



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

Karen Michell Cabezas Sarmiento

Universidad de los Andes

km.cabezas@uniandes.edu.co

De masculinidades, distorsiones y fracturas. Una mirada a tres obras de dramaturgas colombianas

Of Masculinities, Distortions and Fractures. A Look at Three Plays by Colombian Playwrights

Resumen

La masculinidad es un concepto social por el cual se rigen los comportamientos de los hombres. En cada cultura este concepto varía de acuerdo con las realidades y contextos a los que se enfrentan los miembros de la sociedad. En Colombia, el concepto de masculinidad está permeado por la realidad del conflicto armado. En este contexto, la masculinidad adquiere tres características fundamentales: heterosexual, vigoroso y proveedor/protector. En este artículo, el concepto de masculinidad colombiano se rastrea en tres obras de tres dramaturgas colombianas contemporáneas y se propone el teatro como el escenario en el que el concepto de la masculinidad prototípica colombiana se fractura. En esas fracturas se vislumbran otras posibles masculinidades.

Palabras claves

masculinidad, masculinidad colombiana, representación, teatro, conflicto armado, dramaturgas.

Abstract

The man's behavior in society is regulated by the concept of masculinity. This is a cultural concept which varies according to the place where the man grows up. In Colombia, the masculinity concept is permeated by the reality of armed conflict. In this context, masculinity has three fundamental characteristics: heterosexual, vigorous, provider/protector. In this article, the Colombian masculinity concept is analyzed in three contemporary Colombian plays written by women. This analysis allows for understanding the theater as the scenery

where the masculinity concept can be broken. Also, a scenery where the society can recognize the multiplicity of masculinities which live in men.

Keywords

masculinity, Colombian masculinity, performance, theatre, armed conflict, women playwrights.

En el periodo transcurrido entre el 2005 y el 2014, Carolina Vivas, Martha Isabel Márquez y Alexandra Escobar, junto con Nora Gonzáles y Cesar Badillo, aportaron a la literatura colombiana tres obras dramáticas en las que las problemáticas derivadas del conflicto armado y de la violencia colombiana afectan a los personajes. *Gallina y el otro*, *El dictador de Copenhague* y *Si el río hablara...*, respectivamente, se configuran como textos escritos por mujeres que no olvidan la realidad colombiana y permiten al lector vivir en escenarios que, aunque cotidianos, se salen de lo común. Sin embargo, estos textos que se escapan de la cotidianidad están permeados por el modelo de masculinidad heteronormativo, ya que en ellos se puede rastrear el modelo prototípico de hombre que predomina en la cultura colombiana. No obstante, es posible afirmar que las autoras incluyen en algunos elementos de la estructura dramática de sus obras distintos grados de distorsión de la realidad con los que desafían y fracturan el modelo de masculinidad establecido; como muestra de ello encontramos espectros que vagan buscando una verdad, una gallina que predice el futuro, o personajes animados como es el caso de los lobos militares.

El modelo de masculinidad colombiano está perpetrado en la sociedad y exige a los hombres cumplir con una serie de requisitos para ser reconocidos como hombres. Dicho reconocimiento solamente puede ser otorgado a través de la interacción pública con los otros; es en el acto público en el que el hombre demuestra cuán masculino es. Si se reconoce que todas las sociedades son diferentes, se debe aceptar que los rasgos que otorgan la masculinidad son variables dependiendo del contexto en que se desenvuelvan los hombres. A primera vista se puede pensar que las masculinidades que se tejen en torno a la ciudad son diferentes

de las que se tejen en el campo; sin embargo, las particularidades de un país como Colombia, en donde el conflicto armado se ha vuelto parte de la cotidianidad, otorgan al hombre rasgos comunes que no pueden pasarse por alto. En este contexto, al hombre se le exige una masculinidad en la que la heterosexualidad, la fuerza, la valentía, la protección y el sustento son las condiciones necesarias para su reconocimiento.

Aunque es cierto que comúnmente se identifica al hombre protagonista del conflicto armado desde su papel de actor armado, se debe reconocer también la existencia de hombres que no participan de la agencia directa del conflicto. Estos hombres abren la posibilidad de pensar en qué sucede con las masculinidades prototípicas en condiciones en las que las circunstancias transforman el papel cotidiano del hombre y desestabilizan los modelos establecidos.

En este sentido, las tres obras objeto de análisis presentan personajes hombres que representan el modelo prototípico de la masculinidad colombiana y, a la vez, personajes hombres que ponen en tensión dicho prototipo y vislumbran posibles fracturas del modelo. Esto facilita un diálogo en el que se revela la perpetuación del modelo y la existencia de hombres otros. Para comprobarlo desarrollaré cuatro apartados en los que el juego con la distorsión de la realidad propuesto por las dramaturgas evidenciará la rigidez del prototipo y la posibilidad de transformación que surge en los momentos en que la distorsión está presente.

En la primera parte haré un breve recorrido por el concepto de masculinidad, las características que demanda la masculinidad prototípica colombiana y la exigencia de la representación en público para el reconocimiento de dicha masculinidad. Estos conceptos posibilitarán rastrear en los personajes seleccionados de estas obras ese modelo prototípico. En la segunda parte, propondré que el miedo y la vergüenza son los móviles que promueven los rasgos de la masculinidad en medio del conflicto. En consecuencia, estos mecanismos empujan a los hombres a negar otras posibles masculinidades. En la tercera parte, analizaré los cambios que experimentan los personajes prototípicos representados en estas obras cuando se encuentran enfrentados a situaciones propias del conflicto.

En estos cambios se vislumbrarán las rupturas. Luego, en la cuarta parte, presentaré aquellos personajes hombres que no cumplen con los requisitos y que proponen una fractura a la noción de masculinidad prototípica. Esto facilitará comprender que en medio del conflicto los hombres han tenido que desempeñar papeles diferentes e incluso opuestos a los que la sociedad les exige.

I. Ser hombre: las exigencias de la representación en Colombia y la representación en las obras

El campo colombiano es el escenario común a las obras de Vivas, Márquez, Escobar, Gonzáles y Badillo. Este lugar no es gratuito porque en él se han escenificado la mayor parte de las atrocidades que el conflicto armado ha traído tras de sí. Carolina Vivas, en la presentación de su obra, señala que indagará “la imagen de un país rural, del otro país, del torturado...” (5). Declaración con la que sitúa al lector/ espectador en el escenario en que el conflicto armado ha tenido lugar. Al respecto, Martha Bello, en el informe *¡Basta Ya!*, afirma: “la guerra se ha librado mayoritariamente en el campo colombiano, en los caseríos, veredas y municipios, lejanos y apartados del país central o de las grandes ciudades” (22). Esto último cuestiona el distanciamiento frente al campo al que podrían estar expuestas las perspectivas de las dramaturgas por ser partícipes de los espacios urbanos; sin embargo, esta aparente “lejanía” permite rastrear la idea del prototipo, ya que a pesar de estar apartadas de esa “ruralidad” logran representar en los personajes objeto de análisis características que son aplicables al modelo colombiano de masculinidad. No se puede pasar por alto que Vivas califica al país rural como el “otro” (5); sin embargo, en esa calificación de *otro* se revela que el prototipo permea la construcción de masculinidad en general, pues las características se repiten sin importar si el hombre se forma en el campo o no. En adición, el alejamiento entre las zonas rurales y las urbanas posibilita que el lector/espectador de la ciudad se vea enfrentado a un país que muchas veces desconoce, pero con el que comparte más de lo que pudiera imaginar. A través de estos personajes el receptor se encuentra expuesto a representaciones que interpelan el prototipo.

En este punto se hace necesario recordar que el espacio rural está confirmado por veredas, caseríos, municipios apartados de las grandes ciudades (Bello 22). De allí que el acercamiento rural que hacen las autoras no sea igual en todas las obras, ya que es posible matizar grados de acercamiento. Mientras que en *Gallina y el Otro* el acercamiento al espacio rural es directo: se presenta en la finca (30) de un par de esposos en la que es necesario ir al pueblo para encontrar las medicinas o el café (23); en *Si el río hablara...* el espacio rural se entiende por el paisaje en el que se encuentran los personajes, la cercanía al río y las declaraciones que hacen a lo largo de la obra. En esta obra la conexión es cercana, mas no directa, dado que Mujer hace referencia a la nostalgia que siente al recordar el olor a leña, a la tierra, a sus maticas (14). Finalmente, en *El dictador de Copenhague* el nivel de abstracción del campo es mayor, ya que el lugar en el que sucede la acción es un pueblo cercano al espacio rural, pero no es posible rastrear, a excepción de en las declaraciones del Hijo, en las que afirma venir del campo todos los días, que hay una cercanía directa con la ruralidad. Estos matices de acercamiento al campo, estéticos mas no históricos, fortalecen la idea del prototipo, pues a pesar de la cercanía o lejanía, las características que constituyen la masculinidad heteronormativa se vislumbran en los personajes sujeto de análisis.

Podría pensarse que representar hombres campesinos desliga a la masculinidad de su carga prototípica; habrá quien pueda afirmar que por ser parte del campo es una masculinidad estrictamente alejada de la masculinidad urbana. Sin embargo, a nuestros personajes no se les puede alejar de su inscripción dentro de la sociedad colombiana¹, ya que esta marca, según Schechner, la existencia de estándares que rigen la forma en la que la gente vive, escribe, piensa y actúa, como parte de comunidades y naciones, en relación con todo aquello con lo que interactúa

¹ Para efectos de este trabajo conviene reconocer que un concepto como *sociedad colombiana* se enmarca en la categoría de concepto resultado de una construcción sociocultural. Para Anderson Benedict, la idea de una sociedad parte de la idea del nacionalismo, que, al igual que el género heteronormativo, parte del prototipo: “La nacionalidad, o la ‘calidad de nación’ al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular” (21), son producto de la imaginación (22) y de un modelo establecido. Por ello, “en el mundo moderno, todos tienen y deben ‘tener’ una nacionalidad, así como tienen un sexo” (22).

(20); es decir, pertenecer a una comunidad marca la forma en que las personas representan modelos. Además, define el repertorio de sus acciones, “lo que la gente hace en su actividad de hacer eso que hace” (21). Es preciso afirmar que esos estándares solo son posibles en la medida en que son otorgados por la sociedad misma, sociedad que constituye el pensamiento y la perspectiva de las dramaturgas. De manera que no podemos negar que la ruralidad producto de la tradición Colombiana es la que marca las exigencias de la forma en que se debe actuar; incluso cuando en la vida urbana se piense que ser de la ciudad marca diferencias abismales frente a la forma de actuar en el campo. Aunque en las obras se encuentren diversos niveles de distorsión de la realidad, el punto de partida es el campo colombiano, un lugar que se constituye parte de la realidad, de la cotidianidad, de la experiencia, para llegar a la abstracción que de este lugar hacen las autoras.

Y es precisamente la cotidianidad el espacio en el que estándares como el género son exigidos por la sociedad. Judith Butler afirma que “... gender is an identity tenuously constituted in time- an identity instituted through a stylized repetition of acts” (519); eso quiere decir que la característica que asumimos como género, además de ser un rasgo de la identidad, es una construcción que se forma a través de una repetición de actos en el tiempo. Dicha construcción depende del lugar en que se constituye, por lo que no se debe alejar de los rasgos y preceptos establecidos por la sociedad. En esta medida, el género depende de la representación de una construcción social². Es decir, el género no es un hecho, sino una construcción de actos (521) que se asocian con las ideas propuestas por una sociedad particular. En esa línea, Schechner sugiere que “las representaciones marcan identidades, inflexionan el tiempo, remodelan y adornan el cuerpo” (59), idea que refuerza la propuesta del género como una representación que marca la identidad de los sujetos.

² La propuesta de lectura de género de Butler sobrepasa los límites de la binariedad hombre/mujer, sin embargo, su propuesta del género como performatividad incluye la noción de género como una representación de significaciones sociales y por lo tanto de disputas políticas.

En este punto conviene resaltar que la acción de *actuar* es la que permite entender que el género requiere una representación por parte de aquel que se inscribe en él (Schechner 250), y una aceptación de esa representación en ojos de quienes interactúan con nosotros. Teniendo en cuenta esta condición, la masculinidad prototípica es la representación de los rasgos que establece la sociedad para validar a un hombre como hombre: “cada individuo aprende desde una edad temprana a representar inflexiones vocales, expresiones faciales, gestos [...] y todas las demás marcas de género de una sociedad determinada” (250). En esa medida, se es hombre porque se representa el papel de hombre.

En ese sentido, no es necesario pensar en la representación exclusivamente como una característica de la teatralidad, dado que en lo más cotidiano de la vida se representan diversos papeles. Schechner señala que “la vida cotidiana implica años de entrenamiento y práctica, aprendizaje parte por parte de los comportamientos específicos a cada cultura” (59); esto coloca a todas las costumbres y características culturales en el campo de la actuación, que, por demás, requiere, al modo del teatro, tiempo de ensayo para que el sujeto pueda desenvolverse correctamente en el papel a desempeñar. Para Erving Goffman, las diferentes formas en que el ser actúa en la cotidianidad están motivadas por las diversas relaciones que establece con sus interlocutores, razón por la que actúa de acuerdo con los contextos en los que se desenvuelve (11). Esto implica que el sujeto sabe cómo representar de acuerdo con el momento y el lugar en que se encuentra; característica fácilmente aplicable si se piensa en la actuación que se asume en diferentes lugares o frente a diferentes personas en momentos específicos, como cuando se asume un código de vestimenta o una serie de comportamientos de acuerdo con un lugar.

Sin embargo, una característica como el género implica la dificultad de ser asumida como una construcción biológica más que social. Si se nace biológicamente hombre, el hombre está predeterminado para ser hombre y debe actuar como tal, sin cuestionar que debe asumir un rol, una serie de comportamientos heredados. A pesar de que Goffman no se refiere directamente al

género, sí sugiere que hay actuaciones en las que el individuo suele expresarse “intencional y conscientemente de un modo particular ... porque la tradición de su grupo o estatus social requiere este tipo de expresión” (18). El ser hombre depende de cómo se comporte el hombre, es decir, de la ejecución del conjunto de características que lo pongan expresivamente en ese rol; idea por la que concluyo que el género depende de la tradición de un grupo social y no exclusivamente de una carga biológica. No se nace biológicamente predispuesto para comportarse como hombre, o como mujer.

En ese orden de ideas, la masculinidad es una de las construcciones de género y solamente es posible en tanto el hombre representa lo que socialmente se ha constituido como los rasgos para ser hombre. Esto recae en que, para validarse como hombre, el hombre necesita un público. Es por eso por lo que la masculinidad solamente es posible en la medida en que hay un público que juzgue si el papel que se está desempeñando es el adecuado y cumple con los estándares requeridos. Butler sugiere que la actuación de cada cuerpo es individual, pero no privada, esta actuación es inmediatamente pública (526). Un hombre que actúa como hombre lleva consigo la representación social de lo que se espera de él. Por lo tanto, el público que evalúa la representación de la masculinidad se configura como un público social.

Goffman afirma que en la cotidianidad hay un público expectante de nuestros actos, por lo que se debe considerar la relación teatro/cotidianidad. Los actores en una obra teatral están siendo vistos por los otros actores, por los personajes que representan los otros actores y por el público, por lo que hay tres partícipes de la representación, mientras que en la vida cotidiana la representación y consecutiva observación se condensa en dos partícipes, en una dinámica en la que “el papel que desempeña un individuo se ajusta a los papeles representados por otros individuos presentes, y sin embargo estos también constituyen el público” (11). En este sentido, el público de la representación de la masculinidad prototípica está constituido por todos aquellos que juzgan la calidad de la representación en la

vía de su cumplimiento y que, a la vez, exigen, esperan y representan lo que se ha establecido socialmente.

Respecto a las reglas de representación, Schechner afirma “las representaciones en la vida cotidiana y las construcciones de identidad son fluidas... pero eso no quiere decir que no haya reglas. Incluso la interacción social más casual en apariencia es guiada por reglas y es culturalmente específica” (92), idea que refuerza la existencia de convenciones sociales que marcan la forma de representación y obligan al hombre a seguirlas. Si el hombre quiere ser reconocido como tal no tiene libertad de salirse de lo establecido, por ello no es extraño que un personaje como Dictador de *El dictador de Copenhague* se niegue a llorar en público, o que Gallina de *Gallina y el otro* le indique a su compañero Cerdo que no debe llorar porque los cerdos no lloran.

La representación del rol de hombre es posible porque la sociedad demanda ciertas características sociales que autorizan una valoración mutua y un tratamiento de acuerdo con lo exigido (Goffman 24); esto permite entender que el ideal de masculinidad hace parte de la cultura pública y se configura como una representación colectiva, por lo que, según Gilmore, la opinión pública es la que respalda la idea de hombre (18). Por ende, existe un juicio de la representación del hombre que le da el valor de ser más o menos hombre en la medida del prototipo; esta idea nos arroja a la calificación no de qué tan hombre es un hombre sino de qué tan bueno es “como hombre” (Gilmore 46). En este sentido, la masculinidad es una construcción que exige participación en el escenario público a través de acciones, actos y logros concretos y visibles (46); situación problemática, ya que pone en constante tensión la identidad y la actuación masculina. Problema no menor en sociedades como la colombiana que todavía se sostiene en valores conservadores en los que no cumplir con las acciones prototípicas deriva en un desprecio público; evento que se convierte en un proceso “costoso emocionalmente para los hombres” (Viveros, *de quebradores* 54).

Examinemos ahora lo que exige el discurso heteronormativo de la sociedad colombiana para validar la representación de masculinidad a un hombre. Para esto



conviene rastrear las concepciones más generales hasta llegar a la particularmente colombiana. En primer lugar, para autores como Kimmel la masculinidad se establece a partir de los modelos de hombre blanco, clase media, adulto y joven heterosexual (50); esa caracterización es lo que el autor denomina masculinidad hegemónica, ya que marca el modelo de construcción para las masculinidades particulares alrededor del mundo. Sin dudas, este tipo de masculinidad se ve reflejada dentro de la construcción de masculinidad colombiana, pues el prototipo de hombre es aquel que es heterosexual y se encarga de desempeñar a cabalidad sus labores de adulto, por ejemplo, mantener un trabajo estable. Esto es evidente en el estudio de Muñoz sobre la masculinidad heteronormativa del hombre paisa, masculinidad en la que es necesario “conseguir dinero y bienes materiales a como dé lugar, para garantizar un bienestar a sí mismo y a su familia” (Muñoz 66). Idea que permea todas las esferas de la sociedad colombiana, razón de más para reforzar la idea del prototipo.

En esta línea, para Zarkov “men are considered to represent the virility, strength and power of the family and the community, able to protect not them but others” (Zarkov ctd en Sivakuraman 268), concepción en la que el hombre se convierte en protector de sí y de su familia por ser el agente de la fuerza y el poder. Además, es el responsable de su comunidad y de lo que suceda con ella. Al respecto, en América Latina un hombre debe demostrar su masculinidad enfrentándose a desafíos, “ser duro y valiente, y de estar dispuesto a defender el honor de su familia a la menor provocación” (Gilmore 27). Esto último posibilita entender que la representación de hombre se relaciona con el hecho de tener algún tipo de poder (Kaufman 5). En esa medida, lo que se espera del hombre colombiano es que lleve las riendas de su familia y se comprometa a cuidar de ella, proveerla, sustentarla y defenderla en cualquiera que sea la situación. A propósito, Muñoz afirma: “el hombre, al convertirse en padre, en *pater familias*, se convierte en la cabeza de un cuerpo corporado denominado familia” (72), es decir, al ser la cabeza de la familia es quien se debe asumir responsable del grupo social.

Aunque las características descritas anteriormente de la concepción del hombre a nivel global se ajustan muy bien a las características de lo que la masculinidad colombiana exige representar, las características que analizaré, por estar presentes en las obras, son: la de heterosexual, dispuesto a procrear y dar la prueba de su masculinidad a través de su capacidad de engendrar hijos (Viveros 374) y de colonizar el cuerpo femenino; vigoroso y, por lo tanto, fuerte y valiente (Gilmore 54); y protector/proveedor, responsable de su familia -y en extensión- de su comunidad (Sheppard 12), encargado de la educación de los hijos y, por tanto, reproductor del modelo de masculinidad prototípica a la que se hará aspirar a los varones colombianos (Viveros 370). Estas tres características configuran el prototipo de masculinidad colombiana.

En las obras objeto de análisis, la característica de heterosexual es rastreable en la existencia de tres padres: Rubiel y Telmo, en *Gallina y el otro*; y Dictador en *El Dictador de Copenhague*; y de cuatro hijos: Eugenio y Zarca, en *Gallina y el otro*; El Hijo en *El Dictador de Copenhague* y la Hija en *Si el río hablara...* La heterosexualidad en Rubiel se comprueba a partir de su esposa Colombia, mientras que en Telmo no se puede rastrear la existencia de una mujer, pero sí la de su hija. En *El Dictador de Copenhague* se hace obvia la relación de heterosexualidad entre Dictador y Alumna por la forma en que él se refiere a ella y la concepción del amor de Alumna entre hombre y mujer. En cuanto a las relaciones de dominio del cuerpo a través de la violación, *Gallina y el otro* y *Si el río hablara...* muestran la agencia del cuerpo masculino sobre el femenino. Además, en *Gallina y el otro* se encuentra una alusión a los hombres que siguen apostándole al acto sexual aun cuando ya no es su tiempo biológico de reproducción “Gallina- Basta pensar en su padre, / Un sucio gallo viejo/ Que se atrevió a montarme /Sabido que ya no es su tiempo” (24).

En cuanto a la característica de vigoroso, me centraré en dos de sus aristas: la fuerza y la valentía. Si bien las dos son fundamentales para que el hombre pueda agenciar su papel de padre protector, no se niega que pueden ser utilizadas en cualquier acto a representar. Por esta razón hay momentos en los que el hombre



utiliza su fuerza, tanto física como psicológica, para reafirmar su posición de hombre, por ejemplo, al imponerse sobre otro o al castigar una conducta que encuentra inoportuna. Del mismo modo, la valentía se configura como un rasgo necesario para ser hombre; no en vano a los miembros de la fuerza militar se les exige que sean valientes para enfrentar sus retos, y por supuesto, al enemigo. Esta exigencia requiere un entrenamiento tanto mental como físico, debido a que el hombre debe aprender a ser valiente y luego demostrarlo en las situaciones en las que se le exige. Estos dos rasgos son los que más se juzgan en la cotidianidad y por ello son quizás los más demandantes para los hombres. Basta con recordar quiénes son los encargados de los roles que exigen fuerza o de las acciones que requieren valentía. Estos rasgos son rastreables en los personajes sujetos de análisis en las obras. Antes de iniciar, es oportuno señalar que para efectos del análisis rastrearé individualmente cada una de las características e iniciaré siempre con la obra *Gallina y el otro*, a continuación, *El dictador de Copenhague*, y terminaré con *Si el río hablara...*

Los personajes que abren *Gallina y el otro* son un cerdo y una gallina que viajan en un camión manejado por Telmo. El hecho de que sean animales es una de las primeras manifestaciones de distorsión de la realidad, pues la autora metafórica la figura de la víctima a través de la Gallina: “muchos de los testimonios decían que los verdugos antes de disparar o degollar, ponían a ‘bailar las gallinas’ o hacían escoger a sus víctimas entre las balas o la ‘torcedura de pescuezo’ [...] [La gallina] ese animal rural por excelencia, nacido para ser víctima, me pareció una analogía justa con los personajes” (7). Por ello, la participación de Gallina y de Cerdo presentan la realidad no de una forma directa, pero sí a través del reflejo de estos personajes. No se trata de una denuncia directa de la víctima, sino de una distorsión de la realidad con la que la autora inscribe a sus personajes en el contexto del conflicto armado colombiano.

A lo largo de la obra, Telmo deja ver que la fuerza manifestada a través de la violencia es su estandarte. Basta con observar esta acotación: “*Chusco va incómodo, gruñe y Telmo iracundo, sin dejar de conducir, lo golpea con un palo*”

(10); o cuando golpea a Zarca, su hija, por meterse en el nido de la gallina (14). También en la voz de los otros personajes se reconoce esta actitud del hombre: “Colombia- (*A la Zarca que permanece afuera*) ¡Llame **al guache** de su padrastro y dígame que lo necesito! [El énfasis es mío]” (22), adjetivo que califica al personaje como violento. En todas estas manifestaciones, Telmo muestra dominio sobre los otros. A la par, el llanto y el esconderse de Cerdo se va configurando como ruptura de la masculinidad heteronormativa.

La fuerza también se manifiesta en violencia en otros momentos. Tal es el caso de un sueño experimentado por Gallina en el que el animal se encuentra en una gallera y se ve enfrentada a un “feroz gallo que la destroza con sus espuelas, haciéndola volar una y otra vez” (12), situación que se superpone al augurio de la violación a la que será sometida la niña en escenas posteriores y que se refiere a través del sueño de la Gallina. El gallo que aparece en el sueño del animal es equiparable al hombre que veja a la niña:

Voz- La coge por la cintura.
 Ella se defiende,
 Patea iracunda, asustada
 Semeja un insecto de tierra en agua.

*Las voces de los asistentes celebran, Gallina sube y baja una y otra vez
 muy herida, al igual que la cabeza de Zarca ...*

Voz- Un manotazo le revienta la boca
 Y la chiquilla rueda
 La cara húmeda de sangre y piedras.
 ...
 No se opone más
 La mirada fija,
 Mientras el moreno le alza la bata de flores...

Le corre los interiores viejos de resortes deshechos...
¡Y le entierra su furioso puño en el sexo pequeño! (12)

Además de la descripción en la que la fuerza es ejercida por el violador, las acotaciones de este sueño incluyen varios hombres ebrios que celebran con gritos de emoción la situación; inclusive, están acompañados por un locutor deportivo, la voz que narra el suceso. Quizás esa emoción de los hombres responde a la aprobación de la representación de la masculinidad a través del uso de la fuerza, de la violencia y de la heterosexualidad. A pesar de inscribirse en el terreno del sueño, en esta escena los animales son entes pasivos que reciben la fuerza de la masculinidad heteronormativa.

La fuerza ejercida a través de la violencia también es evidente en *El dictador de Copenhague*, obra en la que un profesor, llamado por Márquez como Dictador por la acción de dictar las clases, está atormentado por el asesinato de su hijo. Dicho tormento es un recurso dramático de Márquez para situar la obra en un vaivén entre el pasado y el presente. Este vaivén es relevante porque en las escenas que tienen lugar en el pasado se evidencia con mayor claridad el apego a la realidad y el desborde de fuerza. Uno de los ejemplos más representativos se da cuando el hijo llega tarde a la casa y es golpeado con brutalidad en la cara con un anillo de acero (21).

El golpe que Dictador propicia a su hijo es señal del uso de la fuerza para reivindicar la representación de hombre que domina la situación. Unas páginas más adelante, Dictador reflexiona acerca del rol de ser padre; entre sus reflexiones incluye: “Cuando necesite que me entienda sobre alguna cuestión en la que las palabras no alcancen a remediar mis emociones, usaré los golpes ...” (22). La relación que se establece entre padre/hijo en la obra resulta enriquecedora para la visión del género como una representación en la vida cotidiana, ya que se hace evidente que el padre se convierte en el modelo que debe educar a su hijo en lo que la sociedad exige. En esta medida, el padre lega al hijo las características exigidas; el siguiente parlamento lo ejemplifica:

“El Hijo recibe esa argolla de acero y la instala en el dedo que mejor se ajusta. Sonríe y su pómulo hinchado durazno es levantado por la sonrisa. Dictador- Los grandes hombres llevan un gran golpe en la vida. Esta también es una forma de aprender. (22) [El énfasis es mío]

“Los grandes hombres” son palabras que tienen directa relación con la forma en que se es hombre, con lo medible de la masculinidad, puesto que si hay “grandes” hombres por oposición deben existir “pequeños” hombres, u hombres a los que se les dificulta representar la masculinidad prototípica. El hombre logra una mejor masculinidad prototípica en la medida en que incluya la fuerza en su representación.

La relación padre/hijo constituye una de las primeras relaciones actor/público, ya que “el padre es el primer hombre que evalúa el desempeño masculino del muchacho, el primer par de ojos de varón frente a los cuales él se trata de probar a sí mismo. Esos ojos lo seguirán por el resto de su vida” (Kimmel 56). Las palabras de Kimmel incluyen dos términos que se ajustan al reconocimiento de la masculinidad como una representación: “desempeño masculino” y “probar a sí mismo”. De nuevo, la relación representación/público se hace evidente, ya que se necesitan unos ojos que juzguen si la forma en que se actúa se acopla al modelo existente. Por lo tanto, se entiende que el padre es el modelo que guía y a la vez reprende la masculinidad, por lo que las características de la representación de la masculinidad, y por ende, la continuidad de la masculinidad prototípica depende del papel que desempeñe el padre, y por supuesto, de la forma en que el hijo asuma la representación. Esta relación es análoga a la relación profesor/alumno; no en vano, cuando Dictador se reúne con un exalumno, su pupilo le reclama su adultez, por lo tanto, su masculinidad: “Exalumno – Profe, no me diga más ‘muchacho’. Ya no soy un ‘muchacho’” (46).



Otra de las escenas en las que el uso de la fuerza se hace presente es en la que Dictador le cuenta a su hijo que ha tirado sus tortugas por el inodoro, aquí el dolor es el móvil del aprendizaje:

Hijo- No encuentro a mis tortugas.

...

Dictador- Las boté por el inodoro porque te está yendo mal en el colegio.

Hijo- ¿Pero qué tienen que ver las tortugas?

...

Dictador- Para que le duela

Hijo- Pero mis tortugas no tenían nada que ver en esto. ¿Qué tienen que ver con que a mí me haya ido mal en el colegio?

Dictador- Eso es para que aprenda. (31-32)

Una vez más, los animales aparecen como agentes pasivos, papel que cambiará en la distorsión de la realidad.

A pesar de que en esta escena la fuerza no es física, sí implica una violencia emocional en el tono en que el hijo pregunta a su padre por sus mascotas y en la reacción que toma al recibir la respuesta acerca del aprendizaje: el hijo tira al piso un platón que traía en la mano y llora (32). Además, la intransigencia del padre al guardar silencio en el momento en que el hijo pregunta por sus tortugas es una forma de representar la fuerza ante las emociones del hijo. Como es evidente, la violencia ya no es solamente física, también es simbólica. Y, como se mencionó anteriormente, responde a la dinámica de enseñanza padre/hijo.

Así mismo, la fuerza se evidencia en la forma en que Dictador borra el tablero de su salón con una de sus alumnas,

El dictador borra el tablero con la falda de su alumna ... El dictador mientras borra la aprieta contra su cuerpo. La Alumna es ahora un borrador gigante de tablero, pero ella no está de acuerdo con ser un

borrador gigante de tablero. Por eso intenta no serlo, pero el Dictador es más fuerte. El Dictador no respira. Come aire. Devora aire. Está muy agitado y sostiene a la Alumna cerca de él con desdén. (58-59)

En esta situación, Dictador somete a su estudiante a través de la fuerza, pues por más que ella se resiste a ser un borrador de tablero, la fuerza de Dictador es mayor. Además, se evidencia un matiz de sexualidad, ya que Dictador aprieta a su alumna contra su cuerpo. Aquí es pertinente señalar que a lo largo de la obra Alumna siempre ha mostrado un interés amoroso frente a su profesor, que por el profesor es asumido como sexual; en repetidas ocasiones el hombre menciona lo inoportuna que es ella con su laboratorio de olores. De hecho, las acotaciones que hacen referencia a la forma de actuar de Alumna junto a su profesor están cargadas de erotismo: “... Y lanza en el piso su maletín rosado sucio de Alumna con desdén. Con tanto desdén que excita” (24); “Ella sin querer se agacha, ella no piensa que su falda se levanta” (25); “Ella vuelve otra vez a su maleta, otra vez, otra vez, otra vez y otra vez, es como si no supiera nada sobre su edad geocéntrica” (26); “Al despedirse del Dictador por el afán, por torpeza, por Dios, su beso de despedida cae en la boca del Dictador” (27).

Acotaciones perfectamente relacionables con la característica de la heterosexualidad, propia de la masculinidad prototípica. Heterosexualidad que se vale de la fuerza para imponerse y dominar el cuerpo femenino.

En *Si el río hablara...* la fuerza propia de la masculinidad prototípica también se encuentra manifestada a través de la violencia y del poder que ejerce Poeta sobre Mujer³, a pesar de que ella no acepta con facilidad la forma en que Poeta intenta ejercer control sobre ella. Por ejemplo, en una de las escenas iniciales Poeta y Mujer van en la búsqueda de la Hija de Mujer, situación que evidencia el dominio:

POETA- Aquí no se puede cantar.

MUJER- A mí no me importa. Mi monita podría escucharme ...

³ Nótese que en la forma en que se nombran los personajes también hay un prototipo.

POETA- (*La interrumpe, gritándole*) ¡Qué no se puede, créame!

MUJER- Déjeme. Las dos cantábamos. (*Continúa cantando muy suave, casi llorando*). (18)

El grito no logra callar a Mujer, pero hace disminuir su tono de voz y le provoca el llanto.

El estado en que están los cuerpos de Poeta y Mujer evidencia que han sido víctimas de maltrato, del uso de la fuerza para controlar sus cuerpos “Devota- ¡Como llegaron de maltrechos!” (13). Esto es importante porque demuestra que en la realidad los cuerpos están maltrechos, mientras que en la distorsión de la realidad, que implica que los personajes son fantasmas, el cuerpo no es una preocupación; es más urgente la preocupación por el olvido y la necesidad de recordar algo. Además, evidencia el ejercicio de la fuerza por parte de los grupos militares sobre los cuerpos civiles. Ejercicio propio del conflicto armado: “[las poblaciones] presenciaron asesinatos atroces[...] se los obligó a ver cuerpos torturados que fueron exhibidos para el escarnio público [...] Mujeres y niñas fueron víctimas de diversas formas de violencia sexual, agredidas en sus cuerpos y dignidad” (GNMH 261).

Sin embargo, Poeta no es solamente víctima, sino también victimario y perpetrador de la violencia debido a fue parte del grupo militar que ocupó el pueblo en que vivían Mujer y su hija. Muestra de ello son las siguientes líneas en las que Poeta ordena siguiendo los códigos militares:

Poeta- ¡Respete! Póngase firmes. ¡Silencio! Mujer tenía que ser para hacer tanto escándalo. ¡Obedezca o la mando al hueco! (*Mujer intenta decir algo*) ¡Silencio! Cállese la jeta, perra. Un, dos, tres.

Mujer- (*Lo mira aterrada. Lanza un grito ahogado*) ¡La mataron, esos miserables la mataron! (*le muestra la pala*) Doña Otilia **encontró a los suyos** con esa palita y me la regaló. (25) [El énfasis es mío]

En el discurso de Poeta se evidencia una mirada negativa acerca de lo “escandalosa” que es la mujer; calificación que revela que dentro de la representación de la masculinidad prototípica el escándalo es algo mal visto. A propósito, Kaufman sugiere que los hombres rechazan todas las características que estén asociadas a la femineidad. Estas características resultan mal vistas, por lo que tienden a suprimirse y rechazarse por estar en contravía de la búsqueda de la masculinidad (8). Además, la amenaza de tirar a Mujer al hueco refuerza la filiación militar de Poeta, que se confirma con la acusación de Mujer de haber recibido una pala que habían utilizado “los suyos”. Sumado a esto, afirma saber que fueron ellos quienes mataron a su Hija y la enterraron en una vereda. En esa acusación se interpreta la agencia de la violencia por parte del grupo armado. La escena culmina con la violencia directa: “*Poeta golpea la muñeca y la tira al suelo*” (27).

Por otra parte, se encuentran las demostraciones de valentía. Según Gilmore, la valentía responde a un coraje físico y moral que “significa valerse por sí mismo como un actor independiente y orgulloso, y plantar cara cuando hay una provocación. Se refiere a una actitud valiente y estoica frente a cualquier amenaza” (54). En esa medida, en *Gallina y el otro*, personajes como Eugenio y Chino ostentan este rasgo. Estos personajes navegan río arriba en medio de la selva sin ceder a las amenazas que han recibido las personas en el pueblo de una posible invasión paramilitar. Aunque las amenazas hacen titubear a los personajes, Eugenio ridiculiza el miedo y propone seguir (16), aunque esto implique su muerte.

Otra alusión a la valentía se encuentra en los siguientes versos: “Gallina: Este era un pobre Cerdo/ Que **presumía** de **valentón**, /-de un soplo me cargué siete- / Decía siempre aquel **bribón** [El énfasis es mío]” (19). Aquí es posible interpretar que la valentía hace parte de la representación de la masculinidad; no en vano, la palabra presumir es utilizada. Si diéramos el rasgo de valiente como naturalmente adquirido por el hecho de ser hombre, entonces, no sería necesario presumirlo, y menos a través del relato de haber acabado con siete. En adición, la gallina califica al cerdo como bribón, palabra con la que designa el engaño; por lo tanto, se evidencia una referencia a la representación, en este caso no exitosa, de la valentía.

En *El Dictador de Copenhague* la valentía se encuentra en la decisión del hijo de irse de la casa. La pregunta que hace el padre es si la decisión es tomada por una mujer, pero el motivo es que Hijo quiere emprender su vida de adulto,

Hijo- Papi, soy mayor de edad, tengo una vaca, una gallina y una mata de tomate. Tengo una fortuna. Me voy de la casa.

...

Dictador- ¿Alguna mujer?

Hijo- No papi.

...

Dictador- Que te vaya muy bien. Todavía pareces un niño.

Hijo- En cualquier momento voy a parecer hombre. (14)

Aquí se ve claramente la intención del hijo de valerse por sí mismo, de fundarse como un sujeto independiente. Otra alusión a la valentía aparece reportada en la voz de Alumna, quien está escribiendo un pequeño guion para una película en el que el papel de valiente recae en el hombre (53). Esta situación revela la forma en que la mujer asume que los hombres deben actuar en la cotidianidad, ya que se le atribuye la responsabilidad de asumir los retos. Nuevamente, el hombre enfrentado a la amenaza.

En *Si el río hablara...* las alusiones a la valentía están directamente conectadas con el oficio militar. En una de las escenas en las que se vincula a Poeta con los grupos armados, él anuncia a sus generales que ya ha cumplido con los mandamientos que se le han impuesto, entre ellos hacer una base de datos que contenga los nombres de todos aquellos que están “contra” su proyecto (33). Además, Poeta afirma: “cumpliendo con el cuarto mandamiento se han realizado escarmientos colectivos y contundentes” (34), declaración que demuestra que el hombre ha atentado contra otros para cumplir con las órdenes. Esta situación es rastreable en la realidad colombiana: “los paramilitares desplegaron castigos físicos diferenciados por sexo, que incluían desde ejercicios de estigmatización pública, esclavitud laboral y trabajos forzados domésticos, hasta violencia sexual y

esclavitud sexual” (GMH 81). Poeta se vanagloria de su valentía militar al entregar a sus generales un video que contiene “*incursiones paramilitares en diversas regiones del país*” (34), acción en la que se lee el orgullo del deber cumplido y la exhibición de la valentía producto del ataque a los otros.

Por último, queda el rasgo de protector/proveedor. Estos los he asumido como complementarios debido a que se cree que aquel hombre que protege a su familia y a su comunidad les provee seguridad y lo necesario para vivir. En esa vía, en *Gallina y el otro*, se ejemplifica en el reclamo de Colombia a Telmo al ser incapaz de velar por el bienestar de Rubiel y luego el de Telmo a Rubiel por no ser capaz de proteger a Zarca de la violación; práctica que es comúnmente utilizada en los escenarios de guerra, ya que “al violar y torturar sexualmente a las mujeres de la comunidad, los perpetradores buscan mostrarle a la comunidad que sus hombres no son capaces de proteger a ‘sus’ mujeres” (Obando 23).

En esa incapacidad de proteger y proveer se ve la impotencia del incumplimiento de este rasgo exigido por la masculinidad prototípica. En la voz de Colombia “¡Cobarde, incapaz! Me tocó ir a mí...” (33) se juzga la incapacidad de Telmo de cumplir con su tarea de conseguir medicina para el viejo Rubiel, además lo califica de cobarde al no ser capaz de afrontar con valentía su deber, por lo que, contrario a lo esperado, es Colombia la que debe cumplir la tarea. El reclamo también lo hace Telmo, quien al regresar a casa encuentra al viejo Rubiel muerto y le reclama: “si no pudo defenderse usted, menos iba a dar la cara por Zarca, ¿cierto patrón?” (35); en él se hace evidente que además de protegerse a sí mismo, la representación de la masculinidad prototípica exige que el hombre proteja a sus allegados, a su familia, a su comunidad. La impotencia del incumplimiento se interpreta en el abandono que sufrieron muchas mujeres, víctimas de violaciones en el marco del conflicto armado, por parte de sus hombres cercanos, quienes no pudieron sobreponerse a “la humillación que recayó en ellos por no haber sido **capaces de proteger** a sus mujeres [El énfasis es mío]” (GNMH 310). En la incapacidad de proteger se evidencia el incumplimiento de la protección, por lo tanto, la falla de la representación de la masculinidad prototípica.

En el *Dictador de Copenhague* el rasgo de protector/proveedor se delata en la determinación del padre de no continuar con sus actividades cotidianas para huir a las consecuencias de la guerra: “Hijo- No volviste a cazar ni a pescar / Dictador- El bosque ya no es lo mismo. No solo la escasez. La guerra” (31). En adición, en esta escena Dictador tiene una escopeta, arma que utilizará escenas después para acabar con el asesino de su hijo. Aquel asesinato se inscribe en la preocupación del hombre porque ningún miembro de la comunidad esté en peligro de violación: “Dictador- si lo mato, volverán sanos muchos hijos que salen al campo por las mañanas” (69). En contraste, en el diálogo de Dictador con uno de sus Exalumnos se evidencia la frustración por la incapacidad protección, ya que no puede proteger las almas (43).

El cuidar hace parte de las acciones del proteger, como lo enuncian los soldados que encuentran muerto al mendigo en medio del parque del pueblo:

Soldado- ... En cinco minutos entramos en toque de queda.

Dictador- ¿Pasó algo?

Soldado- Lo de siempre, esos bandoleros que quieren tomarse toda esta zona. No se preocupe. Es por precaución. Avisamos en todas partes, no entiendo por qué no se enteró. (61)

El toque de queda, como es sabido, se instaure para evitar la circulación libre por las calles de algún lugar. En este caso, es tomado como medida de precaución, lo que indica que los soldados están dispuestos a cuidar de su comunidad y, por lo tanto, a representar el rasgo de protectores, propio de la masculinidad prototípica.

Por otra parte, Alumna anuncia a Dictador que delatará el abuso al que ha sido enfrentada: “¡Voy a contar! A mis papás, a mis compañeros de clase, al rector. Voy a contarle a todo el mundo... y todos lo van a odiar... y **mi papá lo va a agarrar a puños** [El énfasis es mío]” (59). La gravedad del asunto no reside en que cuente lo que ha sucedido sino en la amenaza de los golpes que va a recibir del padre; en

ningún momento se menciona a la madre, sino al padre, que, en su papel de protector se supone que irá a buscar al Dictador para desquitarse de los agravios que ha cometido a su hija.

En lo que respecta a *Si el río hablara...* Poeta representa esas características a través de la ayuda que ofrece a Mujer. A pesar de que se enfrente a situaciones que arriesguen su vida, él decide proteger y cuidar. En un primer momento, se ofrece a ayudarla a armar la muñeca a la que se le ha salido una pierna (15); en un segundo momento, acepta acompañar a Mujer a través de su travesía “Mujer- Espere, esos caminos están muy solos. Acompañeme y no le muestro la muñeca. Poeta- Está bien” (16). A la solicitud de protección por parte de Mujer, Poeta accede. Esta situación se repite cuando Poeta advierte que una de las zonas por las que pretende seguir la travesía es “Bala ventida” (18); aunque Mujer declara no importarle cuán peligrosa pueda ser la zona, Poeta la agarra de un brazo para evitar el peligro y esconderse “*Mujer se va a ir en esa dirección. Poeta la sujeta y la lleva a un lado para esconderse. El sonido del helicóptero va disminuyendo. Pausa*” (18).

Los rasgos que se han evidenciado en los personajes hombres de las obras objeto de análisis desvelan la demanda sostenida de las características que debe representar el hombre para ser reconocido como hombre. En este punto se han examinado las características de forma individual; no obstante, es preciso recordar que estas interactúan constantemente y pueden ser representadas en el mismo acto, siempre y cuando respondan al contexto al que el hombre está expuesto. Dependiendo de la situación, la sociedad exige al hombre la representación de su masculinidad; pero, cuando el hombre no logra encajar en las exigencias, la sociedad se vale de mecanismos como el miedo y la vergüenza para asegurarse de que el hombre seguirá demostrando su masculinidad a pesar de sus emociones. En el apartado siguiente ahondaré en ello.



II. Ser hombre en el conflicto: representación guerrera mediada por el miedo y la vergüenza

Las características descritas en la parte anterior se agudizan en medio del conflicto armado. En este escenario los hombres se encuentran en una situación en la que se les exige con mayor ahínco la protección y seguridad que se espera entreguen a la sociedad. En medio del conflicto armado y la violencia que se deriva de él, los hombres son reclamados para ser mucho más valientes y protectores, pues se ha asociado la guerra con un simbolismo en el que se espera que el poder, la victoria y el honor sean asociados a la masculinidad (CNMH 238). Estas tres características se conectan perfectamente a las previamente analizadas, ya que el poder se ejerce con la fuerza, la victoria a través de la valentía y el honor de la mano de la protección.

En adición, se debe considerar el imaginario de los hombres que se asocian como agentes del conflicto: hombres que con sus armas y su fuerza someten a los otros, hombres que arremeten contra una población que nos imaginamos principalmente niños y mujeres. No en vano el Centro Nacional de Memoria Histórica otorga a la masculinidad el apelativo de guerrera, una masculinidad que domina a otros a través de la subordinación, del uso de la fuerza y del control sobre otros hombres “a los que infantiliza, disminuye y/o feminiza” (237). Para Sivakumaran los estereotipos de género sugieren que “men cannot be victims, only perpetrators ... They see themselves as being able to resist any potential attack and this is how others see them” (270). Esto implica que dentro de esta representación de la masculinidad guerrera los hombres no suelen pensarse como víctimas, únicamente como victimarios.

Dicha masculinidad se sirve del sistema de binarios controlado por la vergüenza y el miedo para asegurarse de que los hombres no se salgan de la representación de masculinidad exigida. Una vez más, el representar los rasgos de lo que es ser masculino se vuelve primordial para garantizarse esa imagen de hombre en la sociedad. A propósito, Butler sugiere que la representación del género conlleva a consecuencias punitivas: aquellos que no logran hacer concreta su

distinción de género son castigados (522); castigo que dependerá directamente del público.

Entonces, los hombres se ven animados a “correr riesgos físicos y a tener pensamientos fuertes o viriles” (Gilmore 24) para no sufrir el castigo que, en la mayoría de los casos, pasa por la vergüenza y la burla (25). Claro ejemplo de ello se encuentra en los testimonios de algunas víctimas del conflicto armado en Colombia⁴:

Yo tenía catorce años y viajaba en un bus con mi mamá. Íbamos para Medellín, pero en un retén los paramilitares pararon el bus y nos bajaron a todos. Mi mamá me trataba de esconder detrás de ella, pero se dieron cuenta y **empezaron a reírse y a burlarse**, a decirme que **no fuera niñita** y que saliera de las faldas de mi mamá. Yo tenía mucho miedo, me oriné en los pantalones y no quería que se dieran cuenta... varias veces le dijeron a mi mamá que yo ya tenía pinta de guerrillero y que mejor me dejaban. Y ella les suplicaba y yo solo temblaba de miedo. Al final nos dejaron ir... Y esto solo lo he contado hoy, casi quince años después, porque **me da vergüenza**. (GNMH 315) [El énfasis es mío]

Este testimonio ilustra a la perfección cómo el uso de apelativos que niegan la masculinidad como “no sea niñita” impide a la víctima el reconocimiento de ser un “hombre total” (Menjívar 28) y lo relega a ser un “hijito de su mamá, un afeminado” (28). Esto provoca la burla por parte de los agresores, quienes se sirven del “ridículo y la violencia para llevar a la práctica las normas sociales de la masculinidad” (Sheppard 13). Esta situación avergüenza a la víctima por haber buscado la protección materna por no reaccionar como se espera en la representación de la masculinidad y, lo que es peor aún, lo lleva a mantener el

⁴ Para ampliar, en el Informe ¡Basta Ya! Memoria de guerra y dignidad se consigna un compilado de testimonios y voces de las víctimas del conflicto armado.

silencio por la vergüenza a ser juzgado a partir de características asociadas a la población femenina como el llanto y el miedo (Tovar y Pavajeu 98).

Para Kimmel, el mayor temor de los hombres es ser motivo de risa (59); es por ello que recibir la burla a causa de la puesta en duda de la masculinidad hace que los hombres se sientan amedrentados y avergonzados, condición que es peor cuando se vive a los ojos de otros hombres (61); por lo que se hace necesario sacar a la luz todos los rasgos que marcan la masculinidad en la vía de evitar la humillación de verse como un afeminado (57)⁵. En consecuencia, el temor y el dolor no tienen lugar dentro de las emociones masculinas dado que provocan la burla en aquellos que juzgan la representación de la masculinidad. El aceptar el miedo y el temor como parte del hombre implica “perder el poder” que otorga seguir la masculinidad dominante (Kaufman 9) y perder la posibilidad de ser reconocido como un buen representante de la masculinidad prototípica, un verdadero hombre. No obstante, aunque la burla se convierta en mecanismo de perpetuación, se puede pensar como señal de fractura de la masculinidad prototípica, pues pone de manifiesto que hay otras formas de ser hombre.

Además de la vergüenza a través de la burla, la masculinidad guerrera se vale de la violencia y el control de los otros para sembrar miedo en las poblaciones en las que se instaura: “los lugares de vivienda y trabajo fueron ocupados por actores armados que impartieron órdenes e impusieron códigos de conducta, castigando cruelmente a quienes desobedecieran” (GNMH 261). Esos castigos estuvieron atravesados por la violencia y el abuso sobre los cuerpos, no solamente de las mujeres, sino también sobre el de otros hombres. “El cuerpo, la forma de vestir y los ritmos de vida fueron regulados por los paramilitares” (GNMH 81): todos estos elementos son ejercicios de estigmatización pública, que también refuerzan la idea del género, la masculinidad, como una representación.

En *Si el río hablara...* es posible observar una de estas escenas cuando los paramilitares entraron al pueblo de Mujer dando órdenes “Lobo general- Que todo

⁵ Esto permite reconocer que a la par de la existencia de una masculinidad prototípica, existe una feminidad prototípica, que es a la que los hombres huyen.

el mundo se acueste a las ocho de la noche” (39) y apoderándose de los cuerpos con la fuerza y la violencia. No en vano, en una de las escenas se subastan los cuerpos por partes como testimonio de la sevicia, la barbarie y el control de la población:

Subastador-Una cabeza. Fue ultimada con **palos y piedras** ... Los senos. Este par de senos, minutos antes, sirvieron para que un niño mamara y bebiera leche de una **madre abnegada** ... Ojos. A la propietaria de estos miembros se le indica **de ver más allá** de lo **permitido** ... Esta mano es trofeo que atestigua **la muerte del enemigo**, o del amigo, según sea el caso. (37 - 38) [El énfasis es mío]

Todas las palabras en negrita indican el control. Esta representación guerrera de la masculinidad, en la que se exageran las características previamente estudiadas, se puede rastrear claramente en las obras. En *Gallina y el otro*, la masculinidad representada por el Moreno se ajusta perfectamente a la del hombre guerrero que somete a los otros a través del miedo y la vergüenza. El Moreno es el hombre que representa el mando en el grupo de los paramilitares que entran al pueblo de Telmo; en su incursión el miedo es sembrado a través de las armas y de la violencia que se ejerce con ellas. Ahora bien, su papel es encontrar a los hombres y mujeres que tiene anotados en una lista para “ajustar cuentas” (28). En esa búsqueda se encuentra con Telmo, a quien retiene mientras averigua con El enmascarado si él es alguno de los buscados. La relación que se teje entre el Moreno y El enmascarado refleja la intimidación y la mofa:

Moreno- Bueno pelado, diga a ver...

*El muchacho **tiembla** y **contiene el llanto***

Moreno- (*Gritando*) ¿Es que no quiere? ¿Sí? Me va a tocar es... (*Hace un extraño gesto con la mano*) para que diga algo.

El muchacho está aterrado.

Moreno- (*Al enmascarado*) Pero hermano, usted es el que manda ¿Sí?
Usted es el que manda, diga a ver... (*Silencio*) **¿Usted es que es marica?**
¡No se me vaya a echar para atrás! (29-30) [El énfasis es mío]

La reacción del muchacho se interpreta como la del hombre que se niega a llorar y a demostrar su miedo para no ser castigado por el Moreno. Además, la pregunta por si “es marica” marca la ridiculización de la masculinidad. Al poner en duda la inclinación sexual del muchacho se cuestiona la heterosexualidad requerida en la representación de la masculinidad. No niego que en gran medida el miedo que sienten los personajes está motivado por el miedo a la muerte, pero no se puede obviar que en los requerimientos de los perpetradores se encuentran el reclamo por la representación de la masculinidad prototípica. En relación con la violencia y el terror ejercidos en la población resulta pertinente una de las intervenciones de Gallina en la que ella “espantada” (38) relata que “Están aterrorizados, / mujeres y niños, / todo el mundo espantado/ en medio de la balacera” (38); en esta declaración no se menciona a los hombres, es como si ellos no tuvieran la autorización social de sentir miedo.

Quizás la acción que refuerza con mayor fuerza la exigencia de la masculinidad en *Gallina y el otro* es la forma en que en voz de uno de los sobrevivientes de la masacre se declara que asesinaron al locutor de la radio: “Un hombre- Nos dijeron que dizque a Hilario ‘el hippie’ Gómez, el locutor de la cabecera, lo descubrieron pidiendo ayuda y le dividieron la cabeza, **por tener el pelo largo** [El énfasis es mío]” (41-42). Tener el pelo largo, es decir, cumplir con una de las características de la representación física de una mujer en el discurso heteronormativo fue la condena del locutor. En la perspectiva heteronormativa se prohíbe la hibridación de los géneros, de allí que encontrar en alguno de los dos

prototipos establecidos características opuestas se juzga fuertemente y se califica como desviado.

En *El Dictador de Copenhague* no hay una invasión directa por parte de los grupos armados en el pueblo por lo que no se hace tan evidente la masculinidad guerrera. Sin embargo, a partir de los fragmentos citados en la violencia ejercida por parte del padre al hijo, se encuentra un rezago de esa masculinidad guerrera. Aunque no hay grupos armados directamente, la representación se mantiene en el espacio doméstico.

En *Si el río hablara* es evidente esta masculinidad a través del personaje de Poeta, quien, como se ha mencionado con anterioridad, hace parte de un grupo paramilitar. La agencia de este tipo de actores incluyó el miedo; no en vano Mujer declara que no podía preguntar por su hija porque la amenazaban con “regresar con la jeta llena de moscas” (15), amenaza que implicaba ser asesinada. Además, es constantemente referido el miedo que sienten Mujer, Devota (21, 30) y Poeta: “*se oye el sonido del motor de un helicóptero. Mujer, aterrada, abraza la muñeca y se persigna ... Unas figuras de lobos, que se proyectan en video en dos paredes, lo señalan [a Poeta] (18)*”. La imagen de los lobos responde a los generales que comandaban al grupo armado, señal de que la violencia estaba cercana al pueblo y al tiempo evidencia de la distorsión de la realidad; “Poeta- (*Su habla se vuelve espástica*) Vámonos de aquí. La sangre, toda esta situación, me pone mal, no sé” (26). Aunque se espera que Poeta sea capaz de enfrentar la situación, el habla entrecortada y su deseo de marchar muestran el miedo que experimenta; miedo que fractura la representación de la valentía. Por otra parte, Mujer señala que el miedo causa que las personas del pueblo finjan no ver, y se decidan a no hablar (21). Como afirma Vivas, los actores del conflicto se convirtieron en “enemigos sin rostro que hicieron toda una puesta en escena de sus crímenes, creadores de una estética de terror” (6).

El terror en estos escenarios evidencia dos manifestaciones: el terror que presiona por mantener el prototipo y, en paralelo, el terror que empuja a romper la representación de la masculinidad heteronormativa. Por esto, en medio del conflicto



los hombres tienen la posibilidad de romper su representación y en las fracturas se vislumbran otras posibilidades de masculinidad. Del mismo modo, se revelan hombres que, en contraposición a la masculinidad exigida, dejan que la debilidad se presente. En las obras analizadas estos personajes aparecen en los momentos en que los niveles de distorsión de la realidad son más altos. Sin dudas, las situaciones en que se pierde el control expresivo ocasionan que el hombre se salga de su representación y comiencen a sugerir quiebres en la masculinidad prototípica y en la forma en que se espera que él actúe.

III. Masculinidad en crisis: ser en medio del conflicto

Si bien Goffman sugiere que en la vida cotidiana asumimos papeles que responden a las exigencias sociales y se ajustan a los papeles representados por los otros, que ofician como público (11), se hace necesario cuestionarse por las actuaciones en las situaciones en las que el papel que asumimos en la cotidianidad se rompe y se hace preciso acabar con la representación. Tal es el caso de los hechos que desencadenan el conflicto armado colombiano, contexto en que el terror puede perpetuar o fracturar. Sin embargo, en medio de un acto de violencia no es necesario preguntarse qué se debe hacer o qué no se debe hacer frente al otro. Tovar y Pavejeau sugieren que en situaciones de emergencia y crisis, en particular en el desplazamiento forzado, “se propicia la reestructuración, aunque sea transitoria, de elementos culturales ligados al género, tales como las costumbres, las normas, la toma de decisiones, la paternidad, la conyugalidad, el ejercicio de la autoridad, entre otros” (100-101). En estos momentos las creencias y las emociones sobrepasan cualquier prototipo social y empujan a la persona a descubrir su verdad, es decir, reconocer quién está detrás de la representación, a través de una conducta expresiva involuntaria (Goffman 14). En palabras de Vivas “...personajes que en medio de lo confuso, inician la búsqueda del rostro del enemigo y de sí mismos” (5).

En esa medida, cuando algunos de los personajes de nuestras obras se enfrentan al momento de crisis, consecuencia del conflicto armado, no priorizan la

obligación de mantener la imagen masculina que requiere su afirmación como hombres. En ese escenario el público tampoco exige el cumplimiento de los requerimientos socialmente establecidos y se da lugar a una conducta expresiva en la que no hay un control de la imagen que se proyecta al otro “cuando un extraño irrumpe en una representación no planeada para él, surgen difíciles problemas de control expresivo” (Goffman 150). El hombre ya no puede controlar su representación de la masculinidad prototípica y se ve enfrentado a actuar de acuerdo con sus emociones, a descubrirse y proyectar aquello que él es.

Estas fracturas son identificables en algunos de los personajes que ya hemos analizado como representantes de la masculinidad prototípica. Telmo, de *Gallina y el otro*, quien ha mostrado ser un hombre fuerte y protector huye del pueblo sin llevarse a su hija y sin detenerse, es decir, sin representar la característica del hombre protector: “*Telmo toma las llaves que el viejo tiene asidas a la pretina. Telmo: no me llevaría nada patrón, pero es que son quince años y en estas condiciones quién me va a responder*” (35). Si bien en esa escena Telmo reclama a Rubiel por no defender a Zarca, con estas palabras deja en evidencia que no importa nadie más que él mismo; es él quien necesita salvarse de la muerte y asegurarse un futuro próspero. No en vano empaca en la camioneta todo, menos al cuerpo de su hija: “*Cerdo enceguecido y Gallina muy maltrecha, se encuentran atados en la parte trasera de la camioneta de Telmo ... cargada de diversos objetos- un televisor, una silla, un aparato de radio. Se escuchan explosiones, tiros, gritos lejanos ...*” (37). La huida también es emprendida por Hilario, el locutor del pueblo, después de escuchar por el radio que el Moreno está dispuesto a volver al pueblo a “matar a los sapos y a los que hicieron falta” (41). En vez de plantar cara en la representación del hombre valiente, el locutor huye, no con muy buena suerte, pero lo intenta.

En *El dictador de Copenhague*, Dictador cambia como consecuencia de dos momentos: la muerte del Hijo a manos de un violador y la muerte del mendigo. El cambio se hace evidente en el presente, cuando Dictador vislumbra debilidad. La muerte del hijo se refleja en la aparición de un espectro que se presenta al padre

para recordarle que viene del campo; quizás este es el rasgo más evidente de distorsión de la realidad en la obra de Márquez, ya que al utilizar el espectro que se aparece constantemente en diferentes momentos de la obra descubre el fantasma/recuerdo de aquellos que han muerto en medio de la violencia del país. Este uso de la distorsión de la realidad empata con los momentos en los que la masculinidad prototípica de Dictador no se sostiene por el dolor que causa la muerte.

El asesinato que comete Dictador al final de la obra se presenta como punto de quiebre en el que Dictador se libera del peso de no haber cuidado a su hijo. Es un acto en el que el “yo” puede romper el prototipo. Al llevar a feliz término su venganza, Dictador se concede romper la imagen del prototipo masculino fuerte y valiente: *“Allí el dictador hunde sobre las cuencas de sus ojos el dedo índice y el pulgar de su mano derecha. Allí el Dictador frena un torrente que quiere reventar, deslizarse. No lo logra. Lloro con desazón. Lloro con dictado”* (71). Se esperaría que al asesinar al perpetrador de su Hijo Dictador se fuera al haber cumplido con su misión, pero, más allá del asesinato se vislumbra al Dictador que llora, que no puede controlar el llanto como en escenas anteriores, sino que se rompe y deja aflorar sus emociones. Sin dudas, no solamente por ser hombre sino también por ser la figura de Dictador el llanto no debería aparecer, pero es esta acción la que redime al ser humano, por encima del prototipo.

Por lo que se refiere al mendigo:

Dictador- ... Quisiera haber hecho más. Nunca podré saber si hacer más era llevarte a mi casa o simplemente ser el mejor en lo que soy en lo que hago y que con eso yo pudiera equilibrar la impotencia que me producen ciertas situaciones de la vida. Como en este momento. **Todo me llena de pánico**. Todas las cosas que me aplastan. La mendicidad, la tecnología, mi insignificancia. (62) [El énfasis es mío]

Se revela la impotencia y la insignificancia que experimenta Dictador. Se evidencia que hay miedo, en contraste con la imagen del hombre fuerte y valiente que intenta enseñar a su hijo y a sus alumnos la fuerza y la valentía propias de la masculinidad prototípica.

En *Si el río hablara* el papel de Poeta también revela un cambio después de la violencia que ejerció al entrar con los paramilitares en el pueblo de Mujer. La estructura de la obra va del final hacia el inicio; al llegar al final el espectador entiende el pasado de Poeta. Por ello, su masculinidad fracturada se observa al inicio en la forma en la que representa la imagen de un hombre que a través de la sensibilidad de la palabra intenta comunicarse con su entorno: “Poeta- Pétalos caídos se alzan/ de regreso a la rama; observo; oh, mariposas” (17), “Poeta- Oigo un canto en mi corazón, me pongo a llorar y me lleno de dolor” (18), “Poeta- Ruedan las heridas/en el silencio de las aguas y el frío./ Ruedan las torturas/ en el silencio/ del atroz oleaje” (24). Todas estas expresiones que desligan al Poeta del marco militar en que ha estado inscrito.

Por otra parte, al inicio de la obra se podría suponer una interpelación al público a través de un recurso que marca la distorsión de la realidad y que cuestiona la actuación de Poeta: “*Cambio de luz. Mujer entra en un sueño. Aparece detrás un video de la muñeca con su cuerpo lleno de soldados, tanques y helicópteros. Poeta la escucha, pero no entiende; continúa escribiendo. Mujer- Mija, mire lo que le están haciendo a su muñeca ...*” (24). A través del uso de elementos técnicos como el vídeo en rotoscopia, se entiende que los hombres han entrado al cuerpo de la muñeca de la Hija de Mujer, metáfora visual que distorsiona la realidad y sugiere el destino al que han enfrentado a su Hija: la violación. En esa medida, el hecho de que Poeta escuche lo que está sucediendo, pero que continúe en su labor implica que no hay sorpresa en lo que ve. En la ausencia de sorpresa se evidencia el desafío al público, a la masculinidad que no se extraña del abuso de un cuerpo. Aquí la distorsión de la realidad destaca la normalidad con la que se asume la violación y propone la fractura de la vigorosidad representada a través de la heterosexualidad. Apela directamente a la recepción del público.

IV. Toda regla tiene una excepción

Si bien en los personajes objeto de análisis hay algunas transformaciones de la versión prototípica de masculinidad, hay otros personajes que desde el inicio de las obras representan una fractura en dicho modelo y que no sufren en medio del conflicto para representar una noción diferente de masculinidad. No se puede obviar, como ya lo he mencionado, que al considerar al género como una característica socialmente constituida y juzgada, siempre habrá hombres que no alcancen los estándares requeridos. Por ello pasan a ser catalogados bajo la imagen de “negativos, incapaces, hombres que no son hombres, despreciados y ridiculizados” (Gilmore 28). Todos estos apelativos obligan, como lo señalé con anterioridad, al hombre a exigirse ser hombre.

Lamentablemente, la adquisición de la masculinidad heteronormativa lleva a los hombres a suprimir sus posibilidades emocionales, tales como “el placer de cuidar de los otros, la receptividad, la empatía y la compasión, experimentadas como inconsistentes con el poder masculino” (Kaufman 8), situación que priva a los hombres de ejercer una masculinidad diferente, con la que puedan experimentar libremente sus emociones y no estén obligados a reprimir su ser en favor de su representación. No obstante, el Centro de Memoria Histórica afirma que “no todos los hombres en el conflicto armado han encarnado esta figura masculina bélica, hay hombres que también han sido victimizados por la misma” (CNMH 241).

Esto es perfectamente rastreable en un personaje como Rubiel, de *Gallina y el otro*, quien a través de la desesperación que le causa la ausencia de Eugenio, su hijo, desafía la masculinidad prototípica. No siente vergüenza por demostrar que tiene miedo y angustia al asumirse derrotado: “*El viejo la mira aterrado a punto de desfallecer. Colombia se persigna. Rubiel agacha el cabeza derrotado*” (23). A lo largo de la obra no representa las características que son rastreables en los otros personajes; es más, está constantemente angustiado por la posibilidad de la invasión de su pueblo, sentimiento que lo lleva a buscar ayuda en su hijo a pesar del reproche

de su esposa de ser un “bocón” (23), palabra que implica que el hombre no supo disimular su miedo, experiencia que rompe con la categoría de valiente y protector.

Además, el personaje de Rubiel puede ser equiparado con el de Gallina a través de la capacidad que tiene de soñar y augurar el futuro. Esto es importante en tanto ubica a Rubiel en un mayor grado de distorsión de la realidad, ya que sus sueños son predicciones similares a las que tiene Gallina: “Rubiel- ¡Colombia!... ¡Mija!... Tuve un sueño muy malo...” (28), “[Gallina] *se sume en un sueño tranquilo que poco a poco se transforma en una pavorosa pesadilla. Se ve a sí misma...*” (12). El mal augurio presente en los sueños de los dos va a aparecer luego en la obra, cuando es asesinado Eugenio río arriba (16) y luego se presenta la invasión paramilitar en la que muere Zarca (31-32). Incluso, después de tener esta clase de sueños, Rubiel decide no salir de su casa para evitar el peligro (28); decisión que desafía la representación del hombre valiente que “empuja a los hombres hacia el campo de batalla de la iniciativa y lejos del refugio del hogar” (Gilmore 60).

Vale la pena resaltar que los animales parlantes de Vivas se configuran como una opción de agencia, que solo es posible en tanto se inscribe en la ya mencionada distorsión activa de la realidad. Esto anuncia la entrada de las rupturas; aquí la masculinidad heteronormativa ya no manda sobre los animales, los otros, sino que comienza a verse retada. Basta con pensar en la representación de Cerdo, pues no cumple con ninguna de las exigencias requeridas por la sociedad colombiana para ser hombre. Por ejemplo, en las primeras escenas, después de recibir un castigo de Telmo, Cerdo chilla y huye a esconderse (20). Es decir, no es fuerte, ni valiente, además se escapa llorando del lugar en que ha sido maltratado.

En *El dictador de Copenhague*, la fractura a la masculinidad prototípica está representada por el Hijo, quien se hace responsable de las tortugas y llora porque su padre las ha tirado por el inodoro. Además, en las apariciones a su padre se presenta “Pálido. Agitado. Tembloroso” (9) contrario a lo que esperaba Dictador de él. Quizás la fractura directa a la masculinidad se ve en el siguiente parlamento: “Dictador- ¡Qué te hicieron! ¡Qué fue lo que te hicieron! Hijo- ¿Ves esta argolla papi? No me sirvió” (38). El símbolo de la fuerza y la violencia que se había



construido con el anillo se rompe en la insuficiencia de defender al Hijo de manos del asesino; aquí, la fuerza prototípica se antoja inútil. En adición, el hombre que es maltratado por la masculinidad heteronormativa se reconoce débil, herido; posibilidad que asumo como otra fractura, una en la que no es necesario representar ninguno de los rasgos previamente establecidos.

En *Si el río hablara...* no es posible rastrear la imagen de hombres que desafíen la masculinidad prototípica; sin embargo, los grados de distorsión de la realidad toman una gran fuerza y se entiende que el río, como personaje de la obra, encarna una masculinidad que desafía todos los prototipos. La tercera escena de la obra se denomina “*el río habla*” (19), título que anuncia la ruptura del silencio al que están sometidos los hombres al obligarse a representar una dureza tras de la cual esconden sus emociones. En adición, el parlamento incluye el deseo del río de dejar de ser la tumba de tantos muertos, sus entrañas se encuentran “teñidas de sangre” (19) y ha visto y escuchado “dolores y lamentos” (19). Estas son referencias directas a una de las prácticas más comunes dentro del conflicto armado: “los actores armados convirtieron los ríos en fosas comunes donde arrojaron las víctimas” (GNMH 69). El río se presenta cansado de recibir los cuerpos “este río no soporta” (20), se interpreta que, cansado de la violencia, reclama el cese de la fuerza como arma para demostrar superioridad ante los otros. Ahora bien, el río en sí mismo no puede evitar ser utilizado como tumba, es decir, no puede ser ni siquiera protector de sí mismo. En este sentido, el personaje de Devota se convierte en aliada del río, pues rompe las prohibiciones instituidas en medio del conflicto, “[los actores armados] prohibieron a los ribereños, familiares y vecinos recogerlos [a los cuerpos asesinados]” (GNMH 69). Ella se decide a sacar los cuerpos del río y a darles sepultura (20). En esta relación río/Devota se vislumbra la posibilidad de que la agencia de la protección sea protagonizada por una mujer, es decir, se descarga al hombre de su característica de protector.

Aceptar que el género es producto de la representación de una construcción social abre la posibilidad para pensar en otras características que no limiten la experiencia vital del hombre y que tengan lugar dentro de las representaciones.

Aceptar la multiplicidad abre el camino a representar masculinidades que rompan con el binarismo mujer/hombre que restringe las posibilidades de ser, y que impide al hombre identificarse con otras características diferentes a las exigidas por la masculinidad prototípica, tal y como sucede con el río.

V. Repensar la masculinidad

Para finalizar, si bien es cierto que Márquez, Escobar, Gonzáles y Vivas esbozan en algunos de sus personajes hombres algunos rasgos que desafían la masculinidad prototípica, tales como el hombre que no es protector, el que no es valiente, el que no logra defenderse, el que sufre por los hijos o el que es en extremo sensible, la mayoría de los hombres a los que caracterizan obedecen a las exigencias prototípicas de ser hombre en Colombia. Con esto no quiero sugerir una condena sobre las dramaturgas, sino abrir la discusión acerca de uno de los desafíos que debe enfrentar el teatro femenino colombiano contemporáneo. Es preciso que si el teatro es el lugar en el que todos los mundos son posibles, se comiencen a poner en escena masculinidades que desafíen los prototipos establecidos, que generen en el espectador –tanto masculino como femenino– un cuestionamiento profundo acerca de lo que ser hombre o ser mujer significa. Quizás sea un tanto optimista, pero, en últimos términos, la dramaturgia colombiana puede ser uno de los lugares en que se cuestionen las figuras heteronormativas y, por qué no, se abra el espectro para la experiencia de masculinidades que desestructuren la figura del hombre heterosexual, vigoroso, protector y proveedor.

Quizás las dramaturgas están llamadas a pensar las masculinidades, a proponer y a reflejar en sus personajes unas formas diversas que permitan a los hombres -y a todos los humanos- ser y estar en el mundo. No debemos perder de vista que el discurso literario tiene el potencial de configurarse como un espacio posible de construcción y deconstrucción de los géneros, según Carabí, por la ambigüedad misma que lo caracteriza (6).

Así las cosas, el teatro es llamado a liderar la apuesta de la transformación del modelo. Es preciso aclarar que no es una apuesta por pensar en cómo



“feminizar” los rasgos masculinos, sino de comprender que el cambio de la masculinidad prototípica es posible exclusivamente en la medida en que reconozcamos que en las otras masculinidades no reside una idea de ser “femenino” sino de ser humano. La consecuencia tangible de este cambio es autorizar a la mujer para dialogar con la masculinidad. En palabras de Armengol, “la representación femenina de los hombres ha permitido a las mujeres aportar sus propias concepciones y experiencias acerca de la masculinidad, ayudando a transformar así a menudo nociones patriarcales y reduccionistas de la misma” (90). Es turno, por tanto, de escuchar las voces y las representaciones de masculinidad propuestas por las dramaturgas para considerar un cambio en la forma en que se relacionan hombres y mujeres, y por qué no, hacer que los valores que han sido empleados para controlar y oprimir, como las características de la masculinidad prototípica, sean utilizados para proteger y liberar (Schechner 20). Además, se precisa abrir espacios para que el hombre pueda hablar de la mujer y la mujer del hombre; que se quiebren las ideas de que solamente se está autorizado a hablar y construir en tanto se pertenece a un género particular.

Definitivamente, en las distorsiones de la realidad propuestas por las dramaturgas, en las que se esconden las fracturas de los prototipos, es posible considerar que hay una muestra de lo que sucede en la realidad. Los hombres que no responden a la heteronormatividad y que parecen estar en un plano diferente vislumbran la realidad en la construcción de la identidad masculina. Quizás sea el momento para comprender que en la distorsión está la diversidad de formas de la humanidad, y que, al comprender que dicha diversidad existe, se pueda pensar un país que no necesite del conflicto armado como catalizador que desafíe los estereotipos enraizados en la construcción de lo masculino o lo femenino.

Bibliografía

- Armengol, Josep. “Travestismos literarios: identidad, autoría y representación de la masculinidad en la literatura escrita por mujeres”. *Hombres escritos por mujeres*. Editado por Ángels Carabí y Marta Segarra. Icaria, 2003, p.p. 81-98.
- Anderson, Benedict. “Introducción”. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducido por L. Suárez. Fondo de cultura económica, 1991, p.p. 17-25.
- Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 1998, p.p. 519-531.
- Carabí, Ángels y Martha Segarra. “Prólogo”. *Hombres escritos por mujeres*. Editado por Ángels Carabí y Marta Segarra. Icaria, 2003, p.p. 5-11.
- CNMH. *La guerra inscrita en el cuerpo: Informe nacional de violencia sexual en el conflicto armado*. Imprenta Nacional de Colombia, 2017.
- Escobar, Alexandra, González, Nora y César Badillo. *Si el río hablara... Teatro Colombiano XXXV*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014.
- Gilmore, David. *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Paidós, 1994.
- GMH. *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional de Colombia, 2013.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Traducido por Hildegard B. Torres Perrén y Flora Setaro. Amorrortu editores, 2004.
- Kaufman, Michael. Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres. URL: <https://www.michaelkaufman.com/wp-content/uploads/2008/12/los-hombres-el-feminismo-y-las-experiencias-contradictorias-del-poder-entre-los-hombres.pdf>
- Kimmel, Michael. “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina”. En: *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Editado por Teresa Valdés y José Olavarría. Flacso, 1997, p.p. 49-62.
- Márquez, Isabel. *El dictador de Copenhague. Teatro colombiano XXIX*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014.
- Menjívar, Mauricio. “La construcción de la identidad masculina: explicaciones divergentes en las ciencias sociales”. *La masculinidad a debate. Cuaderno de ciencias sociales 154*. Flacso, 2010, p.p. 23-45.
- Muñoz, Hernando. *Hacerse hombres: la construcción de masculinidades desde las subjetividades*. Universidad de Antioquia, 2017.
- Obando, Giselle. *De lo que no se habla: violencia sexual contra los hombres en el marco del conflicto armado*. Tesis de maestría. Universidad de los Andes, 2008.

- Sivakumaran, Sandesh. "Sexual Violence Against Men in Armed Conflict". *The European Journal of International Law*, vol. 18, no. 2, 2007, p.p. 253-276.
- Schechner, Richard. *Estudios de la representación. Una introducción*. Traducido por Rafael Segovia. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Shepard, Bonnie. "Sobre las identidades masculinas". *Hombres e identidades de género. Investigaciones desde América Latina*. Editado por el Centro de Estudios Sociales. Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- Tovar, Claudia y Carol Pavajeau. "Hombres en situación de desplazamiento: transformaciones de la masculinidad". *Revista de Estudios Sociales*, no. 36, 2010, p.p. 95-102.
- Vivas, Carolina. *Gallina y el otro. Teatro colombiano V*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2005.
- Viveros, Mara, et al. *Hombres e identidades de género: investigaciones desde América Latina*. Editado por el Centro de Estudios Sociales. Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- Viveros, Mara. *De quebradores y cumplidores: sobre hombre, masculinidades y relaciones de género en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, 2002.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).