, podía ser dócil, frágil. / La psicópata esta usaba lo de payasito para quitarle importancia y verdad a todo lo que decía Chato” (*Ibidem*: 111) Remarca la supremacía de esta mujer sobre el Chato, por lo menos en el plano intelectual, concibiéndolo como un ser inferior, muy similar a la concepción machista que coloca a la mujer en el plano inferior, sólo que en este caso Graciela es quien ostenta la figura de poder y domina a Chato. De manera que se rompe, casi por completo, la figura de masculinidad que representa el Chato, pues como él lo dice, se autoconcibe como un tipo rudo y cínico, sin embargo trata con una mujer que invierte los papeles, tornándolo a él en un ser débil, dócil, maleable. Después de exhibir este pensamiento Chato da cuenta de que no ha avanzado nada en el caso, no sabe todavía cuáles pueden ser las intenciones de Graciela de amenazar al Gobernador ni de haber defecado en su escritorio. Chato logra disuadir a Graciela y sale del motel para ir a hablar con la Morena.

El detective privado se presenta con la dignidad herida a ver a su todavía esposa. En la conversación se despejan varias hipótesis sobre el caso del Tullido, además de salir a relucir algunos elementos que conforman la masculinidad del Chato. Está la recriminación, el duelo y el orgullo herido que presenta el Chato por haber sido objeto de burla por parte de su esposa, situación que se agrava con la condición del Tullido que exploramos en el párrafo anterior. También se expresa la derrota del Chato cuando la Morena le aclara que el hijo es del Tullido, situación que degrada el potencial viril del Chato, pues recordemos que es responsabilidad del hombre comprobar su efectividad sexual embarazando a una mujer. Presenciamos también la desmoralización que le pesa al detective privado por no ser un buen esposo, un buen hombre, condición que se evidencia cuando la Morena da cuenta que ha dejado de amarlo, o en su defecto ama a alguien más. Esto supone que Chato no es suficientemente hombre, según los preceptos de la masculinidad hegemónica, situación que lo lleva a la necesidad de comprobar su hombría por otra vía, por lo que no se deja vencer por estos sentimientos y busca continuar con su trabajo que es algo que lo hace sentir mejor, es una actividad que le reporta dignidad.

Chato regresa a su trabajo como fotocopador encubierto, con la intención de terminar el trabajo y descubrir el misterio. La presión por reafirmar su masculinidad lo lleva a un

enfrentamiento con Graciela, pues cuando ella aparece y comienza a reclamarle el no haber contestado los mensajes de celular, Chato reconfigura su posición frente a ella y con la actitud de empoderarse le recuerda que no le gustan los mensajes. Ella ajusta su posición de poder y ahora utiliza una actitud de víctima: le recrimina haber abusado de su inocencia la noche anterior. En un intento por estabilizar las cosas y no perder al Chato, Graciela lo invita nuevamente a salir, pero él, reafirmando su nueva posición de poder le contesta que tiene que ver a su exmujer. Graciela sorprendida le pregunta por la existencia de otra mujer en su vida y termina con el vocativo “payasito”, cosa que enoja a Chato quien repela en el acto. Graciela se burla de él diciéndole que no pensaba que tuviera orgullo y que hasta resulta que tiene exmujer, a lo que Chato contesta que incluso le da su sueldo entero, remarcando su papel de proveedor. Somos testigos entonces de un enfrentamiento de poder, donde ambos personajes extienden sus cartas para no perder la posición de poder que van ganando o perdiendo a lo largo de esta escena. La actitud y el discurso que adopta el Chato responden directamente a lo establecido por los cánones de masculinidad hegemónica. Chato decide tomar el reto y acepta llegar a su cita nuevamente en el estacionamiento a las cinco de la tarde.

El Gobernador le pide cuentas al Chato sobre los avances en la investigación. Durante la conversación el mandatario le pregunta si ya tuvo relaciones sexuales con Graciela. Chato, apenado, responde que “Más bien ella me violó anoche” (*Ibidem*: 114), ante lo que el Gobernador con sorna comenta que no es la primera vez que Graciela tiene esa conducta, poniendo de ejemplo a los guardaespaldas de quienes también ha abusado de alguna manera. Lo que confirma la actitud de Graciela como una mujer empoderada que desafía a todos los hombres que ella desea; actitud mayormente identificable con la conquista y territorialidad que expresa el canon de masculinidad hegemónica. El Gobernador le comenta a Chato que si el caso no se resuelve para el lunes tendrá que tomar medidas más drásticas, ante lo que Chato se ofrece de manera gratuita si estas medidas implican tortura, por lo que se puede deducir que Chato ha pensado en vengarse de esta mujer.

Cuando Chato llega al estacionamiento, Graciela ya lo estaba esperando en la camioneta lista para partir. En el trayecto Graciela le confiesa al Chato que quiere tener hijos, insinuando que Chato puede ser el padre del hijo que ella quiere tener. Graciela incluso le ofrece una considerable suma de dinero si Chato logra embarazarla, con lo que vemos nuevamente la ostentación del poder a través del dinero, pero en este caso por parte de una mujer. En un intento de evadir un futuro con Graciela, Chato le confiesa que ha estado viendo a la Pompis, una mujer con la que mantiene relaciones sexuales. Sin embargo la asistente dice que eso no le importa, pues es consciente de que un hombre como Chato tiene mucho potencial sexual y por lo tanto entiende que sea codiciado

como pareja sexual. La manera en que se expresa del Chato es como si fuera un objeto, ante lo que Chato responde “Te agradezco la cosificación” (*Ibidem*: 116) De manera que podemos apreciar una inversión de valores, pues la hegemonía masculina tiende a la cosificación del cuerpo de las mujeres y no al revés. Este caso señalamos que el empoderamiento de Graciela hace posible ver al Chato como un objeto que puede usar para beneficio propio. Sin embargo sabemos que esta noción es más compleja, pues Chato está tomando este papel con el objetivo de tener la información que necesita para descifrar el caso.

Graciela le hace saber al Chato que entiende la situación: sabe que no puede tener una relación estable con él, pero para ella significaría mucho tener un hijo suyo, pues “En estos tres días te has ganado toda mi confianza” (*Ibidem*: 116). Confesión ante la que el Chato responde con sentimientos encontrados; por un lado él no le tiene nada de confianza a Graciela y por el otro lado se da cuenta de que la personalidad autoritaria, “estilito mandón” (*Ibidem*: 117) de Graciela lo atrae y lo estimula sexualmente. Estos elementos dan cuenta de una posición de sumisión por parte del Chato, mostrando una nueva faceta de su masculinidad caracterizada por una posición de inferioridad ante la mujer que se ve expuesta en este fortuito encuentro, emparentando nuevamente al Chato con tipos de masculinidad como varón domesticado o mandilón. Nuevamente la pareja termina en un motel y Chato extrae la última información que necesita de Graciela: le pregunta que si ofendería de alguna manera al Gobernador, ante lo que ella responde que no. Lo que lleva al Chato a deducir que Graciela actuaba como una persona honorable; es decir, ella puso la carta por una amenaza real, pero ella defecó en el escritorio del Gobernador para que él reforzara la seguridad, pues sabía que era necio y que se lo tomaría a la ligera.

En la siguiente escena vemos la posibilidad de desvincular la sexualidad de otros atributos como la forma de vestir; por ejemplo, lo que conlleva a la apertura de un amplio margen de construcción de masculinidades. Cuando Chato llega a su domicilio se encuentra con que el Fiambres lo está esperando vestido de una forma particular que sugiere algún atuendo femenino similar al de una colegiala —no es claro pero este vestuario podría ser algún disfraz de algún personaje femenino. Fiambres se defiende ante un posible señalamiento por parte del Chato: “Si crees que soy marica porque me visto de colegiala siento decepcionarte.” (*Ibidem*: 119) Se pone en relieve que sexualidad de Fiambres no tiene nada que ver con su gusto por los disfraces, o las ropas exóticas, defendiendo su libertad de usar lo que él quiera, o de representar el rol que él decida, noción que desestabiliza la masculinidad hegemónica pues este tipo de conducta, vestir de colegiala, sería señalado inmediatamente como homosexual. Fiambres viene a avisar a Chato del

avance de su caso: ha encontrado a Luis Roberto, el Tullido, y será mejor que el detective privado vaya a verlo en persona durante el chequeo médico de rutina en el seguro.

Al encontrarse, Chato y el Tullido se reconocen. El Tullido le dice a Chato que sabe que lo manda la Morena a buscarlo, pero él no tiene intenciones de volver con ella pues es consciente de que ella sólo lo quiere por su pensión y su seguro social. Es claro que el posicionamiento de víctima que adopta el Tullido para deshacerse del compromiso con la Morena. Chato intenta convencerlo de que en el fondo ella lo quiere, por lo que le insiste que regrese con ella. El detective se da cuenta de que se siente responsable de que la Morena se haya buscado otra pareja por diversos motivos, como que el Chato era insuficiente para ella, o porque habían caído en la monotonía, etc. De manera que en la concepción del Chato es el hombre quien tiene que satisfacer estas necesidades de la mujer, es decir el rol protector que dicta la hegemonía masculina. Con esta frase: “[...] por primera vez entendió del todo que ya no era su responsabilidad” (*Ibidem*: 121) hace un desplazamiento del concepto del rol de héroe o protector que impone la masculinidad hegemónica hacia su mujer. Así es como el Chato se desmarca de muchos de los aspectos que comparte y a la vez cuestiona con sus pensamientos o sus actos sobre lo hegemónicamente esperado de él, siendo así una figura alternante en relación a lo que se supone que debería representar.

Chato decide terminar con el trabajo de una vez por todas, pues recordemos que el trabajo es una parte fundamental para la construcción de la identidad masculina, tanto más para este detective, por lo que se presenta en la oficina del Gobernador para exponerle su teoría sobre el caso. Al no encontrarlo decide dejarle una nota e irse. En el estacionamiento se encuentra con Graciela, quien a estas alturas ya había atado cabos y descubierto la verdadera identidad del Chato. La asistente revela los verdaderos motivos que tuvo para traicionar al Gobernador: ella venía de una familia traidora, su madre fue una traidora y pasó toda su vida traicionando a su familia, y como Graciela pensaba que la vida era determinista se sentía obligada a ejercer la traición por lo menos una vez en su vida. Pero para que fuera una verdadera traición el objetivo tenía que ser alguien de confianza, por lo que decidió que fuera el Gobernador, la persona que más confianza le tenía en el mundo. Chato no sabe muy bien qué responder; ella le pide que le diga cuál va a ser el reporte que le va a pasar al Gobernador, Chato le responde que le dirá al Gobernador que si ya lo traicionó una vez lo hará de nuevo.

Después de esto Chato se marcha del estacionamiento en su auto y mientras tanto va reflexionando acerca de este asunto, con lo que llegamos a otra idea importante que podemos rescatar de esta obra. Chato piensa diferente a Graciela, no cree que la vida tenga que ser determinista. Existe en el detective privado la idea de que uno puede construir su propia identidad,

lo que incluye una identidad masculina diferente, asunto de gran relevancia para este estudio. Creo que la construcción de una masculinidad diferente a la que dicta el canon puede ser difícil, incluso como se lee en el subtítulo de esta obra “Ser cabrón no es una cosa fácil”, puede ser que el autor identifique ese grado de dificultad. No apoyo la idea de ser un cabrón, concepto derivado del animal cabrío y con una connotación de superioridad machista, sino la de buscar alternativas para crear identidades de género menos nocivas para todos. A continuación transcribo la reflexión del Chato sobre su capacidad de ser diferente:

No era cierto que los genes sean los genes.

Siempre hay oportunidad de ser diferente.

El viejo McKensie preparó a su hijo para ser boxeador desde niño.

Hasta el nombre le puso por un boxeador.

Y Chato tomó sus decisiones.

No decidió ser mejor persona, ni peor.

Pero había decidido por él. (*Ibidem*: 123)

Se evidencia la idea de la construcción de la identidad y con ello la construcción de la masculinidad, por un lado, y el rompimiento de la herencia de masculinidad del padre por el otro, ideas que complementan fuertemente la composición de la masculinidad. Están todas las acciones que Chato ha hecho a lo largo de toda la obra que son contradictorias a veces en sí mismas, que muestran a un personaje bastante contradictorio y complejo, que puede oscilar entre la ternura y la brutalidad, entre el entendimiento y la bestialidad, entre la homosexualidad y la heterosexualidad, y sin embargo no se niega la masculinidad del Chato en ningún momento; acaso se pone en crisis ante la posición de jerarquía superior de una mujer, o ante pulsiones homoeróticas o afectivas del mismo sexo. Todo esto proyecta una representación de masculinidad flexible que ostenta el Chato y que dialoga con su entorno, adaptándose de la mejor manera posible ante aquellas situaciones o condiciones que ponen en crisis su identidad masculina, sin que esto implique un uso de la fuerza física desmedido, o alguna treta intelectual para desarmar su problema. Estos cambios de rumbo se pueden describir más bien como una negociación que le permite al Chato continuar con tranquilidad su vida.

El último episodio de esta obra, “Un extraño caso de bondad”, estudiaremos la responsabilidad paterna, las relaciones entre mujeres frente a un hombre de interés, el establecimiento de jerarquías en el trabajo y el rechazo a lo femenino en un hombre. La escena inicia con la irrupción de la Morena en el despacho del Chato para confesarle que el hijo que va a

tener siempre sí es de él. Con lo que revisamos otra vez las responsabilidades paternas, frente al chantaje de la mujer. Por un lado, Chato podría haber asumido su responsabilidad como padre ante el hijo que la Morena lleva en el vientre, pero Chato no es tonto, no aceptará algo que no es su responsabilidad. El detective huele la trampa a tiempo y se niega, por lo que la Morena le pide dinero para olvidar el asunto, pero como Chato no cede, la Morena desesperada le pide trabajo, aunque le pague con comida, pues lleva tres días sin comer. “[..] Chato, duro por fuera y blando por dentro, no tuvo corazón” (*Ibidem*: 128) termina por darle el empleo, lo que genera discordancias entre Pompis, Fiambres y el Chato en el ambiente de trabajo. De manera que es clara la autoridad jerárquica que ejerce Chato dentro de su centro de trabajo, pues a pesar de las incomodidades de los demás miembros él es quien tiene la última palabra. Chato convence a Pompis de aceptar a su exmujer, haciéndole ver que ella sería su jefa directa, argumento que le conviene, pues es obvio que la exmesera quiere vengarse de la Morena por todo lo que le ha hecho pasar al Chato. Sin embargo el más afectado por esta decisión es Fiambres, quien le reclama a Chato si no le gustan sus labores de limpieza; además de la injusticia de que a ella sí le va a pagar. Chato lo caracteriza “peor que vieja” (*Ibidem*: 129), donde asume que quejarse es signo de debilidad, y lo feminiza con el objetivo de reducir su demanda. Aquí se presenta también funcionamiento tiránico de la mini-empresa en la que Chato va a la cabeza, donde no permite que se dé otro tipo de negocio, ya que la Pompis ha montado una pequeña tienda de yogurt. Nuevamente se reafirma la jerarquía donde el detective privado se ahorra los sueldos de sus trabajadores.

Después de que la Pompis sea reprendida por el Chato, le presenta éste el nuevo caso a trabajar, donde revisaremos otra perspectiva de la relación padre-hijo. La esposa del antiguo jefe de cobranzas de Chato, don Sandalias, acaba de llamar para anunciarles que su esposo ha sido asesinado y requiere los servicios del detective para encontrar al culpable. En esta conversación salen a reducir detalles que nos permiten completar la imagen de don Sandalias, como por ejemplo que llamaba ocasionalmente al despacho con el pretexto de hacer regresar al Chato al negocio de las cobranzas y que aprovechaba para ofrecerse como padrino en la supuesta boda entre el Chato. Pero también le hacía propuestas sexuales a la Pompis a cambio de efectivo, asentando nuevamente la idea de que el hombre se empodera a partir del dinero para pedir sexo a cambio, estableciendo que la mujer es un objeto que se puede comprar. Es posible ver en la actitud de don Sandalias una suerte de prepotencia sobre el cuerpo de las mujeres, un claro gesto del machismo más acérrimo disfrazado de paternidad. Sin embargo su influencia no surte efecto porque don Sandalias no ejerce ningún tipo de poder en el despacho del Chato, ya ni siquiera como jefe de su negocio de prestamista, pareciera que ha perdido su honorabilidad con el paso del tiempo.

La noticia hace que Chato reaccione de manera contrariada: recuerda a Don Sandalias como una persona desagradable, lo visualiza sonriendo de manera grotesca y al parecer vincula esa risa extraña con un gesto de bondad, lo que lo lleva a pensar: “Era un buen hombre, descanse en paz” (*Ibidem*: 134). Para luego corregir, “[...] el Sandas era todo, menos un buen hombre” (*Ídem*) lo que curiosamente no merma el cariño que Chato le pudo tener a su antiguo jefe. De este pasaje podemos señalar nuevamente la subjetividad que comprende caracterizar a una persona de “buen hombre”, pues ¿cuáles son los elementos que debe tener un hombre para considerarlo “bueno”? Al salir al velorio, motivado quizá por el recuerdo de su antiguo jefe de cobranzas, Chato hace una reflexión acerca de cómo fue modelado su carácter desde que era niño por su padre, el viejo McKensie, hasta llegar al hombre que es hoy.

La Morena advierte la tristeza de Chato, e incluso el narrador, detalla que ella no recordaba haberlo visto llorar nunca, y agrega: “Una mujer llorando es algo erótico, un hombre que llora es algo triste” (*Ibidem*: 135). Por tanto el narrador se posiciona como una voz que podemos caracterizar como masculina, y que comparte algunos rasgos de la masculinidad hegemónica, además de ser un observador, crudo y directo, presentando nociones que se extienden al propio autor de la obra enlazándolo en un puente ficción-realidad, más no haciéndolo presente directamente. El comentario misógino de esta voz narrativa vincula el llanto de una mujer con el deseo sexual masculino, objetualizando su tristeza. Para el hombre hace la referencia a la lástima, distinta de la tristeza, señalándolo, reprimiéndolo o disminuyéndolo. Ante esta muestra de fragilidad, Chato le pide apoyo a Fiambres, poniendo en crisis la creencia de la masculinidad autosuficiente, elemento presentado por Bonino como uno de los ejes de construcción de lo masculino.

A continuación un fragmento de cómo el Chato creció y desafió dos modelos de masculinidad que se le ofrecían y así conformó el propio, además de evidenciar el abandono del padre. El narrador hace evidente el desentendimiento del viejo McKensie hacia su hijo, su irresponsabilidad como factor de construcción de la masculinidad del Chato, noción que contrasta con la que Chato asume, que es la de protector y guía con Fiambres, por ejemplo:

El Sandas había sido como un padre para Chato.

Cuando el viejo McKensie desistió de modelar el carácter de su hijo.

Consideró adecuado echarlo de su casa.

Chato tenía entonces diecisiete años.

El Sandas, amigo del padre, acogió al joven Chato e intentó hacer de él un hijo de puta a su imagen y semejanza.

El Chato, que se consideraba un buen hombre con ciertos errores, se sentía afortunado de no haber sucumbido a la pedagogía del Sandas. (*Ibidem*: 134)

Cuando Chato y su aprendiz de detective llegan al velorio del prestamista se encuentran con Magui, la viuda de Don Sandalias y una sala llena de adultos mayores, cosa extraña pues el viejo prestamista nunca tuvo clemencia de ellos. Chato se entera de que Don Sandalias al momento de su muerte apoyaba un orfanato, elemento que no cuadraba con la imagen que el Detective tenía del prestamista, quien había sido siempre un ser avaricioso y sin corazón. Estas marcas de carácter que han cambiado en Don Sandalias podemos contrastarlas con las que recuerda el Chato tener de él y las que el detective podría llegar a heredar durante el proceso de construcción de masculinidad que vivió con el prestamista durante su etapa de crecimiento. La noción de “imagen y semejanza” que se menciona en el fragmento anterior genera cierto eco con la noción judeocristiana de la creación de la humanidad que también tiene rasgos patriarcales. De forma que el narrador ha posicionado a Don Sandalias como la supremacía jerárquica a imitar y al Chato como el humano atado a su destino determinista, sin embargo vemos cómo el detective logra desmarcarse de esta noción y generar su propio destino, regulando sus características según la situación.

4.9 Masculinidades en conflicto: interacción entre varios hombres, ejercicio de poder, patriarcado y religiosidad en *Chato McKensie*

Mientras el detective privado y su aprendiz recababan información en la funeraria sobre el caso de don Sandalias, la Morena tomó el caso de dos clientes a los que les habían robado la camioneta que utilizaban para repartir su mercancía y “padrotear” por la zona del mercado de abastos. Los clientes sabían la identidad del ladrón, incluso la ubicación de la camioneta, pero necesitaban un “músculo”, es decir, “Un cabrón muy cabrón que recuperara la nave y amedrentara a los ladrones” (*Ibidem*: 141). De estos hombres, que podemos caracterizar como rudos, dependen de otro hombre, jerárquicamente superior a ellos, que les ayude con su problema. Pero en la ausencia del detective privado, la Morena, en un intento por ganarse de nuevo al Chato realiza la misión ella sola. Cuando estaba por recuperar la camioneta robada los delincuentes la atrapan y ella les revela que trabajaba para el famoso detective privado, el Chato McKensie. Se da entonces un nuevo duelo de ejercicio del poder, entre este grupo de hombres, pues la Morena, con evidentes golpes, le cuenta al Chato su misión fallida, y le advierte que los ladrones de la camioneta que ella había intentado recuperar iban a ir tras del Chato después de que ella confesara. Vemos entonces el gesto de la Morena, después

del fracaso, de refugiarse en el Chato protector, quien ostenta en esta obra el mayor grado en la jerarquía masculina.

Chato y Fiambres buscan al pastor asociado del finado prestamista quien les contó las actividades y programas de carácter social que había construido con la ayuda de don Sandalias, que incluía un programa para evangelizar travestis. Este programa de evangelización especializado en travestidos da cuenta del carácter homóforo de la institución religiosa de la obra, mismo que se relaciona directamente con las instituciones judeocristianas intolerantes que abundan en nuestra realidad, y se contraponen con la secta de “los tromperos” que mencionamos anteriormente. La necesidad de las iglesias por combatir las formas alternativas de expresión de sexualidad o de construcción de género, revelan su carácter patriarcal, además de su rechazo a todo aquello que tenga una connotación sexual. Sin embargo es innegable el cúmulo de noticias sobre abusos sexuales por parte de los sacerdotes, curas y demás adeptos de estas iglesias, situación que habla de una crisis masculina al interior de estos espacios, que no se sabe encausar de manera sana, se reprime y se resuelve de a través del abuso sexual y de poder por parte de los miembros de mayor jerarquía en estas comunidades.

Chato no terminaba de convencerse de que el prestamista pudiera ser el autor de estos actos caritativos, por lo que puso en marcha un plan de emergencia: ofreció a Fiambres como voluntario para que le ayudara en sus programas de atención social y de evangelización con la intención de ser un espía y recabar información. Y así fue como Fiambres fue integrado inmediatamente al programa de niños huérfanos que cuidaban de los ancianos a los que Don Sandalias había prestado dinero en vida. Sabemos por el narrador que el primer adulto mayor que le fue asignado al aprendiz, don Matus, terminó solo en su casa porque había sido un mal padre y esposo. Se infiere por la conducta y prepotencia del anciano que era intolerante, impaciente, egoísta y violento. Por lo que tenemos una representación de la masculinidad hegemónica que ha llegado al extremo de su vida de manera amarga, debido a su mal carácter y a su incapacidad de adaptarse a la vida familiar. Esta representación de masculinidad deviene de manera directa del machismo, con la diferencia de que en la última etapa de su vida, este anciano se ha quedado abandonado; también podemos relacionar a este anciano con el viejo McKensie, donde él es quien abandona a su hijo, pero del que no sabemos nada más. La construcción de don Matus la podemos comparar con las que identifica Montesinos como el rey benévolo o con el varón post-antiguo, en las que podemos advertir que llegada la vejez, las personas cercanas a estos ancianos, podrían venerarlos y quedarse a brindarles cuidado, o por lo menos tratarlos con cariño, como una manera de agradecer su cuidado durante su proceso de formación.

Chato va a ver a su prima Mari para obtener información, pues si Sandalias estuvo evangelizando travestis era posible que su prima le pudiera brindar alguna información valiosa. La Mari recuerda que Don Sandalias una vez los llevó a pescar con unas cañas que había embargado, pero que en realidad no sabía utilizar, recuerdo que podemos vincular con la formación de masculinidad de la que el prestamista fue responsable durante la infancia de la Mari y de Chato. ¿Qué hace la diferencia entre las masculinidades de la Mari y el Chato? Circunstancias y decisiones que cada uno de los personajes vive y toma. Mari le revela a Chato que vio en varias ocasiones a Don Sandalias llegar al bar Tierra Roja acompañado de un vendedor de seguros que Chato recordó haber conocido en el funeral. Con esta información el detective ata cabos: se trata de una estafa entre el agente de seguros, el programa de evangelización de travestis, el programa de los huérfanos que cuidaban ancianos y los préstamos de Sandalias.

Al regresar a su despacho el detective se encuentra con el problema que la Morena ocasionó anteriormente. Los dos hombres del caso de la camioneta lo golpean, pues dicen que la camioneta sigue sin aparecer, e infieren que el Chato la ha robado. Vemos otra vez la violencia y la agresión como principal herramienta para arreglar un problema, elementos que sabemos forman parte del modelo de *macho* que ha presentado Montesinos. Los hombres le reclaman al Chato que haya mandado a su mujer a recuperar su camioneta, aún a sabiendas de que estaba embarazada, lo acusan de cobarde, noción que denota una consideración por la mujer que extrañamente dista de su comportamiento salvaje, pero que también remite a la mujer como un ser débil, elementos contrastantes que dotan de complejidad las representaciones de masculinidad aquí presentadas. El detective privado reconoce los golpes que le había propinado sus dos clientes en la cara y se sintió orgulloso de seguir siendo un tipo duro, justifica que de haber previsto las intenciones de sus clientes hubiera atacado primero; su consuelo es no haberse dejado vencer, lo que nos remite a la heroicidad belicosa que compone fuertemente la identidad masculina del Chato. El detective se armó con la pequeña pistola que guardaba en el cajón de su escritorio y salió para encontrarse con el agente de seguros impulsado por la valentía, la necesidad de llegar al fondo del asunto y terminar su trabajo, pues ahora las cosas se podían poner feas. Cuando Chato encuentra al vendedor de seguros el caso se aclara: el vendedor de seguros generaba pólizas de vida por grandes sumas de dinero a los ancianos y a los travestis, de quienes se espera tuvieran una corta esperanza de vida, y de las que ellos cobraban cuando los ancianos morían y se repartían el dinero. Un negocio bastante perverso que lucraba con las vidas de las personas, lo que nos dice que Don Sandalias, el vendedor de seguros y el pastor evangélico realmente estafaban personas, de manera que podemos señalar que su

identidad masculina está más relacionada con la del varón campante, en el sentido que abusan de los demás en beneficio propio.

4.10 Nostalgia, violencia, apariencias y diversidad de masculinidades en *Chato McKensie*

Una vez resuelto el caso, Chato fue a buscar a la Morena, pues aún quedaban asuntos pendientes con ella, tanto en su relación como en la devolución de la camioneta que presumiblemente se había robado ella. Cuando llegó a su antiguo barrio al detective lo invadió la nostalgia, pues recordaba con emoción algunos de los momentos que pasó allí y por contraste también se convencía de que quien fallado en la relación había sido su esposa y no él. Él no había sido infiel, ni borracho, ni adicto a ninguna droga, y por contraste fue él quien cedió y decidió dejar la casa que él estaba rentando, colocándose en una posición de víctima, misma que no dura mucho, pues acepta su destino con dignidad. Tras un rato de estar llamando a la puerta de la Morena, un vagabundo se le acercó y le ofreció violarla y matarla por quinientos pesos. Otro personaje varón más que se siente con el derecho de sobrepasar la vida humana de una mujer por una escasa cantidad de dinero, representación directamente ligada a la violencia de género que vivimos actualmente a lo largo de nuestro país. Chato piensa la oferta, pero termina rechazándola.

Las personas de la comunidad, señalan y advierte al Chato sobre lo que ellos juzgan como apariencias inapropiadas a través de argumentos como el siguiente: “Señor, don Chato. No me lo tome a mal. Pero no se ve bien que venga a rogarle en ese estado a su mujer” (*Ibidem*: 167). Estos argumentos están fuertemente apoyados en los cánones de masculinidad y feminidad hegemónicos, pues se señala como “mal visto” que un hombre pierda los estribos y haga escándalo, o que una mujer meta a muchos hombres en su casa, pues una mujer debe ser recatada y virginal. El juicio de valor social que no permite el escándalo y apela por la paz que emite la dueña de la tiendita como vocera de la comunidad es rebatido por el Chato quien le recuerda que el esposo de la tendera, era o sigue siendo un adicto a “la piedra”, al crack, lo que la pone en condiciones similares de escándalo.

A la mañana siguiente Chato la Pompis le entrega las llaves de la camioneta que robo la Morena, le explica que cuando estaba a punto de venderla se empezó a desangrar y manejó hasta el hospital donde le hicieron un legrado de emergencia. La solidaridad entre las mujeres pareciera ser más natural, a diferencia de la forma que tienen los hombres de relacionarse, donde casi no hablamos de que la ayuda les nace, sino que sus actos siempre van encaminados por los beneficios que pudieran obtener. Los dueños de la camioneta pasaron al despacho tiempo después, Chato les entregó las llaves y les indicó en que hospital estaba su camioneta. Cuando Fiambres le explicó al Chato el misterioso caso de Don Sandas, recuerda que todavía no quedaba resuelto era quién lo

había matado y por qué motivo. En la discusión Fiambres argumenta que el prestamista pudo haber hecho todo el movimiento sin la ayuda de los niños, pero Chato contraviene que quizá los utilizó porque necesitaba formar a alguien en el arte de las estafas, como había intentado hacer con él, poniendo de manifiesto la necesidad de la herencia del padre como un mecanismo que permite la reproducción del modelo de masculinidad hegemónica. El proceso de enseñanza, herencia paterna, o tutoría que el Chato tuvo con Fiambres, se destaca entonces como diferente al “natural”, es decir, el que el padre biológico podría hacer, pero también se distingue en la medida de que Chato tuvo que luchar contra dos visiones de masculinidad que le proporcionó su padre, el viejo McKensie y don Sandalias, su tutor, procesos que terminó rechazando y formó el mismo su propia identidad. Ahora Chato guía a Fiambres, pero también sabe que deben despedirse, para que él tome sus propias decisiones. Fiambres renuncia al cargo de aprendiz de detective privado para retomar la escuela. Se despiden con el comentario del Chato de que en tres días había perdido a un padre y a un hijo, a don Sandalias y al Fiambres, y que sí le hubiera dicho al Fiambres que lo consideraba como a un hijo posiblemente éste se hubiera quedado con él a partir del reconocimiento filial. Vemos entonces la artificialidad con la que está construida la relación de tutoría Chato-Fiambres, que no por ello tiene que ser negativa, pero tiene el límite del tiempo, pues Fiambres crece y con ello deja el nido más rápido.

La obra termina con una escena de epílogo en la que Chato compra unas flores y va a visitar a la Morena en el hospital. Ella entre lágrimas le explica que perdió al niño, pero al parecer lo que más le duele es que ya se lo había vendido a una familia por diez mil pesos que ahora estaban perdidos al igual que el niño. Chato sentencia que ella sola lo perdió y al abrazarla para despedirse ella se le aferra llorando, pues no quería quedarse sola en el mundo, estaba buscando la protección del Chato. Ante este gesto Chato no sabe cómo responder y se queda ahí, con la necesidad de irse, pero la impotencia de no poder dejarla sola. Esta imagen sintetiza al protagonista, quien, a pesar de accionar a partir de sus necesidades básicas, y en algunos casos desde el canon de masculinidad hegemónica, no puede desentenderse de las emociones que experimenta, presentando una identidad masculina en constante crisis que se debate constantemente entre sí mismo y los demás, que no termina de ser egoísta cuando ya se está redimiendo y emprendiendo acciones para compensar su falta. Esa imagen también se puede extender a nuestro contexto actual, dónde la figura de lo masculino tiene ya muchas etiquetas, y donde es necesario un esfuerzo para salir del marco de la masculinidad hegemónica.

Chato McKensie, detective privado, muestra una identidad masculina bastante compleja, que está entre el límite de las exigencias tradicionales de la masculinidad y las proposiciones

modernistas de la misma. El detective privado es capaz de adaptar su discurso, su actitud y su personalidad para cumplir con su objetivo, sin que por esto tenga que ser un personaje chantajista o convenenciero. En *Chato McKensie* queda demostrada la noción que revisamos con Marta Lamas, y Judith Butler de que el género es un proyecto en continua y constante construcción, no una cosa definida. La presión social y cultural que constantemente influye nuestras identidades, o las de los personajes en este caso, no es suficiente para doblegar al Chato, quien consigue modelar su persona según las circunstancias. Guiado por el ideal de la modernidad que invita a la individualidad y la independencia, el detective privado es un hombre que se hace a sí mismo. Transita desde las tipologías más tradicionales de Rafael Montesinos que revisamos como el macho o el rey benévolo, pasando por las que se presentan en crisis como el mandilón, el varón domesticado o el varón en crisis, además de experimentar otras mayormente influidas por la modernidad como el varón campante, la máquina de placer, o el varón moderno. Incluso en esta obra podemos mayores indicios de la figura del varón post-antiguo, establecidos en la relación que el Chato lleva con la mesera Pompis. Debido a esta complejidad, es posible percibir al Chato como un personaje más humano, más real, quizá, en la medida de que está sometido a varias tensiones y que experimenta muchas emociones como la tristeza, la ira, la avaricia, la lujuria, el miedo, entre otras. A diferencia de otras construcciones de masculinidad en la mayoría de las ocasiones no le importa mostrar sus sentimientos y revelarse vulnerable, lo que podemos percibir como un signo de madurez, característica que agrega valor para catalogarlo como una masculinidad madura.

Conclusiones

El teatro, aunque no es la realidad en sí misma, representa un reflejo de nuestra sociedad y por ende habla de ella de manera directa o indirecta. Así que en la medida que se produzcan obras dramáticas donde la connotación de lo masculino tienda a una representación negativa, deberemos preocuparnos, pues ello es prueba de que la masculinidad se encuentra estigmatizada negativamente por el machismo. Con esto no quiero decir que no existan patrones de violencia ligados a los hombres o que la solución no se encuentra en la lucha por los derechos de las mujeres y la construcción de una sociedad más equitativa en todos los sentidos; sino todo lo contrario, es necesario diálogo entre todas las partes, lo masculino, lo femenino y todas las diferentes identidades de género y en aquellas partes que se resistan al diálogo se necesitan acciones concretas. Me parece que es de vital importancia reflexionar y ser conscientes de todo aquello que implica la masculinidad con el objetivo de mejorar la concepción que tenemos de los hombres.

De manera que los estudios de masculinidad se convierten en una herramienta que podría permitir cambiar este enfoque negativo y producir vías para que los hombres puedan liberarse de todos los prejuicios que los atan a una figura de masculinidad hegemónica, que los mantienen resguardando y reproduciendo un sistema que ha demostrado ser más dañino. Es posible construir o reconstruir identidades masculinas que conserven las partes benéficas de la tradición, como la satisfacción que produce realizar un trabajo, el factor de la protección pero no como algo exclusivo del hombre, la valentía, el coraje y el honor como motores para obtener una mejor calidad de vida. El tema es delicado y preocupante, pues incluso logré detectar en mí actitudes o discursos machistas, aunque no de manera exacerbada o explícita, sino a través de pequeñas posturas o lapsus a la hora de redactar este trabajo. Si en mí, que he estado inmerso en los estudios de masculinidad durante más de 3 años, se presentaron este tipo de discursos, ¿qué podríamos esperar del grueso de la sociedad?

En la mayoría de las obras analizadas los conflictos dramáticos que se presentan guardan una estrecha relación con el mantenimiento de los valores masculinos hegemónicos o con las situaciones donde se ponen en crisis estos valores. Es lógico que las obras analizadas sean un reflejo de la sociedad, lo que me hace preguntar ¿dónde quedan las representaciones dramáticas de los modelos de masculinidad que podemos calificar de positivos en la dramaturgia mexicana como el varón moderno o, en su caso desde la tradición, el rey benévolo? Encontré algunos ejemplos, que hice entrar a calzador. Primero al modelo de varón pos-antiguo, el caso del personaje Él en *De insomnio y medianoche* de Edgar Chías, modelo y personaje que podríamos pensar como transición

entre el macho hacia el varón moderno, pues aunque existen residuos en *Él del macho* encontramos un inicio de reflexión —elementos que hacen que este personaje comparta elementos con el varón en crisis— hacia otros caminos posibles dónde la mujer pueda tener un mejor lugar en la sociedad (no apelo por el que se muestra en la obra). Los otros ejemplos de los que podemos hablar son los de los personajes de Itzel Lara en *Anatomía de la gastritis* y *Palimpsesto*, donde tanto El Vegetariano como Malaquías y Eliseo comparten una construcción de masculinidad que podría compartir elementos con el modelo de varón moderno en el sentido de la expresión de sentimientos, la ejecución de actividades domésticas o de una paternidad que trata de heredar más elementos humanos que machistas —que aboguen por la superioridad masculina—, entre otros aspectos.

Fue muchísimo más sencillo encontrar ejemplos que ilustraran modelos negativos como el macho, el varón campante, o la máquina de placer, modelos donde el hombre se beneficia de las relaciones que establece con otros hombres o con las mujeres. Que están contruidos en la violencia, el abuso o la indiferencia, que jerarquizan, imponen el poder, o se establecen en nichos de comodidad desde los que no aportan nada a la sociedad o a la vida en pareja. Los ejemplos también abundan en representaciones de modelos con una connotación negativa hacia el hombre, desde la teoría y en la práctica social, como el caso del mandilón o el varón domesticado, donde el hombre toma una postura de sumisión ante la mujer u otros hombres. O bien, abunda también el modelo del varón en crisis, que lleva una vida inestable y caótica en diversos aspectos, que no tiene empleo, que no tiene seguridad emocional ni financiera, que lleva un estilo de vida destructivo, o se muestra dependiente de una mujer.

En contraste, la representación de modelos de masculinidad con una connotación positiva brillan por su ausencia. Para la categoría de rey benévolo, que percibo como el lado positivo de la tradición masculina —con sus asegunes, pues aún conserva la autoridad y la máxima jerarquía en la célula social donde se desarrolla— no encontré ningún ejemplo que se acercara a las características descritas por Montesinos para este tipo. En cuanto a los modelos del varón pos-antiguo y del varón moderno, de los que encontré escasos ejemplos, no creo que no existan en el mundo real, pues incluso Montesinos pone ejemplos reales de estos tipos en su investigación. Lo curioso es que, a diferencia de lo que ocurre con muchas obras feministas, donde las mujeres son emancipadas o aparecen como heroínas, las dramaturgias recopiladas en esta investigación —y de las muchas otras que fueron revisadas, pero que fueron descartadas por no ser relevantes para el estudio o no encontrar lugar— nunca hablan de hombres que cumplan los requisitos para ser catalogados como los tipos del rey benévolo, o el varón pos-antiguo, o el varón moderno.

Recuerdo que lo sustancial de esta investigación no es catalogar ni encasillar las representaciones de masculinidad que revisé a lo largo de este estudio en la tipología de Montesinos —que resulta incluso tergiversada por el machismo—, sino reflexionar acerca de sus procesos de creación, de los orígenes que tiene su creación. El reconocimiento del modelo de masculinidad hegemónica me parece muy importante como referencia, para entender las distancias entre lo que establece el canon y las masculinidades alternativas. El teatro apela al reconocimiento en escena, a la reflexión y a la confrontación ideológica a través de la exposición de un discurso dramático, mismo que está sembrado y planteado desde la dramaturgia. La producción de literatura dramática, como todo producto artístico y cultura, está afectado por su momento histórico y las vicisitudes sociales, económicas, políticas, etcétera, que le competen. De manera que ineludiblemente hablan del presente que las ve generarse a través de la perspectiva y ojo del autor, y terminan siendo reinterpretadas primero por el equipo creativo detrás de una puesta en escena, por los actores durante el acontecimiento teatral y finalmente por la lectura que le da el público.

Es importante reconocer la evolución de las masculinidades, así como su compleja composición que hace muy difícil plantearla como una uniformidad —aunque podamos llegar a percibirla así— incluso hay frases populares que determinan que “todos los hombres son iguales”, afirmación que es a todas luces falsa. La pluralidad de masculinidades hace posible reconocer la diversidad de construcciones de identidad y hace posible identificar los elementos que conforman masculinidades violentas o nocivas para otros hombres o mujeres. La solución no se limita al reconocimiento y producción de conciencia sobre este tipo de masculinidades nocivas, sino en la implementación de prácticas a nivel laboral, escolar, político y público que promuevan masculinidades constructivas para el bienestar social, sin estigmatizar las virtudes de lo masculino marginándolo a las posturas de víctima, sumiso o de prevención como agente potencialmente peligroso. El teatro en este sentido podría empezar a revalorar la masculinidad reflexionando sobre los elementos que producen identidad y haciendo un balance de la imagen negativa que se tiene del hombre, combatiendo así la masculinidad hegemónica que sostiene la estructura política y social de un patriarcado corrosivo para todos. Además de visitar el complejo proceso de construcción de identidad de género que tiene una relación estrecha con el performance a partir de lo que estudiamos con el concepto de actos de género que acuña Judith Butler, donde podemos establecer una posible vía de reflexión y toma de conciencia a través de la experimentación directamente en el cuerpo. Existen diversos grupos que se reúnen para reflexionar acerca de su identidad masculina, algunos como grupos de rehabilitación y reinserción social, otros con una organización más académica, pero lo cierto es que este tipo de reflexiones deberían llegar a todas las aulas, incluso

desde tempranas edades. No sólo preocupa el tema de la violencia que ejercen los hombres hacia sus pares, parejas u otras identidades de género, o el gran y delicado tema de los feminicidios en México, un tema bastante serio y urgente de atender. También me parece importante prestar atención a los factores que presionan y llegan a violentar a los hombres durante su proceso de construcción y ejercicio de su identidad masculina, como reflexionar el tema de sentirse obligados a ser proveedores del hogar, de ser protectores del hogar y de la pareja, de tener éxito en los proyectos que emprenden, de ser siempre fuertes y no mostrar sus sentimientos en público, entre otros aspectos. También me parece una cuestión de emergencia revisar la composición ideológica masculina de las instituciones de gobierno en el Estado mexicano, pues se presentan como jerarquías impenetrables, donde fácilmente se desarrolla la corrupción; además de hacer presencia en la sociedad como una fuerza violenta en el brazo intolerante y fascista de los grupos militares y policíacos, con los que es imposible entablar el diálogo y se convierten en factores de riesgo civil al implementar como respuesta de primera mano la agresión.

El caso de las representaciones de masculinidad en la dramaturgia de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio pone en evidencia lo anteriormente expuesto, pues la totalidad de los personajes experimentan un conflicto con su identidad masculina y como resultado podemos ver situaciones problemáticas que explotan en hilarantes comedias. No es mi intención anteponer un juicio para la obra de ninguno de los autores expuestos, sino trabajar con el material que me fue posible conseguir, por tal motivo la dramaturgia de Luis Enrique me parece extremadamente valiosa para visibilizar los problemas que enfrentan los estudios de masculinidad, así como las confusas y complicadas situaciones en las que se ven envueltos los hombres para demostrar su hombría, para mantener el control sobre sus vidas y las de los que los rodean, la autoridad y a la vez el papel de proveedor y protector en las relaciones familiares, la carrera eterna por el éxito, la violencia que es minimizada o normalizada en su contra o de la que son ejecutores, pues la idea de masculinidad hegemónica por la que somos afectados todos termina envenenando y estancando un sistema social en el que a veces tomamos el rol de verdugo y otras somos la víctima.

Glosario de términos

Actos de género:

Judith Butler plantea que el género se constituye en una “ficción social” de la “interioridad psicológica” (1998: 310) construida por una serie de representaciones performativas a las que llama particularmente actos de género. Butler toma el concepto de acto como una derivación del término actuación en su sentido teatral, es decir, acciones significantes que pueden ser reproducidas en un marco ficcional, mismo concepto que transporta a la realidad social, donde los actos significan culturalmente y obedecen a patrones identificados con lo masculino o lo femenino. De manera que las expresiones “hacer cosas de hombres” o “hacer cosas de mujeres” responden a la ejecución de variados actos de género.

Construcción de género:

Este término es ampliamente utilizado dentro de las teorías de género para designar el fenómeno a través del cual un individuo “construye” un edificio ideológico a partir del cual se identifica con un las prácticas culturales y sociales determinadas para un género u otro. Esta construcción está pautada, según lo expresa Martha Lamas, a partir de “[...] un sistema de relaciones culturales entre los sexos. [...] el género es una construcción simbólica, establecida sobre los datos biológicos de la diferencia sexual.” (Lamas 1996: 12). Según esta teoría el género es producto de las relaciones sociales entre hombres y mujeres, que llevan a las personas a identificarse con un género u otro. En esta construcción confluyen diferentes elementos como la economía, la política y la sociedad, en diversas proporciones.

División (distribución) sexual del trabajo:

Es una construcción social específica del ámbito laboral y de las actividades económicas donde las tareas o trabajos son distribuidos a partir de lo establecido culturalmente a partir de las diferencias sexuales, contrapuesto a las distinciones que propone el sistema sexo-género de Gayle Rubín (ctd en Fernández 2015). La división (distribución) sexual del trabajo determina —dependiendo del contexto social, cultural e histórico— qué tareas o trabajos debe realizar un hombre o una mujer en diferentes espacios de sociales e íntimos. Las tareas del hogar, como el cuidado de los hijos, la cocina, la limpieza doméstica, entre otras, están destinadas principalmente para las mujeres; a diferencia de los trabajos y profesiones como la medicina, la política, el campo, la academia, el comercio, entre muchas otras, que están destinadas para los hombres. Este paradigma se ha ido

superando cada vez más a partir del florecimiento de las ideas feministas que promueven la inclusión de las mujeres en los trabajos y profesiones públicas, así como la incursión de los hombres en el ámbito doméstico como una manera social y cultural de compensar la entrada de las mujeres a cada vez más campos laborales.

Dramaturgia:

Patrice Pavis (1998) apoyándose en Littré ofrece una definición general para el término dramaturgia de la siguiente manera: “Arte de la composición de obras de teatro” (1998: 147). Pavis expone la evolución del término en dos partes, su sentido clásico, es decir, la dramaturgia clásica, que hace referencia al arte dramático, el cual en principio buscaba establecer reglas o un conjunto de precepto, incluso recetas, para la creación de obras dramáticas en su dimensión literaria sin contemplar su representación teatral. Esta visión se establece de manera concisa de en Europa durante el siglo XVII, durante el Clasicismo. Esta concepción del término abarca diversos autores —desde sus obras dramáticas hasta sus perspectivas teóricas— como Corneille, Lessing, Aristóteles, D’Aubignac, Lope de Vega o Scherer.

Pavis considera que el teatro y las teorías dramáticas de Brecht vienen a complejizar la concepción de la dramaturgia, pues el dramaturgo alemán concibe la dramaturgia como una relación entre ideología y forma, de manera que esta acepción del término contempla el texto original y los métodos para llevarlo a escena. A partir de Brecht el concepto de dramaturgia se amplía según Pavis pues ahora se contempla un vínculo entre forma y contenido —contrapuesto a la visión clásica— llevando a imaginar la dramaturgia como una “estructura a la vez ideológica y formal de la obra” (*Ibidem*: 148) haciendo espacio en el concepto para muchos más procesos y concepciones durante la puesta en escena como la dimensión estética o el universo ideológico, e incluso más concretas como la realización escénica, la dirección, la actuación, entre otras. Lo que nos lleva a considerar que la dramaturgia abarca desde el texto hasta sus posibilidades de montaje escénico, incluyendo todos los procesos posibles dentro de este periodo. Sin embargo en este estudio nos referiremos al término sólo en su dimensión literaria al texto literario, es decir, a la literatura dramática.

Estudios de género:

El término designa todo aquel esfuerzo intelectual, científico y académico que pretende analizar las relaciones sociales entre hombres y mujeres, u otras identidades de género no heteronormadas. Siguiendo el *Diccionario de estudios de género y feminismos* “Esta categoría analítica surgió para explicar las desigualdades entre hombres y mujeres, poniendo el énfasis en la noción de

multiplicidad de identidades.” (Gamba en *Diccionario de estudios de género...* 2009: 121). En la misma entrada de este diccionario se hace referencia a Enrique Gomariz (1992) quien considera que “... la producción de conocimientos [con respecto a] ese ámbito de la experiencia humana [es decir, la de pertenecer a un *género*]” (*Ibidem*: 122) es susceptible de considerarse dentro de los estudios de género. Los enfoques posibles de los estudios de género se apoyan ciencias como la sociología, la filosofía, la ética, la antropología, la historia, la psicología, la economía, entre otras.

Feminidad hegemónica:

El término se utiliza en este trabajo como antagónico al de masculinidad hegemónica que a grandes rasgos designa un conjunto de características de identidad necesarias que exige la idea dominante de feminidad para pertenecer a ella. Esta idea de identidad femenina está en estrecha relación con la situación histórica y social que la enmarca, de manera que la idea de feminidad dominante con respecto al cuerpo de la mujer es diferente a las exigencias que le demanda la sociedad mexicana contemporánea a una mujer que las que se le precisaban a una mujer en México en los años cincuenta, por ejemplo. Anni Marcela Garzón Segura explora en su artículo “Masculinidad y feminidad hegemónicas y sus consecuencias en la salud de hombres y mujeres” (2015) que el modelo de feminidad hegemónica incluye aquellos rasgos y características principales y más aceptadas para la conformación de la identidad femenina. Garzón Segura parafrasea a Mantilla (1996) para enlistar los siguientes elementos: la debilidad, la sutileza, la expresión de afecto, el cuidado de los otros, la dependencia afectiva y económica, la delicadeza, entre otras.

Feminismo:

El feminismo se refiere a toda aquella ideología que tiene como fin la emancipación de la mujer para que puedan ejercer libremente su autonomía y soberanía en el plano social, económico, político, moral, sexual, laboral y personal, así como en cualquier otro ámbito donde los miembros del género masculino presentan privilegios y tienden a someter a la mujer (de las Heras 2009). La liberación de la mujer y la búsqueda de la equidad de género dentro de todas las estructuras sociales posibles es una de las metas en las que coinciden los feminismos, sin embargo existen múltiples matices en las acciones a tomar y en las posturas políticas e ideológicas a partir de las que se proclama este movimiento amplio y diverso. (Fernández 2015)

Feminismo radical:

El feminismo radical es identificado por Alison Jaggar en su trabajo *Feminist Politics and Human Nature* en 1983 y como un movimiento social, conformado principalmente por mujeres, que se propone encontrar la raíz de la dominación masculina que oprime a la mujer. Susana Gamba (2008) señala el origen de esta corriente feminista en los años sesenta caracterizada por la decepción que se llevaron algunas mujeres dentro de las organizaciones liberales, quienes decidieron formar sus propias organizaciones autónomas en las que se excluía a los varones; así se formó el Movimiento de Liberación de la Mujer. Las feministas radicales resumieron su movimiento en el lema “lo personal es político”, con lo que identificaban la opresión masculina en el ámbito doméstico y personal, por lo que una de las características que más las distingue, según María Luisa Balaguer (ctd en Heras 2009), es la de destacar la biología de la mujer como un factor que hace la diferencia frente a los hombres. Hay una doble escisión entre las radicales: las políticas y las “feministas”. Las primeras consideraban el movimiento un ala política de izquierda, mientras que las “feministas” creían que la política era otro territorio más de dominación masculina y por lo tanto se resistían a ser militantes de izquierda y buscaban alternativas a esa postura. Finalmente las “feministas” que se resistían fueron designadas como feministas radicales. (Gamba 2008: 62-64)

Feminismo socialista:

El feminismo socialista es una corriente del feminismo que se forma a finales de los años setentas con representantes de la Nueva Izquierda y la organización feminista liberal NOW. Se distingue de otros feminismos por su doble militancia contra el sistema capitalista y el patriarcado, pues considera que la mujer se encuentra oprimida primero por el sistema del capital enunciado por Karl Marx y por el patriarcado que es un sistema de organización social basado en el capitalismo que privilegia a los hombres por encima de las mujeres. Entre las mayores exponentes de esta corriente se encuentran Iris Marion Young, Zillah Eisenstein, Sandra Harding y Heidi Hartmann, entre otras feministas de esta ola. Se pueden consultar los siguientes artículos: “Feminismo: historia y corrientes” de Susana Gamba y “Una aproximación a las teorías feministas” escrito por Samara de las Heras Aguilera.

Género:

El género como categoría social es un concepto que distingue al sexo —definido por los caracteres sexuales meramente biológicos y otros aspectos psicológicos, caracteres sexuales primarios y secundarios— de una identidad que se construye a partir de las relaciones sociales entre hombres y

mujeres. El género se relaciona con el cuerpo, las prácticas sexuales, reproductivas y sociales, en la tensión entre hombres, mujeres, y otras sexualidades que se quedan al margen de este rígido marco heteronormativo que ha predefinido de manera binaria el género. Mediante una conciencia de este sistema, el individuo tiene la posibilidad de ejercer su sexualidad libremente disociada de la reproducción sexual, el cuerpo puede escapar a las exigencias binarias de los sexos masculino y femenino, dando lugar a otras identidades de género diversas insertas en la sociedad.

Otra concepción del género tiene que ver con la representación y ejecución de roles o papeles sociales (Pleck et al ctd en Gutiérrez L. 2009: 159) que tienen inscritos en sí patrones de comportamiento, actitud y caracteres establecidos de manera binaria con respecto al sexo. Los estudios de género abren la posibilidad de cuestionar estos patrones y así poder construir de manera consciente una identidad de género.

Heteronormatividad:

El término designa toda aquella identidad de género que se puede calificar como “normal” para el grueso de una sociedad, pues está reglamentada o normada a partir de la heterosexualidad, la atracción sexual por miembros del otro género. De manera que en sociedades patriarcales la heteronormatividad “... conduce a la discriminación e inferiorización tanto de toda orientación sexual disidente, como de cualquier identidad genérica que no respete la dicotomía varón-mujer – léase: travestis, transexuales, intersexuales, transgéneros, lesbianas, bisexuales, gays”. (Guerra 2009: 2)

Heterosexualidad obligatoria:

Adrienne Rich define la heterosexualidad obligatoria como el *status quo* que establece que la heterosexualidad —atracción sexual y afectiva por el sexo opuesto— no es una “preferencia” o una opción a elegir por el individuo, sino que más bien se refiere a una ideología que ha sido impuesta, propagada y mantenida a la fuerza. Rich propone el cuestionamiento de esta noción, pues le parece importante la visibilidad y legitimización de la homosexualidad y cualquier otra identidad de género no heteronormada como un avance para el estudio integral de los estudios de género. La censura homofóbica que impulsan los ideales machistas o patriarcales —masculinidad hegemónica— generan discriminación y pueden llegar a ser muy violentos, atentando contra la vida de muchas personas que no se identifican con el ejercicio de la heterosexualidad. (Rich 1980: 38-39)

Identidad de género:

El Diccionario de la Real Academia Española define identidad como “Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” (RAE, 2017). Entendiendo la palabra identidad como la noción de pertenencia a un determinado grupo social podemos acercarnos a una definición de identidad de género como el sentimiento de pertenencia que permite reconocerse como parte de un género específico. (Gutiérrez L. 2009: 158) Así mismo podemos hacer referencia al concepto identidad de género coleccionado en el *Diccionario de estudios de género y feminismos* donde Irene Fridman retoma a Robert Stoller para revisar el concepto a partir de tres ejes fundamentales: 1) las representaciones culturales que rodean a los infantes en sus primeros años de vida, 2) las atribuciones que las personas significativas para los infantes atribuyen a estos mismos y 3) la vivencia del infante mismo sobre su propia representación.

Identidad masculina:

Siguiendo el principio de identidad de género se puede definir la identidad masculina como todo aquel individuo que experimenta un sentido de pertenencia y que se reconoce como parte del género masculino. La pertenencia a una determinada identidad masculina exige, en la mayoría de los casos, asumir actitudes y realizar actividades preestablecidas para el género masculino dentro de contextos sociales e históricos determinados. Este canon está determinado por la masculinidad hegemónica.

Masculinidad:

Concepto de gran relevancia para este trabajo que comprende varias acepciones, la primera se refiere al *sexo* de un individuo y está determinado por sus caracteres primarios y secundarios que lo definen biológica y físicamente como hombre perteneciente al sexo masculino (Gutiérrez Lozano 2006: 156). Otra acepción de lo masculino se refiere a la pertenencia al género gramatical masculino que hace referencia a concordancia entre pronombres y sustantivos pertenecientes al sexo masculino, misma concepción que dialoga con la ideología dicotómica de oposición binaria hombre-mujer, bueno-malo, luz-oscuridad, etc. (*Ibidem*: 158). La última acepción coleccionada en este glosario y la de principal referencia para este trabajo es la de lo masculino como categoría social que se establece a partir de una construcción cultural y social (Lamas 1996), mediante la ejecución de actos de género (Buttler 2015), que terminan por agrupar a los individuos que se asumen a sí mismos y que son calificados por otros como hombres, varones o seres humanos de género masculino.

Masculinidad hegemónica:

Este término hace referencia a una construcción ideológica que ejerce una determinada influencia en los individuos pertenecientes al género masculino, Luis Bonino lo define como la manera “«correcta» de ser hombre” (Bonino 2015: 9). La masculinidad hegemónica es un constructo ideológico que determina una jerarquía de orden hegemónico que se establece a partir de las características y actitudes específicas en cada cultura, sociedad y momento histórico para determinar el grado de identificación con el “modelo referente” de masculinidad. El grupo de personas que ostenta el mayor grado en la estructura de la masculinidad hegemónica impone a los demás los valores, características y actitudes que deben ponerse en práctica para pertenecer a la categoría social de masculinidad, excluyendo todas aquellas formas de ser masculino que no entren dentro de este canon. Este fenómeno crea un proceso de autoreproducción de la masculinidad hegemónica, pues en la medida que un individuo desea pertenecer a este colectivo reproduce la imposición de valores a los otros hombres.

Luis Bonino identifica dos factores primordiales que determinan la masculinidad hegemónica: la supremacía masculina y la heterosexualidad. En el caso de la supremacía, la masculinidad hegemónica establece conductas, prácticas y características para los demás individuos que no pertenecen a su colectivo social, como las mujeres, los infantes y toda aquella persona que no se identifique con alguno de los dos géneros reconocidos por la masculinidad hegemónica: lo masculino y lo femenino. En el caso de las mujeres exige ciertos atributos femeninos para ser reconocidas y aceptadas plenamente; para los niños y niñas dictamina que comportamientos deben realizar para que al crecer puedan ser reconocidos como hombres y mujeres adultos; y en el caso de todas las identidades de género no heteronormadas establece una exclusión social y sólo es permisible en espacios y situaciones veladas. La heterosexualidad se convierte en una condición obligatoria para la pertenencia al colectivo masculino, ya que toda aquella conducta que no se ciña al ejercicio de la sexualidad con el sexo-género opuesto es señalada, castigada y excluida.

Modernidad:

En la introducción a *Perfiles de la masculinidad*, compilación de ensayos sobre estudios de masculinidad, Rafael Montesinos (2007), coordinador de la publicación y autor del primer artículo, da cuenta de que el concepto de modernidad lo asocia directamente con lo contemporáneo, con lo que es actual, en contraposición a la tradición, que se refiere al pasado, de la siguiente manera: “[...] se hace una interpretación que permite reconocer tanto las identidades masculinas del pasado, la tradición, como las nuevas expresiones masculinas que caracterizan al presente, a la

modernidad.” (Montesinos 2007: 11). Incluso en el primer artículo, que se titula “Cambio cultural, prácticas sociales y nuevas expresiones”, reafirma la implicación de modernidad como un concepto a tratar en términos de tiempo, que queda asentada en el fragmento que cito a continuación: “[...] la *modernidad*, el tiempo socialmente nuevo [...]” (*Ibidem*: 20).

Por otro lado, para enriquecer la definición del concepto de modernidad, me apoyo en Bolívar Echeverría, filósofo y escritor ecuatoriano, quien en su libro *Modernidad y blanquitud* (2010) destina su primer capítulo a despejar el concepto que nos interesa. Como punto de partida establece, en donde podemos encontrar semejanza con Montesinos, que:

“[...] la modernidad es la característica determinante de un conjunto de comportamientos que aparecen desde hace ya varios siglos por todas partes en la vida social y que el entendimiento común reconoce como discontinuos e incluso contrapuestos [...] a la constitución tradicional de esa vida, comportamientos a los que precisamente llama ‘modernos’.” (Echeverría 2010: 13)

De manera que lo moderno es aquello que se establece como la innovación que viene a solucionar los problemas legados de la tradición. Sin embargo, esta misión no termina de cumplirse, pues Echeverría percibe en la modernidad misma una condición que le impide terminar el proyecto de ser “[...] una alternativa civilizatoria ‘superior’ a la ancestral o tradicional” (*Ibidem*: 18).

Echeverría distingue tres fenómenos principales que para él caracterizan la modernidad. El primero se refiere a la “[...] confianza práctica en la ‘dimensión’ puramente ‘física’ [...] de la capacidad técnica del ser humano” (*Ibidem*: 14). Esta característica se refiere a la plena confianza en la razón lógico-matemática para entender y actuar sobre el mundo que lo rodea, a diferencia de los saberes que Echeverría identifica como saberes de “orden mágico” pertenecientes a la producción de conocimiento empírico tradicional. La idea de progreso, relativa a que el ser humano está destinado a dominar y conquistar la tierra, mejorando y extendiendo su civilización en un proceso temporal que sigue una línea recta y ascendente de tiempo (*Ibidem*: 15-16), se asocia directamente a los ideales de la *modernidad*. El segundo fenómeno característico de la modernidad, que analiza Echeverría, es la tendencia del estado a preponderar políticas económicas, creando toda una institución estatal en beneficio de la burguesía, de manera que se rompe con la tradición política fundamentalmente cultural y religiosa, que tenía que ver con la “reproducción identitaria de la sociedad” (*Ibidem*: 16). El tercer fenómeno que compone la modernidad es el individualismo. Este fenómeno implica el igualitarismo, donde todas las personas son iguales, contraponiéndose a la tradición del comunitarismo que expresa que el núcleo de la sociedad está compuesto por

individualidades colectivas, es decir, familias, comunidades, grupos sociales, y no por individuos singulares. Esta contraposición arremete contra formas de organización social como el autoritarismo en la vida pública que implica una jerarquía natural donde los viejos o las personas adultas son veneradas y respetadas, ostentando un valor mayor que la juventud (*Ibidem*: 16-17).

Patriarcado:

El patriarcado se refiere a un sistema social, político y económico donde el género masculino oprime de diversas maneras a las mujeres, pues el hombre presenta privilegios innatos que lo sitúan en una posición superior respecto a la mujer en una jerarquía de poder, donde el género masculino dictamina las normas sociales. Este sistema también es reproducido por las mujeres al situarse en una posición inferior y delegar el poder a los demás hombres, exigiéndoles, incluso, que hagan efectiva su autoridad en casi cualquier situación. El término fue consignado por Kate Millet en 1975 con la intención de conceptualizar el sexo como una categoría política. En la página número 11 de este trabajo de tesis, se hace referencia a la aportación de Fernández Poncela (2015) donde recuerda el vínculo del término patriarcado con el funcionamiento del sistema capitalista, de manera que se hace visible el parentesco con la figura que se establece en la relación desigual entre obrero y patrón, el trabajador y el capitalista, haciendo referencia a la dominación masculina que oprime a la mujer que está sujeta a determinadas condiciones sociales y de relación entre hombres y mujeres.

Performance:

Concepto derivado de la lengua inglesa *to perform* y siguiendo a Richard Schechner tiene como una de sus primeras y más comunes acepciones en los campos de los negocios, la tecnología, el sexo o el deporte, el de “hacer algo que alcanza un estándar —tener éxito, distinguirse—” (Schechner 2012: 58). Otra acepción en la vida cotidiana para *to perform* es “hacer alarde, irse a los extremos, poner énfasis en una acción para quienes observan” (*Ídem*). Un factor que comparten las dos acepciones anteriores es la acción, la actividad, el hacer. Schechner también propone otros cuatro reactivos a partir de los cuales se puede entender *to perform* y son: 1) Ser 2) Hacer 3) Mostrar el hacer y 4) Explicar cómo se muestra el hacer. Schechner hace evidente la diferencia entre cada uno de los reactivos, pues el 1) Ser se refiere a la “existencia en sí misma” (*Ídem*); mientras que 2) Hacer se refiere a la actividad de todo lo existente; 3) Mostrar que se hace refiere a la representación; y 4) Explicar cómo se muestra el hacer es la ciencia de los *estudios de la representación*. Schechner hace énfasis en que las opciones 2, 3 y 4 conllevan una actividad. La

acepción que más interesa en esta tesis es la derivación de *to perform* a *performance* en la connotación que le es dada en el contexto de las artes y que es enunciada por Schechner como “montar un espectáculo, una obra de teatro, una danza, un concierto” (*Ídem*).

Uno de los aspectos que distinguen el performance de la representación es la unicidad del evento, es decir, la singularidad del acto, la calidad de presente en la que se realiza la acción. Este acto puede estar cargado de significado que se establece respecto al contexto social en el que es ejecutado. Además el performance puede conllevar una suerte de ensayo —sobre todo cuando se ejecuta con fines artísticos—, pero también puede prescindir de planeación alguna. De manera que el performance es una acción que no se puede repetir, ya que es única en el tiempo y en el espacio; a diferencia de la representación, que está constituida propiamente por la repetición.

Sistema sexo-género:

Este concepto es introducido por Gayle Rubín (ctd en Fernández 2015) y es básico para emprender la diferencia entre los conceptos de sexo y género, pues son comúnmente confundidos o utilizados como sinónimos. El concepto de sexo queda relegado al aspecto biológico y físico, y se refiere a los caracteres sexuales primarios (órganos sexuales) y secundarios (aspecto físico producto de efectos hormonales), a partir de los cuales se han distinguido comúnmente hombres y mujeres. Además se le pueden atribuir actividades específicas como el placer sexual durante el coito u otras formas eróticas y sexuales, o la reproducción humana de forma sexual. El género se desmarca del concepto de sexo para hacer referencia a otro tipo de sistema de categorización que se establece en relación a otros seres humanos, es decir, el género es una categoría social que es construida en relación a nociones culturales, sociales, psicológicas, económicas y políticas. El género permite establecer grupos de pertenencia con los que las personas pueden identificarse, los principales grupos son los masculinos y los femeninos, sin embargo existen más como gays, lesbianas, transexuales, transgénero, entre muchos más, en los que las prácticas culturales, sociales y sexuales son diversas.

Representación:

Las representaciones tienen la particularidad de ser “conductas realizadas dos veces” según Richard Schechner (2012: 59). Si un suceso, nuevo u original, se puede fragmentar y analizar, revelando sus partes constituyentes, es posible identificarlo como una conducta reestablecida, definida por Schechner como “Acciones físicas, verbales o virtuales que no se dan por primera vez, sino que han sido preparadas o ensayadas” (*Ídem*). La representación sólo existe como “acciones, interacciones y

relaciones” (*Ibidem*: 62), pues es necesario que la acción que se ejecuta tenga interacción —o esté en relación— con alguien que la presencia y que toma el papel de espectador.

Las representaciones toman cuerpo en muchos contextos como la vida cotidiana, la ficción, el juego, el ritual o la virtualidad, por mencionar algunos. Sin embargo, en la noción de representación que más interesa en este estudio es el que está ligado a la identidad y que podemos seguir a partir de lo que Schechner llama conducta reestablecida, pues al ser un proceso común en casi todos los aspectos de la vida humana, las conductas reestablecidas o representaciones conforman la identidad de los seres humanos. Las personas “somos”, “actuamos”, o tenemos “personalidades” que están constituidas por actos representacionales que aprendimos de alguien más o que socialmente son impuestos, de manera que no fueron inventados por nosotros, como formas de hablar, un vocabulario particular, formas de caminar o de vestir, sin embargo cada persona los ejecuta de una manera singular haciendo una reinterpretación de esas representaciones con las que se tuvo contacto. Cercano a la médula del estudio están los actos de género que son precisamente conductas reestablecidas que representan actos destinados para cada género —con sus respectivos reconocimientos positivos o señalamientos punitivos—, de manera que la identidad de género está constituida por las representaciones que ejecutamos con respecto al género.

Bibliografía

- Argüelles, H. (1994). *Los gallos salvajes*. En Obras 1. Nuestra señora del hueso (Calaca). El ritual de la salamandra. Los gallos salvajes. (223-300). México: Grupo Editorial Gaceta.
- Berman, S. (2001). *Feliz nuevo siglo doktor Freud*. México, Distrito Federal: Arte y Escena Ediciones y CONACULTA.
- Butler, J. (1996). *Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault*. En El género. La construcción social de la diferencia sexual. (303-326). Comp. e Intro, Marta Lamas. México, Distrito Federal: PUEG-UNAM, Miguel Ángel Porrúa.
- Carballido, E. (1994). *Nora*. En D. F. Nueva serie. 13 obras en un acto. (157-176). México, Distrito Federal: Editorial Grijalbo.
- Chéjov, A. (2003). *El jardín de los cerezos. Comedia en cuatro actos*. Prol. Luisa Josefina Hernández, Trad. Seki Sano y Luisa Josefina Hernández. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Chías, E. (2008). *De insomnio y medianoche*. México, Distrito Federal: Ediciones El Milagro.
- Conway, J. K., Bourque, S. C. & Scott, J. W. (1996). *El concepto de género*. En El género. La construcción social de la diferencia sexual. (21-33). Comp. e Intro, Martha Lamas. México, Distrito Federal: PUEG-UNAM, Miguel Ángel Porrúa.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la modernidad*. En Modernidad y blanquitud. (13-33). México, Distrito Federal: Ediciones Era.
- Gamba, S. (2009). *Estudios de género / Perspectiva de género*. En Diccionario de estudios de género y feminismos. (121-124). Coord. Susana Beatriz Gamba; colab. Tania Diz *et al.* Buenos Aires: Biblos.
- García, J. L. (2003). *1.2 Qué entendemos por «obra de teatro»*. En Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método. (28-35). Madrid: Editorial Síntesis.
- _____. (2003). *Capítulo 5: Personaje*. En Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método. (153-191). Madrid: Editorial Síntesis.
- García, I. (2008). *Basta morir*. En *Teatro de la gruta VIII*. (65-114). Edgar Chías prol. México, Distrito Federal: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Editorial Tierra Adentro.
- González, J. (2001). *De la calle*. México, Distrito Federal: Arte y Escena Ediciones y CONACULTA.

- Gómez, M. (1997). *Diccionario del teatro*. Madrid: Ediciones Akal.
- Guerrero, T. (2013). *Anoxemia*. En Estación Juárez. (63-91). Guadalajara, Jalisco: Ediciones Arlequín.
- Gutiérrez, L. E. (2014). *Autorretrato en sepia*. (Dramaturgia inédita).
- _____. (2013). *Chato McKensie. Ser cabrón no es cosa fácil*. México, Distrito Federal: Ediciones El Milagro.
- _____. (2010). *Demetrius, o de la caducidad*. México, Distrito Federal: Ediciones y Producciones Escénicas Paso De Gato.
- _____. (2002). *Diatriba rústica para faraones muertos*. En *Diatriba rústica para faraones muertos: obras finalistas del Tercer Concurso Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera Castañeda*. (9-78) Querétaro, México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, Fondo Editorial Q.
- _____. (2000). *El jugo de tres limones*. En *La puerta*. (97-136) Querétaro, México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, Fondo Editorial de Querétaro.
- _____. (2015) *Mi querido capitán*. (Dramaturgia inédita).
- Fridman, I. (2009). *Identidad de género*. En *Diccionario de estudios de género y feminismos*. (177-178). Coord. Susana Beatriz Gamba; colab. Tania Diz *et al.* Buenos Aires: Biblios.
- Lamas, M. (1996). *Introducción*. En *El género. La construcción social de la diferencia sexual*. (9-20). Marta Lamas Comp. e Intro. México, Distrito Federal: PUEG-UNAM, Miguel Ángel Porrúa.
- Lara, I. (2009). *Anatomía de la gastritis*. En *Teatro de la gruta IX*. (117-161). Carmina Narro prol. México, Distrito Federal: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Editorial Tierra Adentro.
- _____. (2014). *Palimpsesto*. (Dramaturgia inédita).
- Liera, O. (2003). *Al pie de la letra*. En *Dulces compañías*. (25-43). Armando Partida y David Olguín, intro. México, Distrito Federal: Ediciones El Milagro.
- _____. (2003). *Bajo el silencio*. En *Dulces compañías*. (45-69) Armando Partida y David Olguín, intro. México, Distrito Federal: Ediciones El Milagro.
- _____. (2003). *Los negros pájaros del adiós*. En *Dulces compañías*. (97-135) Armando Partida y David Olguín, intro. México, Distrito Federal: Ediciones El Milagro.
- _____. (2003). *Un misterioso pacto*. En *Dulces compañías*. (71-95) Armando Partida y David Olguín, intro. México, Distrito Federal: Ediciones El Milagro.

- Montesinos, R. (2007). *Cambio cultural, prácticas sociales y nuevas expresiones*. En Perfiles de la masculinidad. (17-45) Rafael Montesinos coord. México, Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana, Plaza y Valdes.
- Morales, N. (2004). *Día cero. Obra en dos partes*. En La fe de los cerdos. Obras finalistas del quinto concurso de dramaturgia nacional Manuel Herrera Castañeda. (59-115). Querétaro, México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Fondo editorial de Querétaro.
- Olavarría, J. (2006). *Hombre e identidad de género: algunos elementos sobre los recursos de poder y la violencia masculina*. En Debates sobre masculinidades. Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía. (115-130). México, Distrito Federal: UNAM-PUEG.
- Olguín, D. (2002). *Belice*. México, Distrito Federal: Arte y Escena Ediciones y CONACULTA.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Anne Ubersfeld, prefacio y Jaime Melendres, traducción. Barcelona: Editorial Paidós.
- Paz, O. (2010). *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a "El laberinto de la soledad"*. México, Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.
- Portela, G. (2008). *Alaska*. En *Teatro de la gruta VIII*. (17-63) Edgar Chías prol. México, Distrito Federal: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Ramírez, J. C. (2006). *¿Y eso de la masculinidad? Apuntes para una discusión*. En Debates sobre masculinidades. Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía. (31-56). México, Distrito Federal: UNAM-PUEG.
- Ramos, S. (2002). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Distrito Federal: Editorial Planeta Mexicana.
- Rascón, V. H. (2002). *Los ejecutivos*. México, Distrito Federal: Arte y Escena Ediciones y CONACULTA.
- Ricaño, A. (2009). *Más pequeños que el Guggenheim*. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación: una introducción*. Trad. Rafael Segovia Albán. México, Distrito Federal: FCE.
- Tovar, J. (2011). *Los siete géneros*. En Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática. (69-77) Ed. Felipe Reyes Palacios y Edith Negrín. México, Distrito Federal: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Usigli, R. (1966). *Jano es una muchacha*. En Teatro completo de Rodolfo Usigli II. (388-459). México, Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.
- Villegas, O. (2002). *Atlántida*. México, Distrito Federal: Arte y Escena Ediciones y CONACULTA.

Wirth, H. A. (2004). *La fe de los cerdos*. En *La fe de los cerdos*. Obras finalistas del quinto concurso de dramaturgia nacional Manuel Herrera Castañeda. (7-58) Querétaro, México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Fondo editorial de Querétaro.

Referencias electrónicas consultadas:

- Abasolo, E. (2013). *El hombre y el pez*. Septiembre 15, 2016, de Vanguardia.com.mx. Sitio web: <http://www.vanguardia.com.mx/columnas-elhombreyelpez-1741966.html>
- Amador, J. (2013). *Los muxes, un tercer género reconocido desde tiempos prehispánicos*. Julio 6, 2016, de Proceso.com.mx. Sitio web: <http://www.proceso.com.mx/357775/los-muxes-un-tercer-genero-reconocido-desde-tiempos-prehispanicos>
- Bonino, L. (2002). *Masculinidad hegemónica e identidad masculina*. Septiembre 14, 2015, de Dossier Feministes. Revistes Catalanes amb Accés Obert. Sitio web: <http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102434/153629>
- Butler, J. (1998). *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. (Marie Lourties, Trad.) Septiembre 20, 2015, de Debate feminista, 18. (296-314). Sitio web: <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf>
- Calzada, R, Et. Al. (2001). *Características sexuales secundarias*. Octubre 08, 2016, de Acta pediátrica de México. (122-127) Sitio web: <http://www.mpba.gov.ar/web/contenido/Caracteristicas%20sexuales%20secundarias.pdf>
- Castillo, S. (2009). *Lleva Compañía UV teatro a las calles*. Junio 16, 2016, de UniVerso. Universidad Veracruzana. Año 9. Número 358. Sitio web: http://www.uv.mx/universo/358/arte/arte_06.htm
- Chías, E. (2015). *Crack, o de las cosas sin nombre*. Marzo 14, 2016, de DramaturgiaMexicana.com. Sitio web: <http://dramaturgiamexicana.com/espanol/obras/Crack.pdf>
- Coppel, E. (2012). *Inicia festival de la dramaturgia en LARVA*. Junio 29, 2016, de Informador.mx. Sitio web: <http://movil.informador.com.mx/cultura/2012/382585/6/inicia-festival-de-la-dramaturgia-en-larva.htm>
- Cruz, I. (2016) *“Mi querido capitán” celebra un año de éxito y su permanencia en cartelera*. Mayo 15, 2016, de Carteleradeteatro.mx. Sitio web: <http://carteleradeteatro.mx/2016/querido-capitan-celebra-ano-exito-permanencia-cartelera/>
- De las Heras, S. (2009). *Una aproximación a las teorías feministas*. Septiembre 29, 2016, de Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política, nº 9, ISSN 1698-7950. Instituto de Derechos Humanos “Bartolomé de las Casas”. Universidad Carlos III de Madrid. Sitio web: <http://universitas.idhbc.es/n09/09-05.pdf>

- Epstein, J. (2010). *Male studies vs. Men's studies*. Septiembre 28, 2016, en Inside Higher Ed. Sitio web: <https://www.insidehighered.com/news/2010/04/08/males>
- Fernández, A. (1998). *Estudios sobre las mujeres, el género y el feminismo*. Septiembre 26, 2015, en Nueva Antropología. Sitio web: <http://www.redalyc.org/pdf/159/15905405.pdf>
- Gamba, S. (2008). *Feminismo: historia y corrientes*. Septiembre 29, 2016, de Mujeres en red. El periódico feminista. Sitio web: <http://www.mujiresenred.net/spip.php?article1397>
- Garzón, A. M. (2015). *Masculinidad y feminidad hegemónicas y sus consecuencias en la salud de hombres y mujeres*. Octubre 06, 2017, de Al sur de todo. Revista multidisciplinaria de estudios de género. Sitio web: <http://www.alsurdetodo.com/?p=1564>
- Guerra, L. (2009). *Familia y heteronormatividad*. Octubre 13, 2016. Revista Argentina de Estudios de la Juventud, 1. Universidad Nacional de La Plata. Sitio web: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/41330/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Gutiérrez, S. (2006). *Género Y Masculinidad: Relaciones Y Prácticas Culturales*. Agosto 27, 2015, de Revista De Ciencias Sociales. (155-175). Sitio web: <http://www.redalyc.org/html/153/15311213/index.html>
- Gutiérrez, L. E. (2005). *Edi y Rudy*. Junio 10, 2016, de Dramared.com. Sitio web: <http://192.185.76.178/~dramared//esp/pics/agregadas/85LegomEdiRudy.pdf>
- _____. (2008). *En la orilla de la realidad. Cartas a un joven negado para la dramaturgia (I)*. Mayo 27, 2016, en LEGOM VS LEGOM. Blog oficial de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio. Sitio web: <http://legomvslegom.blogspot.mx/search/label/Cartas%20a%20un%20joven%20dramaturgo>
- Harmony, O. (2010). *31 Muestra Nacional de Teatro*. Junio 20, 2016, de La jornada. Sitio web: <http://www.jornada.unam.mx/2010/11/18/opinion/a06a1cul>
- JLB. (2010). *El Festival Otras Latitudes se consolida como escaparate del mejor teatro que produce México*. Junio 20, 2016, de Cultura.gob.mx. Sitio web: <http://www.cultura.gob.mx/noticias/artes-escenicas/7945-el-festival-otras-latitudes-se-consolida-como-escaparate-del-mejor-teatro-que-produce-mexico.html>
- Nahum. (2014). *Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, LEGOM*. Junio 16, 2014, de Suplemento de libros. Año IV. Sitio web: <http://sdl.librosampleados.mx/2014/06/legom/>
- Olmos de Ita, E. (2010). *LEGOM, El centro marginal*. Mayo 11, 2016, de Revista Replicante. Sitio web: <http://revistareplicante.com/legom/>

- Olvera, R. (2011). *El accidentado viaje de Óscar Liera*. Febrero 27, 2016, de La Jornada. Semanal. Sitio web: <http://www.jornada.unam.mx/2011/02/20/sem-raul.html>
- Peralta, B. (2015). *Óscar Liera y el país del Siquitibum*. Octubre 7, 2016, de Milenio.com. Sitio web: http://www.milenio.com/cultura/Oscar_Liera-pais_Siquitibum-milenio_laberinto-merde-Cucara_y_Macara_0_463753817.html
- Ponce, R. (2015). *Inicia el XIII Festival de la Joven Dramaturgia en Querétaro*. Junio 20, 2016, de Revista Proceso. Sitio web: <http://www.proceso.com.mx/410321/inicia-el-xiii-festival-de-la-joven-dramaturgia-en-queretaro>
- Racist skinheads*. (2016). Septiembre 02, 2016, de The Southern Poverty Law Center. Sitio web: <https://www.splcenter.org/fighting-hate/extremist-files/ideology/racist-skinhead>
- Real Academia Española. (2014). Aculturar. En *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.) Sitio web: <http://dle.rae.es/?id=0fL2SB5>
- _____. (2014). Dramaturgia. En *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.) Sitio web: <http://dle.rae.es/?id=EBsYyx2>
- _____. (2014). Identidad. En *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.) Sitio web: <http://dle.rae.es/?id=KtmKMfe>
- Rich, A. (1996). *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*. (María-Milagros Rivera Garretas, Trad.) Octubre 13, 2016, de DUODA Revista d'Estudis Feministes, no. 10. Sitio web: <http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/download/62008/90505>
- Rodríguez, A. M. (2014). *Palimpsesto es una reflexión sobre las secuelas que rehacen los lazos de familia*. Junio 20, 2016, de La Jornada. Sitio web: <http://www.jornada.unam.mx/2014/11/09/cultura/a04n1cul>
- Rodríguez, P. (2002). *Pederastia en la iglesia católica. Delitos sexuales del clero contra menores, un drama silenciado y encubierto por los obispos*. Julio 9, 2016, de Pepe-Rodriguez.com. Sitio web: http://www.pepe-rodriguez.com/Pederastia_clero/Pederastia_clero_ficha.htm
- Rodríguez, M. del C. (2008). *La distribución sexual del trabajo reproductivo*. Octubre 4, 2016, de Acciones e investigaciones sociales, 26. Departamento de ciencias de la educación. Universidad de Oviedo. Sitio web: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/ais/article/download/334/328>
- Sociedad Bíblica de España. (2010). *Historia de Eliseo*. Mayo 14, 2017, de La Palabra. Sitio web: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=2%20Reyes+2&version=BLP>

- Taylor, D. (2007). *Hacia una definición de performance*. (Marcela Fuentes, Trad.) Octubre 7, 2016, de Performancelogía. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas. Sitio web: <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>
- Vázquez, D. (2013). *La historia de los perdedores en el teatro de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio*. Junio 16, 2016, de Études Romanes de Brno: Universidad Masaryk. (111-120) Sitio web: http://is.muni.cz/repo/1104128/ERB-33_2.pdf
- Villegas, O. (1976). *La Atlántida*. Febrero 28, 2016, de Tramoya, 2. Universidad Veracruzana. Sitio web: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4733/2/197602P27.pdf>